

## Mondo-versioni e versioni del mondo

Achille C. Varzi

Department of Philosophy, Columbia University

[Pubblicato come prefazione a: Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, traduzione italiana di Carlo Marletti, seconda edizione, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. vii–xxiv]

Dei numerosi libri che hanno iscritto Nelson Goodman tra i giganti della filosofia del Novecento, questo può a buon diritto considerarsi il più fortunato ma anche il più difficile, il più discusso, il più scomodo. Pochi giorni dopo la sua comparsa in libreria, nell'autunno del 1978<sup>1</sup>, la *New York Review of Books* ne pubblicò una recensione a firma di W. V. O. Quine che non esitava a definirlo «una congerie». <sup>2</sup> Si parla di stile, di teoria della citazione, di illusioni ottiche, di filosofia della natura e filosofia dell'arte. Si citano Peirce, Gombrich e Kanizsa a fianco di Kant, Dummett, Woody Allen. Si coniano neologismi («acquacentrico») quando pure esistono parole che fanno al caso («idrocentrico»). Insomma, c'è un po' di tutto, e «la fragilità del tutto riflette la filosofia che lo tiene insieme: la dottrina secondo cui ci sono svariati mondi, nessuno dei quali onnicomprensivo»<sup>3</sup>. A Goodman la recensione non piacque e la risposta non si fece attendere. In una lettera all'Editore pubblicata due settimane dopo<sup>4</sup>, il filosofo ringraziava per la pronta recensione ma accusava il Professor Quine di aver taciuto ai lettori che il libro era da leggersi sullo sfondo delle opere che l'avevano preceduto: *La struttura dell'apparenza*, *Fatti, finzione e previsione*, *I linguaggi dell'arte* e *Problemi e progetti*.<sup>5</sup> E assicurava che

---

<sup>1</sup> Alcuni capitoli sono costituiti da materiale già apparso in precedenza, sebbene in forma leggermente diversa. Più precisamente, il capitolo primo deriva da «Words, Works, Worlds», *Erkenntnis*, 9 (1975), pp. 57–73; il capitolo secondo da «The Status of Style», *Critical Inquiry*, 1 (1975), pp. 799–811; il capitolo terzo da «On Some Questions Concerning Quotation», *The Monist*, 58 (1974), pp. 294–306; e il capitolo quarto da «When Is Art?», in *The Arts and Cognition*, a cura di D. Perkins e B. Leondar, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1977, pp. 11–19.

<sup>2</sup> W. V. O. Quine, «Otherworldly», *The New York Review of Books*, 25/18 (1978), p. 25.

<sup>3</sup> Ivi.

<sup>4</sup> N. Goodman, «In Defense of Irrealism», Letter to the Editor, *The New York Review of Books*, 25/20 (1978), p. 58.

<sup>5</sup> N. Goodman, *The Structure of Appearance*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1951 (2<sup>a</sup> ed. Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1966; 3<sup>a</sup> ed. Reidel, Dordrecht/Boston, 1977; tr. it. di A. Emiliani: *La struttura dell'apparenza*, Il Mulino, Bologna, 1985); Id., *Fact, Fiction, and Forecast*, Athlone Press, Londra, 1954, e Harvard University Press, Cambridge (MA), 1955 (2<sup>a</sup> ed. Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1965; 3<sup>a</sup> ed. ivi, 1973; 4<sup>a</sup> ed. Harvard University Press, Cam-

l'idea di conferire alle arti la stessa dignità delle scienze della natura avrebbe tenuto lontani i lettori di Quine, non i suoi.

Non è raro che un autore si trovi in disaccordo con i propri recensori, per un motivo o per l'altro. Tuttavia, in questo caso la vicenda non poteva che lasciare i lettori sconcertati. Quine e Goodman erano colleghi a Harvard, insegnavano da anni nello stesso dipartimento (da poco entrambi emeriti), e nella loro carriera avevano condiviso momenti importanti, tra cui la pubblicazione a quattro mani di un manifesto filosofico che aveva segnato il ritorno in auge del nominalismo materialista.<sup>6</sup> Soprattutto, entrambi conoscevano le regole del gioco: negli Stati Uniti, a differenza del nostro Paese, non è consuetudine recensire opere di colleghi o di coautori, tantomeno di colleghi coautori, così come non è consuetudine replicare alle recensioni. Perché allora questo battibecco?

Evidentemente il problema non risiedeva nell'uso di quell'epiteto poco invitante, «congerie», anche perché Quine si affrettava a qualificarne il senso: «non una congerie incongruente, come di conghi e congressisti, ma una congrua congerie»<sup>7</sup>. Lo stesso Goodman, nella prefazione al suo libro, mette in guardia il lettore dinnanzi a un testo che non segue un percorso lineare bensì «va a caccia», abbeverandosi alle stesse sorgenti ma cambiando più volte percorso. No, il problema doveva essere più profondo: doveva *meritare* una discussione pubblica. E chiedersi sino a dove si spingesse, o da dove provenisse, significa non solo interrogarsi sulla difficoltà e la scomodità di questo testo ma anche fare i conti con uno dei più scomodi e difficili crocevia della moderna filosofia analitica.

Qual è la tesi di fondo del libro, la dottrina che «tiene insieme» il tutto e ne ispira il titolo? In una frase, la tesi è effettivamente quella annunciata da Quine: non c'è *un* mondo; ci sono *tanti* mondi, nessuno dei quali onnicomprensivo. Più precisamente, c'è un *mondo* per ogni diverso *modo* di combinare e costruire sistemi simbolici. C'è un mondo per ogni versione e visione che se ne dà nelle diverse teorie scientifiche, nelle opere di artisti e narratori differenti, nelle nostre percezioni in quanto influenzate da quelle opere e teorie oltre che dalle circostanze, dalle esperienze passate, dagli interessi che ci gui-

---

bridge (MA), 1983; tr. it. di C. Marletti: *Fatti, ipotesi e previsioni*, Laterza, Roma/Bari, 1985); Id., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1968 (2<sup>a</sup> ed. Hackett, Indianapolis, 1976; tr. it. di F. Brioschi: *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 1976); Id., *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1972.

<sup>6</sup> N. Goodman e W. V. O. Quine, «Steps Towards a Constructive Nominalism», *Journal of Symbolic Logic*, 12 (1947), pp. 97–122 (rist. in *Problems and Projects*, cit., pp. 173–198; tr. it. di C. Cellucci: «Verso un nominalismo costruttivo», in *La filosofia della matematica*, a cura di C. Cellucci, Laterza, Roma/Bari, 1967, pp. 269–298).

<sup>7</sup> W. V. O. Quine, «Otherworldly», cit., p. 25.

dano, dalle nostre capacità di osservazione, e così via. E siccome per Goodman queste versioni o visioni diverse possono essere egualmente importanti e indipendentemente interessanti, financo *corrette*, senza che se ne debba presumere o richiedere la riducibilità a un'unica base comune, ne segue che i mondi che ne derivano hanno lo stesso grado di realtà: nessuno può arrogarsi il diritto esclusivo al titolo di «mondo reale», nessuno può pretendere di essere *il* mondo a cui le diverse versioni si riferirebbero con linguaggi e modalità differenti. Nessun mondo gode di una esistenza-in-sé e nessuna versione può ambire al monopolio, nemmeno quelle provenienti dalla scienza.

Ora, negli anni Settanta parlare di «mondi» al plurale era pratica quotidiana. Con lo sviluppo della logica modale e dell'analisi del discorso controfattuale, la metafora leibniziana dei mondi possibili era entrata a far parte del linguaggio corrente tra i filosofi analitici, e non mancava chi, come David Lewis, prendeva questa metafora alla lettera attribuendo a tutti i mondi pari dignità ontologica.<sup>8</sup> Tuttavia, in tali contesti l'enfasi era sulla molteplicità dei mondi *possibili*, intesi come modi alternativi in cui il mondo attuale sarebbe potuto essere; che il mondo *attuale* fosse uno solo non era in discussione e ogni eventuale diatriba riguardava la plausibilità di un atteggiamento realista nei confronti delle sue innumerevoli alternative. Non è questo il pluralismo a cui ci invita Goodman. Qui non abbiamo a che fare con molteplici alternative a un unico mondo attuale, bensì con una molteplicità di mondi attuali<sup>9</sup>; Goodman non si richiama a Leibniz bensì a Cassirer<sup>10</sup>.

Ebbene, su ciò la recensione di Quine era chiara, e anzi non mancava di lodare la netta estraneità di Goodman al «revival leibniziano» allora in voga. Nondimeno, agli occhi di Quine il pluralismo goodmaniano risultava altrettanto inaccettabile, se non addirittura incomprensibile. Ben venga il riconoscimento delle molteplici versioni che emergono dalla ricerca scientifica: le leggi scientifiche sono in buona parte generalizzazioni che si spingono assai oltre i dati osservati, e poiché non vi è un unico modo di produrre tali generalizzazioni non si può non riconoscere la relativa precarietà di qualunque scelta che privilegi una versione rispetto alle altre. La stessa osservazione dei

---

<sup>8</sup> Cfr. D. K. Lewis *Counterfactuals*, Basic Blackwell, Oxford, 1973, spec. sezione 4.1, «Possible Worlds» (tr. it. di D. Santoro: «Mondi possibili», in *Metafisica. Classici contemporanei*, a cura di A. C. Varzi, Laterza, Roma/Bari, 2008, pp. 282–291).

<sup>9</sup> Lewis ha ulteriormente articolato la sua posizione in *On the Plurality of Worlds* (Blackwell, Oxford, 1986) ma, appunto, il pluralismo a cui si allude nel titolo di tale opera è un pluralismo *modale*. Non è un caso che, nonostante l'evidente allusione, il libro di Lewis non sia neppure citato in quello di A. L. Blais intitolato *On the Plurality of Actual Worlds* (University of Massachusetts Press, Amherst, 1997), che si richiama esplicitamente a Goodman.

<sup>10</sup> Il riferimento è a E. Cassirer, *Sprache und Mythos*, Teubner, Lipsia, 1925 (tr. it. di E. Alfieri: *Linguaggio e mito*, Il Saggiatore, Milano, 1968).

dati, nella misura in cui va di pari passo con la loro interpretazione, è «carica di teoria» e può quindi risolversi in formulazioni alternative egualmente rispettabili.<sup>11</sup> Non c'è dubbio quindi che parlare *del* mondo della natura, senza riconoscere la componente creativa e l'effetto invasivo della nostra azione organizzatrice, significa cadere vittime di un'illusione ingenua e infondata che Quine stesso aveva stigmatizzato come un «dogma» dell'empirismo<sup>12</sup>. Ogni teoria ci restituisce un mondo diverso, e in mancanza di un linguaggio neutrale nel quale operare confronti o riduzioni – in mancanza di quella che già Otto Neurath chiamava *tabula rasa*<sup>13</sup> – non ci resta che accettare la relatività dei mondi alle teorie. Ma perché spingersi oltre? Perché accettare con la stessa serietà anche il mondo del senso comune, il mondo dell'esperienza quotidiana su cui Goodman insiste molto? «Quella percettiva non è una versione più distorta dei fatti fisici più di quanto quella fisica non sia una versione estremamente artificiale dei fatti percettivi», recita il testo (p. 109), e parlarne come di due versioni degli stessi fatti sarebbe fuorviante proprio come lo sarebbe quando si parla di due teorie scientifiche alternative. Agli occhi di Quine quest'analogia appariva gratuita. E da gratuita diventava incomprendibile nel momento in cui la si spingesse sino al punto di conferire la medesima dignità ai mondi che emergono da altri ambiti di attività, come le arti o la musica. Il mondo di don Chisciotte? I mondi di Bosch e di Picasso? Persino il mondo di Brahms? La pittura non descrive ma *raffigura*. E la pittura astratta e la musica si avvalgono di sistemi simbolici che non raffigurano alcunché: al più *esemplificano* certe proprietà, come un campione di tessuto non rappresenta ma esemplifica certe caratteristiche del tessuto in questione.<sup>14</sup> Perché trattare queste cose alla stregua di versioni del mondo? Per Goodman non c'è soluzione di continuità tra esemplificazione, raffigurazio-

---

<sup>11</sup> Il problema (kantiano) della teoricità dell'osservazione era particolarmente sentito intorno agli anni Sessanta, soprattutto per opera di autori come N. R. Hanson (*Patterns of Discovery*, Cambridge University Press, Cambridge, 1958; tad. it. di L. Sosio: *I modelli della scoperta scientifica*, Feltrinelli, Milano, 1978), T. S. Kuhn (*The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago University Press, Chicago, 1962; tr. it. di A. Carugo: *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino, 1969) e P. K. Feyerabend («Problems of Empiricism, I», in *Beyond the Edge of Certainty*, a cura di R. Colodny, Prentice Hall, Englewood Cliffs, (NJ), 1965, pp. 145–260, e «Problems of Empiricism, II», in *The Nature and Function of Scientific Theory*, a cura di R. Colodny, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1969, pp. 275–353; tr. it. congiunta di A. M. Siolo: *I problemi dell'empirismo*, Lampugnani Nigri, Milano, 1971).

<sup>12</sup> Cfr. W. V. O. Quine, «Two Dogmas of Empiricism», *Philosophical Review*, 60 (1951), pp. 20–43 (tr. it. di P. Valore: «Due dogmi dell'empirismo», in Quine, *Da un punto di vista logico*, Cortina, Milano, 2004, pp. 35–65).

<sup>13</sup> O. Neurath, «Protokollsätze», *Erkenntnis*, 3 (1932/33), pp. 204–214, a p. 206 (tr. it. di G. Statera: «Proposizioni protocollari», in Neurath, *Sociologia e neopositivismo*, a cura di G. Statera, Ubaldini, Roma, 1968, pp. 55–61, a p. 56).

<sup>14</sup> Cfr. *infra*, pp. 74 segg.

ne pittorica e descrizione linguistica, ed è per questo che il suo pluralismo non prospetta limiti di sorta, almeno in linea di principio. Per Quine la sequenza di versioni e mondi che ne deriva sfocia nell'assurdo, e in assenza di un criterio in base al quale arrestarsi a un ragionevole punto intermedio, l'unica soluzione era «fermarsi dopo il primo passo: le teorie fisiche.»<sup>15</sup>

Non è questa la sede per entrare nel merito o prendere parte alla *querelle*. Però è istruttivo, oggi come allora, interrogarsi sulle modalità molto particolari in cui venne a manifestarsi. Per quale motivo Quine ritenne necessario sollevarla in pubblico, sulle pagine del settimanale culturale più diffuso degli Stati Uniti, piuttosto che negli austeri corridoi di Emerson Hall? E perché Goodman si arrabbiò al punto di rispondere con una lettera all'editore?

Molto probabilmente, la prima parte della risposta risiede non già nell'eccentricità della dottrina di Goodman bensì, appunto, nell'imbarazzante posizione in cui Quine stesso si era venuto a trovare. L'acerrimo nemico dei mondi possibili e dei significati astratti, teorico dell'imperscrutabilità del riferimento e convinto assertore della relatività ontologica che ne conseguirebbe<sup>16</sup>, aveva evidentemente capito che il pluralismo cosmico del suo vecchio compagno di battaglia portava ora a conseguenze ben più estreme e destabilizzanti, sul piano metafisico e gnoseologico prima ancora che su quello dell'estetica e della filosofia dell'arte in senso lato. Se i mondi sono tanto costruiti quanto trovati, e se non c'è distinzione di sorta tra il mondo di Einstein e quello di Louis Armstrong, allora che senso ha parlare di *conoscenza*? Se le mondo-versioni non sono versioni del mondo, che fine fa la *verità*? Quine era in prima fila nel mettere in guardia i suoi contemporanei dinnanzi all'uso ingenuo di tali nozioni. Ma rinunciarvi del tutto significava scopercchiare il vaso di Pandora del relativismo, scivolare verso l'idealismo, precipitare nel vortice del nichilismo. Quine era il primo a dire che il riferimento, e quindi la verità, hanno senso solo in relazione a un opportuno sistema di coordinate. Ma mettere il sistema tolemaico (la terra è immobile) sullo stesso piano del sistema di Stravinski-Fokine (la terra danza nella parte di Petroushka)<sup>17</sup> significava rinunciare in partenza al lavoro del filosofo. Meglio prendere ufficialmente le distanze. Meglio – anzi necessario – porre in guardia l'intera comunità intellettuale.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> W. V. O. Quine, «Otherworldly», cit., p. 25.

<sup>16</sup> Cfr. W. V. O. Quine, *Ontological Relativity and Other Essays*, Columbia University Press, New York, 1968 (tr. it. di M. Leonelli: *La relatività ontologica ed altri saggi*, Armando Editore, Roma, 1986).

<sup>17</sup> Cfr. *infra*, p. 131.

<sup>18</sup> È significativo che alla recensione di Quine abbia fatto seguito quella – positiva – di Richard Rorty («On Worldmaking», *The Yale Review*, 69 (1979), pp. 276–279), il filosofo analitico «rinnegato» che in Goodman sembrava invece ritrovare un partner inaspettato.

Per la verità, Goodman era perfettamente consapevole della portata eversiva delle sue tesi. Già nella prefazione leggiamo che «quello che ne emerge può forse essere chiamato un relativismo radicale [...] che si risolve in qualcosa di assai prossimo all'irrealismo» (p. viii). Ma Goodman fa anche molta attenzione a non cadere nel baratro dell'*anything goes*. I puntini di omissione nella citazione appena riportata corrispondono alle parole «sottoposto a restrizioni rigorose», e sono parole importanti. «Anche se costruiamo mondi fabbricando versioni – scriverà più avanti – non costruiamo un mondo mettendo insieme dei simboli a caso, non più di quanto un carpentiere costruisca una sedia mettendo insieme a caso dei pezzi di legno» (p. 111). Buona parte del primo e del sesto capitolo del libro sono dedicati proprio alla rigorosa messa a punto di alcune importanti restrizioni che governano la proliferazione di mondi nel cosmo di Goodman, e Quine, da buon recensore, avrebbe dovuto dirlo. Ma non è per questo che Goodman si arrabbiò. Si arrabbiò (credo) perché queste cose Goodman le aveva sempre dette mentre il suo amico e collega, il recensore che tace ogni riferimento ai libri precedenti, sembrava accorgersene solo ora.

La formulazione più sintetica della dottrina di fondo si ritrova, in effetti, nientemeno che nella prefazione editoriale alla terza edizione del primissimo libro di Goodman, *La struttura dell'apparenza*: «Il mondo non è, in se stesso, in un modo piuttosto che in un altro, e nemmeno noi. La sua struttura dipende dai modi in cui lo consideriamo e da ciò che facciamo. E ciò che facciamo, in quanto esseri umani, è parlare e pensare, costruire, agire e interagire.»<sup>19</sup> È vero che l'edizione in questione apparve nel 1977, quindi quasi in contemporanea al presente volume. Ma resta il fatto che la pubblicazione originale è del 1951, cioè di poco successiva al «manifesto» firmato con Quine, e non si può pensare che nel frattempo il libro fosse cambiato significativamente. E questo è solo un esempio. La stessa tesi si ritrova a chiare lettere in altri testi pubblicati nel corso della lunga carriera di Goodman. «Vi sono – scriveva nel 1960 – innumerevoli e disparati modi di vedere e di raffigurare: alcuni sono vividi, di grande effetto, utili, affascinanti, toccanti; altri sono vaghi, assurdi, scialbi, comuni, confusi. Ma anche se escludiamo questi ultimi, nessuno di quelli che rimangono può rivendicare per sé il diritto di essere il modo di vedere o rappresentare il mondo così come esso è.»<sup>20</sup>

L'idea stessa secondo cui le diverse mondo-versioni non sono necessariamente versioni *del* mondo è, a ben vedere, emanazione di una delle tesi principali dell'intera filosofia dell'arte di Goodman. *I linguaggi dell'arte*, pubbli-

---

<sup>19</sup> N. Goodman, *The Structure of Appearance*, 3<sup>a</sup> ed., cit., p. vii.

<sup>20</sup> N. Goodman, «The Way the World Is», *Review of Metaphysics*, 14 (1960), pp. 48–56, a p. 53. (rist. in *Problems and Projects*, cit., pp. 24–32, a p. 29).

cato nel 1968, si basa interamente sulla distinzione tra quei casi in cui espressioni come « $x$  è un'immagine di  $y$ », « $x$  è una raffigurazione di  $y$ », ecc. presuppongono l'esistenza di  $y$  (comportandosi alla stregua di veri e propri predicati relazionali) e quei casi in cui invece non la presuppongono (sicché «immagine di  $y$ », «raffigurazione di  $y$ », ecc. vanno considerati «alla stregua di predicati a un posto indivisibili, o termini di classe, come "scrivania" o "tavolo"»<sup>21</sup>). Per esempio, «questa è un'immagine di Dante» e «quel dipinto raffigura un gatto» possono essere casi del primo tipo; «questa è un'immagine di Pegaso» e «quel dipinto raffigura un unicorno» sono necessariamente del secondo tipo. A scanso di equivoci potremmo anche dire «questa è una Pegaso-immagine» o «quella è una unicorno-raffigurazione». Ma indipendentemente dalle scelte stilistiche, la distinzione è cruciale, poiché altrimenti non saremmo in grado di spiegare buona parte della nostra attività artistica e della nostra capacità di trattare un Pegaso di De Chirico e gli unicorni di Cluny alla stregua di opere con un *soggetto diverso*. Ebbene, è evidente che « $x$  è una versione di  $y$ » è, per Goodman, un predicato affine.<sup>22</sup> Vi sono delle «restrizioni rigorose» sul novero delle versioni accettabili, proprio come vi sono restrizioni sul novero delle rappresentazioni ammissibili nel caso del disegno o della pittura. Ma si tratta di restrizioni sintattiche, per così dire, ossia legate alle regole che governano la corretta manipolazione dei simboli: in Goodman, la teoria raffigurativa del linguaggio cede il posto a una teoria linguistica della raffigurazione. E proprio come non possiamo mettere alla prova un disegno o un dipinto confrontandolo con delle entità-in-sé, ma solo con entità a loro volta raffigurate (attraverso la percezione nei casi del primo tipo, attraverso la descrizione o l'immaginazione nei casi del secondo), così non possiamo mettere alla prova una mondo-versione confrontandola con un mondo-in-sé, ma solo esaminando le modalità della sua costruzione a partire da altre mondo-versioni. «Il fabbricare mondi, come noi li conosciamo, è sempre a partire da mondi già a disposizione; il fare è un rifare. L'antropologia e la psicologia evolutiva sono in grado di studiare storie sociali e individuali di questo costruire-mondi, ma la ricerca di un cominciamento universale o necessario è un compito che è meglio lasciare alla teologia» (p. 7).

\* \* \*

Tanto basti per comprendere almeno alcune delle motivazioni dietro la *querelle* che accompagnò l'uscita in libreria di questo volumetto. Un libro più

<sup>21</sup> N. Goodman, *The Languages of Art*, cit., p. 21 (trad it., p. 26).

<sup>22</sup> Purtroppo qui c'è un problema di traduzione, dal momento che l'espressione di cui si serve Goodman, «world-version», la quale rinvia esplicitamente alla lettura non relazionale, è stata qui resa sistematicamente con «versione del mondo», che invece è ambigua (meglio sarebbe stato usare «mondo-versione»). Torneremo su questo punto nel paragrafo finale.

difficile e complesso di quanto possa sembrare a prima vista. Ma anche un libro scomodo, appunto, non solo per Quine ma per tutta la filosofia analitica, che si trovava a dover fare i conti con un percorso che oscillando tra filosofia del linguaggio ordinario e costruzionismo neopositivista l'aveva condotta dritta dritta dinnanzi al baratro dell'irrealismo relativista. Il resto è storia. Da un lato chi, come Israel Shaffler, ha insistito sulla differenza tra versioni *del* mondo e mondo-versioni (domandandosi che senso potrebbe mai avere affermare che tutte le cose, persino le stelle, sono costruite da noi<sup>23</sup>); dall'altro chi, come Hilary Putnam, ha inforcato l'altro corno del bivio per slittare verso posizioni sempre più anti-realiste (sino a scrivere un vero e proprio «necrologio» dell'ontologia<sup>24</sup>). Da un lato chi ha cercato di mantenere l'equilibrio, coniugando il punto di arresto indicato da Quine con l'anti-concettualismo di Donald Davidson (che nell'idea stessa di versione, o schema concettuale, individuava un «terzo dogma» dell'empirismo<sup>25</sup>); dall'altro chi ha preferito marciare con Goodman e spingersi fino in fondo, agganciando l'inevitabile deriva irrealista a correnti di provenienza diversa: dal relativismo linguistico di Benjamin Lee Whorf (che proprio nella varietà dei sistemi simbolici per eccellenza, i linguaggi, individuava l'origine di irriducibili differenze nei modelli del mondo dei parlanti<sup>26</sup>) al decostruttivismo post-moderno di Derrida (non ci sono mondi, solo testi<sup>27</sup>). E tutto ciò a testimoniare non solo la scomodità di questo libro, ma anche l'enorme impatto che ha avuto, in un modo o nell'altro, sulla filosofia degli ultimi trent'anni. Naturalmente non manca chi, dinnanzi al baratro, ha preferito ingranare la retro-marcia senza tanti indugi, accomiatandosi dal relativismo radicale di Good-

---

<sup>23</sup> I. Scheffler, «The Wonderful Worlds of Goodman», *Synthese*, 45 (1980), pp. 201–209. Risposta di Goodman: «Costruiamo una stella proprio come costruiamo una costellazione: mettendone insieme le parti e tracciandone il confine [...] non con le mani ma con la mente, o meglio attraverso linguaggi e altri sistemi simbolici» («On Starmaking», *Synthese*, 45 (1980), pp. 210–215, a p. 213).

<sup>24</sup> H. Putnam, «Ontology: An Obituary», cap. 4 di *Ethics without Ontology*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 2004, pp. 71–85 (tr. it. di E. Carli: «Necrologio dell'«ontologia»», in Putnam, *Etica senza ontologia*, Bruno Mondadori, Milano, 2005, pp. 109–131). È significativo che la «svolta» anti-realista di Putnam abbia cominciato a prendere forma proprio in un saggio dedicato al nostro libro: cfr. «Reflections on Goodman's *Ways of Worldmaking*», *Journal of Philosophy*, 76 (1979), pp. 603–618.

<sup>25</sup> Cfr. D. Davidson, «On the Very Idea of a Conceptual Scheme», *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 47 (1974), pp. 5–20 (tr. it. di R. Brigati: «Sull'idea stessa di schema concettuale», in Davidson, *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna, 1994, pp. 263–282).

<sup>26</sup> Cfr. B. L. Whorf, *Language, Thought, and Reality*, MIT Press, Cambridge (MA), 1956 (tr. it. di F. Ciafaloni: *Linguaggio, pensiero e realtà*, Boringhieri, Torino, 1970).

<sup>27</sup> Cfr. J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Parigi, 1967 (tr. it. di R. Balzarotti *et al.*, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, 1968; 2ª ed. 1998).



man come dalla relatività ontologica più moderata di Quine per tornare ad abbracciare una forma di realismo forte. Il recente *exploit* dell'ontologia e della metafisica in ambito analitico è dinnanzi agli occhi di tutti<sup>28</sup>, e in Italia annovera tra i suoi protagonisti anche filosofi che il baratro l'anno osservato molto da vicino, come Maurizio Ferraris<sup>29</sup>. Ma proprio questo è il punto: a modo suo, anche il massiccio e inatteso ritorno all'essere in quanto essere è espressione (in quanto reazione) del tormentato clima filosofico che si è venuto a creare in seguito alla pubblicazione di questo libro.

Sarebbe tuttavia riduttivo leggere il testo esclusivamente alla luce della sua dottrina di fondo. Ci siamo soffermati su quella perché è lì che si è giocata buona parte di una partita che prosegue ancora oggi. Ma una fetta non trascurabile dell'influsso esercitato da questo libro risiede anche nei dettagli. Independentemente dalla tesi che li «tiene assieme», ciascuno dei capitoli contiene infatti spunti di riflessione che hanno dato vita a un dibattito tutto loro, talvolta con effetti altrettanto destabilizzanti ancorché limitati a specifiche aree disciplinari.

Il capitolo terzo, per esempio («Qualche difficoltà riguardo alla citazione»), ha in un sol colpo ridisegnato la mappa delle teorie della citazione, da lungo tempo confinate al ristretto ambito della filosofia del linguaggio. Più precisamente, è proprio in quanto la nozione goodmaniana di linguaggio si estende sino ad abbracciare sistemi simbolici non verbali, come la pittura o la musica, che le pagine di questo capitolo hanno avuto un effetto dirompente.<sup>30</sup> «Se una sequenza di parole può citarne un'altra, può un quadro citare un altro quadro, o una sinfonia citare un'altra sinfonia? E se sono in grado di citare le tue parole, posso anche citare i tuoi gesti o invece solo imitarli o descriverli?» (p. 49). Nel contesto del libro, rispondere a queste domande significa andare a fondo nell'analisi di alcune importanti modalità tra le tante di cui ci serviamo per combinare e comporre simboli, e quindi per fabbricare mondi. Ma le domande (e le risposte fornite da Goodman) hanno avuto un effetto esplosivo anche fuori contesto, gettando nuova luce sia sulle vecchie teorie della citazione verbale, sia sul problema (centrale in filosofia dell'arte) di caratterizzare adeguatamente nozioni così sfuggenti come quelle di allusione, parafrasi, parodia, adattamento, copia, plagio.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Cfr. le rassegne di F. D'Agostini, «Manuali di metafisica», *2R: Rivista di recensioni filosofiche*, 3 (2007), on-line su [www.swif.it](http://www.swif.it), e A. C. Varzi, *Ontologia*, Laterza, Roma/Bari, 2005.

<sup>29</sup> Cfr. M. Ferraris, *Il mondo esterno*, Bompiani, Milano, 2001.

<sup>30</sup> Non è un caso che la prima versione di questo capitolo (cfr. *supra*, n. 1) fosse apparsa in un numero monografico del *Monist* dedicato interamente a *The Languages of Art*.

<sup>31</sup> Goodman aveva già affrontato il problema in *The Languages of Art*, cit., cap. 3, e vi ritornerà esplicitamente in «A Note on Copies», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44 (1986), pp. 291–292.

Un altro esempio è costituito dalle osservazioni contenute nel capitolo quarto («Quando è arte?»). In questo caso si tratta anzi di un testo il cui impatto è risultato tanto più incisivo quanto più lo si è letto separatamente dalla dottrina che ispira il titolo del volume<sup>32</sup>. Per lungo tempo i filosofi si sono interrogati sul quesito: che cos'è l'arte? E l'hanno fatto andando alla ricerca di quelle caratteristiche intrinseche che un oggetto dovrebbe possedere per essere un'opera d'arte: caratteristiche come la grazia, l'armonia, l'equilibrio tra forma e materia, e via dicendo. Oggi sappiamo che quel modo di affrontare il quesito è entrato in crisi. Ha cominciato a incrinarsi con l'arte moderna ed è decisamente crollato con l'affermarsi dell'arte contemporanea: non ha più senso parlare di entità artistiche *in quanto tali* per il semplice motivo che possono esservi oggetti perfettamente indistinguibili dei quali soltanto alcuni ricevono il plauso della comunità artistica, come con gli *objets trouvés* di Marcel Duchamp o le scatole di detersivo *Brillo* di Andy Warhol<sup>33</sup>. Non solo: anche qualora si pensasse di poter distinguere ciò che è arte da ciò che non lo è chiamando in causa, accanto alle proprietà intrinseche su cui si era concentrata l'estetica classica, opportune proprietà relazionali, come essere il prodotto di un artista riconosciuto o essere esposto in un museo o in una galleria, il problema permarrrebbe: il *design* delle comuni scatole *Brillo* era effettivamente opera di un artista – un espressionista astratto costretto a sbarcare il lunario con lavori a carattere commerciale – ma ciò non toglie che il loro valore artistico sia nullo<sup>34</sup>. E poi non è detto che un'opera d'arte debba necessariamente restare tale. Così come qualunque oggetto può, in determinate circostanze, acquistare un insospettato valore artistico, allo stesso modo certe opere d'arte sembrerebbero perdere il proprio valore nel momento in cui le si impieghi in contesti diversi o per scopi differenti (un busto neoclassico per sostituire un paracarro, o una tela di Rembrandt «al posto di una finestra rotta o per coprire qualcosa», p. 79). Ebbene, per Goodman tutto ciò dimostra, appunto, che la domanda su cui riflettere non è «*Che cosa è un'opera d'arte?*». La domanda giusta è «*Quando qualcosa è un'opera d'arte?*». E questo modo di riconfigurare il quesito ha lasciato un segno indelebile in tutta la letteratura successiva.

---

<sup>32</sup> Ricordiamo che anche questo capitolo era già stato pubblicato in altra sede (cfr. *supra*, n. 1).

<sup>33</sup> Cfr. A. C. Danto, «The Artworld», *Journal of Philosophy*, 61 (1964), pp. 571–584. Per la verità le scatole di Warhol non sono indistinguibili da quelle che si trovano al supermercato: sono riproduzioni in legno e la loro realizzazione è costata duemila volte quella delle loro controparti ordinarie. Ciò non toglie che se la ditta *Brillo* decidesse di commercializzare il suo prodotto in (costose) scatole di legno, il loro valore artistico resterebbe nullo.

<sup>34</sup> Cfr. S. Smith *Warhol: Conversations about the Artist*, UMI Research Press, Ann Arbor (MI), 1988, p. 235.

Anzi, si potrebbe dire che in questo caso il morso di Goodman sia stato ancora più contagioso. Alla luce della sua teoria generale dei sistemi simbolici, chiedersi quando qualcosa è un'opera d'arte significa in ultima analisi domandarsi quando quella cosa realizza una certa funzione simbolica: qualunque cosa può, in certi periodi e a certe condizioni, essere usata come simbolo, e diventa un'opera d'arte se tale uso soddisfa certe caratteristiche aggiuntive, che Goodman chiama «sintomi dell'estetico» (p. 80). Ma se le cose stanno così, allora l'analisi si applica anche in molti altri casi, *mutatis mutandis*. Per esempio, possiamo attribuire a un tappo di sughero la funzione di alfiere in una partita di scacchi. Possiamo usare dei pezzi di metallo o dei lembi di carta stampata attribuendo loro una funzione simbolica che soddisfa le caratteristiche necessarie affinché li si possa considerare alla stregua di denaro. Oppure possiamo conferire a certi eventi determinate funzioni simboliche che li rendono, in determinati contesti storico-sociali, legalmente vincolanti: eseguire certi gesti e proferire certe parole equivale a sposarsi, cioè «funziona come» un matrimonio, in quanto la nostra attecione è diretta a tali atti come a simboli che nel contesto in questione esemplificano qualcosa. In breve, possiamo estendere l'analisi di Goodman non solo a quei particolari oggetti sociali che sono le opere d'arte, ma a *tutti* gli oggetti sociali. E basta un attimo di riflessione per rendersi conto di come questa sia effettivamente l'intuizione a fondamento di buona parte della letteratura recente in ambito di ontologia sociale. (Si pensi alla teoria che va per la maggiore, quella di John Searle: secondo tale teoria, la regola costitutiva degli oggetti sociali si riassume nella formula «X conta come Y nel contesto C» e la locuzione «conta come» viene spiegata proprio nei termini dell'attribuzione di una funzione d'uso<sup>35</sup>).

Sono solo due esempi, ma possiamo fermarci qui. Al di là di come ci si ponga nei confronti delle sue tesi, nel generale come nello specifico, non c'è dubbio che ci troviamo dinnanzi a un testo che ha fatto storia. Un testo scomodo e difficile, ma giustamente fortunato, e che a trent'anni dalla sua pubblicazione originale e a venti dalla prima edizione in lingua italiana merita di essere riproposto in tutta la sua pungente freschezza. Resta un'ultima osservazione importante, ed è di carattere editoriale. Riguarda il titolo del libro. L'originale recita *Ways of Worldmaking* – letteralmente: «Modi di costruire mondi». Nella traduzione italiana che qui riproponiamo il titolo è diventato *Vedere e costruire il mondo*. È un po' più bello della resa letterale, ma non rende giustizia al contenuto del libro. È evidente, anzi, che l'uso dell'articolo determinativo davanti a «mondo» tradisce una lettura quineana del testo, del

---

<sup>35</sup> Cfr. J. R. Searle, *The Construction of Social Reality*, Free Press, New York, 1995 (tr. it. di A. Bosco: *La costruzione della realtà sociale*, Edizioni di Comunità, Milano, 1996).

tutto ortogonale alla dottrina principale che Goodman vuole sostenere. Purtroppo non è possibile cambiare il titolo e lasciare il libro com'è: le leggi dell'editoria (e della biblioteconomia) lo sconsigliano. Quindi il titolo resta, così come nel testo resta la traduzione sistematica di «world-version» in «versione del mondo», quando «mondo-versione» sarebbe stato più corretto.<sup>36</sup> Ma cerchiamo di leggere questo libro senza usare l'articolo determinativo. Non è detto che ci riesca facile, e tantomeno che si sia d'accordo. Ma è quello che Goodman ci chiede di fare.

---

<sup>36</sup> Cfr. *supra*, n. 22.