



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Corso di Laurea magistrale  
in Filosofia della società,  
dell'arte e della comunicazione**

**Tesi di Laurea**

**Percorsi nell'erba**

**costruzionalismo ed educazione all'arte  
sulle orme di Nelson Goodman**

**Relatore**

Ch. Prof. Luigi Perissinotto

**Correlatore**

Ch. Prof. Pietro Conte

**Laureando**

Fabio Giacomini

Matricola 850585

**Anno Accademico**

2018 / 2019

*Let Freedom Ring*

John Lenwood (Jackie) McLean

## INDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INDICE DELLE IMMAGINI</b>   | <b>5</b>  |
| <b>INTRODUZIONE</b>  | <b>7</b>  |
| <b>PARTE I</b>   | <b>11</b> |
| <b>I1) ANALISI DELLA CONCEZIONE FILOSOFICA DELL'ARTE IN NELSON GOODMAN</b>                   | <b>12</b> |
| I1a) SISTEMI SIMBOLICI   | 12        |
| I1a.1) DENOTAZIONE   | 13        |
| I1a.2) ESEMPLIFICAZIONE  | 15        |
| I1a.3) METAFORA  | 18        |
| I1a.4) ESPRESSIONE   | 21        |
| I1b) REFERENZA E SOMIGLIANZA   | 24        |
| I1b.1) PICCOLA E GRANDE CIRCOLAZIONE   | 24        |
| I1b.2) DALLA RAPPRESENTAZIONE ALLA SOMIGLIANZA   | 29        |
| I1c) I SINTOMI DELL'ESTETICO   | 33        |
| I1c.1) CARATTERE E NOTAZIONE   | 33        |
| I1c.2) I SINTOMI DELL'ESTETICO   | 40        |
| I1d) L'IMPLEMENTAZIONE DELL'OPERA  | 45        |
| I1d.1) FAR FUNZIONARE L'OPERA  | 45        |
| <b>I2) RAPPORTO TRA FILOSOFIA DELL'ARTE ED IMPIANTO FILOSOFICO DI BASE IN NELSON GOODMAN</b> | <b>49</b> |
| I2a) NOMINALISMO   | 49        |
| I2a.1) ENTIA NON SUNT MULTIPLICANDA...   | 49        |
| I2a.2) ...PRAETER NECESSITATEM   | 52        |
| I2b) LA NATURA OPERAZIONALE DELLA VERITÀ   | 54        |
| I2b.1) VERITÀ  | 54        |
| I2b.2) PROIEZIONE E TRINCERAMENTO  | 57        |
| I2b.3) LA CORRETTEZZA DI ADATTAMENTO   | 60        |

|  |            |
|--|------------|
| I2c) IL PROBLEMA EPISTEMOLOGICO DELLA COSTRUZIONE DELLE MONDO-VERSIONI           | 67         |
| I2c.1) CONCETTO E CONTENUTO  | 67         |
| I2c.2) COSTRUIRE MONDO-VERSIONI  | 70         |
| I2c.3) CONOSCENZA  | 74         |
| <b>I3) APPROCCIO FUNZIONALISTICO ED ELEMENTI DI CRITICA DELL'ARTE IN GOODMAN</b> | <b>77</b>  |
| I3a) L'EFFICACIA COGNITIVA   | 77         |
| I3a.1) PENSARE EMOZIONI  | 77         |
| I3a.2) ENTRARE NEL MERITO  | 79         |
| <b>PARTE II</b>  | <b>84</b>  |
| <b>II1) APPLICAZIONE DELLE TEORIE DI NELSON GOODMAN IN AMBITO DIDATTICO</b>      | <b>85</b>  |
| II1a) PROJECT ZERO   | 85         |
| II1a.1) COGNITIVISMO   | 86         |
| II1a.2) FORME DI EDUCAZIONE  | 88         |
| II1a.3) VALUTARE L'EDUCAZIONE  | 90         |
| II1a.4) IL RUOLO DEI MUSEI   | 93         |
| II1b) VEDERE E COSTRUIRE IL MONDO AL MART  | 95         |
| II1b.1) IL PROGETTO  | 95         |
| II1b.2) IL PERCORSO  | 97         |
| II1b.3) L'APPLICAZIONE   | 107        |
| <b>SUGGERIMENTI E CONCLUSIONI</b>  | <b>120</b> |
| <b>APPENDICE 1</b>   | <b>126</b> |
| <b>VEDERE E COSTRUIRE IL MONDO - percorso per operatori</b>                      | <b>126</b> |
| <b>APPENDICE 2</b>   | <b>131</b> |
| <b>VEDERE E COSTRUIRE IL MONDO - slides illustrative</b>                         | <b>131</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>  | <b>137</b> |

# INDICE DELLE IMMAGINI

|                  |  |            |
|------------------|--|------------|
| <b>FIGURA 1</b>  | <b>Schema della denotazione</b>  | <b>13</b>  |
| <b>FIGURA 2</b>  | <b>Famiglia e regno della metafora</b>   | <b>19</b>  |
| <b>FIGURA 3</b>  | <b>Piramide della gerarchia denotazionale</b>  | <b>25</b>  |
| <b>FIGURA 4</b>  | <b>Referential Chain remoteness</b>  | <b>25</b>  |
| <b>FIGURA 5</b>  | <b>Referential Chain</b>   | <b>27</b>  |
| <b>FIGURA 6</b>  | <b>Organizzazione metaforica delle etichette</b>   | <b>27</b>  |
| <b>FIGURA 7</b>  | <b>Organizzazione metaforica delle <i>null labels</i></b>  | <b>28</b>  |
| <b>FIGURA 8</b>  | <b>Arti autografiche ed arti allografiche</b>  | <b>33</b>  |
| <b>FIGURA 9</b>  | <b>Dallo spirito di ricerca all'accettabilità</b>  | <b>64</b>  |
| <b>FIGURA 10</b> | <b>Cards figurative</b>  | <b>98</b>  |
| <b>FIGURA 11</b> | <b>Card</b>  | <b>98</b>  |
| <b>FIGURA 12</b> | <b>Alla ricerca dell'opera</b>   | <b>99</b>  |
| <b>FIGURA 13</b> | <b>Associazione della Card</b>   | <b>99</b>  |
| <b>FIGURA 14</b> | <b>L'opera scelta</b>  | <b>99</b>  |
| <b>FIGURA 15</b> | <b>La tabella delle etichette</b>  | <b>100</b> |
| <b>FIGURA 16</b> | <b>Applicazione delle etichette all'opera</b>  | <b>100</b> |
| <b>FIGURA 17</b> | <b>Utilizzo della tabella delle etichette</b>  | <b>101</b> |
| <b>FIGURA 18</b> | <b>Synetools</b>   | <b>101</b> |
| <b>FIGURA 19</b> | <b>Utilizzo dei Synetools</b>  | <b>103</b> |
| <b>FIGURA 20</b> | <b>Copia dal vero</b>  | <b>104</b> |
| <b>FIGURA 21</b> | <b>La ricetta dell'opera</b>   | <b>105</b> |
| <b>FIGURA 22</b> | <b>La nuova opera</b>  | <b>106</b> |
| <b>FIGURA 23</b> | <b>Mart - Brochure scuola 2018-2019 copertina</b>  | <b>108</b> |
| <b>FIGURA 24</b> | <b>Mart - Vedere e costruire il mondo - locandina</b>  | <b>108</b> |
| <b>FIGURA 25</b> | <b>Mart - Brochure scuola 2018-2019 - estratto da pag. 29</b>  | <b>108</b> |
| <b>FIGURA 26</b> | <b>Galleria Civica di Trento - Mostra <i>Ex Post</i> - locandina</b>   | <b>110</b> |
| <b>FIGURA 27</b> | <b>Galleria Civica di Trento - Mostra <i>Ex Post</i> - spazi espositivi</b>  | <b>110</b> |
| <b>FIGURA 28</b> | <b>Laurina Paperina - <i>Riders of the lost heads</i> - Mostra <i>Ex Post</i>,<br/>Galleria Civica di Trento, 2018</b> | <b>111</b> |

|                  |   |            |
|------------------|---|------------|
| <b>FIGURA 29</b> | <b>Luca Coser - <i>Applause</i> - Mostra <i>Ex Post</i>,<br/>Galleria Civica di Trento, 2018</b>              | <b>113</b> |
| <b>FIGURA 30</b> | <b>Rolando Tessadri - <i>Tessitura</i> - Mostra <i>Ex Post</i>,<br/>Galleria Civica di Trento, 2018</b>       | <b>114</b> |
| <b>FIGURA 31</b> | <b>Christian Fogarolli - <i>Lithotherapy</i> - Mostra <i>Ex Post</i>, Galleria Civica di<br/>Trento, 2018</b> | <b>116</b> |

# INTRODUZIONE

Il mio incontro con Nelson Goodman è avvenuto in modo del tutto fortuito. In occasione di uno *stage* presso il Mart di Rovereto, il Responsabile dell'*Area Educational* del Museo mi ha chiesto di costruire un progetto didattico rivolto agli studenti della scuola secondaria di secondo grado, basato sulla concezione estetica del filosofo americano. La proposta è stata una vera e propria sfida volta a tradurre in pratica i temi trattati da Goodman in *Languages of Art* ed in *Ways of Worldmaking*. L'impostazione costruzionista di questi testi apre a suggestioni di grande fascino. In particolare, la prospettiva del "costruire mondi", benché basata su di un'infrastruttura teorica rigorosamente analitica, risuona interiormente come un manifesto che può essere rivolto a chiunque si approcci all'arte, fornendo strumenti per un'esperienza rinnovata nell'incontro con le opere ed un invito a contribuire direttamente nella produzione creativa personale. Dall'esperienza che ho vissuto ho tratto questa tesi che ho organizzato come segue.

La prima parte è una trattazione dei sistemi cardine della concezione estetica goodmaniana e del modo in cui questi traggono origine dal sottosuolo nominalista che li alimenta.

Secondo il filosofo americano, l'arte e le scienze agiscono egualmente in uno scenario gnoseologico e sono accumulate dal ricorso a particolari tipi di sistemi simbolici che sono alla base della costruzione di mondi e dell'acquisizione di nuove conoscenze. Nei capitoli ad essi dedicati procedo con una descrizione dettagliata del loro funzionamento in ambito artistico. Tra i sistemi simbolici presi in analisi ho riservato una particolare attenzione alla funzione referenziale dell'esemplificazione metaforica, in quanto meccanismo eminente della produzione di nuovi significati. La metafora, sostiene Goodman, "Far from being a mere matter of ornament, it participates fully in the progress of knowledge: in replacing some stale 'natural' kinds with novel and illuminating categories, in contriving facts, in revising theory, and in bringing us new worlds"<sup>1</sup>. La metafora è però, allo stesso tempo, destinata a cadere nella *routine* poiché dipende da fattori transitori come la novità e l'interesse: "Ciò che era nuovo diventa banale, il suo passato cade nell'oblio, e la metafora sbiadisce nella mera verità"<sup>2</sup>. La trattazione prosegue con l'esposizione della teoria della notazione e con l'analisi dei *sintomi dell'estetico*: indizi diagnostici che Goodman

---

<sup>1</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 1984, p. 71.

<sup>2</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, ed. it. a. c. di Franco Brioschi, il Saggiatore, Milano 2017, p. 76.

suggerisce essere tendenzialmente presenti nelle manifestazioni artistiche, ma che, tuttavia, non arrivano ancora a decretarne definitivamente lo *status*.

L'orizzonte estetico di Goodman poggia su di una base teorica di stampo rigorosamente nominalista ed è orientato ad una concezione gnoseologica piuttosto originale che viene definita "irrealismo". Questa è la tematica trattata nel secondo capitolo.

L'irrealismo gnoseologico goodmaniano è il risultato di una critica sostanziale all'empirismo logico della tradizione europea, rispetto alla quale viene rigetto l'argomento a sostegno dei limiti gnoseologici del rapporto soggetto-oggetto. Goodman ci restituisce in cambio un'illimitata possibilità di costruzione che è il risultato di una riformulazione teorico/gnoseologica riconducibile, in parte, a certe posizioni del pragmatismo statunitense.

Il problema della relazione tra alterità irriducibili nell'esperienza gnoseologico-epistemica è risolto da un intervento discreto di "campionamento" del dato che ci conduce ad una placida laguna della verità, dove la coscienza logica si adatta naturalmente ad oggetti ad essa del tutto omogenei. La qualità ontologica "del" mondo (che smentisce la sua unicità nelle diverse versioni che di esso si danno), è così restituita da una moltitudine di teorie, ognuna delle quali sancisce la propria verità grazie alla compartimentazione della propria costruzione logico-teorica, protetta dal principio di non contraddizione. Sempre in questa sezione tratto le questioni riguardanti la proiettabilità dei predicati, della correttezza di adattamento e della funzione della conoscenza.

Il capitolo successivo tratta dell'impostazione cognitivista di Goodman in ambito estetico e dei criteri di giudizio artistico che da essa necessariamente discendono e dalla quale sono pesantemente condizionati.

L'atteggiamento estetico, non più concepito come puro rapimento estetico o impulso emotivo, diviene, nella proposta goodmaniana, totalmente dinamico, fatto di ricerca ed esplorazione. Il piacere che ne consegue è prodotto dal raggiungimento di nuove intuizioni, l'emozione che ci coinvolge nell'esperienza artistica è anch'essa ricollocata su un piano razionale e sfruttata a fini cognitivi. Il valore conoscitivo dell'opera d'arte è dunque quello che attribuiamo ad un qualsiasi oggetto simbolico nella sua capacità di esibire un mondo, arricchendo l'immagine che abbiamo di esso.

Benché non si possano individuare nel pensiero di Goodman veri e propri elementi di critica d'arte, lo studioso americano propone un criterio guida di giudizio delle opere che riguarda il modo in cui



la simbolizzazione “[...] serva più o meno bene allo scopo cognitivo: dalla sottigliezza delle sue discriminazioni e dalla appropriatezza delle sue allusioni; dal modo come opera nell’afferrare, esplorare e informare il mondo; da come analizza, classifica, ordina e organizza, da come concorre alla formazione, manipolazione, conservazione e trasformazione della conoscenza”<sup>3</sup>.

Nella seconda parte della tesi espongo la mia proposta di applicazione del pensiero di Goodman in ambito didattico. Questa parte si apre con una propedeutica analisi dell’esperienza dello stesso Goodman in campo educativo: illustro i suoi fondamenti teorici ed espongo alcune proposte didattiche tratte da “Project Zero”, programma educativo da egli fondato nel 1967 presso la Harvard Graduate School of Education. Rispetto a queste esperienze analizzo le considerazioni critiche avanzate dallo stesso Goodman in merito alla loro efficacia ed ai loro limiti.

Concluso il punto precedente, inizio la trattazione di *Vedere e costruire il mondo*; il laboratorio per studenti della scuola secondaria di secondo grado che ho elaborato durante l’esperienza al Mart. Il progetto, oltre ad essere stato pubblicato nel catalogo delle proposte formative del museo, ha trovato la sua verifica sperimentale grazie all’esperienza vissuta dagli studenti di un liceo artistico di Trento che hanno partecipato al laboratorio. Gli strumenti didattici escogitati per il percorso sono riportati in dettaglio, descritti nella loro funzione e ricondotti ai dettami dell’impianto goodmaniano. Una considerazione non secondaria riguarda la differenza di approccio nell’analisi dei diversi linguaggi artistici (pittura, scultura, installazione, video) con i quali i partecipanti si sono trovati a confronto ed il modo in cui sono state individuate le proprietà significative delle opere ed elaborati i predicati da riproiettare.

Vengono quindi illustrati gli esiti della sperimentazione tramite una reportistica che punta a sottolineare pregi e difficoltà riscontrate.

Nella parte conclusiva espongo alcune considerazioni riguardanti la visione goodmaniana, messa a confronto con l’esperienza dell’estetica relazionale, che viene teorizzata dal critico francese Nicolas Bourriaud in un testo pubblicato proprio nell’anno della morte di Nelson Goodman. In questa sezione il pensiero del filosofo americano incontra e si scontra con le istanze sociali, etiche e politiche che caratterizzano l’impostazione dell’arte relazionale; narrazione che impone esigenze

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 222.

ulteriori rispetto a quella goodmaniana, rivolgendosi alla ricognizione del rapporto tra arte, esistenza e società.

# PARTE I

## **II) ANALISI DELLA CONCEZIONE FILOSOFICA DELL'ARTE IN NELSON GOODMAN**

### **IIa) SISTEMI SIMBOLICI**

Nel pensiero di Goodman arte e scienza sono accomunate dal sottendere entrambe meccanismi gnoseologici che fanno ricorso a simboli e sistemi simbolici. Questi sistemi non operano tuttavia un'azione autenticamente epistemica nella quale un oggetto viene giudicato come altro dal soggetto, ma sono simboli espressivi nei quali è l'azione analitica del giudizio che costruisce l'oggetto di cui essa stessa dice una verità senza residuo. In questo consiste in massima sintesi l'irrealismo Goodmaniano. L'attenzione di Goodman è così volta all'analisi delle caratteristiche di funzionamento dei sistemi simbolici separatamente da questioni legate all'intenzionalità di chi li agisce.

La specie che accomuna tutte queste simbolizzazioni è l'essere "relazioni referenziali", distinte in generi diversi, ma tutte costitutive di una teoria unitaria e generale. Le proprietà dei simboli non sono date da loro tratti familiari ma sono quelle che essi acquisiscono a seguito di una nostra ristrutturazione linguistico-concettuale volta a costruire ed organizzare la realtà.

Goodman osserva come una rappresentazione (pittorica) o una descrizione (linguistica) o in generale, "qualcosa" "[...] does stand for, refer to, symbolize something else, or even itself"<sup>4</sup>.

Come vedremo, l'esperienza estetica per Goodman è dinamica e non statica. In essa influiscono echi del passato, esperienza, competenze, pregiudizi, conoscenze, abitudini e interessi. L'atteggiamento estetico è mobile, di ricerca e di esplorazione, è creazione e ri-creazione e ciò avviene attraverso una manipolazione dei simboli sia a livello costruttivo che interpretativo.

Se studiare i simboli significa affrontare i modi e gli strumenti del riferimento, il campo va indagato con gli strumenti della linguistica strutturale insieme ad un'analisi dei sistemi simbolici non linguistici come la rappresentazione pittorica o la notazione musicale.

---

<sup>4</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 92.

Le funzioni logiche referenziali fondamentali dei sistemi simbolici sono la denotazione, l'esemplificazione e l'espressione. Nell'analisi che segue, analizzerò ciascuna funzione individuando i modi della sua significazione.

### 11a.1) DENOTAZIONE

La denotazione è una relazione che si instaura tra un'etichetta recante un predicato o una proprietà e ciò cui essa si applica (figura 1). Per Goodman la relazione di denotazione è del tutto arbitraria: qualsiasi cosa può denotare pressoché qualsiasi altra cosa. Il dispositivo simbolico della denotazione sussume egualmente le funzioni di rappresentazione e descrizione<sup>5</sup>, benché queste ultime non possano mai essere ridotte definitivamente l'una all'altra.



**Figura 1**

Nella relazione di rappresentazione nessun requisito di somiglianza o di mimesi illusionistica tra etichetta ed oggetto è necessario. La rappresentazione per Goodman dipende esclusivamente dal funzionamento simbolico denotativo: “La verità è che un quadro, per rappresentare un oggetto, deve essere un simbolo di esso, stare per esso, riferirsi ad esso; e che nessun grado di somiglianza è sufficiente per instaurare la relazione di riferimento richiesta. Né la somiglianza è necessaria per il riferimento; pressoché ogni cosa può stare per pressoché ogni altra. Un quadro che rappresenta - come un passo che descrive - un oggetto si riferisce ad esso e, più precisamente, lo denota. La denotazione è il nocciolo della rappresentazione ed è indipendente dalla somiglianza”<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> In linea con la teorizzazione di Goodman, utilizzo il termine “descrizione” quando parlo di sistemi simbolici linguistici ed il termine “rappresentazione” quando tratto i sistemi simbolici figurativi. Goodman osserva in nota a *I linguaggi dell'arte*, (Cfr., N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 34 nota n. 25) che il termine descrizione non si limita alle descrizioni definite ma comprende anche i nomi e le costruzioni più elaborate.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 13.

Tutto ciò che è denotato da un simbolo è congruente ad esso e costituisce la sua “classe di congruenza” o “estensione”. La denotazione può essere unica, multipla o nulla, a seconda che si estenda ad un solo oggetto, distributivamente ad una classe di oggetti<sup>7</sup>, oppure ad una classe vuota di oggetti.

Quest’ultimo caso è trattato ampiamente da Goodman attraverso l’analisi del funzionamento delle *null labels*, “etichette nulle”, caratterizzate tutte dalla stessa estensione vuota. Se la rappresentazione dipende dall’uso dei simboli come denotativi, allo stesso tempo, “Un insieme denso di elementi non costituisce uno schema di rappresentazione se non è almeno apparentemente provvisto di denotata”<sup>8</sup>. Come abbiamo visto, la funzione denotativa contempla anche il caso in cui non abbiamo alcun *denotatum* effettivo, basta che gli elementi che costituiscono il simbolo divengano rappresentazionali in virtù di qualche correlazione di questo tipo.

Ciò però non è privo di conseguenze di un certo rilievo: “Quando dico che una figura rappresenta una talcosa, resta perciò profondamente ambiguo se sto dicendo che cosa la figura denoti oppure che tipo di figura sia”<sup>9</sup>. Queste rappresentazioni, benché dichiarino letteralmente o simbolicamente di denotare, possono essere assimilate allo status delle cosiddette *nonlabels*:

“Ciò che tende a metterci fuoristrada è il fatto che locuzioni quali <<figura di Pickwick>> e <<rappresenta un unicorno>> vanno piuttosto considerati alla stregua di predicati a un posto indivisibili, o termini-di-classe, come <<scrivania>> o <<tavolo>>”<sup>10</sup>.

Le *null labels* vengono trattate ai fini classificatori alla stregua dei semplici oggetti (*nonlabels*) e, come vedremo, occupano la loro stessa posizione alla base della piramide della gerarchia denotazionale. A differenza di questi ultimi però, esse mostrano funzioni operative che, benché non agiscano effettivamente (le *null labels* rimangono predicati indivisibili ad un posto), attribuiscono loro lo status di simbolo rappresentazionale.

---

<sup>7</sup> Nonostante la sua impostazione nominalista, Goodman utilizza nei testi un linguaggio che fa uso di concetti di classe e di insiemistica, violando i precetti di uno stile espressivo che ci si aspetterebbe altrettanto rigorosamente nominalista. Egli stesso riconosce ciò, giustificando questa scelta come funzionale all’argomentazione delle sue tesi. Uno stile narrativo “platonista” agevola la spiegazione. Lo stesso Goodman osserva come “[...] se alcune delle pagine che seguono violano i principi del nominalismo, ciò accade solo perché mi sembrava superfluo, rispetto agli scopi attuali, mostrare come se ne possa formulare una versione nominalistica” (N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 7).

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 26.

Goodman utilizza l'artificio dei trattini per nominare le *null labels*. Un'etichetta che denota un oggetto inesistente, come ad esempio un unicorno, è chiamata figura-di-unicorno<sup>11</sup> e classificata come singolo oggetto facente parte dell'insieme delle "figure di un certo genere". Tramite le *null labels* otteniamo rappresentazioni fittiziamente relazionali<sup>12</sup> prive di *denotatum*<sup>13</sup> ma foriere di una possibile classificazione; di fronte ad esse ci chiediamo "[...] che sorta di rappresentazione (o descrizione) sia"<sup>14</sup>.

Un dipinto, come etichetta denotante, rappresenta e quindi classifica gli oggetti. Li classifica nel senso che non denota la classe selezionata ma denota i suoi membri, (sempre che ce ne siano). A sua volta esso appartiene a determinate classi che lo denotano come simbolo che rappresenta-come. Nel mondo dell'arte molto spesso non possiamo stabilire se una figura denoti qualcosa e dovremo limitarci a cercare di stabilire invece che tipo di figura sia.

Rappresentare significa dunque classificare oggetti<sup>15</sup> in base a una selezione discriminante di alcuni dei loro attributi; mai di tutti però perché altrimenti non ci sarebbe classificazione e quindi rappresentazione. Per Goodman, classificare vuol dire introdurre una preferenza e le etichette denotanti sono strumenti di organizzazione di queste preferenze selezionate. L'applicazione di un'etichetta spesso "[...] effettua, tanto quanto attesta, l'essenza di una classificazione"<sup>16</sup>.

## 11a.2) ESEMPLIFICAZIONE

---

<sup>11</sup> Possiamo avere *null labels* anche nell'ambito dei sistemi simbolici linguistici; in tal caso avremo una descrizione-di-unicorno. La distinzione tra figure e descrizioni tuttavia non è rigida e "[...] i canoni della classificazione sono meno chiari di quanto non sia la pratica". (N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 28). Questa idea è determinata dal fatto che impariamo a gestire i costrutti verbali ancor prima di comprendere il significato di termini individuali. Prima impariamo ad applicare i composti del termine e poi impariamo ad applicare il termine separatamente.

<sup>12</sup> In particolare, Goodman specifica che, tra le figure che rappresentano un uomo, le figure-di-uomo saranno quelle che lo rappresentano come un uomo e le figure di uomo che non sono figure-di-uomo non lo rappresentano come un uomo. (Cfr., N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., pp. 30-31).

<sup>13</sup> "Una figura che rappresenta un uomo lo denota; una figura che rappresenta un uomo immaginario è una figura-di-uomo, e una figura che rappresenta un uomo come un uomo è una figura-di-uomo che lo denota". (N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., pp. 31-32).

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>15</sup> Ci possono essere inoltre casi di riferimento senza denotazione. Goodman ne parla brevemente: "Un elemento può finire per simbolizzare un altro elemento ad esso correlato pressoché in qualsiasi modo. A volte la relazione sottostante non è referenziale, come quando il simbolo è la causa o l'effetto di ciò che denota (e così talora ne è chiamato il segno), oppure gli sta di fianco, o gli è simile [...] tra due cose, l'una può riferirsi all'altra per via dei predicati esemplificati; oppure, tra due predicati, l'uno può riferirsi all'altro per via delle cose denotate" (N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 63). "[...] un elemento può simbolizzarne un altro in più modi". (*Ivi*, p. 64).

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 35.

Diversamente dall'etichettatura denotante, l'esemplificazione funziona in modo meno libero:

“L'etichettatura sembra più libera del campionamento. Posso far sì che qualsiasi cosa denoti gli oggetti bianchi, ma non posso far sì che qualsiasi cosa, che non sia bianca, costituisca un campione della bianchezza”<sup>17</sup>.

L'espressione cui dobbiamo porre attenzione all'interno della citazione è “campionamento” (*sampling*). Con questa parola Goodman fa riferimento al fatto che tramite l'esemplificazione noi selezioniamo qualità effettivamente possedute dal simbolo a seguito di una propedeutica azione denotativa effettuata da un'etichetta recante quella stessa proprietà: “[...] mentre un quadro denota ciò che rappresenta, e un predicato denota ciò che descrive, quali proprietà possiedano il quadro o il predicato dipende piuttosto da quali predicati li denotino [...] Il quadro *non denota* il colore grigio, *ma è denotato dal* predicato <<grigio>>”<sup>18</sup>.

L'esemplificazione è quindi riferimento che muove dal *denotatum* indietro verso l'etichetta o comunque verso l'iscrizione del predicato denotante: “[...] il semplice fatto di possedere una proprietà non equivale all'esemplificazione [...] quest'ultima comporta un riferimento, tramite quel che una cosa possiede, alla proprietà posseduta, [...] l'esemplificazione, anche se è ovviamente diversa dalla denotazione (o descrizione o rappresentazione), è anch'essa una specie di riferimento”<sup>19</sup>.

Per un oggetto, essere un campione di un predicato comporta essere a propria volta denotato da quel predicato. L'esemplificazione si posiziona quindi, all'interno di una mappa referenziale, come la “[...] sottorelazione del converso della denotazione”<sup>20</sup>: una relazione simbolica che oltre ad andare in direzione contraria rispetto alla denotazione, si colloca in una precisa sottoclasse di quell'inverso: “[...] the subclass consisting of those cases where what is denoted or possesses refers back as a sample, to what denotes or is possessed”<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>19</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, tr. it. di Carlo Marletti, introduzione di Achille C. Varzi, Editori Laterza, Roma-Bari 2008, p. 37.

<sup>20</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 58.

<sup>21</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 82.



Goodman osserva che “[...] mentre qualsiasi cosa può essere denotata, solo le etichette possono essere esemplificate”<sup>22</sup>. Etichette che non sono semplici iscrizioni di un predicato ma etichette a loro volta denotate da quel predicato. Il celebre esempio che Goodman utilizza per spiegare questo funzionamento simbolico è il campione di stoffa: “L’esemplificazione è possesso più riferimento [...] Il ritaglio esemplifica solo quelle proprietà che esso ha e alle quali contemporaneamente si riferisce”<sup>23</sup>. Per il campione il possesso delle proprietà è intrinseco: esso non può non averle, non solo, il campione ne possiede sempre di più rispetto a quelle che servono per il riferimento. “Se il possesso è intrinseco, non lo è il riferimento; e quali proprietà precise di un simbolo sono esemplificate dipende da quale particolare sistema di simbolizzazione è all’opera”<sup>24</sup>.

Il fatto che un quadro possieda proprietà dipende quindi dai predicati che lo denotano: “[...] Ciò che un simbolo esemplifica deve applicarsi ad esso”<sup>25</sup>. La proprietà di essere grigio di un quadro, ad esempio, deriva dall’essere, quel quadro, antecedentemente denotato dal colore grigio. In questo modo il quadro esemplificherà tale predicato o proprietà. Posso utilizzare le etichette per denotare con grande disinvoltura, ma, a un campione, per essere un campione di uno specifico predicato, è richiesto di essere a sua volta denotato da quel predicato. “L’esemplificazione è vincolata solo in quanto la denotazione dell’etichetta in questione è considerata come già fissata in precedenza”<sup>26</sup>.

Goodman osserva come l’interpretazione dei predicati sia sempre legata al grado di latitudine che concediamo alle loro estensioni e ciò dipende dalle nostre scelte. In questo lavoro di ricerca ci aiuta il contesto che ci dice molto rispetto a quali etichette sono in questione.

“Which if any features something exemplifies often varies [...] depending on which of its permanent features it exemplifies in the given context”<sup>27</sup>.

Ecco così che l’esemplificazione comporta l’instaurazione creativa di una relazione richiamando all’attenzione certe proprietà possedute dal simbolo, ma ciò accade compiendo una selezione tra un

---

<sup>22</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 56.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>27</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 59.

numero talmente alto di proprietà che non è improprio parlare di una vera e propria virtuale ricostruzione dell'oggetto:

“But plainly not all the countless features of the work matter [...] but only those qualities and relationships [...] that the work exemplifies and thus selectively refers to”<sup>28</sup>.

Ciò che abbiamo esposto nella trattazione delle *null labels* nell'ambito della denotazione, influenza il funzionamento simbolico dell'esemplificazione. Un certo quadro che rappresenta un unicorno abbiamo visto che costituisce un'etichetta con denotazione nulla ma allo stesso tempo, può valere come etichetta che esemplifica un'etichetta-di-unicorno. Otteniamo in questo modo un predicato reale con estensione vuota, esso non sarà realmente esemplificato da alcunché ma potrà essere fittiziamente esemplificato, così, “[...] <<cavallo alato>> è esemplificato da Pegaso nel senso che Pegaso esemplifica <<etichetta-di-cavallo-alato>>. Inoltre un predicato vuoto, come un predicato non-vuoto, può essere metaforicamente esemplificato; <<angelo>> può essere così esemplificato da un aviatore, allo stesso modo di <<aquila>>”<sup>29</sup>.

Riassumendo i tratti essenziali dell'esemplificazione, ritengo utile citare J. S. Ackerman:

“A major function of the concept of exemplification as I understand it is to qualify the abstract properties of works of art as symbols, as conveyors of meaning in themselves, rather than through associations that a viewer makes with something else”<sup>30</sup>.

Nell'esemplificazione possiamo compiere una scelta tra proprietà. Queste proprietà possono essere però selezionate esclusivamente tra quelle possedute dal simbolo e non possiamo, per ora, spingerci oltre.

### IIa.3) METAFORA

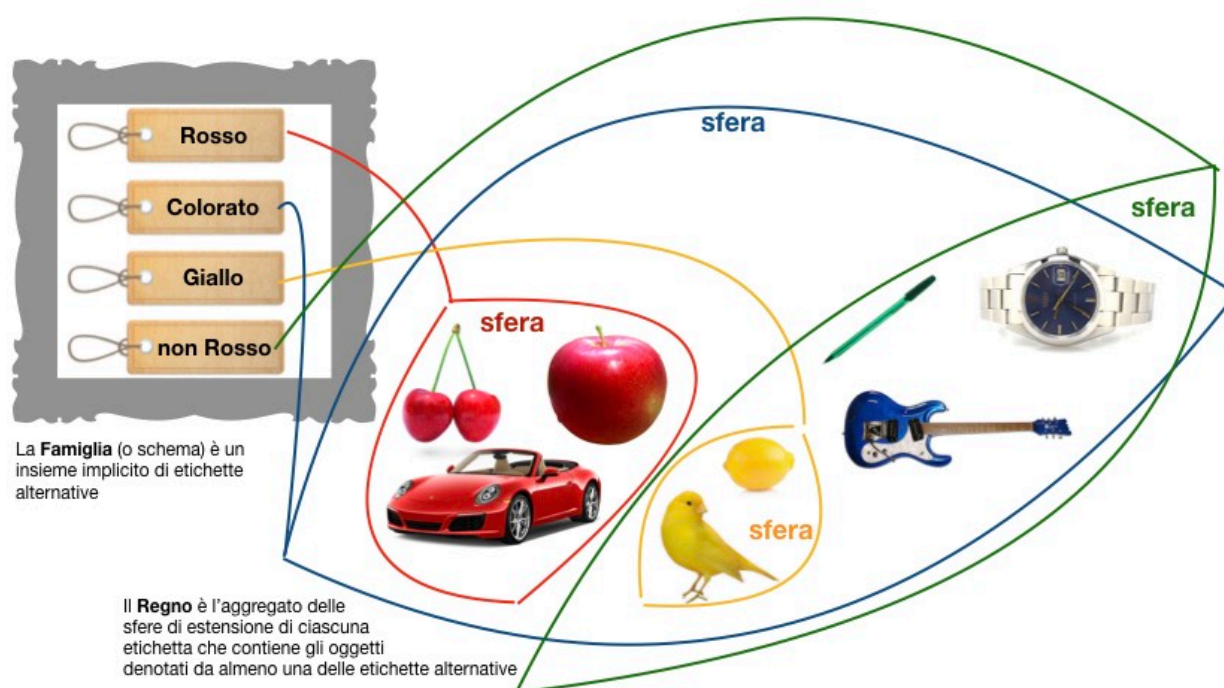
---

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>29</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 65.

<sup>30</sup> J. S. Ackerman, *Worldmaking and Practical Criticism*, The American Society for Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 39, N° 3. (Spring, 1981), p. 250.

La metafora viene trattata ampiamente in *I linguaggi dell'arte* ed in *Of Mind and Other Matters* sempre a partire dal funzionamento delle etichette. In *I linguaggi dell'arte*, l'analisi del funzionamento viene condotta facendo ricorso a criteri di insiemistica. Le etichette, per Goodman, non categorizzano mai singolarmente, ma sempre per insiemi di alternative, determinate principalmente per consuetudine o in base al contesto. L'insieme di alternative all'interno delle quali funziona una data etichetta è chiamato da Goodman *famiglia* o *schema*. All'interno di un singolo schema avremo diverse etichette, ognuna con la propria sfera di estensione. Ciascuna sfera conterrà gli oggetti denotati da almeno una delle etichette alternative. Con il termine *regno*, infine, Goodman descrive l'aggregato delle sfere di estensione di tutte le etichette della famiglia presa in considerazione (figura 2).



**Figura 2**

Goodman osserva che “[...] il regno dipende dallo schema all’interno del quale funziona un’etichetta, e, dal momento che un’etichetta può appartenere a un numero qualsiasi di tali schemi, anche un’etichetta con una sfera unica raramente opera in un unico regno”<sup>31</sup>. Così, “[...] la metafora caratteristicamente comporta un mutamento non semplicemente di sfera, ma anche di

<sup>31</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 69.

regno. Un'etichetta che insieme ad altre costituisce uno schema è staccata in realtà dal regno originario di quello schema ed applicata per categorizzare e organizzare un regno straniero. In parte perché porta in tal modo con sé un ri-orientamento dell'intera rete di etichette, una metafora dà indicazioni per il suo sviluppo e la sua elaborazione”<sup>32</sup>.

A differenza dell'applicazione ambigua di un termine (quando cioè la stessa parola ha significati diversi), nella metafora un termine con un'estensione stabilita viene applicato altrove, “[...] un intero insieme di etichette alternative, un intero apparato organizzativo, occupa un nuovo territorio. Ciò che accade è un trasferimento di schema, una migrazione di concetti, un'alienazione di categorie”<sup>33</sup>. Questa nuova applicazione è però sempre memore della sua applicazione precedente: “[...] viene trasportato un'insieme di termini, di etichette alternative; e l'organizzazione che promuovono nel regno straniero è guidata dal loro uso abitale nel regno d'origine”<sup>34</sup>.

Tutto ciò è diverso da quello che accade nella proiezione routinaria, dove è l'abitudine (determinata dalle ripetute applicazioni passate) che guida l'applicazione dell'etichetta. Qui invece “[...] è una faccenda che si svolge tra un predicato con un passato e un oggetto che accondiscende protestando”<sup>35</sup>. C'è allo stesso tempo deviazione e deferenza nei confronti dell'applicazione precedente; un'applicazione “precedente” che il relativismo goodmaniano non decreta mai come definitivamente “originale”: “Il regno d'origine di uno schema è il paese di naturalizzazione, e non quello di nascita; e l'emigrato che ritorna è uno straniero a dispetto delle sue rideste memorie”<sup>36</sup>.

Benché la correttezza di una metafora sia garantita nel suo essere guidata secondo la pratica del regno precedente, la sua efficacia dipende invece da altri fattori transitori. Essa “[...] è soprattutto potente quando lo schema trasferito promuove un'organizzazione nuova e degna di interesse [...]”<sup>37</sup>, ed è destinata a scadere nella *routine* quando smette di alludere alla sua applicazione precedente. Una metafora congelata, diversamente da una metafora fresca “[...] ha perso il vigore

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 75.

della giovinezza, [...], man mano che perde il suo slancio come figura del discorso, [...] non diventa meno simile, ma più simile alla verità letterale”<sup>38</sup>.

Come abbiamo visto, il simbolo, per poter esemplificare, deve effettivamente possedere i predicati che esemplifica. Il possesso può essere metaforico o letterale, e ciò “[...] dipende da qualche caratteristica come la sua novità”<sup>39</sup>, ma in entrambi i casi siamo di fronte ad un possesso reale. Un’opera d’arte “simboleggia” anche se ciò che simboleggia possono non essere cose persone o sentimenti ma certe strutture di forma, colore, trama che essa ci espone. Ampliando la portata metaforica poi “[...] dei suoni possono essere contenuti in un quadro, o un quadro contenuto in suoni, solo se la nozione del contenere viene forzata oltre ogni limite significativo”<sup>40</sup>.

In generale, la metafora “far from being a mere matter of ornament, it participates fully in the progress of knowledge: in replacing some stale ‘natural’ kinds with novel and illuminating categories, in contriving facts, in revising theory, and in bringing us new worlds”<sup>41</sup>.

#### 11a.4) ESPRESSIONE

L’espressione, come l’esemplificazione, è vincolata a ciò che il simbolo possiede, un possedere che Goodman sottolinea però essere sempre “in seconda istanza”: “[...] una cosa può esprimere solo ciò che le appartiene, ma che non le apparteneva originariamente”<sup>42</sup>.

Quando Goodman parla di possesso originario, fa riferimento sempre alla proiezione abituale e consolidata di specifiche proprietà. Anche in questo caso il concetto di origine non ha nulla a che vedere con una genesi, con un cominciamento definitivo, ma sottende sempre una irriducibile latitudine intermedia.

L’espressione riguarda pertanto le proprietà possedute metaforicamente dal simbolo e da esso metaforicamente esemplificate, proprietà acquisite e diverse da ciò che costituisce i tratti familiari con cui i simboli vengono classificati letteralmente.

---

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>41</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 71.

<sup>42</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 83.

Ai fini dell'espressione queste proprietà possedute devono essere fatte inoltre oggetto di riferimento: "[...] la malinconia espressa da una poesia o da un quadro è, a mio avviso, una proprietà che queste opere, certo metaforicamente e non letteralmente, hanno effettivamente; in altri termini, la poesia o il quadro che esprimono malinconia *sono* (metaforicamente) malinconici. In secondo luogo, penso che i cosiddetti aspetti stilistici intrinseci non siano mai semplicemente proprietà che un'opera ha, ma rientrino in quelle proprietà possedute da un'opera che sono in essa mostrate, esposte, *esemplificate* [...] Allora sia l'espressione che l'esemplificazione hanno a che fare tanto con l'essere che con il fare, con il possesso di proprietà e *insieme* con il riferimento ad esse"<sup>43</sup>.

Così come funziona per i campioni di stoffa di un sarto, le proprietà (nel caso dell'espressione, proprietà metaforiche) a cui facciamo riferimento, devono essere *esibite*.

Goodman osserva che "Sono espresse solo le proprietà del tipo appropriato, esemplificate metaforicamente nel modo appropriato"<sup>44</sup>. Ciò significa che se l'espressione è esemplificazione metaforica di etichette, allora ciò che il simbolo esprime non è qualcosa che si dice su di esso, qualcosa affermato da un commentatore esterno, ma "Un simbolo deve avere ognuna delle proprietà che esprime; non conta se qualcuno chiama il quadro triste, ma se il quadro è triste, se l'etichetta <<triste>> gli si applica effettivamente"<sup>45</sup>, e ciò comporta il fatto che "[...] una volta dato, nella pratica o per prescrizione, l'uso di <<triste>>, la sua applicabilità al quadro non è arbitraria"<sup>46</sup>. Per questo, "[...] un quadro esprime solo proprietà che [...] esso esemplifica metaforicamente in quanto simbolo pittorico. [...] Un simbolo di un certo tipo [...] esprime solo proprietà che esso esemplifica metaforicamente in quanto simbolo di quel tipo"<sup>47</sup>.

L'espressione è esemplificazione metaforica: se un quadro grigio esprime tristezza, quel quadro esemplifica metaforicamente tristezza: quel quadro cade sotto un'applicazione trasferita del predicato grigio che, per mezzo di uno slittamento semantico, diviene parzialmente coestensivo a quello di triste.

---

<sup>43</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 37.

<sup>44</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 82.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 81.

“La rappresentazione e la descrizione correlano un simbolo alle cose a cui esso si applica. L’esemplificazione correla il simbolo a un’etichetta che lo denota, e quindi, indirettamente, alle cose (compreso il simbolo stesso) che si trovano nella sfera di quella etichetta. L’espressione correla il simbolo ad un’etichetta che lo denota metaforicamente, e quindi indirettamente non solo a quella data sfera metaforica, ma anche alla sfera letterale dell’etichetta”<sup>48</sup>. In definitiva, “Esemplificare o esprimere significa mostrare, piuttosto che raffigurare o descrivere”<sup>49</sup>.

Riassumendo la relazione di espressione:

“se *a* esprime *b*, allora: (1) *a* possiede o è denotato da *b*; (2) questo possesso, o denotazione, sono metaforici; e (3) *a* si riferisce a *b*”<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 88.

## I1b) REFERENZA E SOMIGLIANZA

### I1b.1) PICCOLA E GRANDE CIRCOLAZIONE

Abbiamo visto che la referenza è il rapporto che intercorre tra il simbolo e ciò cui esso si applica. Essa è una relazione primitiva e come tale non può essere definita ma viene esplicitata attraverso la comparazione.

Nella parte III di *Of Mind and Other Matters*, intitolata “Reference”, la cornice teorica di funzionamento dei sistemi simbolici è esposta da Goodman in maniera particolarmente sistematica. A differenza di *Ways of World Making*, nel quale il metodo di indagine è definito dallo stesso Goodman come un “andare a caccia”, qui, la ricerca è caratterizzata da momenti di cernita metodica della selvaggina catturata. Il discorso sulla referenza viene esposto con particolare attenzione nella sezione “Complex Reference”. In queste pagine vengono analizzate le traiettorie che la referenza percorre quando è trasmessa attraverso relazioni simboliche multiple e complesse. L’argomento può essere trattato a partire dall’analisi delle gerarchie denotazionali riassumibili in forma di diagramma piramidale (figura 3).

Goodman confronta il funzionamento referenziale visto secondo due diverse prospettive: i livelli denotazionali piramidali e gli anelli della catena referenziale relativa (figura 4).

L’utilizzo che nei prossimi diagrammi faccio delle frecce è in parte suggerito da Goodman in *Languages of Art*<sup>51</sup> ma da esso diverge per il fatto che non utilizzo frecce a doppia punta ma distinguo due tipi diversi di frecce: frecce rosse per indicare relazioni di esemplificazione e frecce nere per indicare relazioni di denotazione.

Nella figura 3 abbiamo una resa grafica dello status condiviso da *null labels* e *nonlabels* e che abbiamo descritto trattando la denotazione: entrambe occupano la base del diagramma; esse sono accomunate dal fatto di non poter denotare alcunché e di essere entrambe classificabili nella macro categoria di generalissimi “oggetti”. Ogni livello superiore potrà invece denotare qualcosa posizionato al rispettivo livello inferiore della piramide. In questo schema, un disegno raffigurante un centauro, avendo denotazione nulla, assume lo status di una figura-di-centauro: ad essa nulla

---

<sup>51</sup> “Se un diagramma del riferimento è tale che le sue frecce hanno una sola punta, l’esemplificazione implica il converso della denotazione. Là dove si presentano frecce a doppia punta, possiamo essere in grado di dire in quale direzione muove la denotazione” (N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 58).



corrisponde nella realtà e tuttavia può essere denotata da predicati come quello che troviamo al livello 1 della piramide.

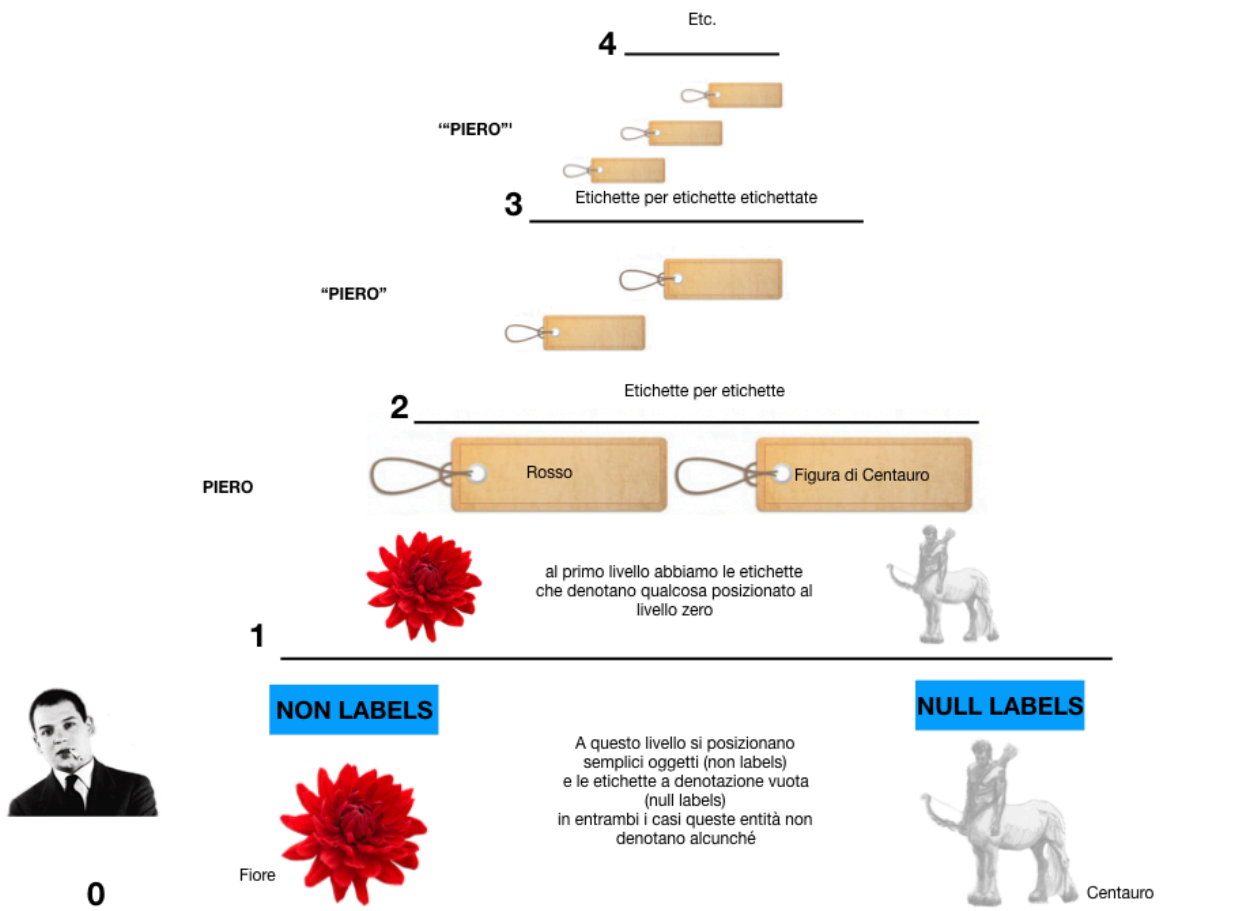


Figura 3

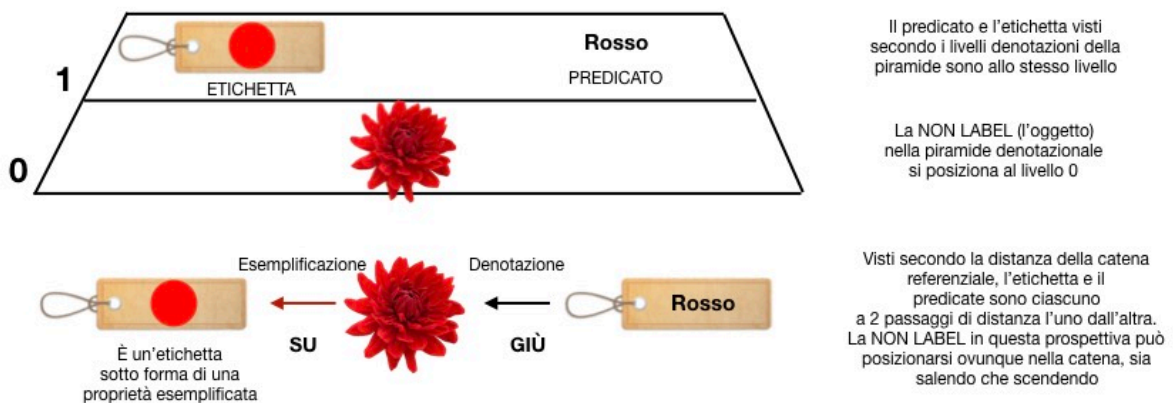


Figura 4

La figura 4 mette a confronto i due diversi criteri di analisi della referenza proposti da Goodman: secondo la *denotational hieracy* piramidale (come esposto nella figura 3) e secondo il diagramma della *referential chain remoteness*. Nella parte superiore della figura 4, l'etichetta che esemplifica una proprietà dell'oggetto (nello schema un fiore rosso) e l'iscrizione di un suo predicato, si trovano entrambi allo stesso livello piramidale. Nella parte inferiore dello schema invece lo stesso rapporto è descritto nella relativa catena referenziale (*referential chain*): in questo caso le due etichette non sono sullo stesso livello ma mostrano una *referential remoteness* di 2 passaggi (*steps*). La *referential chain remoteness* ci mostra un rapporto più interessante del mero livello denotazionale. In questo caso una *nonlabel* (il fiore rosso centrale che nella gerarchia denotazione occupava il livello zero della piramide), può collocarsi nella catena referenziale a qualsiasi livello dall'alto al basso.

Nella figura 5 viene mostrato come il riferimento possa essere trasmesso in un complesso di denotazione ed esemplificazione. Il dipinto dell'aquila si riferisce al Texas attraverso *steps* intermedi non sempre direttamente denotativi. Considerato rispetto al diagramma della gerarchia denotazionale piramidale il dipinto si trova ad un solo livello denotazione superiore rispetto al Texas e a tre livelli di distanza nella corrispondente catena referenziale relativa.

Nell'applicazione metaforica le cose si complicano ulteriormente: nella catena referenziale il passaggio tra etichetta denotante e *denotatum* vale 1 ma ciò non tiene conto delle complicazioni che si verificano nella metafora. Sia nel caso in cui io chiami un uomo "topo" e un topo "topo", lo step denotativo è pari a 1. Tuttavia Goodman osserva che "[...] the metaphorical application is against the background of the literal application and the transfer of the term to another realm: the metaphorical sorting of men under the labels "mouse", "cat", and so on reflects the literal sorting of quadrupeds under these same labels"<sup>52</sup>.

Come si può osservare nella figura 6, l'organizzazione metaforica riflette quella letterale: un'etichetta recante il predicato "topo" può essere applicata sia ad un topo che ad un uomo, ma nella catena della referenza (organizzazione metaforica nello schema) le distanze sono diverse. Anche in questo caso, come nella figura 5, il predicato di partenza (topo) si riferisce all'essere umano attraverso un complesso di *steps* intermedi fatti di denotazione ed esemplificazione.

---

<sup>52</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 64.



Figura 5

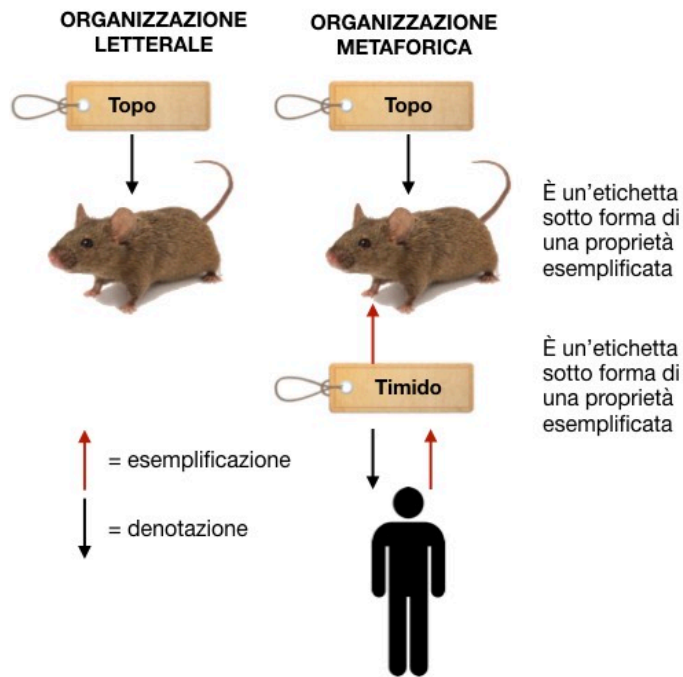


Figura 6

Ancora più complesso è il caso delle *null labels*, che, come abbiamo visto, sono prive di denotazione. In questi casi l'organizzazione metaforica non può riflettere quella letterale in quanto l'organizzazione letterale è fatta di denotazioni vuote. L'organizzazione metaforica rifletterà un terzo tipo di organizzazione: il modo in cui queste *null labels* organizzano sé stesse (figura 7).

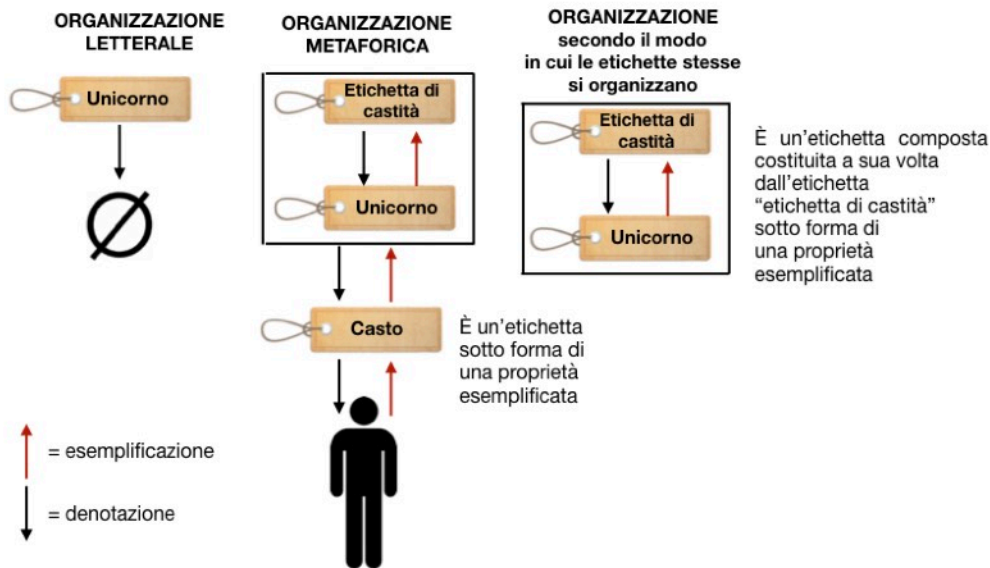


Figura 7

Goodman osserva come espressioni quali “Pegaso” e “unicorno” siano parafrasabili. Ora, la parafrasi di un termine si applica a ciò cui si applica il termine e conserva le estensioni primarie del termine e quelle secondarie rilevanti. Il termine “unicorno”, sebbene manchi di estensioni primarie, non è privo di estensioni secondarie: non è cioè privo di significato. Queste estensioni secondarie sono determinate dal modo in cui le *null labels* organizzano esse stesse: “A label in any non-null application, literal or metaphorical, marks off entities of a certain kind; and even where the denotation is null, the label marks off labels of a certain kind that apply to that label. Just such marking off or selection of entities and relevant kinds *makes them such* as distinguished from the results of alternative organizations”<sup>53</sup>.

Goodman si chiede se la diversificazione tra gerarchia denotazionale e catene referenziali sia meramente convenzionale e dipendente esclusivamente dal discorso. Ebbene, lungi dal ricoprire un

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 68.

ruolo meramente descrittivo, il linguaggio partecipa per Goodman direttamente nell'organizzazione della realtà:

“In the denotational hierarchy and in chains of reference lie parts of the structures of any world we have”<sup>54</sup>. “None of this, of course, identifies symbols in general with their referents [...] But every reality is nevertheless dependent on right discourse; and every right discourse is dependent on a reality that is dependent on discourse”<sup>55</sup>.

Il ruolo primario ed anteriore del linguaggio rispetto alla costruzione della realtà viene ulteriormente ribadito più avanti nel testo: “Although languages are theory-laden, a language is on the face of it quite different from a theory stated in the language. A language makes no claims, is neutral as between opposing statements, accommodates varied and conflicting theories. A theory makes claims that can be denied in the same language and restated in other languages”<sup>56</sup>.

Da un lato Goodman afferma che linguaggi e teorie non possono essere distinti completamente gli uni dalle altre, ma riconosce che la natura del conoscere un linguaggio è data dal conoscere solo parte dei suoi termini: “I may even know a term without knowing anything it applies to if I know some of its extensional relationships to other terms I know. And I know a language if I know thus partially some of its terms. Knowing a language in this way does imply knowing the truth-value of all statements in it; and so quite within the bounds of extensionality, languages are distinguished from statements and theories”<sup>57</sup>.

## 11b.2) DALLA RAPPRESENTAZIONE ALLA SOMIGLIANZA

Le riflessioni sulla metafora ci riportano ad uno dei temi ricorrenti nell'indagine estetica di Goodman, la questione del realismo. Lungi dall'essere fissato una volta per tutte, esso è sempre in relazione alle consuetudini rappresentative comuni ad una data cultura, artista, stile storicamente

---

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 95.

determinato: “Realism [...] depends upon familiarity; the pictures in the accustomed, standard mode of representation count as the more realistic”<sup>58</sup>.

Goodman osserva che “[...] la pratica ha reso i simboli così trasparenti che non siamo consapevoli di alcuno sforzo, di alcuna alternativa, o addirittura di alcuna interpretazione da parte nostra”<sup>59</sup>. La rappresentazione realistica non è imitazione, non è illusione, non è dunque fedeltà al dato ma “[...] dipende [...] dall’addottrinamento”<sup>60</sup>. Il realismo dipende da quale sistema rappresentativo è considerato in un dato momento lo standard di riferimento e quale sistema di raggruppamento (simbolo pittorico che funziona come etichetta denotante che raggruppa oggetti che sono classificati-rappresentati in base a una selezione discriminante di alcuni dei loro attributi) è utilizzato nel quadro.

Il realismo non starà nella quantità di informazioni che vengono trasmesse rispetto all’opera, ma dalla facilità con cui queste informazioni sono trasmesse allo spettatore. “E ciò dipende da quanto stereotipato è il modo di rappresentazione, da quanto banali sono divenute le etichette e i loro usi”<sup>61</sup>. A ribadire il fatto che il realismo è totalmente relativo alle convenzioni del sistema di rappresentazione di una data cultura, individuo, tempo, Goodman perviene alle conseguenze definitive: “Le consuetudini di rappresentazione, che governano il realismo, tendono anche a generare somiglianza”<sup>62</sup>.

Abbiamo visto che rappresentare significa organizzare oggetti secondo etichette e classificare etichette nei vari modi in cui rappresentano-come. In questo modo si creano associazioni tra gli oggetti che vengono classificati da una sola etichetta, associazioni tra l’etichetta che consideriamo con altre etichette, associazioni (più remote e meno dirette) tra i referenti delle altre etichette e l’etichetta da cui siamo partiti. La diversa forza di queste associazioni varia per Goodman dalla

---

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>59</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 39.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>62</sup> Cfr., N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 41. Goodman cita Max Black, il quale, in *Models and Metaphors*, osserva che la metafora crea la somiglianza piuttosto che formulare una somiglianza già esistente.

“[...] specificità delle classificazioni in oggetto, e con la stabilità che queste classificazioni e le corrispondenti etichette si sono assicurata”<sup>63</sup>.

Là dove la somiglianza è simmetrica e riflessiva, la rappresentazione invece non lo è. La somiglianza non è una condizione sufficiente né necessaria per la rappresentazione. È invece il processo dell'*entrenchement*, il trinceramento, ad essere alla base della costituzione della somiglianza.

Rappresentare non significa dunque copiare, ma “render l’idea”. “Si tratta più di <<cogliere una similitudine>> che di duplicare”<sup>64</sup>. Certo, se sfrutteremo astutamente le abituali modalità rappresentative a cui sono abituati gli osservatori, potremo magari ottenere alcuni vantaggi in termini di comprensione del simbolo artistico, ma non avremo garantita l’efficacia estetica. Non dobbiamo inoltre dimenticare che, ad esempio, anche nel caso del popolarissimo sistema rappresentazionale prospettico a doppia piramide, ci troveremo di fronte ad un sistema del tutto convenzionale con annesso il relativo problema di traduzione.

“La visione più estetica e quella più prodiga, come il sobrio ritratto e la caricatura al vetriolo, non differiscono nella *quantità*, di interpretazione ma solo nel *modo* in cui interpretano [...] nessuna cosa è mai rappresentata spoglia delle sue proprietà o nella pienezza delle sue proprietà”<sup>65</sup>.

Non può esserci inoltre imitazione per lo stesso problema insito nella questione della somiglianza: l’avvicinarsi all’oggetto “così com’è”. L’oggetto in realtà ha più modi di essere e “[...] nessuno è *il* suo modo di essere”<sup>66</sup>. Posso ottenere una copia mimetica di uno dei suoi modi ma così facendo seleziono un suo modo di essere, stabilisco un modo di rappresentarlo. “Rappresentando un oggetto, noi non copiamo tale interpretazione – la *otteniamo*”<sup>67</sup>.

Un’opera di finzione inoltre si riferisce sempre attraverso esemplificazione o espressione o attraverso una catena referenziale, e per questo, la finzione non aggiungerebbe altro a ciò che è già presente tra quanto esposto in merito ai sistemi simbolici.

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 16.

In definitiva, un'opera d'arte ha una funzione generale rappresentativa atta a correlare un simbolo<sup>68</sup> alle cose a cui esso si applica, senza però che tra il simbolo e le cose esista necessariamente una relazione di somiglianza. Piuttosto, la rappresentazione servirà per classificare ed organizzare gli oggetti rappresentati in modo tale da pervenire alla produzione di nuovi mondi.

Il valore dell'opera d'arte consisterà quindi nella sua capacità di farci riconoscere aspetti e strutture inedite del rappresentato. Se sapremo metterci in gioco in un continuo esercizio di ripertinentizzazione, otterremo nuove produzioni di senso.

---

<sup>68</sup> Goodman attribuisce all'opera d'arte la funzione di simbolo le cui proprietà non sono naturali, ma sono quelle che esso acquisisce a seguito di una nostra ristrutturazione concettuale. Un'opera "simboleggia", anche se ciò che simboleggia non sono cose, persone o sentimenti, ma certe strutture di forma, colore, trama che essa ci espone. Ampliando la portata metaforica poi "[...] dei suoni possono essere contenuti in un quadro, o un quadro contenuto in suoni, solo se la nozione del contenere viene forzata oltre ogni limite significativo" (N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 65). I predicati che si riferiscono al simbolo (e che verranno quindi proiettati), saranno determinati da una nostra decisione convenzionale su come costruire e suddividere la realtà (secondo tipi e gradi diversi di convenzionalità e secondo parametri empirici, teorici, formali, storici, in un complesso dosaggio). L'opera d'arte esemplifica i generi rilevanti più che nominarli o descriverli. Rappresentare è efficace solo se sa cogliere con invenzione aspetti e legami nuovi ed innovativi.



## I1c) I SINTOMI DELL'ESTETICO

### I1c.1) CARATTERE E NOTAZIONE

Il capitolo IV de *I linguaggi dell'arte* consiste in una lunga e particolarmente intricata dissertazione sui sistemi notazionali. Goodman vi giunge introducendo gli argomenti chiave di carattere e notazione, trattando, nel capitolo precedente, la classificazione delle arti in allografiche, autografiche e ad uno o due stadi. Queste categorie intessono rapporti trasversali che possono essere esemplificati nella figura che segue (figura 8).

| A R T I      |           |              |           |
|--------------|-----------|--------------|-----------|
| AUTOGRAFICHE |           | ALLOGRAFICHE |           |
| ad 1 stadio  | a 2 stadi | ad 1 stadio  | a 2 stadi |
| Pittura      | Incisione | Letteratura  | Musica    |

Figura 8

Abbiamo opere ad uno stadio quando, conclusione dell'opera e "prodotto finito" coincidono. In buona sostanza, possiamo affermare che questi casi sono contraddistinti dal fatto che non si verifica alcuna separazione tra creazione ed esecuzione. Sono tipicamente arti ad uno stadio la pittura, la scultura a scalpello e la letteratura<sup>69</sup>.

Nelle opere a due stadi, invece, il processo si divide tra completamento di una partitura notazionale o di un cliché non notazionale, e conseguenti esecuzioni. Arti a due stadi sono la musica, quando essa consiste nella tradizionale stesura dello spartito e nelle successive esecuzioni, e l'incisione, che si divide tra creazione del *cliché* e riproduzioni nella stampa.

Se percorriamo ora l'altro asse di classificazione, vediamo che, nelle arti considerate autografiche, come la pittura o l'incisione, è tipicamente assente un alfabeto di caratteri. Ciò comporta il fatto che nessuna delle proprietà di questo tipo di opere sia distinguibile dalle altre come costitutiva: "[...] nessun tratto può essere trascurato come contingente, nessuna deviazione come

<sup>69</sup> Cfr., N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 68. Goodman, al fine di giustificare lo *status* della letteratura quale arte ad uno stadio, precisa che le successive letture di un testo scritto non possono essere assimilate a sue esecuzioni.

insignificante<sup>70</sup>. L'opera è autografica inoltre se e solo se la distinzione tra falso ed originale è significativa: l'oggetto deve sempre avere la storia di produzione richiesta e, pertanto, anche la più esatta duplicazione dell'opera non può contare come genuina.

Nelle arti allografiche, come la musica e la letteratura, ci troviamo in presenza di un codice notazionale che “[...] fornisce [...] il mezzo per distinguere le proprietà costitutive dell'opera da tutte le proprietà contingenti - cioè a dire, per fissare i tratti necessari e, per ciascuno di essi, i limiti di variazione ammissibile<sup>71</sup>”.

Diversamente dalle arti autografiche, i fatti relativi alla produzione storica dell'originale sono qui irrilevanti; tutte e ciascuna copia accurata del testo o dello spartito sono considerate esemplari egualmente autentici di un'opera. Ciò che attribuisce lo *status* di "copia autentica" ad un testo notazionale è l'*identità di compitazione* che esso deve osservare rispetto all'originale di riferimento. Nelle arti allografiche a due stadi, inoltre, si pone il problema dell'esecuzione, che richiede competenza interpretativa rispetto ad un sistema notazionale (ad esempio, la capacità per i musicisti di leggere la scrittura pentagrammatica ed individuare i suoni corrispondenti sullo strumento) ed il rispetto della norma di *congruenza alla notazione* nell'esecuzione effettiva. Come abbiamo detto, non ha senso parlare in questi casi di falsificazione dell'opera ma solo, eventualmente, di errore, laddove il criterio di correttezza di compitazione non venga rispettato.

L'utilizzo dello spartito in musica è trattato ampiamente da Goodman come esempio di codice notazionale. Esso deve avere un requisito che risponda a una doppia condizione: determinare univocamente ogni membro della propria classe e, a sua volta, essere determinato univocamente da ciascun membro di essa:

“Gli spartiti e le esecuzioni devono essere correlati in modo che per ogni catena di passaggi, tanto dallo spartito all'esecuzione congruente, quanto dall'esecuzione allo spartito che la copre, quanto da una copia dello spartito a un'altra copia corretta, le esecuzioni appartengano alla medesima

---

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

opera e tutte le copie di uno spartito definiscano la medesima classe di esecuzioni”<sup>72</sup>. In questo modo l’identità dell’opera e dello spartito verrà conservata in qualsiasi serie di passaggi<sup>73</sup>.

I sistemi notazionali sono caratterizzati dunque da un particolare rapporto che intercorre tra lo schema notazionale che li costituisce e la sua applicazione. Il capitolo IV de *I linguaggi dell’arte* è dedicato all’esposizione di questi sistemi che hanno la caratteristica di essere articolati e disgiunti dai sistemi densi che caratterizzano i sintomi dell’estetico.

I sistemi notazionali sono contraddistinti da schemi altrettanto notazionali costituiti da caratteri che sono, a loro volta, classi di emissioni verbali, iscrizioni o segni<sup>74</sup>. Condizione necessaria di una notazione è l’*indifferenza-di-carattere* fra gli esemplari di ogni carattere. Così, le marche di ogni carattere, i suoi membri, sono sintatticamente equivalenti e “[...] il fatto di essere esemplari di un carattere in una notazione deve costituire una condizione sufficiente perché i segni siano <<copie vere>> o repliche l’una dell’altra, o perché siano compitati allo stesso modo”<sup>75</sup>.

Goodman individua cinque requisiti fondanti dei sistemi notazionali, suddividendoli in due gruppi: tre a carattere sintattico e due a carattere semantico.

I requisiti sintattici dei sistemi notazionali sono i seguenti:

1) *disgiunzione sintattica o indifferenza di carattere*

È una relazione di equivalenza riflessiva, simmetrica e transitiva e risponde al requisito della disgiunzione<sup>76</sup>: i suoi caratteri devono essere disgiunti e le loro marche devono sempre essere copie vere l’una dell’altra, inoltre, due marche sono indifferenti-di-carattere se ognuna di esse è

---

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>73</sup> Goodman approfondisce ulteriormente la questione della notazione trattando il problema della ridondanza: le copie dello spartito possono non essere *copie vere* l’una dell’altra e tuttavia l’identità di compitazione verrà preservata nel momento in cui essere saranno tutte comunque semanticamente equivalenti. In questi casi verrà così assicurata l’esecuzione corretta dell’opera e non dello spartito.

<sup>74</sup> Goodman usa il termine *marks* che preferisco tradurre con ‘marche’ in modo da preservarne il significato precipuo, in alternativa al più equivocabile ‘segni’.

<sup>75</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., pp. 116-117.

<sup>76</sup> La disgiunzione è intesa ovviamente nella sua variante esclusiva ( $\vee$ ).

un'iscrizione (appartiene ad un carattere) e nessuna appartiene ad alcun carattere cui non appartenga anche l'altra. Da ciò consegue che nessuna marca può appartenere a più di un carattere.

## 2) *differenziazione sintattica finita dei caratteri*

*(caratteri finitamente differenziati o articolati)*

Deve essere possibile conservare separati i caratteri anche al fine di conservare l'identità di computazione così che l'errore sia, in linea di principio, sempre evitabile. Imponendo una differenziazione finita escludiamo dal novero delle marche i casi irrisolti. Goodman enuncia questo requisito nella formula seguente:

“[...] per ogni due caratteri  $K$  e  $K'$  e ogni segno  $s$  che non appartiene di fatto ad entrambi, è teoricamente possibile stabilire che  $s$  non appartiene a  $K$  o che  $s$  non appartiene a  $K'$ ”<sup>77</sup>.

Avremo così degli *schemi discontinui* dove vige il *criterio della discretezza*, che impone la regola di non-sovrapposizione tra individui<sup>78</sup>. Nella situazione opposta avremo invece il funzionamento degli *schemi sintatticamente densi*: essi sono non differenziati all'estremo e, pertanto, non permettono di stabilire se una marca appartiene ad uno e non a molti caratteri.

Dopo aver osservato che l'uso corrente chiama “notazioni” schemi che in realtà non rispettano i requisiti minimi, Goodman precisa che “i due requisiti non intendono descrivere la classe di quelle che correntemente sono chiamate notazioni, ma sono semmai condizioni che devono essere rispettate se si vuole ottenere lo scopo teorico fondamentale di un spartito”<sup>79</sup>.

I due requisiti sopra descritti tracciano una distinzione fondamentale tra sistemi simbolici discreti e densi.

I seguenti sono invece i requisiti semantici dei sistemi notazionali:

---

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>78</sup> Per essere precisi, uno schema è completamente discontinuo, e precisamente, “discontinuo da un capo all'altro” se non contiene alcun sottoschema denso.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 124.

### 1) *non ambiguità semantica*

La relazione di congruenza marca-oggetto deve essere invariante: ogni iscrizione ambigua deve essere esclusa, così come escluso deve essere ogni carattere ambiguo, anche se le sue iscrizioni sono tutte non ambigue.

### 2) *disgiunzione semantica*

In un sistema notazionale le classi di congruenza di un carattere devono essere disgiunte così come sono disgiunte le classi di iscrizione o le classi delle marche di quel carattere. Nessuna coppia di caratteri deve avere alcun congruente in comune e coppie di classi aventi congruenze diverse devono essere disgiunte.

Il requisito di disgiunzione semantica comporta che il sistema notazionale non possa contenere alcuna coppia di termini semanticamente intersecantesi. Una siffatta restrizione esclude dal novero la maggior parte delle lingue ordinarie, anche se fossero liberate da ambiguità: i caratteri di un sistema notazionale devono essere *semanticamente segregati*<sup>80</sup>.

### 3) *differenziazione semantica finita*

“[...] per ogni coppia di caratteri  $K$  e  $K^1$  tali che le loro classi di congruenza non siano identiche, e per ogni oggetto  $h$  che non sia congruente con entrambi, deve essere teoreticamente possibile determinare che  $h$  non è congruente con  $K$  o che  $h$  non è congruente con  $K^1$ ”<sup>81</sup>.

Deve essere posto un limite alle differenze significative tra i caratteri, altrimenti ci saranno molti caratteri per i quali non sarà possibile stabilire che un oggetto non sia congruente con tutti essi.

---

<sup>80</sup> Può verificarsi il caso della *ridondanza*. Questo accade quando due caratteri hanno tutti, anziché solo alcuni, congruenti comuni. la questione quindi la si guarda dal punto di vista dell'oggetto verso l'iscrizione, che in questo caso è multipla, e non partendo dalla (per esempio coppia) di iscrizioni guardando verso l'oggetto. Essa costituisce per Goodman la “trasgressione meno grave”. Il sistema è ridondante quando abbiamo una molteplicità di caratteri per una classe di congruenza, quando qualche iscrizione avrà un congruente che è anche congruente con una seconda iscrizione che non è una copia vera della prima. La ridondanza, a rigore, dovrebbe essere proscritta, tuttavia, “[...] in quanto il problema di preservare l'identità di carattere (p.e. dello spartito da copia a copia) è subordinato al problema di preservare l'identità di classe di congruenza (p.e. dell'opera musicale da esecuzione a esecuzione), la ridondanza è innocua” (N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 133).

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 134.

Nei sistemi notazionali nessun oggetto è un campione di più di una classe di congruenza, nessun oggetto è congruente con due caratteri che non siano coestensivi e tutte le etichette di un oggetto hanno la stessa classe di congruenza. In estrema sintesi, “Un sistema è notazionale, dunque, se e solo se tutti gli oggetti congruenti con le iscrizioni di un carattere dato appartengono alla stessa classe di congruenza e possiamo, in via teorica, determinare che ogni segno appartiene a, e ogni oggetto è congruente con le iscrizioni di, almeno un carattere particolare”<sup>82</sup>.

I requisiti così rigorosi che definiscono la teoria della notazione di Goodman offrono un criterio di distinzione essenziale per ottenere la classificazione di tutti gli altri sistemi simbolici.

A partire dai sistemi notazionali, dove la congruenza tra codice ed esecuzioni è al massimo grado, scendiamo man mano, per sottrazione di criteri, a definire i sistemi in cui è sempre inferiore la possibilità di definire la classe di congruenza per ogni distinta iscrizione. Individuiamo così, per differenza, le diverse funzioni del rappresentare, descrivere, esemplificare: “Un sistema notazionale, si è visto, soddisfa a cinque requisiti. Un linguaggio, notazionale o no, soddisfa almeno ai primi due: i requisiti sintattici di disgiunzione e differenziazione. Le lingue ordinarie di solito violano gli altri requisiti, di ordine semantico. I sistemi non linguistici differiscono dai linguaggi, la raffigurazione dalla descrizione, il rappresentazionale dal verbale, i dipinti dalle poesie, anzitutto per l’assenza di differenziazione [...] nello schema simbolico”<sup>83</sup>.

Caratteristiche opposte ai sistemi notazionali contraddistinguono i linguaggi analogici. Per questi ultimi vige uno schema sintattico *denso*, per il quale sarà sempre presente una marca ulteriore a cavallo tra due caratteri, aventi già, ciascuno, la propria marca corrispondente. I linguaggi analogici sono inoltre *non articolati*, ovvero, *non sintatticamente differenziati in modo finito*: due marche possono appartenere a due caratteri diversi senza che si sia in grado di percepire la differenza. Un’altra caratteristica è, sul piano della referenza, la *densità semantica*. Il campo di riferimento<sup>84</sup> dei linguaggi analogici è altrettanto denso, per cui, dati due oggetti denotabili, se ne può sempre concepire uno intermedio, il quale, per la ulteriore caratteristica della *non differenziazione semantica finita*, è sempre meno discriminabile dei due precedenti dati. In linea di principio

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>84</sup> Per campo di riferimento intendiamo l’insieme di oggetti ai quali possiamo far riferimento con i segni di un certo linguaggio.

esisteranno oggetti per i quali non sarà nostra facoltà determinare se saranno denotati o meno da una certa marca.

I simboli rappresentazionali rientrano nei linguaggi analogici ma hanno in più la caratteristica della *saturazione sintattica relativa* o *pienezza relativa*, che vedremo tra poco annoverata tra i sintomi dell'estetico. Inoltre, lo status rappresentazionale, è dato dallo schema simbolico denso anche quando i simboli rappresentazionali sono sprovvisti di *denotata*, come nel caso delle *null labels*. La rappresentazione dipende quindi, per Goodman, da una relazione tra i simboli all'interno di un sistema e non dalle loro relazioni con i denotata, e tuttavia, dipende, come abbiamo già visto, dal loro uso come simboli denotativi.

Prima di passare all'esposizione dei sintomi dell'estetico è utile precisare che, per quanto riguarda la musica, ampiamente trattata durante la teoria della notazione, le caratteristiche estetiche non sono da capire nei termini dei simboli notazionali: "Le fasi di un insieme sicuramente estetico possono essere dichiaratamente non estetiche; ad esempio, una partitura e la sua pura lettura sono prive di tutti gli aspetti estetici"<sup>85</sup>. Le notazioni non sono estetiche ma lo diventano in coincidenza con la loro traduzione in esecuzioni. Uno spartito ed una performance musicale funzionano infatti in modo diverso: una performance sotto spartito che la denota è descrittiva e non rappresentativa perché il rapporto tra spartito e performance è in un sistema sintatticamente differenziato. Ma una performance tuttavia "[...] functions within the full spectra of sound; that is, within a dense system such that every difference in sound [...] makes a difference"<sup>86</sup>.

Ci sono proprietà che verranno esemplificate dalle diverse esecuzioni e che tuttavia sono non costitutive della partitura "[...] l'esemplificazione o l'espressione di qualcosa che sta al di fuori della partitura da parte di un'esecuzione è riferimento in un sistema semanticamente denso, e va soggetto a un processo infinitamente sottile di aggiustamento"<sup>87</sup>.

L'arte in generale, benché sintomaticamente e non per definizione, tende a non rientrare nella notazione ma a funzionare più che altro come sistema simbolico denso sintatticamente e

---

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>86</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 86.

<sup>87</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 205.

semanticamente, e la densità ha caratteristiche diametralmente opposte alla notazione: “Uno schema è sintatticamente denso se presenta infiniti caratteri ordinati in modo tale che per ogni copia di essi ne esista un terzo intermedio”<sup>88</sup>. Nella teoria di Goodman i sistemi rappresentazionali sono così classificati in base a requisiti sintattici e semantici che possono essere ricondotti a modelli di tipo linguistico.

## 11c.2) I SINTOMI DELL'ESTETICO

Per Goodman l'esteticità non è un attributo essenziale di una cosa o di un'esperienza; non c'è confine netto tra ciò che è estetico e ciò che non lo è. Ci sono però *sintomi* del fatto estetico e per rilevarli dobbiamo sottoporre ad esame la “[...] rilevanza estetica delle caratteristiche salienti dei diversi processi simbolici che prendono parte nell'esperienza, e cercare aspetti o sintomi, anziché un criterio netto, del fatto estetico. Un sintomo non è una condizione necessaria né sufficiente dell'esperienza estetica, ma semplicemente *tende* ad esservi presente accanto ad altri sintomi dello stesso tipo”<sup>89</sup>.

Essi sono né congiuntamente sufficienti né disgiuntamente necessari, tuttavia, osserva Goodman, “[...] I doubt that what is aesthetic often lacks all of them”<sup>90</sup>.

I sintomi dell'estetico sono proprietà distintive o indicative della simbolizzazione che costituisce il “funzionare come opera d'arte”, essi sono:

### 1) *Densità sintattica*

È l'assenza di articolazione<sup>91</sup> sintattica finita dei caratteri. Come osserva Pierluigi Basso, “[...] maggiore è il grado di densità sintattica minore è la possibilità di differenziare e articolare le marche che compongono i simboli, e quindi di costruire una notazionalità [...]”<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>90</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 135.

<sup>91</sup> Goodman chiama l'articolazione anche *rarefazione*.

<sup>92</sup> P. Basso, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Meltemi, Roma 2002, p. 144.



## 2) *Densità semantica:*

È caratteristica della rappresentazione, descrizione ed espressione nelle arti: “[...] pertiene al grado di articolazione e differenziazione semantica dei simboli; la densità semantica misura quindi il grado di *partizione* del campo di referenza dei simboli, per cui al crescere della densità meno precisa sarà la corrispondenza tra un simbolo e un’estensione, ossia la sua *classe di concordanza* (anche in questo caso, maggiore è la determinazione della referenza di ciascun simbolo maggiore è la possibilità di costruire una notazione)”<sup>93</sup>.

Densità sintattica e semantica richiedono, una volta data una marca nel sistema, uno sforzo di attenzione indefinita per determinare il carattere a cui quest’ultima appartiene, ed il relativo referente.

## 3) *Saturazione sintattica relativa*<sup>94</sup>:

Questa caratteristica distingue i sistemi semanticamente densi (tipicamente quelli rappresentazionali), dai più diagrammatici: “[...] verte sul minore o maggiore numero di tratti significativi che risultano pertinenti”<sup>95</sup>:

Goodman porta il celebre esempio dell’apparente indiscernibilità tra il tracciato di un elettrocardiogramma ed una stampa del Monte Fuji di Hokusai. Nell’opera d’arte sono significanti aspetti intenzionali (come ad esempio lo spessore della linea, il tipo di carta, il colore, ecc.) che nel tracciato sono puramente contingenti<sup>96</sup>: nel diagramma, i soli tratti rilevanti sono l’ascissa e l’ordinata di ciascuno dei punti attraversati dal centro della linea. La differenza tra le due immagini sta nel riferimento a sistemi diversi.

## 4) *Esemplificazione:*

---

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Goodman chiama la saturazione sintattica relativa anche “pienezza relativa” (*relative repleteness*).

<sup>95</sup> P. Basso, *Il dominio dell’arte. Semiotica e teorie estetiche*, cit., p. 144.

<sup>96</sup> Nel caso del tracciato la caratteristica è l’attenuazione sintattica, o “rarefazione”.

Concerne le proprietà esemplificate o espresse: “Un’esperienza è esemplificazionale nella misura in cui concerne proprietà esemplificate o espresse - vale a dire, proprietà possedute e manifestate - da un simbolo, e non semplicemente cose che il simbolo denota”<sup>97</sup>.

Come abbiamo già visto trattando i sistemi simbolici, per esserci esemplificazione è necessario che ci sia possesso più riferimento. Certo, potrebbe darsi esemplificazione anche nell’ambito non artistico, ma “[...] exemplification qualifies as a symptom in that its presence is often the most marked difference between the aesthetic and the nonaesthetic”<sup>98</sup>. È ancora Basso a fornirci una lettura perspicua ed intrigante del concetto di esemplificazione:

“[...] delle intere configurazioni semantiche esemplificano delle proprietà di qualcos’altro, di cui si offrono perciò come *campione*, in questo senso, rispetto alla referenza denotativa, l’esemplificazione, procedendo in senso inverso, ossia dal testo verso il referente, rimette in gioco tutte le proprietà del primo, quelle discorsive, plastiche, ritmiche [...] sono sempre tali proprietà a innestare delle esemplificazioni metaforiche [...] attraverso di esse si rinvia a qualcos’altro che pure non le possiede, ossia esse lo *esprimono* [...] una certa configurazione di linee in un disegno può *esprimere* [...] un turbino”<sup>99</sup>. L’oggetto estetico utilizza le proprietà che gli sono proprie per cooptare un referente che gli si conformi, e ciò lo può fare anche servendosi della *mimesi* figurativa, senza mai essere però meramente denotazionale.

In *Languages of Art* l’esemplificazione è annoverata come quarto ed ultimo sintomo del fatto estetico. Qualche anno più tardi però, in *Ways of Worldmaking*, tornando sull’argomento, Goodman aggiunge un quinto sintomo, dopo essersi convinto della sua opportunità a seguito di discussioni con i colleghi dell’Università dell’Iowa; si tratta del:

##### 5) *Riferimento multiplo e complesso:*

---

<sup>97</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 218.

<sup>98</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 136.

<sup>99</sup> P. Basso, *Il dominio dell’arte. Semiotica e teorie estetiche*, cit., p. 144.

È il carattere della inter-referenzialità; i riferimenti all'interno di un'opera d'arte non sono mai unici e lineari: “[...] un simbolo realizza svariate funzioni referenziali integrate e interagenti, alcune dirette e altre mediate da altri simboli”<sup>100</sup>.

Comune a tutti e cinque i sintomi è il fatto di essere antitetici all'interno di un sistema notazionale: i primi tre sono assolutamente da escludervi e concernono proprio la distinzione tra sistemi articolati e densi, e gli altri due, che riguardano invece più le modalità logiche della referenza, sarebbero comunque problematici in una notazione. Tutti tendono a ridurre la trasparenza e richiedono una concentrazione indefinita sul simbolo al fine di poter stabilire cosa esso sia e a che cosa si riferisce: “Dense systems, where every difference in a feature makes a difference, call for an endless search to find what symbol we have and what it symbolizes”<sup>101</sup>.

Questi sintomi sono diversamente presenti o assenti nelle varie arti<sup>102</sup>, il cui valore non sta in quanti più sintomi presentino: “Tuttavia, se i quattro (più uno - N.d.A.) sintomi enunciati sono *singolarmente* non sufficienti né necessari all'esperienza estetica, essi possono essere *congiuntamente* sufficienti e *disgiuntamente* necessari; forse, vale a dire, un'esperienza è estetica se possiede tutti questi attributi e solo se ne possiede almeno uno”<sup>103</sup>.

Densità sintattica, semantica e pienezza relativa chiamano ad un impegno continuo di avvicinamento al senso dell'opera d'arte, senza mai però permetterci di pervenire ad un traguardo definitivo “[...] si dà potenzialmente una ‘vendemmia’ del senso inesauribile, in un esercizio di ripertinentizzazione continuo; da cui [...] quell'ineffabilità tanto frequentemente rivendicata per il fatto estetico. Questa ineffabilità resta in ogni caso un'illusione prospettica, per cui l'opera non si vota affatto a una indefinizione nebulosa del suo senso ma a una vocazione inesauribile alla precisazione”<sup>104</sup>. Da qui discende il tema dell'opacità o intransitività dell'opera d'arte in Goodman: le opere d'arte, nella loro istanza narrativa, funzionerebbero come simboli che trattengono la nostra

---

<sup>100</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 81.

<sup>101</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 137.

<sup>102</sup> Un'opera d'arte potrà comunque presentare anche qualche sintomo non estetico come articolazione, rarefazione, non ambiguità semantica e denotazionalità, non per questo tuttavia ne deriverà una conseguenza negativa sul livello di “purezza estetica” complessiva.

<sup>103</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 219.

<sup>104</sup> P. Basso, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, cit., p. 145.

attenzione, perché “[...] non possiamo semplicemente guardare, attraverso il simbolo, ciò cui esso si riferisce così come facciamo quando osserviamo i segnali stradali [...], ma dobbiamo prestare attenzione al simbolo stesso”<sup>105</sup>. L’opera d’arte esibisce essenzialmente sé stessa: tramite le sue strutture cromatiche, grafiche e di trama ci mostra configurazioni nuove di un senso. Per questo, “[...] ciò che un ritratto, o un racconto, esemplifica, o esprime, spesso riorganizza in modo più drasticamente di quanto non faccia ciò che l’opera, in senso letterale o figurato, dice o raffigura; e a volte il soggetto non è che un mezzo per esemplificare o esprimere”<sup>106</sup>.

Se i soli sintomi non arrivano a pronunciare la diagnosi definitiva, quel che vi è di certo è lo statuto necessariamente simbolico del fatto estetico:

“Se qualcuno è in cerca di un’arte senza simboli [...] non ne troverà. [...] L’arte senza rappresentazione, oppure senza espressione, oppure senza esemplificazione - questo sì; ma l’arte senza nessuna delle tre - questo no [...]”<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 81.

<sup>106</sup> *Ivi*, p.125.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 78.

## II d) L'IMPLEMENTAZIONE DELL'OPERA

### II d.1) FAR FUNZIONARE L'OPERA

Quello che l'arte fa, ancor prima di quello che l'arte è, costituisce ciò che vi è di primario e peculiare. Gli anni più recenti della produzione Goodmaniana sono caratterizzati da uno spostamento della teorizzazione su posizioni orientate ad una filosofia del conoscere che indaga l'opera d'arte non come espressione di un contenuto autosussistente ed indipendente dal fruitore ma come forma di comprensione, i cui esiti derivano dal modo in cui essa sarà attivata con successo.

A partire da *Ways of Worldmaking*, Goodman inaugura una formulazione nuova del quesito sull'arte: "When is art?" La domanda è semplice, suona come un *claim* di facile presa e indica una strada da percorrere. Ma, al di là della suggestione immediata, il problema che sottintende non è dei più semplici da risolvere: ci viene proposto di isolare una proprietà stabile dell'arte nei termini di una sua funzione contingente, il suo funzionare-come in cambio del suo essere, ne andrebbe così a sottodeterminare lo statuto ontologico.

Ai sintomi estetici deve essere data la possibilità di emergere e all'opera di rendere manifeste le proprietà che "[...] seleziona, focalizza, esibisce, sulle quali concentra il nostro interesse consapevole [...] quelle che [...] *esemplifica*, delle quali è un campione"<sup>108</sup>. In caso contrario essa rimarrà disattivata così come succede ad un dipinto rinchiuso in un magazzino.

Pare utile sottolineare ancora una volta il ruolo chiave che l'esemplificazione svolge in questo meccanismo diaframmatico di scambio tra interno dell'opera ed innesco, al suo esterno, di pensiero creativo-costruzionale. Questo aspetto emerge chiaramente quando Goodman critica l'impostazione dell'arte che lui definisce "del purista", per il quale essa dovrebbe sfuggire ad ogni simbolizzazione ed essere considerata solo per il suo carattere intrinseco. Questa concezione è per il filosofo americano allo stesso tempo completamente giusta e sbagliata: ciò che Goodman condivide è il fatto di porre l'attenzione sulle caratteristiche formali e intrinseche dell'opera; ma ciò che nella concezione purista c'è di pregiudizievole e limitato è il fatto di respingere la simbolizzazione in quanto interpretata solo in termini di rappresentazione o espressione. Manca nella concezione purista la visione della funzione esemplificativa: l'opera non funziona grazie a proprietà che essa meramente possiede ma attraverso la dinamica del "possesso più riferimento" caratteristica

---

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 77.

dell'esemplificazione. Come giustamente osserva Luca Marchetti, in tal senso, “[...] l’esperienza estetica non è circoscritta all’apprezzamento di un presunto dominio di oggetti, ma mette in opera una comprensione e un’esperienza (senza aggettivi) che permette di comprendere e di ri-comprendere il mondo”<sup>109</sup>.

Mettere in funzione l’opera d’arte coinciderà con un’azione di contestualizzazione atta a permetterne la fruizione da parte dall’osservatore attraverso la pubblicazione, la performance, l’incorniciatura, l’esibizione in un museo<sup>110</sup>. L’implementazione entra in azione in configurazioni variabili a seconda del tipo di arte in questione. Arti ad uno o due stadi, come abbiamo visto, tracciano il limite della propria conclusione in modi e momenti diversi ed i relativi processi di implementazione intervengono articolandosi in altrettanti stadi e tempistiche singoli e multipli. Un ulteriore approfondimento riguarda il rapporto più stretto tra eseguire ed implementare. Se l’esecuzione di un’opera non implica direttamente la sua implementazione, l’implementazione può intervenire in autonomia sostituendosi alla fase esecutiva, quando essa è assente, tramite un’azione che sancisce per decreto lo *status* estetico di un qualsiasi *objet trouvé*. Se questa azione implementante sceglierà il museo<sup>111</sup> come location espositiva, nessun vantaggio per l’opera deriverà da un’improbabile *bonus* di carattere “istituzionale” conferito dal museo, ma ciò che conta rimane sempre l’indispensabile ed essenziale funzionamento estetico del simbolo artistico. Un’opera funziona “[...] to the extent that what and how it symbolizes is discerned and affects the way we organize and perceive a world”<sup>112</sup>.

Un oggetto funziona come estetico allo stesso modo in cui un campione di stoffa funziona come campione nella bottega di un sarto: “[...] il genere di proprietà che ne fanno un campione differiscono da caso a caso [...] variano [...] secondo il contesto e la situazione [...] un campione è

---

<sup>109</sup> L. Marchetti, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Aesthetica Edizioni, Supplementa, Palermo 2006, p. 14.

<sup>110</sup> Particolarmente illuminante è la precisazione che fa in *Of Mind and Other Matters* riguardo lo statuto ad uno stadio della letteratura. Se durante l’analisi ne *I linguaggi dell’arte* la trattazione era stata a tal proposito decisamente ellittica (Cfr., N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 102), qui viene precisato come la stampa del testo (ad esempio di una novella) non è parte della sua esecuzione ma consiste invece proprio nella sua implementazione (Cfr., N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 143).

<sup>111</sup> Il paragrafo 5 del capitolo V di *Of Mind and Other Matters* riporta il contenuto di un discorso che Goodman fece ad un meeting annuale della *Association of American Museums*. Il testo, sintomaticamente intitolato *THE END OF THE MUSEUM?* rivolge una critica accesa al modo in cui i musei funzionano allo stesso modo di altre istituzioni, concentrandosi principalmente su questioni di carattere quantitativo/logistico e non qualitativo e considerando se stessi più luoghi ricreativi che educativi come invece dovrebbero essere.

<sup>112</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 143.

un campione di - o esemplifica - solo alcune delle sue proprietà [...] quelle proprietà alle quali esso serve, come loro campione, in quelle date circostanze”<sup>113</sup>.

Allo stesso modo funziona l’oggetto artistico:

“un oggetto, proprio come può essere un simbolo [...] in certi periodi e a certe condizioni, e non in altri periodi e ad altre condizioni, così può essere un’opera d’arte in certi momenti e non in altri. E, allora, è proprio in virtù del fatto che funziona come un simbolo in un certo modo che un oggetto diventa, nel momento in cui funziona così, un’opera d’arte”<sup>114</sup>.

Riassumendo, le cose funzionano come opere d’arte solo se la loro funzione simbolica ha certe caratteristiche che le permettono di funzionare come tale in certi periodi e condizioni e quindi di essere comprese come tali. Gli interventi di implementazione attivante, attraverso azioni come l’esposizione, la presentazione, la pubblicazione ecc., sono in grado di *mettere in opera l’opera* e far sì che essa entri nella cultura:

“Publication, exhibition, production before an audience are means of implementation-and ways that the arts enter into culture. Execution consists of making a work, implementation of making it work”<sup>115</sup>.

Come osserva Pierluigi Basso, allora, l’implementazione comprende l’intero processo fruitivo e l’esperienza estetica è esplicitata come “[...] rfigurazione della competenza del fruitore”<sup>116</sup>, e tutto questo con buona pace delle migliori intenzioni dell’artista: per Goodman, infatti, l’idea che un’opera sia interpretabile correttamente seguendo le “istruzioni” interpretative fornite dall’autore è un criterio insufficiente e non necessario:

“Quando sono disponibili le informazioni sulle intenzioni dell’autore, esse possono suggerire interpretazioni della sua opera. Ma l’importanza di tali informazioni varia da opera ad opera, perché le opere non sempre realizzano le intenzioni dei loro autori. E anche quando lo fanno, la

---

<sup>113</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 76.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>115</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 142 -143.

<sup>116</sup> P. Basso, *Il dominio dell’arte. Semiotica e teorie estetiche*, cit., p. 149.

realizzazione di queste intenzioni non sempre è determinante per l'efficacia e l'identità di un'opera [...]"<sup>117</sup>.

L'intenzione in arte non è decisiva e bisogna prendere atto del fatto che, molto spesso, le opere non corrispondono alle aspettative dei loro stessi artefici. In definitiva, l'essere un'opera d'arte dipende da come funziona l'oggetto in questione.

---

<sup>117</sup> N. Goodman e Catherine Z. Elgin, *Interpretazione e identità: l'opera sopravvive al mondo?*, Studi di estetica 31, n. 27, 2007, p. 93.



## I2) RAPPORTO TRA FILOSOFIA DELL'ARTE ED IMPIANTO FILOSOFICO DI BASE IN NELSON GOODMAN

### I2a) NOMINALISMO

#### I2a.1) ENTIA NON SUNT MULTIPLICANDA...

Nelson Goodman si inserisce nel solco della tradizione analitica contemporanea che utilizza il linguaggio come *medium* privilegiato per ricostruire i piani dell'estetica, della gnoseologia, e dell'ontologia stessa e punta ad un obiettivo definitivo di descrizione isomorfica linguaggio/realtà. La teoria che Goodman formula è un nominalismo in chiave moderna molto rigoroso che impone il rifiuto di ogni concezione di tipo platonico-essenzialistico.

Per fissare i requisiti richiesti da questa teoria è opportuno, come suggerisce Franco Brioschi nell'introduzione a *I Linguaggi dell'arte*, procedere analizzando in prima battuta il cosiddetto criterio dell'"impegno ontologico" che è implicato formalmente dall'articolazione linguistica di una qualsiasi espressione teorica. Il criterio è formulato da W.V.O. Quine come segue:

"[...] una qualsiasi teoria rimanda a quelle e solo a quelle entità cui è necessario che le variabili vincolate della teoria stessa si riferiscano perché le affermazioni fatte nella teoria siano vere"<sup>118</sup>.

Più precisamente, la teoria si impegna all'esistenza delle entità cui le sue variabili vincolate fanno riferimento, e l'esistenza postulata di questi elementi, che sono il dominio delle variabili vincolate, è la *conditio sine qua non* affinché agli enunciati della teoria sia assegnabile un valore di verità. Quest'ultimo dipenderà poi dal soddisfacimento o meno dei relativi predicati.

L'impegno ontologico non è legato solo alla struttura formale dell'enunciato ma richiede anche che tale struttura sia *interpretata*<sup>119</sup>, e, a tale scopo, possiamo scegliere indifferentemente entità astratte o concrete ad argomento delle nostre variabili.

Ciò che invece non ci è consentito di fare all'interno di un sistema nominalista è di quantificare le variabili predicative. Una scelta di questo tipo, infatti, comporterebbe il passaggio da una logica di

---

<sup>118</sup> W.V.O. Quine, *Il problema del significato*, Ubaldini, Roma, 1966, p. 14.

<sup>119</sup> Cfr., N. Goodman, *La struttura dell'apparenza*, tr. it. di A. Emiliani, Società editrice il Mulino, Bologna 1985, p. 98.

primo ordine, nella quale le proprietà e i termini sono formali e generali, ad una logica di secondo ordine nella quale, invece, quantificando le proprietà, perverremmo ad una loro entificazione.

Quantificare i predicati significa generare proprietà che si applicano a sottoinsiemi, i cui relativi sovrainsiemi contengono insiemi come elementi. Variare i predicati su classi significa quindi ammettere l'esistenza di universali, e ciò, nella teoria di Goodman non è consentito.

“Dunque il nominalismo consiste nel rifiuto di ammettere entità che non siano individui. Al suo opposto il platonismo riconosce almeno qualche non-individuo. Il linguaggio del nominalista non contiene nomi, variabili o costanti, per entità che non sono individui”<sup>120</sup>.

Il platonista acconsente all'utilizzo degli strumenti formulati mediante la teoria degli insiemi e moltiplica classi su classi in rapporti di ordine gerarchico. Il nominalista invece non ammette alcuna moltiplicazione di individui per mezzo dell'impegno ontologico sulle classi e, di conseguenza, rifiuta anche la distinzione tra *type* e *token*. Secondo Goodman “[...] non troveremo nessun caso in cui ci sia bisogno di costruire una parola, o un asserto, come tipo anziché come replica. L'eliminazione dei tipi non ci permette soltanto di farla finita con un po' di peso in eccesso, ma serve anche, penso, a chiarire il nostro problema immediato”<sup>121</sup>. Per Goodman, repliche dello stesso tipo affermano e denominano sempre cose diverse e vanno trattate come si trattano gli individui. In ogni caso, individui e classi, qualsiasi cosa essi siano, devono essere costruiti all'interno della teoria *come* individui: “Nominalism for me admits only individuals, yet allows anything to be taken as an individual - that is, bars the composition of different entities out of the same elements”<sup>122</sup>. Di classi e predicati il sistema nominalista può anche *parlare*, ma solo a patto che essi valgano come entità semplici in rapporti gerarchici orizzontali con gli individui con i quali

---

<sup>120</sup> *Ivi*, pp. 100-101.

<sup>121</sup> *Ivi*, pp. 417-419.

<sup>122</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 52.

essi si relazionano<sup>123</sup>: “The nominalist cancels out the property and treats the predicate as bearing a one-many relationship directly to the several things it applies to or denotes”<sup>124</sup>.

Allo stesso modo delle classi, anche i simboli linguistici vengono sottoposti, nella teoria goodmaniana, ad un trattamento di “riduzione ad individuo”, cioè al fine di ricavarne *primitivi* funzionali alla manipolazione pragmatica. Se facciamo sì che tra i simboli sussista una relazione di equivalenza transitiva in base al comune soddisfacimento di uno stesso predicato non entificato, i simboli linguistici che otteniamo valgono come relazioni orizzontali tra individui. Come spiega bene Franco Brioschi, in questo modo imponiamo “[...] un rapporto primitivo di denotazione tra i simboli”<sup>125</sup>, e di conseguenza, “Tutte le regole [...] saranno [...] intese [...] all’interno di questa versione, come funzioni o operazioni che hanno come argomento esclusivamente individui, mai universali”<sup>126</sup>. Brioschi osserva inoltre come il simbolo goodmaniano funzioni come “oggetto kantiano” accessibile alla conoscenza mai come “simbolo per sé stesso”, ma sempre e solo quando esso è in azione. Ciò che ci sarà di irriducibile all’interno di una teoria saranno proprio i rapporti di denotazione perché “[...] noi ci troviamo sempre e comunque all’interno di *qualche* sistema”<sup>127</sup>. L’indole trascendentale del simbolo è legata a doppio filo con il suo destino pragmatico: è solo in tale momento che si danno le “[...] *condizioni trascendentali* che lo fanno funzionare come un simbolo”<sup>128</sup>.

La riduzione drastica dei mezzi di produzione all’interno di un sistema nominalista<sup>129</sup> consente costruzioni escogitabili solo mediante gli strumenti del calcolo degli individui; tuttavia Goodman riesce a fare ricorso alla semantica estensionale senza dover eccepire ai dettami del nominalismo.

---

<sup>123</sup> In *La struttura dell’apparenza* Goodman porta un preciso esempio a riguardo: “Un linguaggio nominalista può contenere anche un predicato di individui che suoni così platonista come <<appartiene a qualche classe che soddisfa la funzione F>>? [...] la risposta è no - finché assumiamo questa stringa di parole come un singolo predicato di individui. Infatti, in questo caso, le parole che compongono il predicato non sono unità separabili del linguaggio più di quanto lo siano le lettere delle parole, e non possiamo isolare il predicato e operare sull’enunciato che lo contiene in modo da derivare conseguenze del tipo <<Ci sono alcune classi che soddisfano la funzione F>> (N. Goodman, *La struttura dell’apparenza*, cit., p. 101).

<sup>124</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 49.

<sup>125</sup> F. Brioschi, *introduzione*, in N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. XVII.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. XXII.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. XVII.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. XXIII.

<sup>129</sup> Sebbene Goodman difenda le posizioni nominaliste, ne *I linguaggi dell’arte* sottolinea come non si possano imporre vincoli nominalisti alle mondo-versioni. Egli non intende infatti introdurre restrizioni su quali siano i mondi reali. Tuttavia, da una cosa non sarà possibile allontanarsi: dall’estensionalismo alla maniera Goodmaniana.

Ciò avviene stabilendo, per decreto, che i valori con cui le variabili sono interpretate non sono “dati” ma “assunti come dati” o primitivi. Non impegnandosi ontologicamente su ciò che con questo strumenti egli dice, Goodman non cade nel platonismo e il suo programma nominalista è preservato. Come osserva Franco Brioschi, queste entità saranno primitive “[...] fin tanto che resteremo all’interno di quella teoria (o linguaggio). Interpretare un sistema presuppone dunque l’entificazione di un universo, e al tempo stesso la cristallizza, imponendo un rapporto primitivo di denotazione tra i simboli e gli individui che risultano così costruiti in quell’universo”<sup>130</sup>.

Goodman riesce così ad essere estensionalista ed intrascendibile nel linguaggio, l’interpretazione viene ricondotta all’interno di una pluralità di sistemi interagenti e coinvolta in operazioni pragmatiche dove l’impegno ontologico è entificante, ma solo per decreto. In questi tratti emerge in modo evidente il debito con il pragmatismo americano. L’estensionalismo Goodmaniano ne è chiaramente influenzato e diviene la sua propaggine costruzionista.

#### I2a.2) ...PRAETER NECESSITATEM

“[...] a volte mi sono sentito chiedere come può il mio relativismo conciliarsi con il mio nominalismo. [...] Anche se un sistema nominalista non parla che di individui, e mette al bando tutto il vocabolario delle classi, esso può considerare qualsiasi cosa come un individuo [...] Di per sé il nominalismo autorizza il proliferare di versioni alternative, le cui basi possono essere particelle fisiche, elementi fenomenici, le cose di tutti i giorni, o qualsiasi altra entità si desideri considerare come un individuo”<sup>131</sup>.

Se gli oggetti sono un *positum* del linguaggio non può esistere un modo di essere vero del mondo anteriore a qualsiasi predicazione, né, è possibile conoscere gli oggetti indipendentemente da strutture, modelli teorici o schemi concettuali con i quali li conosciamo. L’oggetto “[...] non è mai propriamente l’oggetto-a-una-certa-distanza-e-angolazione-e-sotto-una-certa-luce, ma è l’oggetto così come noi lo consideriamo e concepiamo, una versione o un’interpretazione dell’oggetto”<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> F. Brioschi, *introduzione*, in N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. XVII.

<sup>131</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 112.

<sup>132</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 16.

Rappresentazione, significato e verità non possono essere stabiliti in base a un criterio corrispondentista<sup>133</sup>, ed è proprio qui che sta l'epistemologia anti-fondazionalista di Goodman: laddove il suo stretto nominalismo non consente di moltiplicare gli individui, l'assunzione di una prospettiva nettamente anti-realistica e costruzionalistica permette invece di moltiplicare le versioni interpretative del(i) mondo(i)<sup>134</sup> e delle forme o dei sensi che cogliamo in esso(i): "I think that [...] things are white because they are so-called, that the application of a one-place predicate to many things requires no supporting properties, and that predicate classify (and I should even say make) and sometimes order individuals rather than naming properties or denoting classes or sequences"<sup>135</sup>.

L'altro esempio che Goodman fa a tal proposito è riferito alle costellazioni: noi crediamo che qualcosa come le costellazioni celesti si diano oggettivamente in cielo ma in realtà quel che si dà è solo l'insieme infinito delle stelle; è la nostra attività di concettualizzazione a "costellare" in vari modi il cielo, stabilendo confini, tracciando relazioni e mappe tra alcune stelle e non tra altre. Goodman potrebbe sembrare a tratti innervato da una sorta di idealismo o attualismo, ma non è così: il suo anti-idealismo è esplicito: a seguito del suo costruzionalismo la realtà non si riduce ad una versione concettuale, ma, quando noi produciamo una versione, facciamo un mondo in senso oggettivo: "[...] we make versions, and true versions make worlds"<sup>136</sup>. Tuttavia, l'unica struttura del mondo a cui tutte le versioni corrispondono, non esiste in modo indipendente, ma è semplicemente "trovata" perché proiettata dalle nostre concettualizzazioni. Goodman insiste sul fatto che le caratteristiche delle versioni non sono date da qualcosa indipendente dalle versioni ma sono sempre tutte coinvolte in un tutto combinato: "The world is not the version itself; the version may have features – such as being in English or consisting of words - that its world does not. But the world depends upon the version"<sup>137</sup>.

---

<sup>133</sup> In caso contrario avremo una teoria di tipo corrispondentista della verità come quella formulata da Alfred Tarski, da cui la famosa espressione: "The snow is white" is true if and only if the snow is white.

<sup>134</sup> L'espressione "mondo-visione", come osserva Achille Varzi nell'introduzione a *Ways of Worldmaking*, è, a questo proposito più opportuna di "versione del mondo". In parte perché più fedele all'espressione *world-version* del testo originale, ed in parte, io penso, perché rende l'idea che tale singolare sia consentito solo a fini sintattici estemporanei e mai fondante di un *mondo al singolare*.

<sup>135</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 50.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

## I2b) LA NATURA OPERAZIONALE DELLA VERITÀ

Nelson Goodman, insieme a Willard Van Orman Quine si posiziona alla sommità di una tradizione filosofico-analitica americana che acquisisce l'empirismo logico della tradizione europea ma punta a scardinarne l'impostazione dicotomica analitico/sintetica del piano gnoseologico. L'analisi di un soggetto contamina ineludibilmente la sintesi di oggetti che sono non già dati ma teorici. Questa azione è corroborata, come abbiamo già notato in precedenza, dalla coniugazione teorica con il pragmatismo americano di autori come Emerson, Peirce e Dewey.

### I2b.1) VERITÀ

Gli autori analitici americani portano all'estrema conseguenza la concezione per la quale la verità non è il risultato della relazione autentica tra lo scheletro trascendentale logico del nostro conoscere e il dato ontologico ad esso esterno. È invece la nostra infrastruttura logica che interviene attivamente *dicendo*, in modo non contraddittorio, la verità sul dato che essa stessa, in autonomia, costruisce.

Come osserva Simona Chiodo, “L'irrealismo suggerisce una variazione radicale di sguardo: la gnoseologia non è *epistemica*, ma è, per così dire, *espressiva*, perché l'esistenza non è l'oggetto 'sopra' (*epi*) il quale 'sta' (*histánai*) l'esercizio della verità, ma è l'oggetto che l'esercizio della verità 'preme' (*premere*) 'fuori da' (*ex sé*)”<sup>138</sup>.

Il dato è quindi costruito logicamente e governato da una verità che risponde a e viene articolata da criteri esclusivamente logici. Passiamo da un esercizio gnoseologico di visione dove il soggetto giudica un oggetto eterogeneo alla propria attività logica, ad un esercizio di costruzione nel quale il soggetto costruisce un dato omogeneo alla propria attività logica. Il rapporto tra le alterità autentiche logica-ontologica produce una verità di visione che possiamo definire comparativa/relativa e, in questo caso, è l'orizzonte ontologico a fondare l'orizzonte logico. Nell'esercizio di costruzione, invece, non essendoci alterità autentiche a confronto, viene a formarsi una verità che Simona Chiodo chiama “superlativa/assoluta”: assoluta perché l'orizzonte logico non ha basi

---

<sup>138</sup> S. Chiodo, *Visione o costruzione. Nelson Goodman e la filosofia analitica contemporanea*, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2006, p. 9.

fondative poste da un'anteriore *status* ontologico dell'oggetto e superlativa perché essa è totalmente controllata dalla logica stessa.

Un discorso costruito secondo criteri di coerenza logica sancisce verità e valore gnoseologico dell'oggetto che esso stesso costruisce; non c'è residuo quindi tra piano logico ed ontologico.

L'irrealismo di Goodman si posiziona dunque ad un livello *espressivo* anziché epistemico. Il filosofo americano assegna alla parola detta con logica la capacità di articolare da sé l'esistenza del mondo e di dirne la verità, e la sua gnoseologia costruzionale non necessita di una fondazione della capacità veritativa delle parole da parte di un dato ad esse anteriore. Di conseguenza, per Goodman i fatti non sono considerati all'interno di una concezione realista; essi non sono che termini sincategorematici: “[...] i fatti, dopo tutto, sono qualcosa di chiaramente artificiale”<sup>139</sup>. E se i “[...] fatti si dileguano a favore di certe relazioni tra le versioni”<sup>140</sup>, sarà a partire dal confronto di queste diverse versioni che potremo operare un'analisi critica delle diverse mondo-versioni.

La natura della verità, come la intende Goodman, è essenzialmente “operazionale”, essa fa riferimento “[...] ai criteri e alle procedure impiegate per giudicare il vero e il falso”<sup>141</sup>. Ciò significa che “[...] si può scegliere spesso un enunciato che è per altri aspetti il più vicino alla correttezza a preferenza di un altro che è più prossimo alla verità, ma là dove la verità è troppo elaborata, troppo irregolare, o non si adatta tranquillamente ad altri principi, si può scegliere la bugia meno lontana se è trattabile e illuminante. [...] Quel che conta è che le approssimazioni vengano preferite a quelle che possono essere considerate verità o verità più esatte”<sup>142</sup>.

Della verità è privilegiata soprattutto la funzione teorico-costruttiva rispetto a quella osservativa o fattuale, ciò proprio perché il programma conoscitivo è guidato da un pensiero che opera in modo estremamente libero e “pluralistico” e costruisce i propri concetti (le proprie “mondo-versioni”) in base ai propri fini, interessi e coordinate categoriali-normative di riferimento. L'obiettivo di

---

<sup>139</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 109.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>142</sup> *Ivi*, pp. 141-142.

Goodman è soprattutto la costruzione di un senso, e a tale scopo la verità, sempre in base alla natura che Goodman le attribuisce, assume un ruolo più “ancillare”<sup>143</sup>.

Goodman sottolinea come la verità pertenga solo a ciò che viene detto e la verità letterale a ciò che viene detto in modo letterale. Ma i mondi sono fatti non solo da ciò che è detto in modo letterale ma anche da ciò che è detto in modo metaforico, da ciò che è esemplificato, da ciò che è espresso. Enunciati veri o falsi, letteralmente o metaforicamente, possono mostrare ciò che non dicono, manifestazioni letterali o metaforiche essere incisive su aspetti che direttamente non menzionano. Per le versioni non verbali e per quelle verbali, ma non enunciative, la verità è dunque irrilevante. Un dipinto astratto di Mondrian, ad esempio, non raffigura, non afferma, non denota, non è né vero né falso *ma ha molto da mostrare*.

Meglio dunque parlare di correttezza delle teorie che sottendono i quadri e le immagini piuttosto che di verità. “[...] la verità delle leggi di una teoria non è che un aspetto della teoria ed è spesso [...] sopravanzato in importanza dalla capacità di persuasione, dalla compattezza e dall’inclusività, nonché dal potere informativo e d’organizzazione dell’intero sistema”<sup>144</sup>.

Alla luce di quanto precede, non meraviglia, come abbiamo già accennato, che Goodman respinga la teoria delle verità come "corrispondenza" del linguaggio al mondo, dogma gnoseologico di derivazione neopositivista. La concezione "corrispondentistica"<sup>145</sup> della verità è rifiutata in favore di altri criteri di valutazione delle mondo-versioni, a cominciare, come vedremo, da quello (ancora una volta di ascendenza pragmatistica) di "appropriatezza" o "congruenza". Possiamo allora stabilire quale sia la versione più vera relativamente a un determinato contesto, a un determinato fine e a un determinato insieme di più regole. Il criterio di valutazione delle versioni del mondo non può né deve essere necessariamente solo quello vero/falso: oltre a tale criterio ve ne sono altri, anche in sede cognitiva, spesso di importanza non minore.

---

<sup>143</sup> Altrettanto illuminante è quanto osserva riguardo la verità nell’ambito scientifico: “Le ipotesi scientifiche, per quanto vere sono inutili se non soddisfano requisiti minimi di generalità o di specificità imposti dalla nostra ricerca, se non realizzano qualche analisi o sintesi eloquente, se non sollevano e non rispondono a questioni significative [...] la verità non basta [...] La verità non è nemmeno uno dei criteri alternativi per la valutazione delle ipotesi scientifiche [...] Semmai, le giudichiamo sulla base di tratti quali la semplicità e la forza. Questi criteri non sono supplementari alla verità, ma sono applicati fiduciosamente come strumenti per arrivare all’approssimazione massima alla verità compatibile con gli altri nostri interessi” (N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 226).

<sup>144</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 21.

<sup>145</sup> Da questo punto di vista la celebre proposizione di Tarsky 'La neve è bianca' è vera se e solo se la neve è bianca" andrebbe per Goodman riespressa nel modo seguente: 'La neve è bianca' è un enunciato vero stando a una certa versione, se e solo se la neve è bianca secondo quella versione" (ossia se è congruente con quella versione).



Dunque, dati tanti modi di costruire la realtà, si danno tante realtà quante sono le nostre versioni e questa pluralità ci sfugge perché ci muoviamo all'interno di versioni talmente familiari che ci sembrano naturali piuttosto che costruite, uniche e assolute invece che relative. L'idea di un unico mondo reale è incapace di dar conto della ricchezza e della varietà delle nostre "versioni" di esso. Goodman porta ad esempio i diversi modi in cui possiamo considerare un essere umano: a seconda delle versioni o degli schemi concettuali di volta in volta esso potrà essere costruito come “un fascio di atomi”, “un complesso di cellule”, “un animale bipede implume”, “un soggetto socialmente costituito”, “un amico” e molte altre cose ancora. Lo stesso mio riferirmi ad esso ha inoltre molteplici modalità: lo posso denotare, descrivere, interpretare, metaforizzare e posso fare tutto ciò mediante vari sistemi o veicoli simbolici. Ma quale di queste versioni ci dice che cosa l'oggetto uomo è veramente? Ci troviamo palesemente di fronte alla difficoltà di individuare una versione che sia più vicina delle altre alla "realtà". Il problema è ulteriormente complicato dalla circostanza che le varie versioni sono spesso eterogenee e in conflitto tra di loro. Possono esistere dei modi per conciliarle? Possono esistere, per utilizzare nuovamente l'esempio dell'uomo, delle regole per unificare un animale bipede implume a un amico, o un aggregato di molecole a un soggetto sociale? Per Goodman la risposta a questo interrogativo è del tutto negativa. Anzi, a ben guardare, alcune delle questioni sopra poste sono addirittura improponibili: non si può chiedere quale versione del mondo sia in assoluto più vera in rapporto alla "realtà" perché, come già sappiamo, non esiste alcuna realtà in sé che noi possiamo cogliere oggettivamente, così da farla funzionare come criterio di verifica "pura" delle nostre varie versioni: “In generale, i termini adottati come primitivi in un sistema dato risultano facilmente definibili in un altro sistema. Non esiste un primitivo assoluto, né un' unica scelta corretta di primitivi”<sup>146</sup>.

## 12b.2) PROIEZIONE E TRINCERAMENTO

Nel 1954 Nelson Goodman pubblica il testo nel quale è contenuta la formulazione del “nuovo enigma dell'induzione”, un caso eminente di come un contributo proveniente dagli ambiti della filosofia sia stato in grado di produrre effetti ineludibili anche nell'ambito più strettamente scientifico. Il recepimento della proposta di Goodman è stato particolarmente cogente anche grazie alla rigorosa forma dimostrativa con la quale questa teoria è stata costruita. *Fact, Fiction, and*

---

<sup>146</sup> N. Goodman, *La struttura dell'apparenza*, cit., p. 126.

*Forecast* è il testo che getta nuova luce sul meccanismo gnoseologico induttivo ed apre una strada per la risoluzione del problema di stabilire quali siano le proprietà effettivamente proiettabili di un campione.

Partendo dagli studi di David Hume sull'induzione, Goodman procede discriminando logica induttiva e deduttiva in base ai criteri che regolano le loro validità. A differenza della logica deduttiva, nella quale è la forma logica dell'inferenza a decretarne la validità, le inferenze induttive non sono formali nel senso in cui lo sono quelle deduttive, ma sono ordinate sulla base della pratica (induttiva) del passato che consiste nella frequenza delle proiezioni di un preciso predicato.

Mediante il famoso "grue-paradox" Goodman mostra come l'acquisizione di conoscenze tramite il metodo induttivo comporti inevitabilmente il dover distinguere tra predicati proiettabili e non proiettabili. Il paradosso, per il quale Goodman è maggiormente conosciuto, rivela il fatto che, data una qualsiasi ipotesi ricavata dal confronto diretto con i dati dell'esperienza, si dà sempre un'altra ipotesi con essa incompatibile ma sostenuta dalle medesime evidenze. Il problema che questo paradosso sottende è che non esiste un criterio semantico o sintattico sulla base del quale possiamo tracciare la linea di demarcazione tra predicati che possiamo e non possiamo utilizzare ai fini induttivi. Affermazioni costruite con le stesse modalità sintattiche, a partire dallo stesso modo di derivare affermazioni dall'evidenza, producono vere generalizzazioni in alcuni casi e generalizzazioni vere solo accidentalmente in altri.

Distinguere le generalizzazioni legiformi (ovvero suscettibili di ottenere conferma o meno da una loro istanziazione) da quelle che invece sono legiformi soltanto in modo contingente od accidentale, è fondamentale in filosofia della scienza ma è difficilissimo stabilirlo. A tal proposito Goodman osserva che "Ciò che [...] vogliamo è un criterio preciso e generale per poter dire quali ipotesi sono confermate o quali proiezioni acquisiscono validità da determinate testimonianze [...] ogni volta che ci accingiamo a determinare la validità di una proiezione, a partire da alcuni dati di base, facciamo un uso considerevole anche di altre conoscenze rilevanti che abbiamo. E non mi sto riferendo ad altri enunciati di attestazione, quanto alla testimonianza di previsioni realmente effettuate in passato e delle conseguenze che hanno avuto"<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> N. Goodman, *Fatti, ipotesi e previsioni*, tr. it. di Carlo Marletti, prefazione di Hilary Putnam, Editori Laterza, Roma-Bari 1985, pp. 97-98.

La soluzione che Goodman propone non consiste nello stabilire un criterio di giustificazione definitivo per le nostre scelte, ma spiega i modi in cui noi effettivamente compiamo queste scelte, selezionando i predicati per le nostre induzioni e proiezioni.

Un predicato (ad esempio “verde”) è favorito rispetto ad un altro (ad esempio “blerde<sup>148</sup>”) perché ha una “storia” ed un “uso” più consolidati, e ciò è dovuto al fatto che in passato abbiamo proiettato molte più ipotesi con il primo rispetto al secondo.

Goodman utilizza l’espressione “trinceramento” per descrivere il grado di consolidamento proiettivo dei predicati. Così, l’ipotesi che ha acquisito precedenza di proiezione, surclassa l’altra, sempre fermo restando il fatto che le due ipotesi sono identiche sotto il rispetto della coerenza con il dato empirico.

In questa proposta risolutiva del problema proiettivo c’è un’evidente continuità, come ammette lo stesso Goodman, con il metodo di indagine di Hume nel senso che il riferimento rimanda alla ripetizione sia di eventi avvenuti nel passato che di fatti osservati nel presente. Esiste però anche un’analogia con Kant, quando viene sostenuto che la validità ha a che fare non solo con il materiale che abbiamo a disposizione ma anche su come esso è organizzato. Il tutto è infine sempre ricondotto ad una manipolazione pragmatica realizzata tramite un ordinamento di matrice linguistica.

Il trinceramento deriva, anche qui, dall’uso del linguaggio: ogni occorrenza della parola (cioè del predicato sintattico che applichiamo), rafforzerà il trinceramento di ognuna delle altre se e solo se esse sono tutte coestensive.

Anche in questo caso Goodman spiega il concetto facendo ricorso ad un gergo platonista: “[...] ciò che diviene trincerato non è la parola stessa ma la classe che essa determina”<sup>149</sup>. Il principio generale per eliminare le proiezioni non proiettabili prevede che una proiezione venga esclusa qualora entri in conflitto con la proiezione di un predicato con migliore trinceramento, in particolare, il trinceramento di un predicato dipende dalla frequenza di proiezione e non dalla

---

<sup>148</sup> ‘Blerde’ (*grue*) si applica a tutte le cose esaminate prima di un tempo di riferimento *t* solo nel caso che esse siano verdi, ma ad altri oggetti solo nel caso che essi siano blu. Hilary Putnam, nell’introduzione alla quarta edizione di *Fact, Fiction and Forecast* spiega come questo predicato non sia di per sé disgiuntivo ma, in base alle scelte linguistiche che faremo, possiamo assumerlo come tale o assumerlo come primitivo. Allo stesso modo possiamo operare con normali predicati di colore come “verde” assumendoli come primitivi/disgiuntivi a seconda dei nostri scopi proiettivi.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 110.

frequenza d'uso: non sono i predicati ad essere eventualmente eliminati ma certe ipotesi proiettate, e ciò avviene solo in base ad un confronto con un'ipotesi ad essa sovrastante.

In caso di nuovi predicati la legittimità di proiezione dipende dai rapporti che essi hanno con i vecchi predicati, compresa la frequenza di proiezione che deriverà per i nuovi da questa loro relazione. Come mai, si chiede Goodman, solo i predicati giusti hanno la “[...] fortuna di diventare ben trincerati?”<sup>150</sup> La risposta sta semplicemente nel fatto che i predicati ben trincerati hanno con ciò finito per diventare quelli giusti. Può arrivare un momento in cui “tutti gli smeraldi sono verdi” risulterà falsa e “tutti gli smeraldi sono blerdi” vera: “Il criterio per la legittimità delle proiezioni non può essere una verità che è ancora indeterminata”<sup>151</sup>. È proprio da questo punto che discende il problema proiettivo a cui Goodman cerca di dare una soluzione proponendo, mediante il “trinceramento”, un modo di essere “diversamente formale” dell’induzione rispetto alla deduzione.

### I2b.3) LA CORRETTEZZA DI ADATTAMENTO

Fabbricare mondi non avviene solo mediante la descrizione verbale e la relazione denotazionale ma anche, e soprattutto, tramite funzioni descrittive, raffigurative, esemplificazionali ed espressive. Entrambi i piani, descrittivo e rappresentazionale, inoltre, possono passare dal livello letterale a quello metaforico con evidenti complicazioni quanto alla determinazione della verità delle versioni. I mondi che costruiamo non sono fatti solo di parole o teorie scientifiche ma anche di opere pittoriche, musicali e di altri medium artistici.

“Rendere” un mondo per Goodman vuol dire fabbricarlo, e per stabilire se esso è stato costruito nel modo corretto, piuttosto di rado possiamo appellarci al criterio del vero e del falso.

È il caso ad esempio delle immagini che, essendo costruite in un sistema sintatticamente indifferenziato, e che pertanto non si risolve in marche separate, non possono essere assimilate a *sentence-like sequences*. La correlazione tra rappresentazione ed affermazione verbale è infatti molto ma molto più remota del rapporto descrizione-affermazione. Alcune immagini possono raccontare storie e quindi avvicinarsi ad affermazioni vere o false, ma cosa comporta il tradurre una storia (un testo, una descrizione) che fa affermazioni, in un’immagine che non ne fa?

---

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

Un'immagine (come un predicato) può denotare certi eventi, e, quando il predicato fatto di testo e l'immagine denotano gli stessi eventi, testo ed immagine possono essere in qualche modo intertraducibili. L'immagine, in questo caso, benché non faccia affermazioni, può essere chiamata in modo derivativo vera o falsa in accordo con il testo. Ma un'immagine non può essere vera o falsa. Delle immagini possono riferire in vari modi, essere strumenti referenziali ma, in sostanza sono non-dichiarative; essendo prive di valore di verità dobbiamo allora investigare altrimenti la natura dei loro standard di giustezza ed erroneità.

Goodman propone un criterio che copre una generalità sufficiente a comprendere sia la polarità vero/falso per le versioni descrittive, sia la giustezza o non-giustezza per i modi di rendere non dichiarativi. Il criterio generale è la correttezza: “Since any version may be right or wrong, though only statements are true or false, truth as rightness of what is said is a narrow species of rightness [...] for symbols, verbals or not, may refer not only by denotation but by exemplification or expression or by complex chains made up of homogeneous referential steps, or in two or more of these ways. And a version may be right or wrong in any of these respects [...] The painting does not say anything, cannot be true or false, yet may be right or wrong”<sup>152</sup>

Per correttezza Goodman intende, insieme alla verità, anche quelli che lui chiama i “criteri di accettabilità” che non sempre vanno di pari passo con essa: “[...] la distinzione tra vero e falso è ben difficilmente in grado di coprire la distinzione generale tra versioni corrette e versioni sbagliate”<sup>153</sup>, e come abbiamo visto, ciò accade soprattutto quando i modi di “rendere”, ovvero di “fabbricare mondi”, non sono dichiarativi, pertanto il criterio di correttezza può sussumere quello di verità ma talvolta competere con esso.

Ferma restando la possibilità, sempre, di stabilire ciò che è corretto e giusto da ciò che è sbagliato, è ammissibile avere diversi modi corretti di rendere il mondo ma in conflitto tra loro. Da qui il relativismo radicale con restrizioni rigorose che caratterizza la teoria goodmaniana: “Maintain that many world versions [...] are equally right [...] relativism is restrained by considerations of rightness. Rightness, however, is neither constituted nor tested by correspondence with a world independent of all versions”<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 39.

<sup>153</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 127.

<sup>154</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 39.

Se prendiamo il caso isolato dei disaccordi tra verità all'interno dei "mondi dichiarativi", ci accorgiamo che molto spesso, essi sono dovuti al fatto che questi mondi sono ellittici, ovvero, lasciano molta parte di sé inespressa e c'è bisogno di espanderli per capire che, in realtà, due verità in conflitto possono essere conciliate dal fatto che si riferiscono a parti o sottoclassi distinte dello stesso mondo.

Ad un livello ulteriore, due versioni in conflitto possono essere entrambe vere in sistemi diversi o mondo-versioni diverse, nelle quali però ciò che sarà detto non sarà mai qualcosa di *assoluto* ma verrà sempre relativizzato. Goodman osserva che, ovviamente, potremo relativizzare questi sistemi a tutto tranne che alla verità in sé, perché altrimenti saranno irrimediabilmente nuovamente in conflitto. Allora Goodman propone di articolare la relativizzazione a "punti o strutture di riferimento".

In alcuni casi possiamo conciliare versioni diverse riconducendole a sottoregioni spaziali o temporali dello stesso mondo, in altri casi, invece, sistemi o versioni più inclusive sono riconducibili a mondi irrimediabilmente distinti e il conflitto è risolvibile in modo più complesso: per ricondurre le versioni conflittuali più complesse ad uno stesso mondo la relativizzazione a sistemi diversi deve esigere che i sistemi debbano istituire una correlazione globale che soddisfi criteri di isomorfismo estensionale. L'isomorfismo non assicura né esclude l'identità ma è l'isomorfismo stesso ad essere assicurato dall'identità: "The set of definiens-extensions will thus reflect all such relationships as identity, nonidentity, inclusion, intersection, ordering, etc. in the set of definiendum-extensions and, since the replacements need not be ultimate factors, may introduce additional relationships"<sup>155</sup>.

L'isomorfismo riflette la struttura *definiens-definiendum* ma non riflette le connessioni incrociate tra le loro estensioni e ci fornisce così un modo effettivo per sostituire i fattori ultimi delle estensioni dei *definiendum* per rendere quelle dei *definiens*. In queste operazioni di relativizzazione isomorfica si può verificare che man mano che aumentano le astrazioni dagli aspetti che sono responsabili di conflitto tra versioni, esse perdano "consistenza" svuotandosi di fatti, di cose e di mondi. Per ovviare a questo aspetto, visto che l'accordo o disaccordo diviene semplicemente convenzionale, sarà sempre possibile, mediante manipolazioni linguistiche, riassegnare loro

---

<sup>155</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 46.

consistenza reale, decretando ad esempio che “[...] tutte le versioni vere descrivono mondi”<sup>156</sup>. In caso contrario, qualora i nostri mondi siano diventati troppo “fitti”, potremo “alleggerirli” proclamando la natura meramente linguistica dei modi di dire questi mondi. Ma una precisazione è dovuta: “[...], the multiple worlds of conflicting true versions are actual worlds, not the merely possible worlds or nonworlds of false versions”<sup>157</sup>.

Nonostante la verità non sia una corrispondenza ad un mondo già “bello e pronto”, bisogna sempre tener presente il requisito anti idealista di Goodman: “I molteplici mondi che difendo non sono che i mondi reali costituiti da - e corrispondenti a - versioni vere o corrette. I mondi possibili o impossibili che si suppone corrispondano a versioni false non trovano proprio posto nella mia filosofia”<sup>158</sup>.

Versioni inconciliabili marcano la distinzione tra mondi diversi e pertanto, ad ogni mondo corrisponde la propria versione: “By assigning conflicting versions to different worlds, we preclude composition of these totalities into one [...] For a totality cannot be partial; a world cannot be a piece of something bigger”<sup>159</sup>. Mondi diversi rimangono versioni allo stesso tempo corrette ed in conflitto.

Una versione è corretta non quando rassomiglia a ciò che raffigura, non quando produce un’asserzione vera ma è corretta nei confronti di un mondo a cui si adatta. Quello che stiamo cercando allora è un criterio di accettabilità il più fermo possibile: “[...] how is acceptability [...] related to truth [...] ? [...] we cannot equate truth with acceptability; for we take truth to be constant while acceptability is transient [...] But ultimate acceptability – acceptability that is not subsequently lost - is of course as steadfast as truth [...] Such ultimate acceptability [...] serves as a sufficient condition for truth”<sup>160</sup>.

L’accettazione effettiva di una versione del mondo è il punto di arrivo di una catena di implicazioni che ha come punto di partenza lo spirito di ricerca, autentico *deus ex machina* dell’azione

---

<sup>156</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 139.

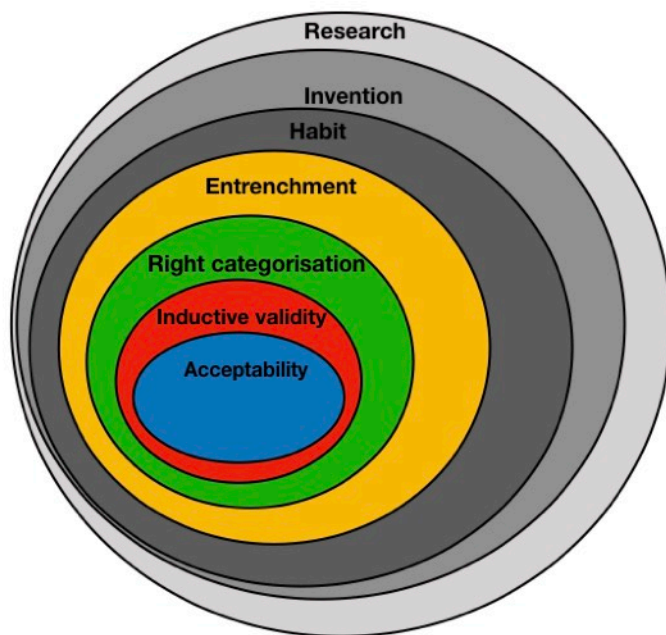
<sup>157</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 31.

<sup>158</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 111.

<sup>159</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 32.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 38.

pragmatica del fare e del rifare: “We follow our confidence and convictions, which are subject to strengthening or weakening or even reversal as we strive to build right versions or worlds on the basis of these”<sup>161</sup>. Goodman chiama questo fattore anche “invenzione” che è ciò che agisce sull’inerzia iniziale dell’intero sistema, ciò che mette in moto nuove organizzazioni. L’invenzione a sua volta implica l’abitudine che per Goodman deve essere riconosciuta come ingrediente integrale della verità. L’abitudine, che è ripetizione, produce l’insorgere dell’*entrenchment*: il radicamento e consolidamento di specifiche proiezioni di predicati. Il trinceramento produce le categorie giuste e la categorizzazione corretta, a sua volta, viene adottata nella pratica induttiva<sup>162</sup>. In questo ordine (figura 9) Goodman posiziona le diverse funzioni che pervengono alla costruzione delle mondo-versioni.



**Figura 9**

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>162</sup> Goodman nelle ultime pagine di *Vedere e Costruire il Mondo* riassume il discorso sulla correttezza ritornando al criterio induttivo: “La correttezza induttiva richiede quindi che l’argomento proceda da premesse che consistono in tutti i resoconti veri relativi alle esemplificazioni esaminate, formulati servendosi di predicati proiettabili” (N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 147). “L’induzione sulla base di categorie non proiettabili non è un semplice incomodo ma un vero e proprio errore, qualunque cosa possa poi risultare a livello della conclusione induttiva. La correttezza dell’induzione richiede la correttezza dei predicati proiettati, e questa a sua volta può variare con la pratica”. (*Ivi.*, p. 150). Va ricordato che i predicati proiettabili sono quelli meglio trincerati. In definitiva, il fattore primario della proiettabilità è l’abitudine, e a monte, ciò che agisce sull’inerzia, per fare in modo che nel sistema entrino nuove organizzazioni che operino modificando i rapporti di importanza, è la ricerca e la scoperta.



Le restrizioni rigorose di cui Goodman parla a proposito del proprio relativismo radicale e che giustificano la parola “quasi” che poniamo davanti all'etichetta di irrealismo, consistono nei criteri<sup>163</sup> che governano il concetto di correttezza. Nader Chokr osserva come si ponga il problema di individuare una base oggettiva sulla quale fondare questi “criteria of rightness” all'interno di un sistema relativista come quello goodmaniano.

Il concetto di correttezza, come abbiamo visto, è sempre relativo ad un sistema di riferimento<sup>164</sup>. I sistemi, a loro volta, possono essere giusti o sbagliati a seconda che siano adeguati alla pratica, ovvero efficaci nei processi di mondo-costruzione<sup>165</sup>. A sua volta la pratica è valutata in base al miglioramento delle sue capacità di realizzare gli scopi che ci poniamo. È facile a questo punto accorgersi di una circolarità: una pratica o uno scopo devono essere corretti, a loro volta, per fornire una condizione di correttezza a tutto il sistema.

Nader Chokr osserva però come, diversamente dal relativismo radicale in generale, nel quale non esiste un riferimento neutro a cui le versioni alternative possono fare riferimento e la stessa formulazione dell'impianto complessivo risulta non coerentemente formulabile<sup>166</sup>, il relativismo goodmaniano avrebbe una chance decisiva per uscire dall'impasse:

“As a radical relativist, Goodman denies indeed the existence and effective application of *neutral* criteria of evaluation of computing or alternative versions. But, as a neo-pragmatist and hermeneuticist, he does not want to claim [...] that *radical relativism is true*. Instead, I take it that all that Goodman wishes to claim here is this: since there is overwhelming evidence and convincing analyses in support of radical relativism (ontologically, epistemologically, axiologically), we have to (learn how to) contend with it, and not deny or seek to obliterate it by resurrecting and belabouring upon some ‘old absolutist philosophical ghosts’”<sup>167</sup>.

---

<sup>163</sup> Essi vengono formulati in vari modi: *utilità, rilevanza, appropriatezza, trinceramento, coerenza, credibilità, comprensione, sistematicità, ecc.*

<sup>164</sup> Una rappresentazione, ad esempio può essere corretta per un sistema di raffigurazione cubista e non per un sistema che utilizza il sistema prospettico tradizionale, allo stesso modo una teoria scientifica può essere adeguata in un contesto storico e non in altri. In generale, qualsiasi versione può essere giusta in un sistema e sbagliata in un altro.

<sup>165</sup> Una categorizzazione prodotta da un sistema può guidare la pratica in modo più o meno efficace: “Rightness of deductive inference is a matter of fit with deductive practice”. (N. N. Chokr, *Nelson Goodman on Truth, relativism, and Criteria of Rightness Or Why We Should Dispense with Truth and Adopt Rightness?*, *Dialectica*, Vol. 47, N°1 (1993), p. 63).

<sup>166</sup> “[...] If *radical relativism is true*, then there must be a non-relative ground from which this judgement can be made; but if radical relativism is true, this very possibility is denied. Thus, radical relativism, if true, is false. Therefore, radical relativism is false”. (*Ivi.*, p. 68).

<sup>167</sup> *Ivi.*, p. 68.

Nel caso di Goodman, allora, l'oggettività dei criteri può essere costruita artificialmente all'interno del sistema stesso "[...] as an *intra-systemic* and *inter-subjective* evaluation on *pragmatic/hermeneutic grounds*, which depends on our practices, goal and purposes, and is based on appropriate and contextualised criteria or considerations of rightness"<sup>168</sup>.

Da una parte i criteri sono "system-relative" perché non possono essere costruiti al di fuori del sistema stesso, dall'altra essi funzionano come "inter-subjective" perché intervengono su sottoinsiemi del sistema ed in questo modo guidano l'oggettività nel valutare altre versioni. Se i criteri singoli possono essere giustificati in questo modo, la ricerca allora proseguirà per cercare di capire qual è la caratteristica che unifica i vari modi della correttezza, compito, quest'ultimo che Goodman descrive con una frase lapidaria e di grande suggestione insieme:

"[...] I am not sure that we are much further from understanding criteria for rightness of rendering in general than we are from understanding the special case that we call truth"<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>169</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 14.

## 12c) IL PROBLEMA EPISTEMOLOGICO DELLA COSTRUZIONE DELLE MONDO-VERSIONI

### 12c.1) CONCETTO E CONTENUTO

La moltiplicazione dei mondi alla maniera goodmaniana comporta che nessuno di essi abbia un'esistenza in sé ma che tutti abbiano invece eguale realtà. Il suo sguardo teorico abbraccia mondi attuali che, diversamente da quelli meramente possibili di ascendenza Leibniziana, vivono in uno status ontologico plurale e in rapporto paratattico<sup>170</sup>. Nei mondi possibili la condizione di attualità è in un regime di monopolio, nei mondi di Goodman, invece, tutti hanno la medesima esistenza effettiva e sono tanto costruiti quanto trovati: ciascuno di essi è l'emanazione di un centro di coscienza ordinatrice attiva, impegnata in operazioni di costruzione e ricostruzione.

Esiste un mondo già a partire dalla percezione: "Far from merely recording what is before us, perception participates in making what we perceive [...] thinking in words or pictures or other symbols may involve not only preparation for producing or judging but also for perceiving - seeing, hearing, etc. - such symbols"<sup>171</sup>. La percezione è a sua volta influenzata da mondo-versioni scientifiche ed artistiche, da interessi, esperienze, competenze. Nell'analisi Goodmaniana è ricorrente, in tal senso, la critica all'approccio gnoseologico del neopositivismo cui già Quine aveva dedicato *Two Dogmas of Empiricism*<sup>172</sup>: non solo la conoscenza deriva dall'esperienza ma è vero anche il contrario. Come osserva Goodman, la mente "[...] non si limita a rilevare l'ordine di un dominio ma lo impone"<sup>173</sup>. Conoscenza e teoria sono inscindibili e fondano lo stesso piano

---

<sup>170</sup> Goodman non esclude comunque la possibilità di intervenire su di essi con operazioni pragmatiche di organizzazione in classi: "Per determinati scopi è possibile si voglia definire una relazione che distribuisca le versioni in gruppi, così che ogni gruppo costituisca un mondo, e i membri del gruppo siano versioni di questo mondo; ma per molti scopi, le descrizioni, rappresentazioni o percezioni del modo corrette, i-modi-in-cui-è-il-mondo, versioni in sostanza, si possono considerare come i mondi stessi di cui disponiamo" (N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 5). L'opzione "platonista" è non vincolante, a dimostrazione di ciò poco dopo viene precisato che "in quale senso [...] ci sono [...] più mondi? In questo esatto senso, io penso: che molte versioni del mondo diverse sono indipendentemente interessanti e importanti, senza che si debba richiedere la loro riducibilità ad un'unica base". (*Ibidem*).

<sup>171</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 25.

<sup>172</sup> Si tratta di un articolo pubblicato nel 1951 contenente un attacco a due aspetti centrali dell'empirismo logico. Nella prima parte viene attaccata la distinzione tra verità analitiche e verità sintetiche e nella seconda è criticato il criterio riduzionista: la teoria secondo cui ogni affermazione significativa trae il suo significato da una costruzione logica di termini che si riferiscono esclusivamente all'esperienza immediata.

<sup>173</sup> N. Goodman e C. Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, Prefazione di Mario Fabbri, et al. Edizioni, Milano 2011, p. 14.

ontologico: “[...] the form of the symbol systems we think in and employ in our world-versions determine the forms of the worlds we think about and live in”<sup>174</sup>.

L’osservazione è ineluttabilmente in-formata dalla teoria e produce generalizzazioni che, come tali, sorpassano il dato osservato e moltiplicano teorie e mondi. Il nostro orizzonte cognitivo e costruzionale è costituito da modi di fare questi mondi e di materiali che vengono fabbricati insieme ai mondi, a partire da altri mondi. Il fare è un rifare: composizioni e scomposizioni vengono operate applicando etichette quali nomi, predicati, gesti, immagini ecc. In un mondo possono esservi parecchi generi che servono diversi scopi, ma da scopi opposti possono risultare accenti inconciliabili e mondi in contrasto. Le diversità che distinguono le nostre mondo-versioni equivalgono a differenze nei generi rilevanti accettati che organizzano il nostro soggetto in base a schemi e categorie differenti. Le scelte che facciamo possono essere in termini di entità selezionate, di rilievo che diamo ad aspetti differenti di un regno, o conseguenti a diversi ordini di derivazione. In ogni caso, nessun mondo si dà anteriormente a qualsiasi concettualizzazione: costruiamo mondi non tanto utilizzando le mani ma attraverso linguaggi e sistemi simbolici.

Come abbiamo visto, l’irrealismo gnoseologico goodmaniano prevede che l’orizzonte analitico fondi quello ontologico e che la parola logicamente articolata dica la verità di un esistente che essa stessa pone in un esercizio di continua autofondazione: “Irrealism does not holds that everything or even anything is unreal, but sees the world melting into versions and versions making worlds, finds ontology evanescent, and inquires into what makes a version right and a world well-built”<sup>175</sup>. Si delinea così un’ anteriorità ed autosussistenza del codice rispetto al materiale su cui esso esercita la propria funzione ordinatrice:

“[...] la concettualizzazione senza percezione è semplicemente *vuota*, la percezione senza concettualizzazione è *cieca* (totalmente inoperante). Predicati, immagini, classificazioni, schemi sopravvivono in assenza di applicazione, ma il contenuto svanisce senza la forma. Possiamo avere parole senza un mondo ma non mondi senza parole o altri simboli. I diversi materiali - materia,

---

<sup>174</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 28.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 29.

energia, onde, fenomeni - di cui sono composti i modi sono fabbricati insieme ai mondi. Ma fabbricati a partire da cosa? Non dal nulla, dopo tutto, ma *da altri mondi* [...]"<sup>176</sup>.

*Ways of Worldmaking* è il libro manifesto di questo programma di comprensione e costruzione, e l'impianto teorico che esso sottende richiede massimo rigore in fase espressiva. L'edizione italiana del testo soffre di alcuni "tradimenti" commessi in sede di traduzione che Achille Varzi mette in luce nell'introduzione all'edizione del 2008.

Già a partire dal titolo, che in italiano è stato reso con "Vedere e costruire il mondo", l'aver anteposto l'articolo *il* alla parola "mondo" potrebbe dare credito ad un'interpretazione della teoria come implicante un unico mondo originario e preminente rispetto alle versioni. Per Goodman invece, come abbiamo continuato a ripetere, non c'è *un* mondo anteriore di cui tutte le versioni sono possibili propagazioni ma esso stesso coincide con le molteplici versioni che di esso si danno: non c'è *qualcosa* che sta al di sotto delle versioni, piuttosto, l'unico concetto di unità è riconducibile esclusivamente all'organizzazione globale stessa che le mette in relazione. Altra espressione problematica è "versione del mondo" dall'inglese "world-version": una traduzione meno letterale l'avrebbe messa al riparo da interpretazioni purtroppo fuorvianti che guardano all'esistenza di un mondo di riferimento indipendente e giacente sul "fondo" delle versioni. Recependo l'osservazione di Varzi in tal senso, utilizzo in questa tesi l'espressione "mondo-versione", più in linea con l'impostazione del quasi-irrealismo Goodmaniano. A mio personalmente avviso, ritengo opportuno segnalare anche l'utilizzo della parola "Vedere" all'interno del titolo italiano. Seguendo l'interpretazione di Simona Chiodo (Cfr., *supra* p. 54), infatti, l'aggiunta di questa parola risulta troppo suggestiva di una gnoseologia epistemica di visione, estranea alla tesi costruzionista. Forse "Modi della mondo-costruzione" sarebbe stato un titolo più prossimo al nucleo teorico del testo, anche se certamente di minore appeal sul piano divulgativo. Resta il fatto che, quanto espresso da Goodman, sia invece difficilmente equivocabile<sup>177</sup>: "il mondo non è, in se stesso, in un modo piuttosto che in un'alto, 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 [...] noi costituiamo i nostri mondi costruendoli"<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 7.

<sup>177</sup> La citazione che segue appare per la prima volta nell'edizione del 1977 di *The structure of appearance*, di poco anteriore alla prima edizione di *Ways of Worldmaking*.

<sup>178</sup> N. Goodman, *La struttura dell'apparenza*, cit., p. VII.

## I2c.2) COSTRUIRE MONDO-VERSIONI

I simboli, benché siano strumenti di azione costruttiva fatta di scelte sul piano pratico, sono funzionali nel momento in cui il riferimento che realizzano favorisce una progressione nella nostra comprensione. Tuttavia, la prima parte della questione qui esposta ci pone davanti al più basilare degli interrogativi: da dove si parte per costruire un mondo?

Una mondo-versione può essere giudicata confrontandola con altre mondo-versioni e non con un mondo unico esistente antecedentemente, pertanto, ogni costruzione prende avvio da nostre concezioni e convinzioni rispetto agli elementi di una sempre precedente organizzazione. Si partirà quindi da un dominio di “materiali” su cui organizzare un sistema di categorie procedendo operando macro distinzioni tra etichette descrittive e rappresentazionali e cercando di capire quali etichette si applicano a quali oggetti. Nella scelta di categorie prioritarie saremo noi ad imporre un’organizzazione, sempre però rispettando un criterio di coerenza che prevede la non applicabilità di etichette tra loro contraddittorie.

La valutazione finale riguarderà, oltre ai requisiti di coerenza, che misurano la rilevanza e la capacità informativa, anche il requisito di correttezza, che si basa sugli scopi che ci siamo prefissati: “Dopo tutto, dobbiamo ben usare dei criteri per giudicare la verità; e aspetti come l’utilità e la coerenza sono candidati più che autorevoli”.<sup>179</sup> L’utilità, in particolare “[...] a differenza della verità [è] una questione di grado [...] una misura di approssimazione alla verità piuttosto che un criterio vero e proprio di verità”<sup>180</sup>. Per qualsiasi sistema noi porremo come punto di partenza della nostra azione di costruzione, ci troveremo a fare i conti con predicati lì trincerati e che in passato hanno dato prova di essere stati cognitivamente pratici ed economici.

Benché questi predicati radicati non impongano un’organizzazione definitiva al sistema, essi tendono a cristallizzarlo<sup>181</sup>. Per far evolvere questi predicati Goodman suggerisce di aggiungerne di nuovi, stabilendo delle “[...] regole ragionevoli per ammetterne o rifiutarne”<sup>182</sup>.

Un procedimento tipico di inserimento è quello che riguarda le aree vacanti. Se decidiamo di denotare in modo specifico nuovi sottoinsiemi di oggetti che noi scegliamo, l’assenza di predicazioni specifiche per quell’ambito non si oppone all’inserimento di nuovi predicati. I nuovi

---

<sup>179</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 142.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>181</sup> nel senso che irrigidiscono il sistema imponendosi come predicati assunti come primitivi.

<sup>182</sup> N. Goodman e C. Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, cit., p. 23.

arrivati radicheranno facilmente anche grazie al sostegno di predicati preesistenti e ad essi correlati in quanto “semanticamente limitrofi”<sup>183</sup>.

Un'altra modalità di inserimento di nuovi predicati deriva dall'innovazione concettuale che può scalzare il pregiudizio a favore di determinate categorie. Goodman osserva come, a volte, il metodo induttivo, benché fornisca un modo per la prospettabilità, ci conduca *regolarmente* da premesse vere a conclusioni false. Ciò si verifica quando determinate categorie diventano definitivamente sbagliate ai fini della nostra teoria. L'esempio che Goodman propone è quello della sostituzione, nella fisica, di categorie Newtoniane con categorie relativistiche quando le mancate previsioni ascritte al sistema Newtoniano richiedettero un cambio di paradigma. In questo senso, “Il presupposto a favore dei predicati radicati vale solo finché la prospettabilità ha successo induttivo”<sup>184</sup>. Nuovi predicati possono essere inseriti anche attraverso la metafora, mediante la quale gruppi di etichette vengono spostati in nuovi regni oppure applicati in modo invertito nello stesso regno producendo effetti nuovi e cognitivamente rilevanti. In ogni caso, la correttezza di categorizzazione può realizzarsi anche attraverso il radicale allontanamento dai predicati “autoctoni” radicati, prediligendone altri totalmente alieni ma forieri di nuove organizzazioni<sup>185</sup>.

In *Vedere e costruire il mondo* la descrizione dei modi si fa anche più prescrittiva, i processi che la guidano possono essere i seguenti:

a) *composizione e scomposizione*

Principalmente, ma non solo, costruire mondi consiste nel dividere l'insieme in parti oppure nel comporre interi a partire da membri, sottoclassi, ecc. Questo processo avviene generalmente tramite l'applicazione di etichette e l'identificazione nell'organizzazione in entità e generi.

“L'identità o invarianza di un mondo vuol dire identità rispetto a quel che all'interno di quel

---

<sup>183</sup> Goodman porta l'esempio della parola *quark*. Questo predicato è andato ad occupare un'area vacante nel sistema della fisica quando è stato isolato il sottoinsieme di particelle subatomiche che questa parola è stata chiamata a denotare. La parola *quark* acquisisce autorevolezza (e quindi radicamento) ed il suo utilizzo parte con il sostegno derivante da termini “limitrofi” come “particella subatomica” dotata di una storia di prospettabilità di successo. “Quando si introducono termini nuovi in una lingua usata in modo proiettivo, in genere si adottano modalità che sfruttano il radicamento degli opportuni termini correlati”. (*Ivi.*, pp. 23-24).

<sup>184</sup> *Ivi.*, p. 24.

<sup>185</sup> Goodman porta l'esempio della letteratura fantastica. Tuttavia, un eccessivo allontanamento dai predicati trincerati comporterà maggiore sforzo cognitivo per comprendere i nuovi sistemi. Il criterio della coerenza allora servirà a ribilanciare il tutto, giudicando la resa complessiva. (Cfr., N. Goodman e C. Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, cit., p. 25).

mondo vale come organizzato”<sup>186</sup>. Ma non è sufficiente smontare e rimontare per ottenere mondi nuovi: “[...] i mondi possono essere diversi i quanto non ogni cosa che fa parte dell’uno fa parte anche dell’altro”<sup>187</sup>. La stessa induzione richiede che si assumano come rilevanti certe classi e non altre, solo così le nostre osservazioni possono manifestare una regolarità.

b) *peso e importanza*

Riguarda il rilievo che assegnamo a diversi complessi, entità e generi<sup>188</sup>. Generi rilevanti di un mondo possono infatti non essere presenti o non essere rilevanti in altri. Se prendiamo i predicati *blerde* e *verde*, essi non possono essere nel medesimo mondo generi egualmente rilevanti per l’inferenza induttiva. Allo stesso modo, due mondi si dipartono da schemi categoriali diversi con cui possiamo ritrarre lo stesso soggetto. Funzioni simboliche referenziali come espressione ed esemplificazione funzionano proprio in questo modo, selezionando generi rilevanti al fine di fabbricare mondi.

c) *ordinamento*

I mondi di diversi sistemi costruzionali differiscono per l’ordine di derivazione specifico di ciascun sistema. Gli ordinamenti possono contemplare periodicità e prossimità come accade nel temperamento musicale, nelle misure ritmiche e nei diagrammi cromatici. Ordinamenti di tipo diverso permeano la percezione e la conoscenza pratica e solo tramite essi siamo in grado, per Goodman, di trattare grandi quantità di materiali in termini percettivi e cognitivi. In ogni caso, “[...] questi modi di organizzazione [...] non sono stati ‘trovati nel mondo’ ma *costruiti entro un mondo* [Cors.d.A.]”<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 9.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>188</sup> Il procedimento è trattato anche in *Of Mind and Other Matters*: “[...] although every narrative will survive some reordering, and some narratives will survive any reordering, not every narrative will survive every reordering. Some stories when reordered in certain ways are no longer stories but studies [...] what nullifies narrative is not the order of telling itself but the resultant allignment with certain categories that are [...] highly relevant in the context and for the purpose at hand. World structure is heavily dependent on order of elements and on comparative weight of kinds; and reordering and weight-shifting are among the most powerful processes used in making and remaking facts and worlds”. (N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 120-121).

<sup>189</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 15.



d) *eliminazione e integrazione*

Consiste nella soppressione di vecchi materiali ed immissione di nuovi. La scienza opera in questo modo quando depura gran parte delle cose del mondo ordinario ed interviene con massicce integrazioni per i suoi diagrammi suggeriti da una scarsa densità di dati. Così facendo la scienza procede costruendo mondi coerenti rispetto alle teorie che formula e ai paradigmi che la contengono. Il passaggio dall'analogico al digitale è un altro esempio calzante: la digitalizzazione comporta un'articolazione in tratti separati e quindi un processo differenziante che comporta eliminazione. Si verifica integrazione invece nel passaggio opposto: nei sistemi analogici, infatti “[...] per ogni carattere esiste un numero infinito di altri caratteri [...]”<sup>190</sup>.

e) *deformazione.*

Avviene quando interveniamo su di un mondo deformando o correggendo vistosamente e deliberatamente aspetti selezionati secondo il nostro punto di vista, ottenendo così nuove forme. È ciò che avviene nell'arte della caricatura, in certe variazioni musicali ed anche nella scienza: “Il fisico spiana la strada alla curva più semplice che si adatta approssimativamente a tutti i dati di cui dispone”<sup>191</sup>.

Goodman specifica che questa è una classificazione di massima, non esauriente e che molti punti si possono verificare anche contemporaneamente. Possiamo affermare comunque che, in generale, il nostro intervento costruttivo si innesta in organizzazioni preesistenti sfruttando e piegando ai nostri fini il radicamento che li troviamo, e la correttezza è raggiunta quando il mondo ottenuto risponde ai nostri scopi. All'interno dello stesso sistema bisognerà pervenire ad un equilibrio dato dal bilanciamento dei diversi interessi in conflitto, e ciò verrà fatto scambiando il vero con le approssimazioni e l'utile con il vero, sempre in base agli obiettivi che ci poniamo.

La correttezza di categorizzazione in definitiva è “[...] una questione di aderenza con la pratica”<sup>192</sup>. Un campione è fedele se può essere correttamente proiettato e “[...] dipende dalla conformità a una

---

<sup>190</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 141.

<sup>191</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 18.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 161.

buona pratica nell'interpretare i campioni - cioè, sia rispetto al passaggio dal campione al tratto in questione sia rispetto alla proiettabilità di quel tratto"<sup>193</sup>. Per aumentare la precisione è necessario approfondire la conoscenza del materiale su cui lavoriamo: "Si tratta di fare una proiezione, tentando di capire in quali circostanze le proprietà esemplificate da un campione possono essere proiettate su un'unità di maggiori dimensioni o su altri campioni di quell'unità"<sup>194</sup>. In *Ripensamenti* Goodman approfondisce il procedimento precisando che utilizzeremo la prassi induttiva per determinare i predicati prospettabili e la prassi di campionamento per individuare i campioni esatti, prassi che si evolveranno man mano si approfondisce la pratica<sup>195</sup> e la conoscenza del dominio. Il campione è giusto se è prelevato secondo certe regole e le tecniche di prelievo dei campioni sono il risultato di invenzione e attività cognitiva applicata. "Una buona pratica, a sua volta, dipende dall'abitudine a una continua revisione legata a delusioni e scoperte"<sup>196</sup>.

Ma allora come si giunge ad una correttezza assoluta? "[...] Questo scarto tra la correttezza e tutti i criteri per stabilirla si può colmare [...] costruendo la correttezza come accettabilità definitiva, [...] l'accettabilità definitiva, sebbene inaccessibile almeno quanto lo sarebbe la correttezza assoluta, risulta così nondimeno spiegabile facendo ricorso ai criteri e ai loro risultati"<sup>197</sup>. Qual è il criterio per costruire mondi con successo? Torniamo a quanto Goodman afferma all'inizio di *Ways of Worldmaking*: in generale possiamo affermare che "[...] una versione la si considera vera quando non infrange nessuna credenza sostanziale e nessuno dei suoi stessi precetti"<sup>198</sup>.

Il problema del realismo discende da qui: "Se la rappresentazione è un fatto di scelta e la correttezza un fatto di informazione, il realismo è un fatto di abitudine"<sup>199</sup>. La correttezza dunque consiste nella corretta interpretazione di un'informazione portata da un simbolo.

### I2c.3) CONOSCENZA

---

<sup>193</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., pp. 157-158.

<sup>194</sup> N. Goodman e C. Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, cit., p. 31.

<sup>195</sup> L'apprendimento visivo avviene tramite l'esercizio di osservazione ed implica *skills* percettivi e concettuali. L'apprendimento visivo parte sempre però dall'estensione delle capacità di interpretazione, così da comprendere immagini nuove in sistemi che sono in qualche modo connessi a quelli già conosciuti.

<sup>196</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 158.

<sup>197</sup> *Ivi*, pp. 161-162.

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>199</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 41.

L'epistemologia tradizionale per Goodman ha il limite di accettare esclusivamente verità derivanti da assiomi e solo nella forma di enunciati ottenibili per deduzione o induzione, da essa sono esclusi la maggior parte dei sistemi simbolici e, tra quelli verbali, gli enunciati che funzionano su un piano metaforico e non letterale.

La conoscenza non può avere a che fare principalmente con la determinazione di ciò che è vero; sistemi che funzionano diversamente apportano un contributo conoscitivo fondamentale che contribuisce più in termini di intuizione ed illuminazione. Per Goodman, nonostante si continui a ricondurre il termine 'conoscenza' alle finalità dell'ontologia, "[...] sul piano cognitivo, si trascurano spesso affinità significative tra simboli verbali e non verbali, tra enunciati letterali e metaforici, descrittivi e normativi"<sup>200</sup>. Goodman auspica la nascita di un'epistemologia alternativa: "Nel nostro disegno tale epistemologia abbraccerà la comprensione o cognizione a tutti i suoi livelli, dalla percezione alla raffigurazione alla passione, e descriverà i percorsi attraverso cui ogni livello configura ed è configurato"<sup>201</sup>. La scoperta non serve per difendere qualcosa tramite una proposizione ma nel trovare un adattamento. La conoscenza allora va reinterpretata ed intesa come "[...] una crescita in acutezza di penetrazione o nella portata complessiva della comprensione, e non tanto un cambiamento in ciò che si crede"<sup>202</sup>. Un accrescimento di conoscenza avviene perché "[...] vi è un progresso nel capire"<sup>203</sup> e non nel credere.

L'epistemologia alternativa che Goodman vede a fondamento della sua teoria consiste nell'unificazione di arte, scienza, percezione, rappresentazione, descrizione, emozione e di altri sistemi simbolici, e dei modi in cui tutti quanti si contaminano ed in-formano l'un l'altro. Essi costituiscono modi della mondo-costruzione di eguale autorevolezza e sono accomunati dal produrre progressioni nel capire piuttosto che nel conoscere. Goodman auspica per la filosofia dell'arte un ruolo centrale nei processi cognitivi: essa "[...] dovrebbe essere concepita come una parte integrante [...] dell'epistemologia"<sup>204</sup>.

Questa epistemologia, a differenza di quella tradizionale non postula verità e certezze con l'obiettivo di comprendere senza residuo *il mondo reale*. Lo sforzo cognitivo invece parte da

---

<sup>200</sup> N. Goodman e C. Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, cit., p. 12.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 24.

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 121.

qualcosa di sempre già organizzato e che assumiamo come primitivo e procede per integrazioni ed organizzazioni per giungere, non alla verità, ma alla resa della correttezza (*rightness*). Versioni corrette possono funzionare cognitivamente e, a loro volta, essere riprocessate seguendo lo stesso metodo.

Ma che fine fa la conoscenza allora? Essa viene progressivamente svuotata da quelli che sono i suoi requisiti fondanti. Per Goodman è molto chiaro: essa è troppo esigente; richiede un criterio di certezza per la quale non abbiamo alcuna giustificazione definitiva e richiede verità che, come abbiamo trattato lungamente, è poco utile ai fini cognitivi: serve solo a giudicare la corrispondenza tra una versione linguistica ed un mondo *ready-made* ed è troppo ristretta per poter funzionare negli altri sistemi simbolici<sup>205</sup>.

La conoscenza viene così respinta in favore della *comprensione* per la quale non sussistono requisiti di verità<sup>206</sup> ed è in grado di garantire la copertura di un campo di applicazione più ampio. Così come sceglieremo la correttezza invece che la verità, favoriremo la comprensione sulla conoscenza: per Goodman la comprensione “la si potrebbe innanzitutto definire la ‘facoltà’ cognitiva in senso inclusivo: una serie di competenze volte a ricercare e investigare, distinguere e scoprire, collegare e chiarire, ordinare e organizzare, adottare, testare e rifiutare [...] un processo continua perché la comprensione è sempre parziale; [...] la comprensione evolve quando migliorano le competenze pertinenti o si applicano al fine di estendere o rifinire ciò che viene compreso [...] la comprensione è il frutto del processo cognitivo, un pò come la conoscenza consiste in ciò che è conosciuto, sebbene non sempre si crede o si ritiene vero quel che si comprende”<sup>207</sup>.

---

<sup>205</sup> Goodman propone di ricostruirla in termini di credenza affidabile o credibilità: “[...] sebbene non si possa mai stabilire una credibilità completa e permanente, si può stabilire la forza e la durata della credibilità in termini di gradazione [...] fintantoché la credenza o la credibilità è davvero completa e permanente, qualunque deviazione dalla verità non giocherebbe per noi alcun ruolo [...] tanto peggio per la verità: gettiamola via a favore della credibilità permanente e completa, che pur essendo qualcosa di irraggiungibile almeno spiegabile in termini di qualcosa di irraggiungibile [...]”. (N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 144).

<sup>206</sup> Goodman osserva che gli stessi enunciati possono essere compresi indipendentemente dal loro valore di verità.

<sup>207</sup> N. Goodman e C. Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, cit., p. 173.

### **13) APPROCCIO FUNZIONALISTICO ED ELEMENTI DI CRITICA DELL'ARTE IN GOODMAN**

#### **13a) L'EFFICACIA COGNITIVA**

##### 13a.1) PENSARE EMOZIONI

Goodman respinge una certa tradizione che vuole l'atteggiamento estetico come apprensione diretta e passiva del dato immediato e che privilegia un'attitudine volta ad abbandonarsi all'opera d'arte spogliandosi di ogni approccio interpretativo. Benché l'atteggiamento estetico sia caratterizzato dall'assenza di fini pratici “[...] in opposizione all'atteggiamento acquisitivo e autoconservativo”<sup>208</sup>, e la sua azione sia disinteressata<sup>209</sup>, esso è nondimeno esplorativo e di ricerca. La sua costante opera è volta ad identificare i sistemi simbolici, i loro caratteri e ciò che essi esemplificano ed esprimono. L'atteggiamento estetico è dunque meno atteggiamento e più azione, e, in questa sua attività risiede lo strumento stesso della sua soddisfazione.

Goodman respinge, nello specifico, le teorie che attribuiscono all'esperienza artistica una natura prettamente emozionale o tipicamente caratterizzata da piacere<sup>210</sup>: “[...] qualsiasi raffigurazione dell'esperienza estetica come una sorta di bagno o di orgia emozionale è palesemente assurda”<sup>211</sup>, l'approccio con l'arte non produce inoltre alcuna sorta di catarsi emotiva, né può fondarsi su teorie basate sulla relazione empatica: “[...] ciò che lo spettatore inerte sente risulta del tutto estraneo a ciò che sentono i personaggi ritratti sul palcoscenico, e anche a ciò che egli stesso sentirebbe se fosse presente a eventi della vita reale”<sup>212</sup>. In tal senso viene auspicata una distanza tra fruitore e

---

<sup>208</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 209.

<sup>209</sup> Ciò vale anche per la scienza che, in opposizione alla tecnologia, “[...] ricerca la conoscenza senza pensare alle conseguenze pratiche, ed è interessata alla previsione non come guida per il comportamento ma come prova di verità”. (*Ivi.*, p. 209).

<sup>210</sup> Scherzosamente, e sempre in linea con il suo stile a tratti anche irriverente, Goodman parla di una *Tingle-Immersion Theory* attribuita a due fantomatici studiosi segnalati in nota (tali Immanuel Tingle e Joseph Immersion). Ovviamente non esiste alcuna teoria formulata con quel nome, né esistono gli autori che Goodman cita. Egli utilizza questo espediente retorico solo per ridicolizzare ulteriormente la teoria dell'estetica come piacere immediato. Anche in questo caso la traduzione italiana è poco efficace, viene utilizzata l'espressione *Tintinno-Tuffo* che fatica a restituire il doppio senso e la finzione scherzosa. (Cfr., N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 101).

<sup>211</sup> *Ivi.*, p. 211.

<sup>212</sup> *Ivi.*, p. 212.

rappresentazione al fine di evitare una immedesimazione spettatore/attore, proprio per permettere, come vedremo tra poco, alle emozioni di funzionare cognitivamente.

Il piacere e l'emozione non sono esclusivi dell'arte ma possono caratterizzare anche l'esperienza scientifica e l'attività di tutti i giorni. Tutte queste attività sono eminentemente cognitive e possono procurare piacere, ma il procurare piacere o emozione per Goodman non è una condizione necessaria per l'oggetto estetico: "Emotion and feeling [...] function cognitively in aesthetic and in much other experience"<sup>213</sup>.

Quando succede che l'arte viene accompagnata da emozione o piacere, non sempre questi si presentano in misura significativa, né coerenti con quanto rappresentato. In alcuni casi, infatti, le nostre reazioni a stimoli artistici di paura o terrore possono produrre reazioni emotive opposte a quelle che si verificano nella vita di tutti i giorni: "[...] le emozioni suscitate tendono ad essere mute e oblique, rispetto ad esempio, alla paura o tristezza o depressione o esultanza che sorgono da una vera battaglia o perdita o sconfitta o vittoria, e non sono in genere più forti dell'eccitazione o scoramento o entusiasmo che accompagnano l'esplorazione o la scoperta scientifica"<sup>214</sup>.

In generale, Goodman punta a smontare i preconcetti che giudicano la polarizzazione estetico/scientifico come radicata nella dicotomia cognitivo/emotivo. Egli non intende abolire il piano emozionale ma vuole sottolineare come cognizione ed emozione, nell'arte come nella scienza, siano interdipendenti. Il sentire estetico allora non è solamente razionale né solo sensazione "[...] ma [...] è insieme sensazione, sentimento e cognizione"<sup>215</sup>. Esiste un modo di essere "emotivo" del piano estetico che ha caratteristiche particolari e ciò sta nel fatto che "[...] nell'esperienza estetica *le emozioni funzionano cognitivamente*. L'opera d'arte è percepita attraverso i sentimenti così come attraverso i sensi. Il torpore emotivo ci impossibilita qui in modo altrettanto determinato, anche se non totale, come la cecità o la sordità"<sup>216</sup>.

Le emozioni possono funzionare cognitivamente solo però congiuntamente a concettualizzazione e percezione: "I want to sensitive cognition [...] feeling without understanding is blind, and understanding

---

<sup>213</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 8.

<sup>214</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 211.

<sup>215</sup> L. Marchetti, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, cit., p. 112.

<sup>216</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 213.

without feeling is empty”<sup>217</sup>. In questo modo, a tutti gli effetti esse possono rientrare tra gli strumenti di indagine estetica. La cognizione dunque non è limitata al piano verbale o al linguaggio ma utilizza immaginazione sensazione emozione in un complesso processo di comprensione estetica. I sentimenti possono essere utilizzati per esplorare il contenuto non più emozionale in senso stretto dell’opera e sfruttati quasi in senso sinestetico: “In qualche misura possiamo sentire come un quadro appare, così come possiamo veder come esso sente. Le emozioni allo stesso modo delle sensazioni continuano ad essere presenti ma è necessario che esse vengano sottoposte ad analisi, “[...] discriminate e correlate per misurare e afferrare l’opera e integrarla con il complesso delle nostre esperienze”<sup>218</sup>.

L’emozione viene assimilata ai meccanismi della sensazione e diviene allo stesso tempo una delle tante proprietà possedute dall’oggetto estetico: “L’emozione nell’esperienza estetica è uno strumento per discernere quali proprietà siano possedute ed espresse da un’opera”<sup>219</sup>. Essa diviene così un modo dell’apprendimento che serve per identificare le proprietà di un qualsiasi simbolo che attrae la nostra attenzione. La successiva selezione delle sue proprietà rilevanti rimanda a modalità analoghe a quelle che, come abbiamo visto, guidano l’applicazione di etichette. La selezione “diversamente emotiva” è così suscettibile di variazioni a seconda degli interessi e degli scopi che guidano la nostra ricerca.

### 13a.2) ENTRARE NEL MERITO

Nell’introduzione a *I linguaggi dell’arte*, Goodman sottolinea che, nonostante si appresti ad affrontare problemi riguardanti l’arte, egli sfiori solo incidentalmente le questioni del valore, né offra canoni di critica<sup>220</sup>. Questa dichiarazione, che sottende in realtà uno scarso gradimento per la valutazione, è motivata dal fatto che essa è ritenuta trascurabile, di ascendenza emotiva e poco informativa: “Dire che un’opera d’arte è buona, o anche dire quanto sia buona, non fornisce dopo tutto una grande quantità di informazione”<sup>221</sup>. Ma buona rispetto a che cosa? Rispetto allo scopo

---

<sup>217</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 8.

<sup>218</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 214,

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> Cfr., N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 5.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 225.

per cui essa, in quanto simbolo, viene interpretata. L'indagine segue questo filone cercando una resa descrittiva delle finalità. Tra di esse, certamente, è da escludere la facoltà di “sviluppare le nostre capacità e tecniche per far fronte alle future contingenze”<sup>222</sup>, viene poi cassato lo scopo ludico ed altrettanto respinte certe non ben precisate finalità di carattere comunicativo o socializzante. Il fatto poi che un'opera d'arte sia “apprezzabile”, sembra veicolare un *bias* culturale che rimanda ancora una volta alla componente edonistica: “‘appreciating’ seems to me to suggest that art is purely entertainment, enjoyment, emotion. The habit of thinking of science as purely intellectual and art as purely emotional has muddled much thinking about both art and science”<sup>223</sup>.

Il concetto di eccellenza estetica è poco gradito anche perché sembra voler ipotecare un antecedente decreto essenzialista dell'opera d'arte in generale. Per Goodman, se c'è valore, questo è collocato sul piano cognitivo ed è relativo a qualcosa che può, sì funzionare come opera d'arte, ma il cui status definitivo rimane incerto. In tal senso è utile ricordare la proposta funzionalista: “We need not look for an aesthetic object distinct from the physical vehicle but only distinguish aesthetic from other more practical functions [...] we may need to turn our attention from the question “What is art?” to the question “When is art?”<sup>224</sup>.

Possiamo allora parlare più in generale di “eccellenza cognitiva”, categoria sotto la quale possono rientrare, non solo le opere d'arte, ma anche tutte le altre forme di simbolizzazione, perché “[...] l'eccellenza propria agli oggetti estetici non sarà neppure esclusiva di essi”<sup>225</sup>. L'eccellenza estetica viene così sussunta nell'eccellenza cognitiva, ed il problema del bello e del brutto, che nelle tradizioni precedenti erano categorie squisitamente estetiche, si dissolvono: il merito cognitivo è anteposto all'eccellenza estetica e la bellezza è considerata “[...] parola alternativa e equivoca per significare il merito estetico [...] Il merito estetico [...] non rappresenta in alcun modo l'oggetto fondamentale di questo libro, e sono un po' perplesso per il fatto di essere giunto a un'incipiente definizione di quanto è spesso confusamente chiamato ‘bellezza’”<sup>226</sup>.

---

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 221.

<sup>223</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 197.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>225</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 223.

<sup>226</sup> *Ivi*, p. 225.



Simboli con sintomatologia estetica possono consistere, egualmente, in grandi capolavori della storia dell'arte come in opere minori, essi infatti attivano, benché in gradi diversi, uno stesso processo: “Un'esecuzione orrenda della *London Symphony* è estetica quanto una superba esecuzione; e la *Resurrezione* di Piero non è più estetica, ma solo migliore di una crosta qualsiasi”<sup>227</sup>. Invece di cercare di individuare troppo sfuggenti criteri di merito, sarà forse possibile distinguere la “rilevanza estetica” di un segno dalla sua “efficacia estetica”: “[...] a work may be good or bad; very good, mediocre, and very bad works may be equally aesthetic. Sadly most works of art are bad”<sup>228</sup>.

Il merito può diventare estetico quando è esibito da oggetti estetici: “[...] il merito estetico è questa siffatta eccellenza, propria di qualsiasi funzionamento simbolico, che per la sua particolare costellazione di attributi diventa estetica”<sup>229</sup>. Attributi, questi ultimi, che ci forniscono però sempre e solo una resa dell'oggetto artistico sul piano descrittivo: “[...] these symptoms are symptoms of aesthetic function, not of aesthetic merit [...] aesthetic excellence consists in cognitive effectiveness of a work when functioning aesthetically [...] aesthetic excellence depends not only upon how and how well but also upon what a work symbolises-upon its contribution to effective organization of a world. How that contribution is to be judged, what makes for aesthetic rightness [...], is no easy question”<sup>230</sup>.

La valutazione (estetica), in definitiva, non può essere tipica dell'opera d'arte perché sembra imporre una *petitio principii* rispetto alla natura stessa dell'opera d'arte. La questione probabilmente è destinata a rimanere aperta anche per la mancanza in Goodman di definizioni essenzialiste che scioglano le riserve concesse ai sintomi dell'estetico. Come osserva Stefano Velotti, infatti, “Goodman non ci offre alcuna altra considerazione della “sindrome” di cui [i sintomi dell'estetico] dovrebbero essere sintomi: nessuna differenziazione tra estetico e artistico, se non quella, poco informativa, secondo cui, solitamente, un quadro funziona come un'opera d'arte, e un ferro da stiro, solitamente, non funziona come opera d'arte, anche se niente impedisce che lo diventi. Goodman non vuole essere considerato un “istituzionalista”, ma la sua difesa, in ultima

---

<sup>227</sup> Ivi, pp. 219-220.

<sup>228</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 138.

<sup>229</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 223.

<sup>230</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 138.

analisi, è debole”<sup>231</sup>. Velotti fa riferimento all’ipotesi che Goodman avanza quando propone che “Quel che costituisce un’opera d’arte potrebbe dover essere definito nei termini della sua funzione primaria, o usuale o standard”<sup>232</sup>. L’accusa di cedere a tentazioni istituzionaliste è plausibile, anche se dobbiamo dare atto della cautela con cui Goodman è solito approssimarsi alle questioni trattate e, anche in questo caso, il suo provvidenziale “potrebbe” lo mette al riparo da condanne definitive.

In fondo però, lo scopo di *Languages of Art*, è impostare una teoria generale dei simboli<sup>232</sup>, partendo dall’arte e passando per le scienze e la vita quotidiana. In generale, allora, possiamo indagare forse più una nozione di “soddisfazione estetica” rispetto alla simbolizzazione, che va giudicata “[...] fondamentale dal fatto che serva più o meno bene allo scopo cognitivo: dalla sottigliezza delle sue discriminazioni e dall’appropriatezza delle sue allusioni; dal modo come opera nell’afferrare, esplorare e informare il mondo; da come analizza, classifica e organizza, da come concorre alla formazione, manipolazione, conservazione e trasformazione della conoscenza”<sup>233</sup>.

Negli scritti di Goodman è possibile individuare alcuni punti in cui emergono suggerimenti pratici, utili a giudicare favorevolmente un’opera. Quando parla del lavoro dell’artista, ad esempio, egli suggerisce che, al fine di portare innovazione, egli dovrà partire a fare uso di abitudini acquisite ed insieme sottrarvisi. In questo modo “[...] esso può portare [...] alla luce somiglianze e differenze trascurate, forzare associazioni insolite, e in qualche misura rifare il nostro mondo”<sup>234</sup>. L’artista avrà successo se riuscirà a portare alla luce relazioni nuove ed ideare strumenti nuovi per renderle manifeste: “Representation or description is apt, effective, illuminating, subtle, intriguing, to the extent that the artist or writer grasps fresh and significant relationships and devises means for making them manifest”<sup>235</sup>.

---

<sup>231</sup> S. Velotti, *Estetica analitica Un breviario critico*, Aesthetica Preprint N°84 Dicembre 2008, p. 60.

<sup>232</sup> Goodman ricorda nell’introduzione infatti come “Nel titolo di questo libro, a rigore, il termine <<linguaggi>> sarebbe stato da sostituire con <<systemi simbolici>>” (N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 6).

<sup>233</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>234</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>235</sup> N. Goodman, *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Indianapolis, New York, Kansas City, USA 1968, pp. 32-33. In questo caso cito l’edizione originale in quanto ho rilevato un errore nella traduzione di Brioschi nelle pagine corrispondenti (N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 36). L’espressione “devises” viene erroneamente tradotto con “divisa” invece di “escogita” rendendo così il discorso inevitabilmente oscuro.

I mondi nuovi che vengono costruiti, per essere ri-conosciuti, devono portare in parte i segni dei mondi di provenienza e promuovere nuove organizzazioni al loro interno. I simboli potranno essere quindi giudicati favorevolmente nella misura in cui le ricomposizioni che promuoveranno saranno suggestive, rilevanti ed innovative.

Anche nel concetto di “correttezza” possiamo individuare degli indizi di merito: “Per dire che un quadro è disegnato correttamente o che un enunciato descrive correttamente, li si mette alla prova esaminando e riesaminando in qualche modo il quadro o l’enunciato, e così ciò cui essi si riferiscono, verificando il loro adattamento in applicazioni differenziate e con altre strutture e altri enunciati”<sup>236</sup>. Allo stesso modo, il concetto di affidabilità guida il giudizio: “Le opere d’arte [...] sono [...] campioni di un oceano. Esse esemplificano in modo letterale o metaforico, forme sentimenti affinità contrasti, che vanno cercati o costruiti entro un mondo [...] l’affidabilità di un’opera in quanto campione di questi tratti [...] è testimoniata dal buon esito che otteniamo nella scoperta e nell’applicazione di quanto risulta esemplificato [...] ciò che costituisce un successo [...] dipende da quei generi che le nostre abitudini, modificate progressivamente di fronte al nuovo, adottano come proiettabili”<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 162.

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 158.

## **PARTE II**

## III) APPLICAZIONE DELLE TEORIE DI NELSON GOODMAN IN AMBITO DIDATTICO

### IIIa) PROJECT ZERO

Nelson Goodman si è occupato personalmente di educazione all'arte a partire dalla seconda metà degli anni 60 del secolo scorso, quando, alla Harvard Graduate School of Education nasce l'esigenza di promuovere la ricerca in questo campo, e lui stesso viene chiamato a collaborare<sup>238</sup>. A partire dalla convinzione che l'insegnamento alle arti dovesse assurgere ad un livello di seria attività cognitiva, Goodman fonda Project Zero<sup>239</sup>, un gruppo di ricerca con l'obiettivo di misurare in modo adeguato l'efficacia di strumenti educativi atti ad alimentare le abilità estetiche. Una tale esigenza è annunciata anche nel contemporaneo *Languages of Art*, dove egli osserva che, benché fossero già attivi programmi educativi di questo tipo, "[...] none of this talk or these trials can come to much without an adequate conceptual framework for designing crucial experiments and interpretate their results. Once the arts and sciences are seen to involve working with - inventing, applying reading, transforming, manipulating-symbol systems that agree and differ in certain specific ways, we can perhaps undertake pointed psychological investigation of how the pertinent skills inhibit or enhance one another, and the outcome might well call for changes in educational technology"<sup>240</sup>. Il capitolo V di *Of Mind and Other Matters* tratta ampiamente questo argomento,

---

<sup>238</sup> Howard Gardner, psicologo collaboratore di *Project Zero*, ricorda come, Dean Theodore Sizer e Israel Sheffler, furono determinanti a far sì che Goodman tornasse ad Harvard in veste di docente (dal 1968 al 1977) e fondasse *Project Zero*. Ad Harvard Goodman fu inoltre coinvolto nella fondazione del *Dance Center*, dell'*Institute for Arts Administration* e fu presidente delle *Arts Orientation Series* (1969-71) ed advisor di *the Arts for Summer School* (1971-77).

<sup>239</sup> Fondato da Goodman nel 1967, e da lui stesso diretto per quattro anni, il progetto è descritto come "A program of basic research into education for the arts" (N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 147). Il suo intento fondamentale è quello di pervenire ad un "[...] advancements of the arts through improved education of artists, audiences, and management" (*Ivi.*, p. 150). Il focus è sulla natura della conoscenza artistica e sui modi in cui le abilità artistiche e la capacità di comprensione possono essere migliorate attraverso programmi *ad hoc*. dedicati a scuole e musei. Il nome "*Project Zero*" riflette l'idea di Goodman per la quale lo stato dell'educazione all'arte dovesse essere indagato con rigore, partendo appunto da zero. Dopo circa vent'anni dal lancio, egli stesso rifletteva sulle origini del progetto osservando che "When Project Zero started twenty years ago with a staff consisting of one philosopher, two psychologists part time, and some volunteer associates, [...] we viewed the arts not as mere entertainment, but like the sciences, as ways of understanding and even of constructing our environments, and thus looked upon arts education as a requisite and integrated component of the entire educational process. We found at once that we had to begin almost at zero, with basic theoretical studies into the nature of art and of education and a critical scrutiny of elementary concepts and prevalent assumptions and questions" (N. Goodman "*Aims and Claims*", *The Journal of Aesthetic Education* 21 (1988): 1-2). *Project Zero* è tuttora attivo presso la Harvard Graduate School of Education e, benché negli anni abbia allargato lo spettro a diverse tematiche educative, mantiene un nucleo programmatico dedicato alla ricerca sulla conoscenza artistica e sulla pratica nelle arti. Caratteristica del progetto è la vocazione fortemente empirica della ricerca.

<sup>240</sup> N. Goodman, *Languages of Art*, cit., p. 265.

focalizzando la questione sul fatto che gli strumenti a ciò finalizzati debbano essere adeguati ad intercettare ed a rispondere alle esigenze proprie dei processi di produzione delle opere d'arte. In queste stesse pagine vengono proposti anche degli approfondimenti sul management nell'ambito artistico e sul ruolo dei musei.

### IIIa.1) COGNITIVISMO

Il tema teorico dell'educazione prende avvio dalla preventiva necessità di fare chiarezza sul concetto di cognitivismo<sup>241</sup>. Nell'ambito dell'educazione all'arte, questa etichetta deve sottendere una base concettuale che contempli, oltre alle facoltà cognitive, anche quelle non logiche, non linguistiche, e sia in grado di comprendere anche il funzionamento dell'emozione in senso cognitivo. In questo modo, l'approccio cognitivista correttamente inteso, punta a ricongiungere i procedimenti tipicamente scientifici e i processi di fruizione estetica. Questo obiettivo è sostenuto dal fatto che, questi ultimi, svilupperebbero *skills* di discriminazione sensoria "[...] as cognitive as inventing complex numerical concepts or providing theorems"<sup>242</sup>.

Goodman sottolinea l'importanza di eliminare la divisione tra esperienza artistica, vista come immediata e non interpretativa da un lato, e scienza come fattuale e cognitiva dall'altro. Riunificare questi ambiti serve a contrastare il pregiudizio diffuso per il quale l'arte, a causa della sua dimensione emozionale e di consapevolezza immediata, risulterebbe "unteachable"<sup>243</sup>. Il pregiudizio è radicato nel fatto che viene posta una separazione netta tra il piano emotivo: dato immediatamente, tipico delle arti e produttivo di giudizi strettamente valutativi, ed il piano cognitivo: di natura mediata, esclusivo delle scienze e produttivo di conoscenza. Le conseguenze di questa visione sono di "[...] isolating the functions of understanding and evaluation from one another"<sup>244</sup>. Goodman a questo non è disposto, perché ciò comporterebbe ancora una volta il dover ricondurre la comprensione come esclusiva della scienza, ed il valore estetico come esclusivo dell'arte. L'arte e l'estetica sono invece ricondotte su di un piano cognitivo, salvando così la loro

---

<sup>241</sup> Il concetto di cognitivismo, qui in buona parte mutuato dall'ambito della psicologia, rimanda all'idea centrale per la quale la conoscenza è sempre mediata ed è pertanto fondamentale l'esperienza diretta.

<sup>242</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 147.

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

insegnabilità, ed aprendo a prospettive di misurazione e miglioramento delle loro tecniche educative.

A supporto della tesi di unificazione tra scienza ed arte, gioca un ruolo determinante il fatto che entrambe siano considerate nella loro capacità di “processare” i simboli: questo fatto è assunto come background teoretico per il quale risulta legittimo ricondurre la ricerca nell’educazione all’arte agli studi sulla comprensione ed istruzione umana in generale. Arte e scienza hanno entrambe funzione cognitiva e possono essere ricomprese così nell’epistemologia, intesa come “[...] philosophy of the understanding”<sup>245</sup>. Fatte queste premesse, sarà possibile affermare che, capire un quadro o riconoscere lo stile di un artista è altrettanto una conquista sul piano cognitivo come l’imparare a leggere, scrivere, calcolare o governare le funzioni cinestetiche corporali.

La capacità di lettura, capacità di calcolo ed esperienza sperimentale sono tipiche abilità del fare scientifico e vengono auspiccate anche per uno studente che voglia intraprendere uno studio serio nelle arti, affinché egli impari ad avere esperienza con “[...] inquisitive perception and creative imagination [...]”<sup>246</sup>. Sviluppare capacità che sono coinvolte nei processi di comprensione e scoperta è di vitale importanza, non solo per quegli studenti che ambiscono a diventare artisti, ma per chiunque.

La quesitone più importante, e principale fonte di preoccupazione, sta però nel fatto che, se vogliamo nutrire i talenti, e sappiamo come farlo nell’ambito della scienza, ovvero tramite “[...] training in reading, calculating, solving problems, framing and testing hypotheses, proving theorems”<sup>247</sup>, non è altrettanto chiaro come procedere nell’ambito artistico: “The parallel problems for art still need urgently to be defined and investigated [...]”<sup>248</sup>.

Se la buona riuscita di un esperimento scientifico ci dà una misura per valutare l’efficienza dell’educazione che sta alla base, non altrettanto facile sarà giudicare l’educazione alle arti. Una misura del successo non potrà certo derivare dall’inoculamento negli studenti di improbabili standard “correnti” per il riconoscimento o la produzione di arte eccellente, ma si dovrà invece indagare, a monte, quali sono le azioni ed i comportamenti che gli esseri umani svolgono per

---

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

comprendere e produrre arte. Tra i possibili percorsi Goodman invita ad indagare i processi di problem-solving, ad approfondire ad esempio la funzione organizzatrice del ritmo musicale o anche le dinamiche psicologiche della visione umana.

Se l'educazione è la preparazione per compiti futuri, ciò che viene imparato deve poi essere riapplicato a compiti dello stesso tipo o ad altri compiti. Goodman respinge il fatto che ci possa però essere, per questo, un *set* prestabilito di "skills atomici". Lo sforzo è invece di individuare una *tassonomia dei compiti e delle abilità*, finalizzata a rispondere ai nostri scopi pratici ed investigare come lo sviluppo di queste abilità possa aumentare o inibire lo sviluppo di altre; in generale, ancora una volta viene ribadito il background teoretico: "[...] one clue to such taxonomy is the recognition that almost all the processes under consideration involve extensive operation with and upon symbols of various kinds"<sup>249</sup>.

### IIIa.2) FORME DI EDUCAZIONE

Ancora una volta viene ribadito il concetto per il quale l'educazione non è una questione di conoscenza, e quindi di conformità a valori di verità, ma una questione di avanzamento nel comprendere. Cercare una forma di educazione adeguata a tal fine però non è facile, ma di sicuro comporta il superamento delle forme scolastiche tradizionali: "[...] what is unteachable may well be trainable or amenable to other educational methods [...]"<sup>250</sup>, nuove forme educative potranno così rispondere all'esigenza di "[...] inculcating and developing abilities of various kinds [...]"<sup>251</sup>. Goodman propone strumenti quali "Coaching, apprenticeship, demonstration, cooperative assistente, etc."<sup>252</sup>, forme sperimentate durante le *lecture-performances* o *performance-demonstrations* di *Art in The Making*<sup>253</sup>, una serie di programmi educativi prodotti nell'ambito di *Project Zero*. Durante questi laboratori, professionisti del settore sono chiamati a condurre direttamente le presentazioni

---

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> Si tratta di un programma offerto ad Harvard nell'anno accademico 1969-70 a cura di Frank Dent in collaborazione con lo staff di *Project Zero*. Questi eventi, rivolti ad un'*audience* piuttosto vasta (250-1100 persone), sono stati della durata di 2 ore circa ciascuno, con la possibilità per il pubblico di intervenire durante lo svolgimento ed il dibattito finale.



coadiuvati dallo staff di *Project Zero*. Nell'ambito della fotografia, Alfred Guzzetti<sup>254</sup> tiene una lezione nella quale spiega in che modo viene operata la scelta tra diverse fotografie da inserire in una pubblicazione. Il corso si svolge tramite l'esposizione di diverse riprese dello stesso soggetto e la discussione con il pubblico delle differenze rilevanti che entravano in considerazione al fine di operare una scelta. *The Director Who Chooses* è il titolo del programma condotto da George Hamlin<sup>255</sup> e consiste nel presentare al pubblico diverse interpretazioni teatrali e cinematografiche di uno stesso copione. Lo scopo è di confrontare in che modo i diversi registi incarnano concezioni alternative di uno stesso testo. Nell'ambito letterario Ivor Armstrong Richards<sup>256</sup>, poeta e critico, è stato invitato a leggere i propri testi, alcuni dei quali ancora in lavorazione, e discutere con il pubblico i problemi e le opportunità sul piano delle scelte espressive. Ann Tolbert<sup>257</sup> è stata invitata a trattare tematiche legate alla danza moderna. La sua presentazione si è svolta in due momenti: ha prima lavorato direttamente alla coreografia di una performance e successivamente approfondito con i partecipanti al programma il modo in cui gli elementi coreografici sono stati integrati con i movimenti della danza e con l'opera complessiva. *Mime, Mask and Contra-Mask* è stata una conferenza-spettacolo a cura di Jacques Lecoq<sup>258</sup> nella quale sono stati proposti degli approfondimenti su come la gestualità quotidiana viene traslata nel vocabolario della tecnica del mimo. Leon Kirchner<sup>259</sup> conduce *From Sight to Sound*, programma dedicato alla discussione dei fattori che condizionano l'interpretazione nella musica, con esempi pratici eseguiti da pianoforte ed orchestra da camera. Questi laboratori sono tutti focalizzati sui problemi pratici<sup>260</sup> specifici del fare

---

<sup>254</sup> Nato a Philadelphia nel 1942, è un documentarista e regista di film sperimentali. È attualmente Professore di Visual Arts alla Harvard University.

<sup>255</sup> È stato attore e direttore della *Loeb Drama Center* alla Harvard University.

<sup>256</sup> Conosciuto come I. A. Richards (1893 – 1979), è stato un educatore e critico letterario inglese la cui opera ha contribuito alla fondazione del movimento letterario formalista *New Criticism*.

<sup>257</sup> Ballerina e coreografa, ha collaborato con numerosi teatri ed istituzioni educative statunitensi. È attualmente membro del *Performing Arts Department* alla *University of Massachusetts* di Boston.

<sup>258</sup> È stato attore teatrale, mimo, educatore e direttore della *École internationale de théâtre Jacques Lecoq* fondata nel 1956 e tutt'ora attiva.

<sup>259</sup> È stato un compositore americano di musica classica contemporanea, membro della *American Academy of Arts and Letters*, della *American Academy of Arts and Sciences*, e vincitore del Premio *Pulitzer*.

<sup>260</sup> Un affondo interessante viene proposto da Goodman quando osserva che un'enfasi eccessiva sull'immediatezza artistica, troppo spesso banalizzata da *cliché* romanticheggianti, distolga l'attenzione dal fatto che la produzione debba in ultima analisi fare i conti con la fase dell'effettiva realizzazione: processo che esige che l'ispirazione venga ricondotta ad un fare pratico.

artistico<sup>261</sup>: l'esplorazione delle alternative, il limite e le costrizioni imposte da specifici media e la rielaborazione continua in cerca dell'effetto giusto. Gli obiettivi generali che hanno ispirato questa serie sono riassunti da Goodman in modo chiaro: aumentare negli studenti la sensibilità di discriminazione, incoraggiare lo sguardo curioso e la capacità di ascoltare, vivere l'incontro diretto con le opere e sperimentare il dischiudersi con loro di nuovi mondi, capire che gli artisti innanzi tutto fanno scelte in base ad alternative e che queste scelte impattano in modo determinate sui lavori finali.

### IIIa.3) VALUTARE L'EDUCAZIONE

Con Project Zero, Goodman vuole fare chiarezza circa gli obiettivi dell'educazione alle arti: tra questi, il più fermo e più volte ribadito, è quello di pervenire ad una progressione nella comprensione e ad uno sviluppo nella motivazione: “[...] one major responsibility of art education is to induce attitudes conducive to persistent work in any art”<sup>262</sup>. Rimane però il problema della valutazione, per la quale mancano principi generali di riferimento. Goodman allora propone di indagarli a partire ancora una volta dal “theoretical background” che li sottende: conoscere, agire e capire nell'arte, nelle scienze e nella vita in generale, comporta, come abbiamo già detto, la manipolazione di sistemi simbolici distinguibili secondo le loro caratteristiche. La tesi avanzata è allora che, se capiamo quale tipo di sistema simbolico è coinvolto in una particolare fase di un processo artistico, abbiamo raggiunto alcuni indizi per individuare gli skills richiesti, e di conseguenza, i modi per svilupparli.

Ancora una volta però la strada si biforca: Se il nostro obiettivo di partenza è “[...] the improvement of production and comprehension of works of art”<sup>263</sup>, la strada è sbarrata dal fatto che

---

<sup>261</sup> Goodman stesso è stato ideatore di tre performance multimediali. *Hockey Seen*, messa in scena per la prima volta ad Harvard nel 1972 è ispirata ai dipinti della moglie, l'artista Katherine Sturgis. Il lavoro nasce dalla collaborazione con il compositore John Adams e la coreografa Martha Armstrong Gray. Seguono *Rabbit, Run*, tratto dalla novella di John Updike, e soprattutto *Variations: An Illustrated Lecture Concert*, presentata per la prima volta al Helsinki Music Festival nel 1985. Questo lavoro consiste nella proiezione delle 21 variazioni di Pablo Picasso su *Las Meninas* di Diego Velázquez accompagnate dall'esecuzione musicale di altrettante 21 variazioni sullo stesso tema, composte da David Alpher. Nel 1986 il *Gloucester Daily Times* recensisce favorevolmente il lavoro, descritto come “a serious and original work. It succeeds in at least two ways: it forces the audience to think about how each section is a variation on what precedes it, and about the relationship between [visual] art and music” (D. Cohnitz, M. Rossberg, Nelson Goodman, Acumen Publishing Limited, Chesham, 2006, p. 9). È opportuno ricordare inoltre che Goodman è stato per 50 anni (1928-78) direttore della Walker-Goodman Art Gallery di Boston e vorace collezionista.

<sup>262</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 150.

<sup>263</sup> *Ivi*, p. 163.

non abbiamo modi poi per valutare il merito artistico e allora, a monte, ci scontriamo con il seguente problema “[...] how to validate research into arts education or test conclusions without ready and reliable rules for measuring artistic value”<sup>264</sup>?

Una proposta di fuoriuscita è che le idee educative e i programmi non vadano valutati alla luce degli standards estetici ma “[...] in the light of what we can discover concerning the functioning of human beings”<sup>265</sup>. La cosa importante è però evitare in tutti i modi di scadere nella mera prescrizione: “When Project Zero turns to writing prescriptions and instruction books, when it becomes Project-How-To, it will have passed on to an unjust reward”<sup>266</sup>.

Se si può essere in disaccordo sugli standard estetici, si potrà certamente concordare sull’opportunità di migliorare l’abilità di esecuzione dei processi coinvolti nelle fasi di produzione e comprensione delle opere. Goodman torna così a sottolineare l’importanza di indagare la natura del *problem-solving*: la capacità di affrontare “sample problems”, come ad esempio quello apparentemente banale di eseguire un cerchio con il compasso: non certo sufficiente ad ottenere *performances* superiori ma comunque indicatore di un certo progresso. A rafforzare questa ipotesi Goodman richiama ancora una volta la comparazione con la scienza: senza gli strumenti di base (competenze matematiche) non si può diventare grandi scienziati<sup>267</sup>: “Had science education focused exclusively on developing the creative scientist, or finding and nurturing the genius, it would be in as sorry a state as in art education today”<sup>268</sup>. Bisognerà allora concentrarsi sul trovare “[...] ways of providing means”<sup>269</sup>. La premura di Goodman ad assimilare il training alle arti con quello delle scienze lo espone però a posizioni piuttosto criticabili: “Possession of requisite or

---

<sup>264</sup> Ivi, p. 164.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> N. Goodman, “*Aims and Claims*”, cit., pp. 1-2.

<sup>267</sup> A tratti la tesi di Goodman sembra riecheggiare una tesi kantiana contenuta nella Critica del Giudizio: “Ora, poiché l’originalità del talento costituisce un elemento essenziale (ma non il solo) del carattere del genio, alcuni spiriti superficiali credono di non poter mostrar meglio di essere genii brillanti, che sbarazzandosi della costrizione scolastica d’ogni regola, ed immaginando che si faccia miglior figura su di un cavallo furioso che su di un cavallo di maneggio. Il genio non può se non fornire una ricca materia ai prodotti delle belle arti; per lavorarla e darle la forma occorre un talento formato dalla scuola che sia capace di farne un uso che possa essere approvato dal Giudizio” (I. Kant, *Critica del Giudizio*, § 47. *Spiegazione e conferma della precedente definizione del genio*).

<sup>268</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 165.

<sup>269</sup> *Ibidem*.

conducive skills makes possible superior performances by those capable of it”<sup>270</sup>, posizione che più avanti sembra poi moderare, riconducendo questi skills più sul piano delle capacità percettive che su quello degli strumenti materiali. Egli afferma infatti che, così come il training nella scienza comporta lo sviluppo di compiti sempre più complessi, “[...] so must education for the arts involve developing such skills as making fine perceptual discriminations, grasping elusive relationships, discerning obscure patterns [...] An artist cannot work with what he cannot detect”<sup>271</sup>.

Quest’ultima appare, a mio avviso, la posizione più convincente; ed insieme a questa, anche un’altra, nella quale Goodman propone di sottoporre agli studenti degli esercizi di “comparative merit”, ovvero, un lavoro di analisi comparativa tra scuole e correnti artistiche già storicizzate. Attraverso questo esercizio sarà possibile per gli studenti scoprire differenze tra gli artisti e sviluppare considerazioni su quali standard hanno dominato una certa fase storica e stilistica, e che ne hanno però determinato anche una certa fossilizzazione. Uno sguardo critico di questo tipo permette di operare valutazioni, da una posizione esterna, rispetto a diverse concezioni di merito artistico appartenute al passato, capirne l’origine e le dinamiche di evoluzione.

In Goodman, a mio avviso, rimane sempre questa separazione che a tratti sembra incolmabile tra l’imparare a produrre e l’imparare a capire. In generale, come abbiamo visto, se la valutazione di un buon programma educativo si basa sull’obiettivo irremovibile di ottenere “[...] improvement of production and understanding in the arts”<sup>272</sup>, il problema si pone sul piano dell’applicazione di standards estetici assoluti. Meno problematico risulta invece l’accesso alla comprensione.

In chiusura, quello che Goodman raccomanda agli educatori è di impostare un progetto educativo partendo sempre e comunque ponendosi degli obiettivi e, così facendo, “despite our stricture against applying any aesthetic standards as absolute, he will not hesitate to make his own

---

<sup>270</sup> *Ivi.*, p. 165. A questa tesi verrebbe da controbattere che si possa invece verificare il contrario; ovvero, che ad un aumento degli *skills* tecnici corrisponda un detrimento della resa estetica nelle opere. La questione meriterebbe maggiore spazio di indagine, tuttavia, a mio avviso, quello che nell’artista ancora tecnicamente ingenuo ci attira perché rivelativo di un genio sottostante, e che suona come una “promessa” di future più “compiute” realizzazioni, rientra nella responsabilità dell’artista riconoscerlo e poterlo a compimento. Mantenere questa promessa vuol dire, per l’artista, mantenere attiva una coscienza vigile nei confronti di quell’arma a doppio taglio che è lo strumento, ovvero, di tutte le possibili interferenze e deviazioni che da esso possono derivare. L’artista deve essere costantemente consapevole della, per usare una metafora di McLuhan, “vocazione”, insita negli strumenti di cui dispone in quanto *media*.

<sup>271</sup> *Ivi.*, pp. 165-166.

<sup>272</sup> *Ivi.*, p. 167.

judgement on the quality of any work produced”<sup>273</sup>. Il porre degli standard restrittivi di riferimento è funzionale all’ottenimento di giudizi iniziali, che, benché di natura comparativa, proprio per questo presenteranno una buona affidabilità. Una volta operata questa iniziale valutazione “di massima”, l’educatore potrà procedere tramite “a more systematic investigation”<sup>274</sup>, interverrà cioè con un continuo monitoraggio ed una costante coscienza critica nei confronti di obiettivi e valutazioni. Dovrà essere in grado inoltre di riconoscere le diverse esigenze dei singoli partecipanti ai corsi, tracciando di volta in volta il confine più opportuno tra virtù e difetti e decidere quali skills sono meritevoli di essere sviluppati perché più rilevanti.

#### IIIa.4) IL RUOLO DEI MUSEI

Goodman propone in chiusura di *Of Mind and Other Matters* delle osservazioni interessanti sul ruolo dei musei, che discendono direttamente dalla sua visione cognitivista dell’arte e dell’educazione estetica.

Rivolgendosi direttamente alla dirigenza, durante un discorso introduttivo al meeting annuale della *Association of American Museums*, sottolinea l’importanza di passare da una cultura che vede il museo come luogo di generico intrattenimento, ad una nuova consapevolezza che lo riconduca al ruolo di istituzione educativa.

Lodando l’impostazione organizzativa di Sherman Lee<sup>275</sup>, ne condivide l’idea programmatica di ricondurre l’arte alle idee. Per quest’ultimo, il museo deve essere inteso come luogo di “[...] wonder and delight for mind and heart”<sup>276</sup>. Questa citazione è in linea con il pensiero di Goodman perché intercetta la stessa esigenza di ricongiungere piano emotivo e cognitivo. Goodman accoglie altresì l’auspicio di Lee affinché il valore delle immagini venga reincorporato all’interno degli strumenti base delle istituzioni educazione, al tempo del dibattito ancora troppo “[...] visually illiterate [...]”<sup>277</sup>. Parole ed immagini devono essere poste sullo stesso piano ed integrate al fine di stimolare un modo di vedere e comprendere rinnovato ed intelligente.

---

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> *Ibidem*.

<sup>275</sup> Sherman Emery Lee (1918 -2008) è stato un accademico americano, scrittore, storico dell’arte, esperto di arte orientale e direttore del Cleveland Museum of Art from dal 1958 al 1983.

<sup>276</sup> Sherman Lee, “*Art Museums and Education*”, *Art International* 21 (1977) pp. 48 - 51, citato in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 172.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

Il compito specifico dei musei è molto chiaro: “[...] The museum has to function as an institution for the prevention and cure of blindness in order to make works work. And making works work is the museum’s major mission”<sup>278</sup>.

Le opere funzionano se vengono fruite dal pubblico, diversamente, se rimangono chiuse in un magazzino o ignorate non raggiungono la loro finalità. Far funzionare le opere in un museo è compito dei visitatori che sono chiamati ad acuire la propria capacità di percezione, aumentare l’intelligenza visiva ed ampliare le proprie prospettive, scoprendo nuove connessioni e contrasti: “What we see in a museum may profoundly affect what we see when we leave [...]”<sup>279</sup>. Le opere che vediamo in un museo informano la nostra esperienza e producono conseguenze che si propagano anche sul piano cognitivo dell’esperienza quotidiana: “Reverberations from a work may travel in cycles through our everyday environment”<sup>280</sup>. Le opere d’arte, in questo modo potranno davvero “[...] participate in the organization of experience, and thus in the making and remaking of our worlds”<sup>281</sup>.

Lo spettatore deve fare ritorno dall’esperienza espositiva arricchito di nuove capacità di comprendere, e le strutture museali devono corrispondere a questa esigenza trovando modi per “[...] inculcate the ability to see and of aiding and abetting the exercise of that ability”<sup>282</sup>. Dal punto di vista dei percorsi e degli spazi, gli ambienti dovranno favorire il più possibile la possibilità di focalizzare l’attenzione sulle opere, cercando un buon equilibrio tra un’esperienza troppo abbandonata a sé stessa e dei supporti informativi ed espositivi troppo invadenti.

La ricerca degli obiettivi è ricondotta ancora una volta all’indagine generale su come gli esseri umani funzionano nell’acquisire ed esercitare capacità coinvolte nel comprendere le opere d’arte. Una ricerca indirizzata in questa direzione può aiutare il museo ad individuare strumenti e metodi adeguati.

---

<sup>278</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>279</sup> *Ivi*, pp. 179-180.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 179.

## IIIb) VEDERE E COSTRUIRE IL MONDO AL MART

I crediti relativi all'area dei tirocini formativi e di orientamento previsti nel mio piano carriera mi hanno dato la possibilità di svolgere un'esperienza presso il Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto<sup>283</sup>. La scelta del Mart è avvenuta in modo quasi immediato: frequento questa istituzione museale da anni, ed ogni volta è una piacere tornare. La sede di Rovereto dove ho svolto lo stage è posizionata in un contesto naturalistico estremamente suggestivo e, gli spazi del museo, interni ed esterni, accoglienti e di stimolo all'incontro ed alla socializzazione. Le persone che ho incontrato sono state professionali e collaboranti: sono stato accolto in un ottimo clima organizzativo di cordialità e prossimità umana. Durante il colloquio introduttivo con Carlo Tamanini, Responsabile dell'Area educazione e mediazione culturale, mi è stato proposto di lavorare su un progetto di ricerca pedagogica sull'estetica del '900. Il tirocinio di 150 ore è stato dedicato allo studio e all'approfondimento del pensiero di Nelson Goodman, in particolare sulle tesi contenute in *Vedere e costruire il mondo*, al fine di tradurne gli spunti teorici in un progetto di educazione estetica in ambito museale dedicato alle scuole secondarie di secondo grado. Lo stage si è svolto nei mesi di giugno e luglio 2018, con ulteriori frequentazioni a partire dal mese di maggio e lungo il periodo autunnale. Completato lo *stage*, il progetto didattico è stato pubblicato nelle proposte formative del Mart Scuola 2018-2019. Sono seguiti incontri con il team degli educatori professionali che si occupano di condurre i laboratori presso il museo e, nel mese di dicembre, il progetto ha avuto l'effettiva applicazione presso la Galleria Civica di Trento tramite l'esperienza diretta di una classe I di un liceo artistico della città.

### IIIb.1) IL PROGETTO

---

<sup>283</sup> Fondato nel 1987 come ente funzionale della Provincia autonoma di Trento, il Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto opera in tre luoghi distinti: a Rovereto la sede principale del museo, un ampio complesso architettonico inaugurato nel 2002 su progetto di Mario Botta e Giulio Andreoli, e la Casa d'Arte Futurista Depero; a Trento la Galleria Civica, entrata a far parte del Mart nell'ottobre del 2013. Nato con la vocazione di un'agorà contemporanea, il Mart è un museo speciale in un contesto eccezionale. Concepito con l'idea di polo culturale più che museo tradizionale, dialoga nei suoi spazi pubblici con la Biblioteca Civica, l'Auditorium Melotti, il Teatro comunale e l'Università. Inserito nel più vasto paesaggio culturale del Trentino, il Mart è un vero e proprio paesaggio contemporaneo. La condizione extra metropolitana del territorio ha permesso di costruire una proposta turistico-culturale di qualità che risponde ai bisogni di chi ama la natura, l'outdoor, il benessere, di chi ricerca il valore dell'unicità. Il Mart ha un patrimonio inestimabile, nel quale spiccano i maggiori capolavori dell'arte italiana del XX secolo, e produce ogni anno decine di mostre e progetti. Si avvale di uno staff di curatori, conservatori, ricercatori, archivisti e professionisti della formazione, della divulgazione scientifica e della comunicazione. Dalla sua fondazione al dicembre del 2011, il Mart è stato diretto da Gabriella Belli. Dal febbraio 2012 e per tre anni, la direzione è stata affidata a Cristiana Collu. A partire da giugno 2015 il Mart è diretto da Gianfranco Maraniello, nominato dal CdA con mandato quinquennale. (chi siamo - <http://www.mart.trento.it/ilmart>).

Durante la prima parte dello stage mi sono dedicato all'approfondimento della parte teorica. Il testo principale su cui ho concentrato l'attenzione è stato quello che poi ha dato il titolo al progetto: *Vedere e costruire il mondo*<sup>284</sup>. Questo scritto, pubblicato in una fase molto avanzata della carriera di Goodman, contiene concetti che sono il frutto di una progressiva stratificazione avvenuta nel corso di molti anni, pertanto, per ottenere un'adeguata comprensione, è stato indispensabile integrare lo studio con altri testi<sup>285</sup>, in primis, con *I linguaggi dell'arte*, propedeutico, in larga parte, sotto il profilo della terminologia e dell'impianto teorico. Dopo aver individuato la cornice concettuale generale, ho isolato il seguente nucleo di tesi e punti salienti da cui sono partito per costruire il progetto complessivo: il mondo non ha una struttura già data, ma essa dipende dai modi in cui noi lo consideriamo e da ciò che facciamo in termini di linguaggio, pensiero, azione ed interazione. In questo senso, il valore dell'arte sta nella sua capacità di organizzare e produrre mondi e di sostenerci nell'ordinare la realtà secondo nuove combinazioni di generi rilevanti.

Durante lo stage il tutor ha provveduto ad illustrarmi i diversi progetti formativi del museo ed a coinvolgermi nella partecipazione diretta ad alcuni di essi<sup>286</sup>. Un format consolidato in queste proposte didattiche prevede che i percorsi per le scuole si dividano in due parti principali: la prima, più analitica e di "raccolta", da svolgersi nelle sale espositive del museo; la seconda, di sintesi e più "produttiva", da svolgersi invece nell'area didattica. Si consideri che l'area didattica e le sale espositive, sia presso il Mart che presso la galleria Civica di Trento, sono comunicanti, consentendo in questo modo degli spostamenti molto agevoli e rapidi tra le due zone.

Anche il mio progetto *Vedere e costruire il mondo* è stato modellato su questo standard, con l'idea di coinvolgere gli studenti in un percorso che permettesse loro di riscoprire le opere d'arte come simboli per nuove mappe di navigazione estetica. L'invito rivolto ai partecipanti è stato quello di

---

<sup>284</sup> Benché in sede di traduzione presenti alcune criticità dal punto di vista filologico, (Cfr., *supra*, p. 69), in sede didattica, questo stesso titolo è meno problematico perché il background teoretico da cui deriva è stato ampiamente attenuato nel suo rigore nominalista. Il titolo presenta inoltre un buon funzionamento nel preservare lo slancio pragmatico originario e risuona come un invito aperto alla creatività.

<sup>285</sup> Oltre alla lettura di alcune parti di *La struttura dell'apparenza*, e di *Fatti ipotesi e previsioni*, piuttosto utile è stato l'utilizzo del testo di Pierluigi Basso, *Il dominio dell'arte*. Durante lo stage mi sono dedicato inoltre, su indicazione del coordinatore dell'Area Educazione, anche all'approfondimento di *Grammatica della Fantasia* di Gianni Rodari e di *Fai girare la testa* di Edward De Bono. Questi due testi sono stati giudicati meritevoli in quanto, il primo, utile a fissare alcuni concetti che rimandano alle dinamiche di funzionamento dell'immaginazione creatrice, ed il secondo in quanto contenente delle proposte di *problem solving* trattate secondo la tecnica del "pensiero laterale". Quest'ultimo termine è stato coniato da Edward de Bono (psicologo, medico e filosofo maltese) e tratta delle modalità di risoluzione di problemi logici tramite un approccio alternativo, ovvero, l'osservazione del problema da diverse angolazioni, contrapposta alla tradizionale modalità che prevede la ricerca di soluzioni più "ortogonali" e dirette al problema.

<sup>286</sup> In particolare, devo molto a *il mio mondo*, di Carlo Tamanini, progetto che mi ha guidato maggiormente nella costruzione e da cui ho tratto maggiore ispirazione (Mart - Area educazione e mediazione culturale, Brochure Scuola 2016-2017, Laboratori, progetti, workshop d'artista, visite guidate e percorsi di ricerca per la scuola, Mart - Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, agosto 2016, p. 34).



cercare elementi, intuizioni, spunti all'interno del museo per ricavare poi nuovi mondi e nuove organizzazioni di significato. L'ascendente pragmatista ed irrealista goodmaniana ha suggerito l'idea che queste percorrenze potessero essere riconducibili a strade da costruire e percorrere simultaneamente.

Nella fase iniziale del progetto, l'espressione "strada facendo", sembrava rendere molto bene questo concetto: il verbo "fare" può essere infatti inteso sia nel senso di "percorrere" che nel senso di "costruire". Nonostante poi si sia optato per un titolo più canonico, l'espressione mi ha suggerito la metafora, ad essa connessa, che ho utilizzato come titolo di questa tesi. Il costruzionismo e pragmatismo goodmaniano mi hanno evocato l'immagine di una persona che si trovi ad aprire passaggi in un campo di erba alta, dove nessun percorso è già dato, ma la costruzione e l'esperienza sono tutt'uno.

### IIIb.2) IL PERCORSO

In questa sezione presento il progetto, illustrando nel dettaglio il funzionamento di ciascun strumento di mediazione didattica. Nelle descrizioni sono presenti esempi pratici di applicazione e riferimenti ai concetti di Nelson Goodman che hanno ispirato la loro realizzazione.

Il percorso inizia con l'accoglienza della classe presso l'area educational del museo, dove il personale che conduce il laboratorio illustra agli studenti i vari passaggi. Solitamente la classe viene fatta sedere in semicerchio e le fasi vengono illustrate tramite la proiezione di apposite *slides* (vedi appendice 2). I diversi momenti del percorso vengono ricondotti ai concetti di *worldmaking* di Nelson Goodman e, successivamente, a ciascun partecipante viene fornito un *kit* di strumenti composto da:

- *Tabella delle Etichette* in formato A4
- *Synetools*
- Tavoletta da disegno in plexiglas trasparente con clip
- Foglio acetato trasparente da 0,3 mm in formato A4
- matita 2B
- Pennarello indelebile nero punta fine



**CARDS FIGURATIVE**



**Figura 10**

**Figura 11**



Vengono poi sparse su di un tavolo delle cards<sup>287</sup> recanti immagini figurative (figura 10), ed ogni studente viene invitato a pescare la propria senza imporre alcun criterio particolare di scelta. Per il laboratorio che è stato effettuato ne sono state preparate cinquanta diverse. Non sono stati posti vincoli affinché gli studenti scegliessero necessariamente cards diverse, infatti, di ciascuna card è stata prodotta più di una copia. Una volta compiuta la scelta della card (figura 11), la classe viene fatta entrare nel museo.

L'educatore invita gli studenti a percorrere le sale espositive<sup>288</sup> ed a scegliere un'opera in libera associazione con la propria card. Questo passaggio è ispirato alle tesi sulla somiglianza e sulla raffigurazione in Goodman: i ragazzi sono messi alla prova dal fatto che l'associazione tra la propria card e l'opera non avverrà necessariamente secondo criteri di somiglianza "canonica", ma comporterà una ricerca di particolari proprietà che esse hanno in comune e che gli studenti decideranno essere rilevanti (figure 12 - 13).

Una volta compiuta la scelta dell'opera (figura 14) essa costituirà il simbolo che i partecipanti saranno chiamati ad esaminare.

<sup>287</sup> Sono realizzate in cartoncino da 0,3 mm in formato A6.

<sup>288</sup> Gli studenti possono scegliere liberamente di muoversi in gruppo o singolarmente, in ogni caso il lavoro dovrà essere individuale. A ciascuno viene fornita una mappa del museo, se disponibile, per meglio orientarsi.



**Figura 12**



**Figura 13**



**Figura 14**

L'opera deve essere ora sottoposta dagli studenti ad un'analisi che prevede la raccolta di elementi grafici, cromatici e figurativi in essa contenuti. Ciò avviene mediante l'utilizzo della *Tabella delle etichette* (figura 15). Tramite questa tabella, divisa in tre settori, viene richiesto agli studenti di raccogliere una serie di elementi applicando idealmente delle etichette che catturino tre categorie di predicati individuati nell'opera (figura 16). Questo strumento è collegato al concetto di proiezione dei predicati trattato da Goodman riguardo la relazione di esemplificazione.

Che cosa produce l'opera?  
Tabella delle etichette - Esempificazione

Figura 15




|  |  |
|--|--|
| <br>Che colori vedi?<br>.....<br>.....<br>.....<br>Disegna almeno 3<br>oggetti o soggetti che<br>associ<br>immediatamente ai 3<br>colori predominanti               |  |
| <br>Qual è l'andamento<br>delle linee principali?<br>.....<br>Disegna almeno 2<br>oggetti o soggetti che<br>hanno<br>quell'andamento                                |  |
| <br>Individua una forma<br>per te importante<br>presente nell'opera e<br>tratteggiala qui sotto<br>.....<br>Disegna un oggetto o<br>soggetto che ha<br>quella forma |  |



Figura 16



Ai partecipanti è richiesto di:

- individuare i colori principali dell'opera e disegnare almeno tre soggetti/oggetti associati ad essi;
- individuare l'organizzazione strutturale/spaziale/grafica dell'opera e reinterpretarla in almeno due nuovi disegni che richiamino quella particolare organizzazione;
- estrapolare una forma dall'opera e rappresentare un soggetto che la contenga.



Figura 17

Il tutto viene riportato negli appositi spazi presenti nella *Tabella delle etichette* (figura 17).

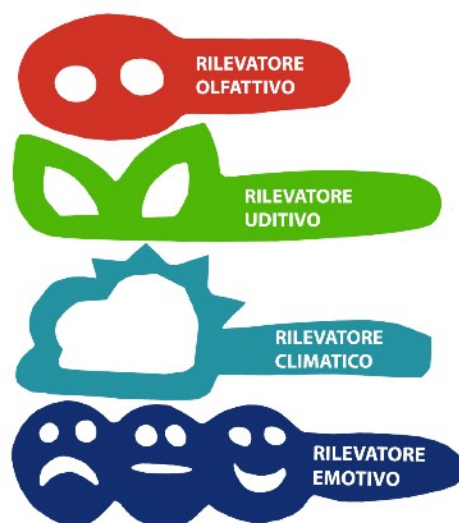


Figura 18

I tratti dell'opera che sono stati messi in evidenza e proiettati tramite la *Tabella delle etichette*, vengono ora sperimentati dagli studenti tramite l'utilizzo dei *Synetools* (figura 18).

Questi strumenti servono a sottoporre l'opera ad una perizia sintetica e consistono in un rilevatore olfattivo (rosso), un rilevatore uditivo (verde), un rilevatore climatico (azzurro) ed un rilevatore emotivo (blu)<sup>289</sup>.

I ragazzi sono chiamati a compiere uno slittamento percettivo che viene stimolato (anche in modo giocoso) dall'utilizzo di questi strumenti, utili a sintonizzarsi sulle proprietà sinestetiche dell'opera. Ogni sensazione e/o emozione rilevata viene annotata direttamente sul *Synetool* utilizzato (figura 19).

Per realizzare i *Synetools* mi sono ispirato ad alcune osservazioni di Goodman che, benché non trattino espressamente di sinestesia, possono essere ad essa ricondotti. Il primo punto l'ho individuato quando egli sostiene che “[...] sensation is no longer isolate for thought, the several senses from one another, or the arts from the sciences. Perception and problem-solving and painting have much in common”<sup>290</sup>. Un' altro passaggio, già citato in questa tesi, si riferisce alla stessa questione: “In qualche misura possiamo sentire come un quadro appare, così come possiamo veder come esso sente”<sup>291</sup>. Altre osservazioni, riguardanti la musica, indirizzano lo stesso argomento: “Nondenotational music operates in similar fashion with auditory properties, but not with auditory properties exclusively; for what we hear may exemplify properties of what we see”<sup>292</sup>.

---

<sup>289</sup> I *synetools* sono preparati in anticipo dal personale dell'area educational ritagliando le sagome da del cartoncino colorato da 0,5 mm.

<sup>290</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 157.

<sup>291</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 214.

<sup>292</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 86.



**Figura 19**

Nella fase successiva del percorso viene chiesto ai ragazzi di cimentarsi in un esercizio di copia dal vero, disegnando i tratti principali dell'opera (figura 20). Il disegno viene eseguito con pennarello indelebile su foglio acetato trasparente, che, oltre a facilitare eventuali pratiche di copiatura tramite sovrapposizione (a distanza) del foglio all'opera, è funzionale alla successiva composizione con altri elementi, ed alla fotocopiatura finale dell'insieme. La decisione di inserire anche un esercizio di abilità tecnica si ricollega alle osservazioni di Goodman a proposito dello sviluppo di *skills* pratici per poter affrontare “*sample problems*” (Cfr., p. 91). Con questo esercizio si conclude la parte del percorso da svolgersi all'interno delle sale espositive. Si consideri che il progetto complessivo è stato stabilito della durata di 2 ore, di cui questa prima parte debba occupare circa 70 minuti. Il personale che conduce il laboratorio verifica che gli studenti abbiano completato quanto richiesto e li raduna. È giunto ora il momento di tornare nell'area educational con tutto il materiale raccolto e passare alla fase produttiva.

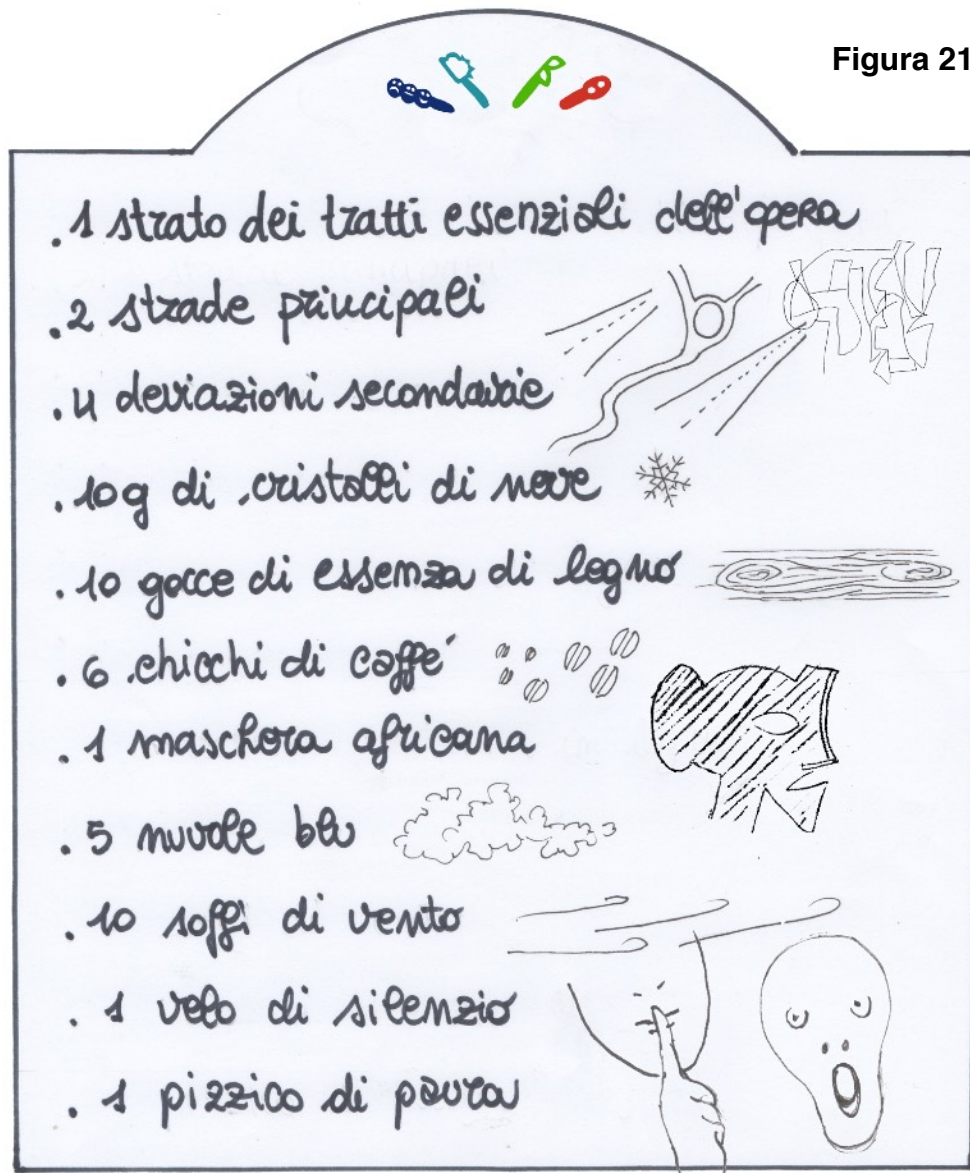


**Figura 20**

Ogni studente deve creare una propria opera attraverso una preventiva cernita e scelta degli elementi che ha raccolto, e questa progettazione viene fatta tramite un procedimento metaforico che consiste nella compilazione di una “ricetta dell’opera”. In questo caso mi sono ispirato alla funzione della metafora trattata da Goodman ed al modo in cui una famiglia di etichette (in questo caso gli elementi raccolti con la *Tabella delle etichette*, i *Synetools* ed il disegno dal vero), può subire cambiamenti di sfera e di regno. Gli elementi raccolti diventano “ingredienti” con cui creare la “ricetta” della propria opera (figura 21).



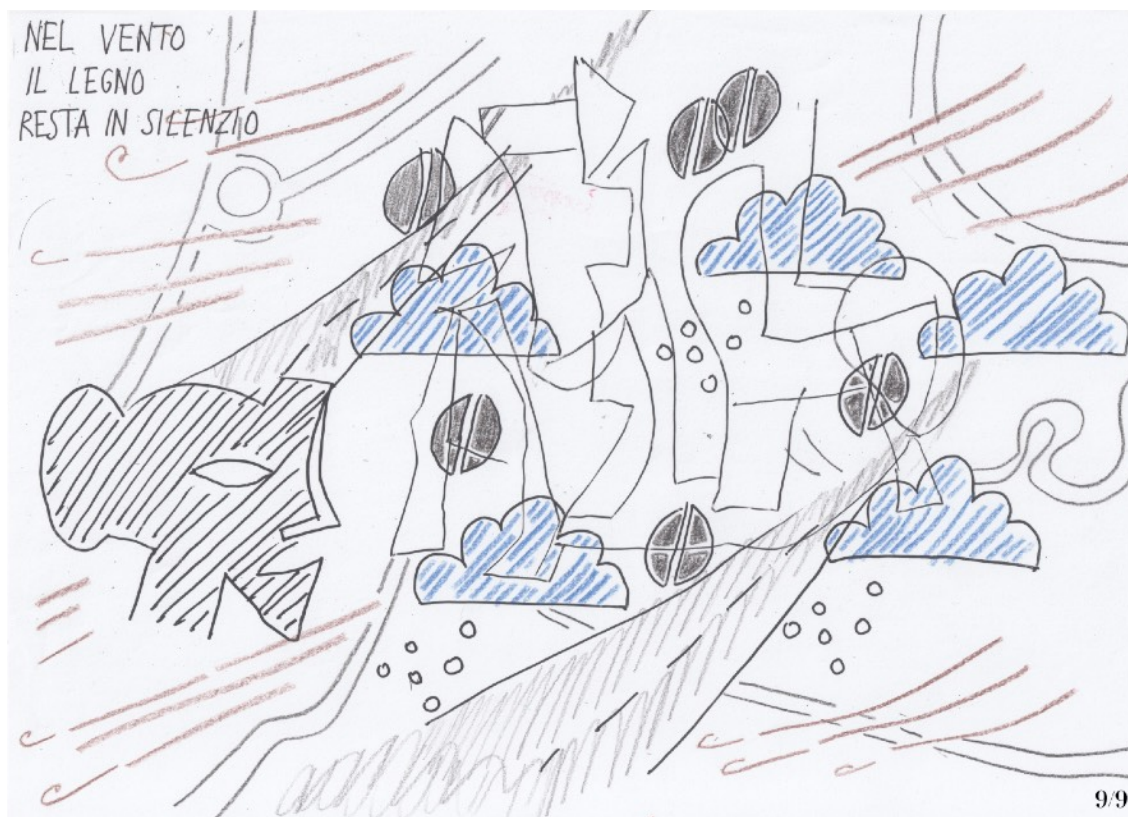
Figura 21



A questo punto i ragazzi riportano liberamente sull'acetato i disegni ottenuti con la *Tabella delle etichette*. Il procedimento avviene ricalcando i disegni presenti sulla tabella mediante la sovrapposizione ad essa dell'acetato trasparente, dove è già presente la copia dal vero dell'opera<sup>293</sup>.

<sup>293</sup> Nell'esempio riportato nella figura 21, la copia dal vero è stata volutamente riprodotta ruotata verticalmente di 180°: essa è appena percepibile centralmente sullo sfondo della composizione. Questa scelta è stata motivata dal fatto che si è voluto reinterpretare radicalmente i tratti ottenuti con un procedimento di copia mimetica, in un insieme lineare privo di possibili "suggestioni" di somiglianza. Questi tratti "sconfessati", assumono in questo modo una valenza lineare neutra a cui assegnare nuove funzioni in sede compositiva.

Conclusa questa fase, l'acetato viene fotocopiato su di un foglio A4 di carta bianca e si prosegue con l'applicazione del colore ed il posizionamento di un haiku<sup>294</sup>. La scelta cromatica viene guidata dagli elementi elencati nella ricetta<sup>295</sup> ed il componimento dell'haiku dagli indizi sensoriali/emotivi ispirati dalla nuova opera composta (figura 22).



**Figura 22**

Terminate le composizioni, si passa alla fase finale del percorso che prevede un dibattito conclusivo nel quale ogni studente condivide e motiva le proprie rielaborazioni espressive. Il personale che ha condotto il percorso riporta gli esiti conseguiti al pensiero filosofico di Nelson Goodman: la somiglianza non è il valore principale dell'opera d'arte, ma essa funziona come un simbolo che denota, esemplifica ed esprime. Per intercettare un suo senso occorre esercitare la nostra capacità di

---

<sup>294</sup> Lo haiku (俳句) è un componimento poetico nato in Giappone nel XVII secolo. Generalmente è composto da tre versi per complessive diciassette more. Per il nostro laboratorio, tuttavia, non abbiamo imposto delle regole sintattiche stringenti, ma abbiamo voluto che questo breve componimento servisse a conferire una sintesi linguistica dell'opera che riuscisse a convogliare in poco spazio emozioni e sensazioni percepite.

<sup>295</sup> La compilazione dell'elenco presente sulla ricetta, nel frattempo, può aver già prodotto ulteriori proiezioni metaforiche od esemplificazioni. La ricetta funziona infatti come una famiglia di etichette le cui sfere di appartenenza possono produrre degli abbinamenti imprevisi ed interessanti.

lettura. Le possibilità di costruire nuovi mondi sono legate a pratiche di adattabilità coerenti degli indizi raccolti in fase di analisi dell'opera d'arte di partenza, che vengono ri-proiettati in nuove composizioni. Un'approfondimento può essere proposto su come l'esercizio effettuato abbia favorito un dialogo con l'opera e suggerito l'idea che l'esperienza di essa, così come avviene con l'incontro con una persona, non si esaurisca mai completamente, ma può proseguire per tutta una vita, perché, attraverso il nostro esercizio di comprensione, si rinnova continuamente.

### IIIb.3) L'APPLICAZIONE

Durante la fase di progettazione sono state svolte alcune simulazioni per verificare la fattibilità del percorso in termini di tempistiche, logistica, comprensibilità dei compiti da svolgere ed efficacia complessiva del progetto. Una volta terminato il percorso e messi a punto i singoli strumenti di mediazione didattica, la fase successiva è stata quella della stesura del *Percorso per gli operatori* (appendice 1), un testo riassuntivo destinato alla formazione degli educatori che presso il Mart conducono i laboratori didattici.

Il percorso è stato presentato agli educatori durante un incontro alla Galleria Civica di Trento, *location* presso la quale il progetto è stato destinato. Al fine di verificare la comprensione delle varie parti del percorso, preventivamente illustrate in dettaglio, è stata svolta insieme agli educatori un'ulteriore simulazione con dei buoni risultati complessivi.

Nel mese di luglio 2018, con mia grande soddisfazione, il progetto è stato infine pubblicato nella *Brochure Scuola 2018-2019* dell'Area educazione e mediazione culturale del Mart (figure 23 e 25). Tra i materiali di comunicazione è stata prodotta anche una locandina in formato A4 (figura 24). È seguita poi, a cura del Mart, la canonica diffusione tramite web e stampa di tutta la programmazione.

Nel mese di dicembre, terminato lo *stage* e conclusi i successivi incontri di messa a punto del progetto, vengo ricontattato dal Responsabile dell'Area Educazione, Carlo Tamanini, che mi informa che una classe I del Liceo Artistico "Vittoria" di Trento ha selezionato il nostro progetto tra le proprie attività didattiche ed ha già prenotato la visita per lo stesso mese di dicembre.






**Figura 23) Mart - Brochure Scuola 2018-2019 - copertina**



**Figura 24) Mart - Vedere e costruire il mondo - Locandina**

## VEDERE E COSTRUIRE IL MONDO

|        |   |                        |
|--------|---|------------------------|
| DOVE   |  | Galleria Civica Trento |
| N° ORE |  | 2                      |
| QUANDO |  | da ottobre a giugno    |



Progetto di  
Fabio  
Giacomini e  
Carlo  
Tamanini

Nelson Goodman è un noto filosofo statunitense, autore del celebre saggio che dà il titolo a questo laboratorio, nato da un progetto di stage con l'Università Ca' Foscari di Venezia. Goodman sostiene che la struttura del mondo dipende dai modi in cui noi lo consideriamo e lo raccontiamo. Il valore dell'arte sta nella capacità di organizzare e produrre mondi e di sostenerci nell'organizzare la realtà secondo nuove combinazioni. Gli studenti sono coinvolti in un percorso in Galleria che permette di fare delle opere d'arte simboli per nuove mappe di navigazione, cercando idee ed intuizioni. La destinazione sono nuovi mondi, nuove organizzazioni di significato, grazie a strade che nascono percorrendole. Come nuovi percorsi in un campo di grano.

**Figura 25) Mart - Brochure Scuola 2018-2019 - estratto da pagina 29**

La notizia è giunta con mia somma sorpresa perché *Vedere e costruire il mondo* è solo uno dei nove progetti presenti nelle proposte formative del Mart per la scuola secondaria di secondo grado, e, devo essere sincero, ero scettico rispetto all'eventualità che venisse scelto. Ma mi sarei dovuto preparare per il seguito della telefonata: il mio tutor mi stava chiedendo se volevo condurre insieme a lui il laboratorio con la classe.

Nonostante una certa apprensione, dovuta al fatto che sarebbe stata la mia prima esperienza in tal senso, ho subito risposto sì, perché in fin dei conti sarebbe stata l'occasione per svolgere una vera sperimentazione sul campo e raccoglierne gli esiti effettivi. Allo stesso tempo però ci saremmo dovuti preparare anche all'eventualità di possibili criticità impreviste. Il laboratorio si sarebbe svolto presso la Galleria Civica di Trento dove era in corso la mostra *Ex Post*<sup>296</sup>. Le opere d'arte presenti erano sotto forma di *medium* tra i più disparati: dipinti molto grandi di tipo figurativo, parzialmente figurativo o astratto, *site specific*s, video arte, scultura ed installazioni (figure 26 e 27).

Il giorno stabilito mi sono presentato alla Galleria Civica per seguire lo svolgimento del progetto insieme a Carlo Tamanini. In prima mattinata ci siamo dedicati alla predisposizione di tutto il materiale occorrente, molto del quale preparato i giorni precedenti (tra questi, la stampa delle *cards*, delle *Tablelle delle Etichette* ed il ritaglio dei *Synetools*). Alle ore 10:30 la classe è stata accolta nell'area educazione (circa 20 studenti accompagnati da tre professori). Una volta fatti accomodare i ragazzi è stato illustrato loro il percorso mediante le *slides* (vedi appendice 2), che, in questo caso, per meglio accompagnare la descrizione sono state stampate in formato A3 ed affisse alla parete, una accanto all'altra, secondo l'ordine di svolgimento del percorso.

---

<sup>296</sup> La Mostra *Ex post* si è tenuta dal 17 novembre 2018 al 3 marzo 2019. Si tratta di una collettiva curata da Gabriele Lorenzoni e dedicata a quattro artisti: Laurina Paperina (1980), in bilico fra riferimenti alla cultura alta e alla società del consumo di massa; Rolando Tessadri (1968), rappresentante di nuova generazione della pittura analitica; Luca Coser (1965), che lavora sul confine tra l'immagine e la sua negazione; Christian Fogarolli (1983), impegnato in un'indagine tra arte, psicologia e scienze mediche.

Quattro importanti nomi che fanno parte dell'Archivio trentino Documentazione Artisti Contemporanei (ADAC), nato negli anni Novanta su idea di Diego Mazzonelli e dal 2013 confluito nella Galleria Civica di Trento. Il ruolo dell'archivio è quello di svolgere lavori di ricerca sul territorio, formazione, sostegno alla produzione ed alla circuitazione degli artisti trentini, ma si rivolge anche a ricercatori, curatori, galleristi e operatori culturali.

Ex Post<sup>1</sup>

Mart

Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

f t i g +

LAURINA PAPERINA  
ROLANDO TESSADRI  
LUCA COSER  
CHRISTIAN FOGAROLLI

mart.tn.it/expost  
17.11.2018 – 03.03.2019

CIVICA



La Presidente del Mart  
Ilaria Vescovi  
Il Direttore del Mart  
Gianfranco Maraniello  
hanno il piacere di invitarla

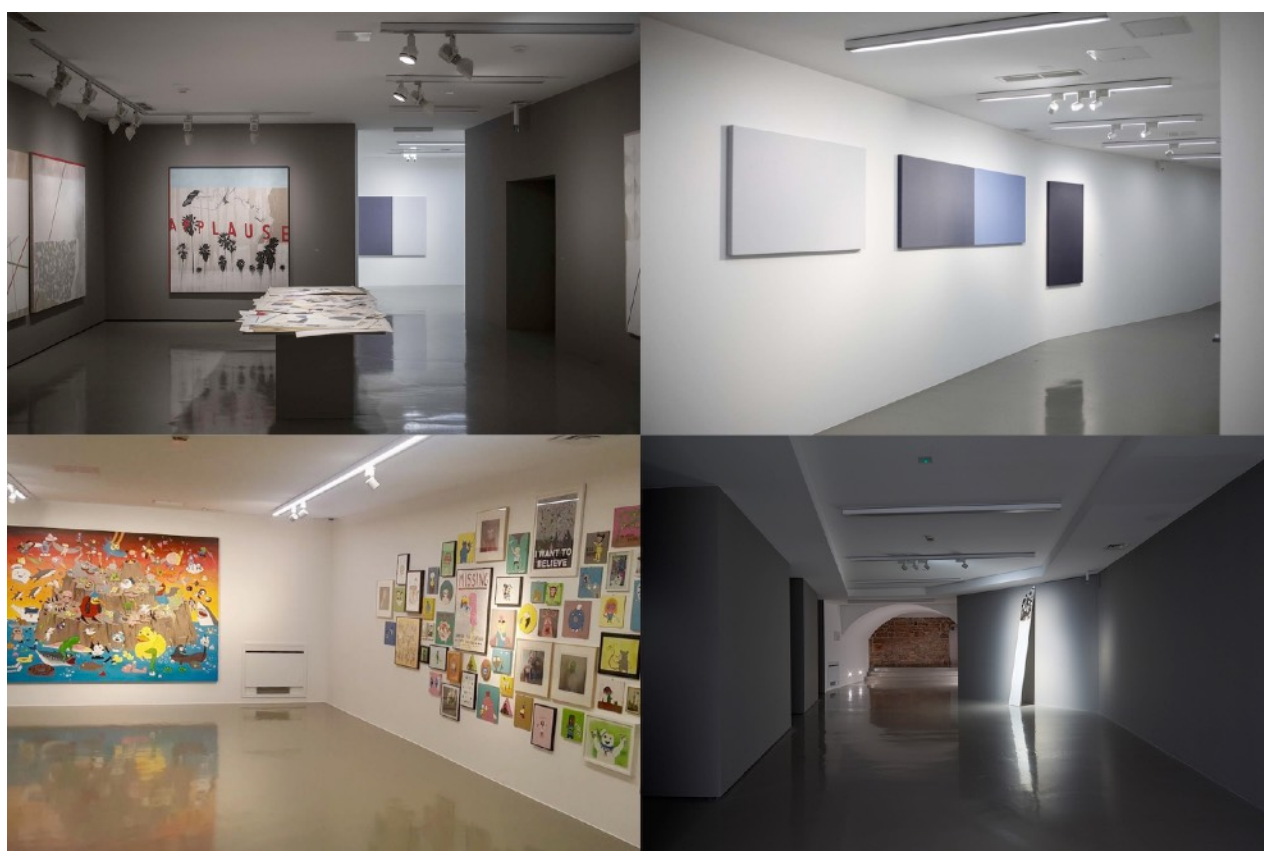
Galleria Civica, Trento  
Venerdì 16 novembre 2018 ore 18  
Opening

Archivio Istituzionale Documentazione M&S-CatFongaroli

Sponsor tecnico

|                           |   |   |  |                |                            |
|---------------------------|---|---|--|----------------|----------------------------|
| Galleria Civica<br>Trento | 44, via Belenzani<br>38122 Trento<br>Tel. +39 0461 985511 | Mar - Dom<br>10-13/14-18<br>Lunedì chiuso | Info e prenotazioni<br>800 397760<br>info@mart.tn.it | www.mart.tn.it | CANTIERA SOCIALE<br>TRENTO |
|---------------------------|---|---|--|----------------|----------------------------|

**Figura 26) Galleria Civica di Trento – Mostra Ex Post - Locandina**



**Figura 27) Galleria Civica di Trento – Mostra Ex Post - spazi espositivi**

Per la fase di descrizione è stato necessario semplificare un pò il contenuto teorico perché ci stavamo rivolgendo ad una classe I, praticamente all'inizio dell'anno scolastico e quasi digiuna di competenze filosofiche. Senza addentrarci troppo in dettagli tecnici, ci siamo comunque mantenuti fedeli all'impostazione goodmaniana, sottolineando, nello specifico: i risvolti pragmatici riconducibili alle pratiche di *worldmaking*, il ruolo dell'opera come emittente di proprietà selezionabili e riproiettabili e la funzione rappresentazionale come alternativa ai *cliché* della somiglianza, ma articolabile in modi nuovi ed inconsueti.

Una volta fornito alla classe il *kit* degli strumenti da utilizzare, i ragazzi si sono sparsi per i due piani della galleria, alla ricerca di un'opera da abbinare alla propria *card*. L'esplorazione è avvenuta con un approccio curioso ed anche divertito; molti di loro non erano molto confidenti con la prospettiva che oggetti artistici potessero prendere la forma di video, *site specific*s, o installazioni, e ciò ha contribuito ad alimentare un'atmosfera di meraviglia ed eccitazione.

Degli artisti in mostra, quella che ha riscosso maggior successo è stata senza dubbio Laurina Paperina (figura 28). I suoi lavori, molto colorati ed affollati di personaggi appartenenti alla cultura di massa (ma non solo), hanno attratto molto i *teenagers*.

I ragazzi che hanno analizzato le sue opere si sono però concentrati esclusivamente su quelle di tipo pittorico: *Riders of the Lost Heads* e *The Wall of Shame*.



**Figura 28) Laurina Paperina, *Riders of the Lost Heads*, 2016, tecnica mista su tela, 185 x 230 cm, Mostra *Ex Post*, Galleria Civica di Trento, 2018**

In questi casi, la *card* figurativa che ha guidato la loro scelta ha trovato in questi lavori ampie possibilità di associazione, benché, devo dire, principalmente sul piano delle affinità cromatiche, grafiche, ed in zone solo parziali delle opere. Ho rilevato che, per i ragazzi, è stato difficile individuare o per lo meno stabilire, un senso complessivo nella composizione scelta, in quanto, come ho già accennato, queste opere, per la loro sovrabbondanza di elementi, stimolano molte narrazioni apparentemente divergenti.

L'analisi che per lo più è stata svolta si è concentrata sui valori specifici (grafici, cromatici, sintestetici, metaforici) di singoli personaggi, di dettagli isolati, o di singole storie. Successivamente, in fase produttiva, la proiezione di questi valori ha prodotto mondo-versioni figurative piuttosto distanti dalle opere di partenza. Ad ogni modo, essendo i lavori di Laurina Paperina fortemente ed irresistibilmente figurativi, hanno contribuito a stimolare un'adesione molto interessata alla componente dell'esercizio che chiedeva di eseguire una copia dal vero dell'opera (nella maggior parte dei casi, di dettagli di essa).

Ho notato in modo piuttosto evidente che, in queste opere, l'*appeal* immediato e forse anche una certa ebbrezza dovuta alla stimolazione, se non caotica, sicuramente molteplice, ha indotto i partecipanti a "mettersi alla caccia di personaggi in fuga" più che ad ottenere una lettura d'insieme dell'opera. Un approccio alternativo, che solo in modo sporadico si è verificato, è stato quello di intuire l'opportunità invece di intervenire con un lavoro di sintesi, che ha prodotto, nella seconda parte del laboratorio, mondo-versioni figurative guidate da quelli che Goodman chiama *criteri di riduzione* (cfr. supra pp. 44-45). I lavori così prodotti hanno funzionato meglio sotto il profilo della resa metaforica perché sono risultati più direttamente allusivi delle opere di partenza. I ragazzi che si sono imbattuti nelle opere di Luca Coser (figura 29) hanno giustificato gli abbinamenti alla propria *card* adducendo motivazioni per lo più di carattere grafico. Se inizialmente gli indizi che hanno ricondotto la *card* all'opera sono stati più basilamente quelli del soggetto, degli andamenti lineari e del colore, in fase di analisi l'opera ha richiesto loro maggiore impegno ed ha comportato un approccio duplice: alla verifica empirica di superficie si è aggiunta una ricerca di corrispondenze da indagarsi a livello introspettivo.





**Figura 29) Luca Coser, *Applause*, 2018, tecnica mista su lino, 190 x 180 cm, Mostra *Ex Post*, Galleria Civica di Trento, 2018**

Ho avuto modo di rilevare che la componente figurativa di questi lavori, presente, ma parzialmente obliterata da elementi astratti, ha indotto nei ragazzi interrogativi sul rapporto tra figura, sfondo, e su certi frammenti linguistici talvolta presenti ma in bilico tra funzione decorativa ed allusione semantica. Questo sovrapporsi di livelli di significato ha portato certi studenti ad approcciarsi all'opera come ad una sorta di rebus da risolvere.

Le opere di Coser, a differenza di quelle di Laurina Paperina, sono scarsamente popolate, declinate con una tavolozza di toni tenui e pervase da una narrazione enigmatica fatta di tracce antropiche evanescenti e di segni di difficile interpretazione. Allo stesso tempo però, la forte luce che le pervade esorcizza in qualche modo esiti di eccessivo senso di isolamento. In sede produttiva, i ragazzi si sono fatti guidare da suggestioni emotive che hanno prodotto mondo-versioni ispirate a sensazioni di altitudine, perdita di gravità, lieve solitudine ma allo stesso tempo di leggerezza e tranquillità. In alcuni casi alcuni di loro hanno deciso di ripopolare le opere e di intervenire con misurate integrazioni cromatiche e figurative, guidate dall'estensione metaforica dei *Synetools*. L'indicazione di inserire un *haiku* è stata molto partecipata, anche perché interpretata

principalmente a livello emotivo. In alcuni casi, l'inserimento di questa proiezione linguistica, ha avuto il senso di "battezzare" la propria opera più che di richiamarne ulteriormente le proprietà, in altri casi, il componimento poetico richiesto è stato declinato secondo il vissuto esistenziale del momento, cercando in qualche modo di farlo collimare con i valori dell'opera prodotta.

I lavori di Rolando Tessadri (figura 30) hanno raccolto meno consensi. La maggior parte dei ragazzi, percorrendo la sala ed il corridoio annesso che le ospitava, riservavano loro solo sguardi distratti e poco interessati; altri sembravano quasi non accorgersi della loro presenza, quasi fossero anonimi complementi d'arredo. Caratteristico è stato invece lo stazionamento di due ragazze che sono rimaste in pensierosa ma caparbia concentrazione ad esaminarli. Difficile stabilire che cosa le abbia attratte, più che una qualche decisiva affinità con le *cards*, ritengo abbia giocato un ruolo decisivo una certa "affinità caratteriale" con le opere. Ho notato un atteggiamento molto pacato ed una particolare predisposizione a dedicarsi al grande silenzio che questi lavori incutono in fase di analisi.



**Figura 30) Rolando Tessadri, *Tessitura* n. 03/04, 2017, tecnica mista su tela, 140 x 160 cm, Mostra *Ex Post*, Galleria Civica di Trento, 2018**

I monocromi di Tessadri producono effetti di illusionismo spaziale e stimolano un atteggiamento di incontro ravvicinato con l'opera, così come in effetti si è verificato. Chi le ha scelte ha intuito in qualche modo che dovessero essere esperite su più livelli: la stessa opera, infatti, vista a distanza, è foriera di valori principalmente spaziali, mentre vista da una distanza molto ravvicinata svela una *texture*, altrimenti impercettibile, che restituisce inattese manifestazioni vibratili. Queste opere hanno così riscritto l'attenzione loro prestata rivelando il codice segreto in esse criptato.

In questo caso ho verificato in modo piuttosto convincente quanto Goodman osserva a proposito dell'importanza di prestare attenzione all'opera e, tramite il continuo esercizio, ottenere “[...] fine perceptual discriminations, grasping elusive relationships, discerning obscure patterns [...]”<sup>297</sup>. Non vorrei forzare troppo il riferimento, ma ho rilevato che una certa dedizione ha determinato, nella seconda fase del percorso, delle produzioni figurative molto pertinenti. I predicati raccolti e proiettati sono stati quelli relativi a valori di spazio, a strade, a campi coltivati e a sensazioni di volo. A livello espressivo sono emersi anche contenuti sonori e musicali. A differenza delle opere figurative, i quadri di Tessadri hanno indotto un sentito emotivo molto netto, e di conseguenza più facilmente sfruttabile a livello cognitivo. A loro vantaggio ha giocato probabilmente il fatto che fossero privi di elementi interferenti sul piano semantico, ed il fatto che, nonostante questa loro desertificazione segnica, le cromie di blu, azzurri e bianco abbiano indotto visioni rassicuranti e serene.

Il quarto artista in mostra, Christian Fogarolli (figura 31), occupava l'area più remota della galleria e le opere presenti affrontavano la tematica del disagio psichico. La scelta curatoriale di collocarle al piano inferiore, al capolinea del percorso espositivo, è stata molto efficace perché ne ha amplificato i rimandi al subconscio ed alla dimensione nascosta dell'anima. La penombra o semi oscurità in cui alcune di esse sono state ambientate rispondeva a precise esigenze tecniche di implementazione ed ha contribuito, a mio parere, ad alimentare suggestioni sotterranee e di semi-emersione della coscienza.

---

<sup>297</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 165-166.



**Figura 31) Christian Fogaroli, *Lithotherapy*, installazione, 2018, marmo bianco, quarzo, luce, dimensioni ambientali, Mostra *Ex Post*, Galleria Civica di Trento, 2018**

Attraversare il mondo di Fogaroli è un'esperienza che può cambiare in modo significativo dopo aver fatto un buon rifornimento di informazioni sulla sua poetica, esigenza che si fa stringente di fronte a certi pezzi che possono risultare altrimenti molto ermetici.

Alcuni dei ragazzi che hanno partecipato al progetto, come abbiamo visto, hanno deciso di fermarsi al piano superiore ad analizzare i lavori di Coser e Tessadri, altri sono rimasti invischiati nelle “gorgoniche” opere di Laurina Paperina e, complessivamente, la maggior parte di loro non si è spinta oltre queste colonne d'Ercole. Solo uno studente si è fatto attrarre dalla luminescenza porpora di una delle sculture di Christian Fogaroli.

L'approccio è stato stimolato dalla curiosità per il *medium* insolito: un busto in marmo bianco reclinato a terra, dei frammenti di quarzo, ed una luce che li investiva conferendo loro colorazioni viola e porpora iper sature.

Dopo aver liquidato con un pretesto qualsiasi l'abbinamento con la propria *card*, lo studente ha applicato la *Tabella delle etichette* solo parzialmente, perché i valori per lui interessanti

riguardavano esclusivamente il livello cromatico e sinestetico. In questo caso, ma anche in altre situazioni analoghe, mi sono reso conto che, in fase di progettazione, avrei dovuto specificare un utilizzo meno prescrittivo della tabella, in modo da renderla più adattabile ai diversi contesti e *media* artistici; ma approfondirò più avanti questa criticità.

Quello che invece qui è opportuno segnalare è che, lo studente, senza curarsi più di tanto del corredo dottrinale dell'opera, ha condotto un'analisi collocandosi esclusivamente sul piano empirico/percettivo.

Probabilmente, lo stesso *appeal* che ha attratto lo studente a quest'opera, a causa delle sue peculiarità cromatiche, non si sarebbe verificato con altre opere di Fogarolli, meno attraenti sul piano visivo. È possibile che una mediazione descrittiva delle intenzioni dell'artista avrebbe contribuito invece, in questi ultimi casi, ad avvicinare il fruitore alle opere.

Ma, in ogni caso, la successiva interpretazione e ri-proiezione creativa, non sarebbe stata necessariamente salvaguardata da probabili esiti di tradimento della vocazione originaria, così come ritengo si sia verificato nel nostro caso.

In fase produttiva, infatti, la nota fondamentale superstite dell'opera di Fogarolli è stata esclusivamente la luce colorata. Lo studente ne ha ricavato delle forme grafiche tubolari simili a dei *neon*, con elementi che alludevano alla percezione gustativa.

L'interrogativo che ci si pone è allora se sia andato perso qualcosa di Fogarolli durante la fase di analisi. La risposta va cercata tornando a Goodman, quando, a proposito delle intenzioni dell'artista, egli osserva che esse, “[...] anche quando sono state individuate, non determinano la correttezza dell'interpretazione. Un'opera, infatti, è significativa per motivi che spesso divergono, trascendono o non sono all'altezza di quel che l'autore aveva in mente. Le eventuali notizie sulle intenzioni dell'autore possono semmai suggerire interpretazioni, ma con una rilevanza che varia di opera in opera, perché ciascuna ne realizza le intenzioni in misura diversa”<sup>298</sup>.

Lo studente ha ritenuto importanti e rilevanti elementi che, per l'intenzionalità e la poetica di provenienza, erano marginali, e forse anche addirittura “collaterali”. Questo fatto stimola una riflessione sul fatto che, forme d'arte tipicamente “concettuali”, siano probabilmente più esposte di altre ad interpretazioni devianti qualora vengano esperite in modo “ingenuo”. Allo stesso tempo

---

<sup>298</sup> N. Goodman e C. Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, cit., p. 60.

però, ciò non costituisce un vincolo affinché si possano verificare successivi esiti di meritevole ri-proiezione creativa.

Nella parte finale del laboratorio la classe è stata ricondotta nell'area educazione della galleria ed è stato stimolato un dibattito sull'esperienza fatta e sulle scelte compositive attuate. Dopo una restituzione collettiva, il percorso si è concluso con una buona soddisfazione di tutti i partecipanti. L'iniziale perplessità che ho percepito in molti di loro ha ceduto la strada ad una adesione attiva, favorita anche dall'atmosfera accogliente della galleria e dalla curiosità che ha preso il sopravvento sull'iniziale senso di smarrimento. Complessivamente, credo che il valore principalmente emerso sia stato che, le opere d'arte non sono oggetti semplicemente da guardare, ma che hanno molto da mostrare e suggerire.

Le criticità che invece ho rilevato sono state le seguenti:

1. Il progetto *Vedere e costruire il mondo* è stato concepito a partire dalle sale espositive della collezione permanente del Mart di Rovereto, ed ha avuto, a causa del tipo di opere lì esposte, un "imprinting" principalmente pittorico. Ciò ha reso il suo indirizzo di applicazione preminente in questo tipo di *medium*. In particolare, uno dei suoi strumenti, la *Tabella delle Etichette*, necessiterebbe di alcuni aggiustamenti affinché possa funzionare bene anche con altri *media* artistici. Un partecipante al percorso che si trovi ad esempio a dover analizzare un video o una performance in termini di linee forme e colori principali, si troverà in difficoltà se non sarà istruito in modo più accorto e raffinato su come procedere, e dovrà inoltre essere lasciato libero, qualora lo ritenga più opportuno, di potersi limitare solo ad alcune di queste dimensioni.
2. Il secondo problema discende direttamente dal precedente: l'impostazione di alcuni strumenti del progetto ha molto probabilmente vincolato le scelte dei partecipanti ai dipinti, trascurando quasi sempre, nel nostro caso, installazioni, video e *site specifics*. Occorreva invece incoraggiare maggiormente l'approccio a queste forme d'arte meno convenzionali.
3. La fase finale del progetto consiste nella creazione di una nuova opera d'arte compiendo una ri-proiezione di proprietà raccolte da un'opera precedente. Con il senno di poi, forse sarebbe stato più interessante chiedere ai partecipanti, in che modo, l'esperienza di analisi dell'opera, avesse

fornito loro nuovi “occhiali” per vedere diversamente il mondo. Quest’idea mi è venuta rileggendo questo passo di Goodman: "Abstract paintings, by exemplification and expression, recombine and reweighs properties and make everything we see square off into geometric patches or swirl in circles or weave into textural arabesques"<sup>299</sup>. Sarebbe stato interessante chiedere loro di “uscire” dall’ambito artistico e produrre nuove versioni cognitive della quotidianità. I modi per farlo restano tutti da indagare.

---

<sup>299</sup> N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Inc., 1978, p. 105.

## SUGGERIMENTI E CONCLUSIONI

Nelson Goodman ha vissuto a lungo, e la sua carriera scientifica e divulgativa ha coperto un arco di tempo di oltre cinquant'anni. Come abbiamo visto, buona parte di questa attività è stata dedicata all'indagine estetica che egli ha svolto anche a stretto contatto con gli artisti, sia in occasione di progetti educativi, sia durante la sua, per molti anni parallela, carriera di gallerista.

Il suo atteggiamento di ricerca si è sempre posto in modo propositivo rispetto alle novità che man mano si presentavano nel mondo dell'arte, e sulle quali è intervenuto con un'analisi sistematica secondo il particolare metodo interpretativo del funzionamento simbolico da lui stesso messo a punto.

Nel 1989, in occasione di un'intervista con Vittorio Hösle<sup>300</sup>, ripercorrendo la sua carriera, il filosofo americano torna sulla tematica del simbolo e dei sistemi simbolici, e, ancora una volta, li pone come punti di partenza indispensabili per l'indagine sull'arte.

Durante la discussione viene ribadita la necessità di fondare una vera e propria teoria generale dei simboli, all'interno della quale reintegrare immagini, diagrammi e tutte le arti; a detta di Goodman ancora troppo sottovalutati nella loro valenza simbolica.

La conversazione si sposta poi sulla tematica delle funzioni referenziali e sulla necessità, in fase di giudizio, di passare dalle categorie elementari del vero e del falso ad una più generale ed adeguata concezione di *rightness*, applicabile allo stesso modo sia nell'arte come nella scienza.

Per Goodman, l'investigazione filosofica deve essere sempre orientata secondo un'epistemologia dell'*understanding* volta a decriptare le diverse funzioni simboliche delle mondoversioni. Questa impostazione guida tutto il suo lavoro ed ha contribuito in modo determinante, a mio avviso, a produrre una concezione del rapporto opera-fruitori piuttosto monodirezionale. Secondo questa impostazione, infatti, il fruitore è coinvolto in una relazione dedicata e preferenziale con l'oggetto artistico, ed è investito di una sorta di compito che consiste nell'operare su di esso una "perizia cognitiva". Essa contribuisce man mano ad acuire le sue capacità interpretative nei confronti dell'arte, così come dei sistemi simbolici in generale.

---

<sup>300</sup> L'intervista a Goodman fa parte di una serie progettata da Renato Parascandolo e realizzata per la RAI - Radiotelevisione Italiana tra il 1987 ed il 1990. Le interviste, condotte da Vittorio Hösle, sono dedicate a diversi filosofi tra cui Apel, Feyerabend, Føllesdal, Rorty, Thieme, Hintikka e sono raccolte nell'*Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche* della RAI.



Benché Goodman sembrerebbe a tratti riconoscere all'azione artistica una funzione produttiva di risvolti virtuosi anche nel mondo della quotidianità<sup>301</sup>, ad essa non è mai attribuita una vera e propria valenza di immediata utilità sociale, ed il rapporto fruitore-opera risulta sempre esclusivamente binario. Questa relazione rimane il nucleo inscindibile dell'esperienza estetica goodmaniana e, rispetto ad essa, l'ambito artistico "allargato" del museo e della galleria, quali luoghi di incontro socializzante tra le persone, investe ancora un ruolo esterno ed esclusivamente ausiliario.

Il rapporto è inteso strettamente tra soggetto e simbolo e la stessa figura dell'artista risulta in parte problematica: come abbiamo già visto, le intenzioni originarie sono messe in discussione e risultano non sempre garantire, e comunque non precipue<sup>302</sup>.

Negli stessi anni in cui veniva registrata l'intervista televisiva sopra citata, giungevano a maturazione numerose esperienze artistiche che portavano invece in embrione istanze esplicitamente sociali e politiche, e che di lì a qualche anno sarebbero state portate a sintesi nella mostra collettiva *Traffic* del 1996 curata dal critico Nicolas Bourriaud e svoltasi presso il CAPC musée d'art contemporain di Bordeaux.

Questa esposizione ebbe lo scopo di mettere in luce una nuova tendenza che il critico francese identificò poi come "estetica relazionale" o "arte relazionale" e che nasceva dall'esigenza di trovare un nuovo significato alla produzione artistica, alla luce delle nuove condizioni di interazione interpersonale della società post modernista e globalizzata.

La drastica riduzione degli spazi di interazione sociale tra individui, tipica di questa fase storica, diviene il campo di conquista da parte delle forze autoritarie che governano i moderni processi produttivi, ed il compito dell'arte diviene quello di contrastare queste forze e riconquistare questi spazi: "[...] artistic praxis appears these days to be a rich loam for social experiments, like a space partly protected from the uniformity of behavioural patterns"<sup>303</sup>.

---

<sup>301</sup> "[...] art, like science, provides a grasp of new affinities and contrasts, cuts across worn categories to yield new organizations, new visions of the world we live in", (N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p.5).

<sup>302</sup> Goodman osserva che il riferimento corretto di un'opera è spesso molto più correlato con l'interpretazione del ricevente che con le attese di colui che lo propone (*sender* sic.) e si spinge a sostenere che "[...] sometimes with neither". (*Ivi.*, p. 89).

<sup>303</sup> N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, tr. by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland, Les presses du reel, 2002, p. 9.

Nicolas Bourriaud parla esplicitamente della necessità di creare interstizi sociali mediante operazioni artistiche che prendo la forma principalmente di *performances* e *work in progress* realizzate all'interno di gallerie e musei: occasioni nelle quali creare momenti di partecipazione sociale.

Questi momenti di contatto divengono il vero e proprio materiale grezzo attraverso cui l'artista produce effettivi modi di vivere entro spazi reali. Rispetto alle pratiche di osservazione e contemplazione speculativa teorizzate da Goodman, si verifica uno spostamento significativo verso esigenze esplicitamente interattive: la pratica artistica diviene terreno di sperimentazioni sociali e di interventi non semplicemente critici, ma attivi, sulla quotidianità.

La funzione di implementazione teorizzata da Goodman, messa a confronto con l'impostazione dell'arte relazionale, risulta altrettanto dilatata e viene portata alle estreme conseguenze. Se per Goodman il ruolo del museo, benché purificato dalla funzione di generico intrattenimento, rimane quello di uno spazio ausiliario all'incontro tra spettatore ed opera, Bourriaud si spinge oltre ed osserva che gallerie e musei devono diventare "la nuova unità di base dell'arte", spazi di effettiva creazione di relazioni tra persone che vengono coinvolte dalle opere.

Il ruolo relazionale dell'arte, inteso in questo modo radicale, risulta in Goodman del tutto assente. Nel filosofo americano, la simbolizzazione si colloca stabilmente ed esclusivamente sul piano cognitivo; essa va infatti giudicata "[...] fondamentalmente dal fatto che serva più o meno bene allo scopo cognitivo: dalla sottigliezza delle sue discriminazioni e dall'appropriatezza delle sue allusioni; dal modo come opera nell'afferrare, esplorare e informare il mondo; da come analizza, classifica e organizza, da come concorre alla formazione, manipolazione, conservazione e trasformazione della conoscenza"<sup>304</sup>. L'approccio all'opera comporta un esercizio che richiede tempo: "Discovery of what a poem or painting exemplifies may often, though not always, take time, training, and even talent; but that only shows that works of art usually exemplify more subtly than do tailor's swatches"<sup>305</sup>.

Non è così invece per l'arte relazionale, nella quale l'azione dell'opera è immediata ed urgente: "These days, communications are plunging human contacts into monitored areas that divide the

---

<sup>304</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., 222.

<sup>305</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 83.

social bond up into (quite) different products. Artistic activity, for its part, strive to achieve modest connections, open up (one or two) obstructed passages, and connect levels of reality kept apart from one another”<sup>306</sup>.

Se nella prospettiva Goodmaniana l'autore produce l'oggetto artistico e lascia il fruitore, in fin dei conti, solo, nella fase interpretativa, nell'arte relazionale Bourriaud individua un nesso più stretto di cooperazione, uno scambio attivo e partecipato tra l'artista, le persone coinvolte ed il luogo, che contribuiscono in modo congiunto alla produzione dell'opera finale.

In Goodman l'esperienza estetica rimane stabilmente ancorata al piano cognitivo, in un complesso accordo che comprendere tutti i suoi livelli: “[...] from perceptual discrimination through pattern recognition and emotive insight to logical inference”<sup>307</sup>. Ma, in ultima analisi, nessuna traccia che riconduca esplicitamente la funzione artistica al piano relazionale, inoltre, in Goodman l'esperienza estetica risulta avere una connotazione piuttosto privata, nella quale forse anche il possesso dell'opera può agevolare un rapporto intimo tra oggetto artistico e fruitore. Molto distante è invece la posizione di Bourriaud, per il quale l'opera d'arte è aliena da una concezione aristocratica di acquisizione di oggetti.

Le esigenze espresse da Bourriaud trovano consonanze anche nella poetica di Joseph Beuys, artista che anticipa molti aspetti della svolta relazionale. Il suo approccio vede nell'arte uno strumento cardine per migliorare la vita collettiva delle persone, attraverso un impegno diretto nella sfera politica, economica ed ambientale. L'artista assume il compito di intervenire nella risoluzione di problemi pratici secondo l'idea guida della “solidarietà collettiva”, che piega la funzione estetica ad esigenze antropologiche ed etiche comuni a tutte le persone appartenenti alla comunità.

Beuys, in linea con gli scrittori e i filosofi romantici, condannata la despiritualizzazione prodotta dall'approccio scienziata e meccanicista della modernità, in favore di una visione idealistica del rapporto uomo-natura. La perdita della scoperta manuale, del rapporto personale dell'uomo con la materia a livello artigianale, ha eliminato una delle possibilità di rinnovamento estetico individuale, ed è quindi necessario ripartire da un punto di vista elementare, da idee chiare sulla propria natura,

---

<sup>306</sup> N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, cit., p. 8.

<sup>307</sup> N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 84.

senza le quali non si possono trovare principi e verità per affrontare il futuro: “[...] ancora per un certo periodo di tempo ci rimane la possibilità di venire liberamente ad una decisione, la decisione di prendere un corso che sia diverso da quello che abbiamo percorso nel passato. Possiamo decidere di allineare la nostra intelligenza con quella della natura”<sup>308</sup>;

L’arte, con Beuys, affronta problematiche comuni alla collettività con il fine di provocare un cambiamento sociale concreto attraverso l’intercettazione di una creatività condivisa. Goodman, dal canto suo, percepisce invece la funzione pratica nell’arte come del tutto subordinata. Ne *I linguaggi dell’arte*, indagando gli scopi alla base della facoltà simbolizzatrice, osserva infatti che, benché l’esercizio di queste facoltà possa in alcuni casi “[...] accrescere l’efficienza pratica [...]”<sup>309</sup>, lo scopo primario della simbolizzazione rimane l’intendere, ed il motore risiede nella curiosità: “[...] L’uso di simboli al di là del bisogno immediato ha come fine la comprensione, non la pratica; ciò che spinge è l’impulso a conoscere, ciò che diletta è la scoperta, e la comunicazione è subordinata all’apprendimento e alla comprensione di ciò che viene comunicato. Lo scopo primario è la cognizione, e l’utilità comunicativa dipende interamente da esso”<sup>310</sup>.

In Goodman l’arte viene dispensata dalle occupazioni pratiche e la sua impostazione teorica è altrettanto resistente alle tendenze estetiche che riconducono il valore artistico alla sua autoreferenzialità. Egli respinge fermamente l’idea che sia l’oggetto artistico in quanto tale ad attirare su di sé la nostra attenzione; le suggestioni di opacità che attrarrebbero il fruitore all’opera vengono infatti risolte in una prospettiva di progressivo disvelamento: “[...] il culmine dell’interesse per un simbolo tende a coincidere con il momento della rivelazione, in qualche modo a mezza strada dal passaggio dall’oscuro all’ovvio”<sup>311</sup>. L’arte ci invita a concentrarci su di essa senza sosta, essa ci appare opaca per il semplice fatto che in essa sono in atto delle modalità di riferimento, come osserva Franco Brioschi, c’è, in tal senso, una “[...] concezione dell’atteggiamento estetico come azione, piuttosto che come disposizione ad accogliere passivamente l’impronta “intrinseca” delle cose [...]”<sup>312</sup>.

---

<sup>308</sup> A. D’Avossa, *Joseph Beuys. Difesa della Natura*, Milano, Skira, 2001, p. 13.

<sup>309</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., 222.

<sup>310</sup> *Ibidem*.

<sup>311</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>312</sup> F. Brioschi, *introduzione*, in N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., pp. XXVIII - XXIX.

L'arte va giudicata, definitivamente, in base alla sua funzionalità cognitiva e, nell'intervista con Höhle, il filosofo americano osserva come, alla base di tutta questa impostazione, si ponga la necessità di orientare l'indagine filosofica futura all'analisi costruzionista delle monodirezioni e del loro funzionamento in base ai criteri della *rightness*. Questa è l'indicazione più segnante che Goodman lascia in eredità, a mio avviso, a coloro che vorranno seguire la strada lastricata dai dettami teorici da lui tracciati.

## **APPENDICE 1**

**VEDERE E COSTRUIRE IL MONDO - percorso per operatori**



# VEDERE E COSTRUIRE IL MONDO

## PROGETTO DI

**FABIO GIACOMINI**

**CARLO TAMANINI**

**PER LA SCUOLA secondaria di SECONDO grado**

Galleria Civica di Trento, 2:00

## PREMESSA

Questo laboratorio nasce da un progetto di stage con l'Università Ca' Foscari di Venezia ed è basato sul pensiero di Nelson Goodman, uno dei più eminenti filosofi statunitensi del Novecento.

Goodman sostiene che il mondo non ha una struttura già data, ma essa dipende dai modi in cui noi lo consideriamo e da ciò che facciamo in termini di linguaggio, pensiero, azione ed interazione; non è quindi possibile ridurre ad un'unica realtà tutte le nostre "versioni del mondo". Seguendo questa impostazione, per Goodman, l'opera d'arte ha una funzione generale *rappresentativa* atta a correlare un simbolo alle cose a cui esso si applica, senza però che tra il simbolo e le cose esista necessariamente una relazione di somiglianza.

Piuttosto, la rappresentazione servirà per *classificare* ed *organizzare* gli oggetti rappresentati in modo tale da pervenire alla produzione di nuovi mondi.

Il valore dell'opera d'arte consisterà quindi nella sua capacità di farci riconoscere aspetti e strutture inedite del rappresentato. Se sapremo metterci in gioco in un continuo esercizio di esemplificazione (pratica di "ripertinentizzazione"), otterremo nuove produzioni di senso.

Per Goodman, riconoscere strutture significa *inventarle ed imporle* secondo una personale decisione su come costruire e suddividere la realtà, guidati da nuove combinazioni di generi rilevanti.

Davanti ad un'opera d'arte non ci dobbiamo fermare in superficie e giudicare semplicemente la sua capacità di imitare il reale, ma dobbiamo saper aprire nuove vie di significato che essa ci consente di proiettare, nuove strade che costruiremo percorrendole. Queste soluzioni emergeranno solo prescindendo da quello che inizialmente apparirà l'unico percorso possibile, cercando elementi, idee, intuizioni, spunti, al di fuori delle regole già verificate. In questo senso, possiamo ben accogliere il motto di Edward de Bono, teorico del pensiero laterale: "Le strutture si attraversano invece che scegliere di seguirle".

Le opere d'arte nella loro istanza narrativa funzionano per Goodman come simboli che trattengono la nostra attenzione, perché «non possiamo semplicemente guardare, attraverso il simbolo, ciò cui esso si riferisce così come facciamo quando osserviamo i segnali stradali [...], ma dobbiamo prestare attenzione al simbolo stesso». L'opera d'arte esibisce innanzitutto sé stessa, mostra il configurarsi di un senso nel suo possedere certe strutture di forme, colore, trama. Per questo, "ciò che un ritratto, o un racconto, esemplifica, o esprime, spesso riorganizza in modo più drasticamente di quanto non faccia ciò che l'opera, in senso letterale o figurato, dice o raffigura; e a volte il soggetto non è che un mezzo per esemplificare o esprimere".

Conoscere allora non consiste principalmente nel determinare ciò che è vero o falso ma nel saper distinguere aspetti e strutture che prima non riconoscevamo. Si può così stabilire se una rappresentazione è «corretta» non in base ad un certo valore di somiglianza ma in relazione ad un mondo cui essa sa adattarsi.

Ogni tratto dell'opera è rilevante per la produzione di senso, infatti, come osserva il semiologo Pierluigi Basso, "[...] si dà potenzialmente una 'vendemmia' del senso inesauribile, in un esercizio di ripertinentizzazione continuo", non per questo però l'opera avrà un senso incerto e vago, ma essa avrà una "vocazione inesauribile alla precisazione".

## **PARTE I**

Accoglienza e presentazioni. Il mediatore espone alla classe, tramite stampe cartacee, il pensiero di Nelson Goodman e ne mostra l'applicazione nel percorso didattico esemplificando possibili risvolti espressivi. I fogli vengono appesi alla parete, creando una sorta di display. Il mediatore deve introdurre gli studenti al pensiero di Goodman proponendo esempi tratti dalla quotidianità.



Ogni studente riceve 4 cartoncini colorati: il proprio kit "synetools" composto da: rilevatore olfattivo (rosso), rilevatore uditivo (verde), rilevatore climatico (azzurro), rilevatore emotivo (blu). Il mediatore ne illustra la funzione.

Ogni studente pesca una "card" in formato A6 recante un'immagine figurativa e riceve: una mappa della galleria per orientarsi nella scelta dell'opera d'arte su cui lavorare, una base rigida nera a clip con una tabella delle etichette, una matita, due fogli di acetato per interpretare i tratti essenziali dell'opera, un pennarello indelebile.

Materiali:

n. 9 stampe in formato A3 delle slides di presentazione

cartoncino colorato con sagome synetools da ritagliare

fogli A4 acetato

immagini fotografiche in formato A6

mappe della galleria

matite 2B

pennarelli indelebili

tabella etichette in formato A4

tavolette a clip

**0:30**

## **PARTE II**

Il mediatore invita gli studenti a percorrere le sale della Galleria per scegliere un'opera in libera associazione con la propria "card". L'opera scelta è il SIMBOLO che sono chiamati ad esaminare.

L'analisi avviene attraverso tre fasi:

1) sottoponendo l'opera al test della TABELLA ETICHETTE per:

- individuare i colori principali dell'opera e disegnare almeno tre soggetti/oggetti associati ad essi;
- individuare l'organizzazione strutturale/spaziale/grafica dell'opera e reinterpretarla in due nuovi disegni che richiamino quel particolare andamento;
- estrapolare una forma dall'opera e rappresentare un soggetto che la contenga.

2) I tratti dell'opera che sono stati messi in evidenza grazie alla tabella etichette, vengono ora sperimentati dagli studenti tramite l'utilizzo dei "synetools" e sottoposti ad approfondita perizia sinestetica. I ragazzi sono chiamati a compiere uno slittamento percettivo che viene stimolato (anche in modo giocoso) dall'utilizzo di questi strumenti, utili a sintonizzarsi sulle proprietà sinestetiche dell'opera. Ogni sensazione/emozione rilevata tramite l'utilizzo di ciascun synetool viene annotata sul synetool stesso.

3) disegnando i tratti principali dell'opera sul foglio acetato A4

**0:40**

### **PARTE III**

Si torna nel laboratorio e si passa alla fase produttiva. Ogni studente crea la ricetta della propria opera dosando gli elementi individuati con la tabella etichette ed i synetools.

I ragazzi riportano liberamente sull'acetato i disegni ottenuti con la tabella etichette, combinandoli con i tratti essenziali dell'opera. A lavoro terminato, l'acetato viene fotocopiato su foglio bianco. Arriva poi la fase di completamento che prevede l'utilizzo del colore e l'inserimento di un haiku. La scelta dei colori ed il componimento dell'haiku (che potrà essere scritto direttamente nell'opera e ne diverrà il titolo) verranno guidati dagli indizi sensoriali/emotivi precedentemente appuntati sui "synetools".

Materiali:

fotocopiatrice

fogli A4 bianchi

matite colorate

**0:30**

### **PARTE IV**

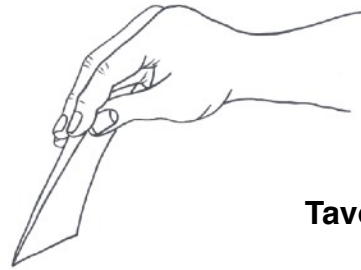
Dibattito conclusivo: ogni studente condivide e motiva le proprie rielaborazioni espressive. Il mediatore riporta gli esiti conseguiti al pensiero filosofico di Nelson Goodman. La somiglianza non è il valore principale dell'opera d'arte. L'opera d'arte è un'emittente di senso. Per intercettare il senso dell'opera occorre esercitare la nostra capacità di lettura. Le possibilità di costruzione di mondi sono legate a pratiche di adattabilità coerenti. Il confronto tra gli esercizi degli studenti e l'opera d'arte di partenza ha favorito un dialogo con l'opera?... L'esperienza con l'opera d'arte non si esaurisce, così come l'incontro con una persona può proseguire per tutta una vita. Il rapporto si rinnova...

## **APPENDICE 2**

**VEDERE E COSTRUIRE IL MONDO - slides illustrative**



# CARDS FIGURATIVE



**Tavola 1**

19



**Scegli un'opera in libera associazione con la tua CARD**



**Tavola 2**

29

# CHE COSA PRODUCE L'OPERA?



Tavola 3

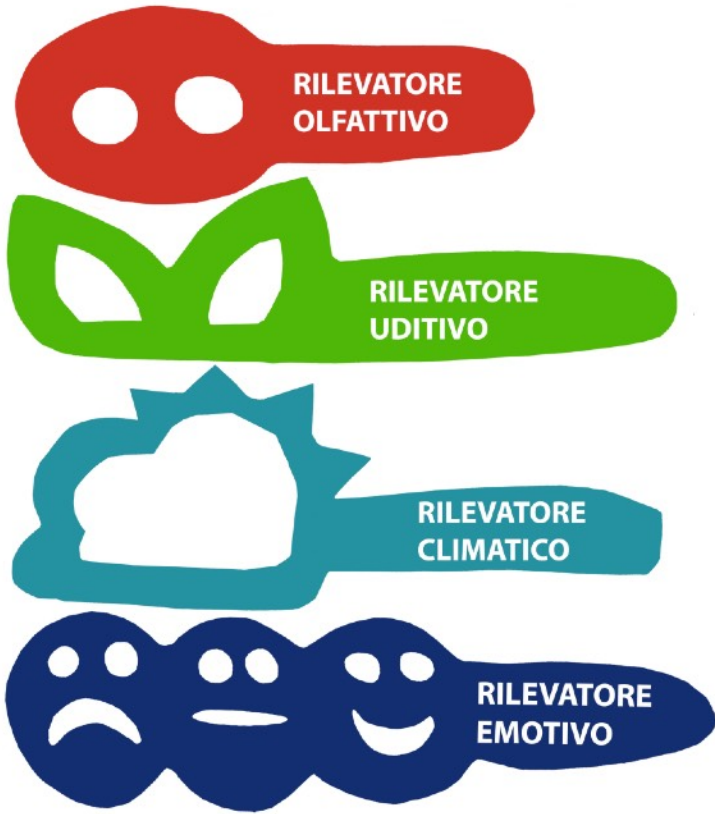


39



Tavola 4

49



Syne-



-Tools

5.9



# Traccia le linee essenziali dell'opera



Tavola 7

79

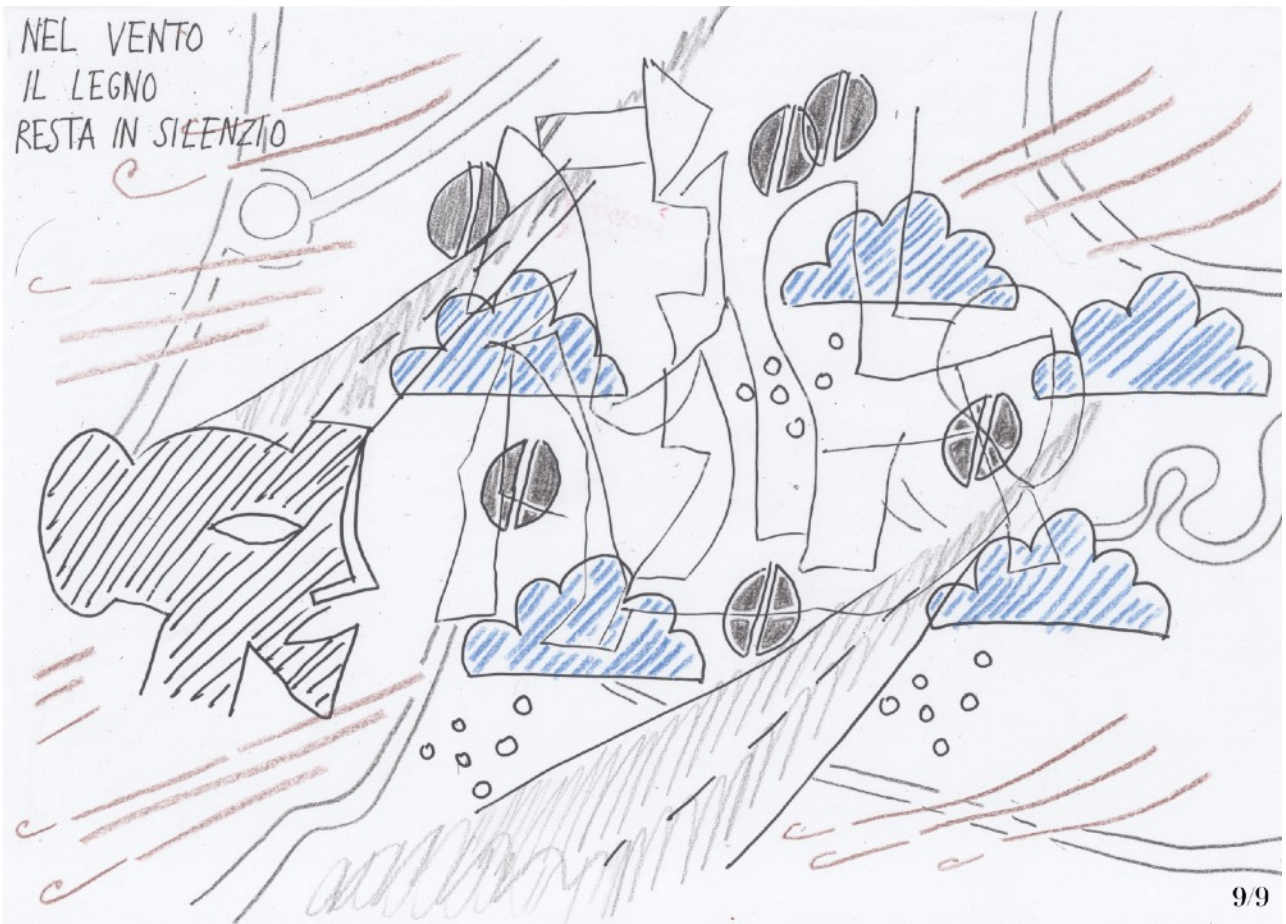
Tavola 8

Con gli “ingredienti”  
che hai raccolto  
crea la **RICETTA**  
della tua opera  
e componi  
il tuo Haiku



1 strato dei tratti essenziali dell'opera  
 2 strade principali  
 4 deviazioni secondarie  
 10g di cristalli di neve ❄️  
 10 gocce di essenza di legno 🌲  
 6 chicchi di caffè ☕  
 1 maschera africana 🎭  
 5 nuvole blu ☁️  
 10 soffi di vento 🌬️  
 1 velo di silenzio 🤫  
 1 pizzico di paura 😱

89



**Tavola 9**



## BIBLIOGRAFIA

Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, ed. it. a. c. di Franco Brioschi, il Saggiatore, Milano 2017.

Nelson Goodman, *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Indianapolis, New York, Kansas City, USA 1968.

Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 1984.

Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, tr. it. di Carlo Marletti, introduzione di Achille C. Varzi, Editori Laterza, Roma-Bari 2008.

Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Inc., 1978.

Nelson Goodman, *Fatti, ipotesi e previsioni*, tr. it. di Carlo Marletti, prefazione di Hilary Putnam, Editori Laterza, Roma-Bari 1985.

Nelson Goodman, *La struttura dell'apparenza*, tr. it. di A. Emiliani, Società editrice il Mulino, Bologna 1985.

Nelson Goodman "Aims and Claims", *The Journal of Aesthetic Education* 21 (1988).

Nelson Goodman e Catherine Z. Elgin, *Interpretazione e identità: l'opera sopravvive al mondo?*, *Studi di estetica* 31, n. 27, 2007.

Nelson Goodman e Catherine Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, Prefazione di Mario Fabbri, et al. Edizioni, Milano 2011.

Nelson Goodman, David Perkins, and Howard Gardner, *Basic Abilities Required for Understanding and Creation in the Arts*, Final Report for the U.S. Office of Education. (Harvard Graduate School of Education, 1972).

Catherine Z. Elgin, *Reorienting Aesthetics, Reconceiving Cognition*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 3. (Summer, 2000), pp. 219-225.

Howard Gardner, *Project Zero: Nelson Goodman's legacy in Arts Education*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 3. Summer 2000, pp. 245-249.

Willard Van Orman Quine, *Il problema del significato*, Ubaldini, Roma, 1966.

Simona Chiodo, *Visione o costruzione. Nelson Goodman e la filosofia analitica contemporanea*, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2006.

Luca Marchetti, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Aesthetica Edizioni, Supplementa, Palermo 2006.

James S. Ackerman, *Worldmaking and Practical Criticism*, *The American Society for Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39, N° 3. (Spring, 1981), pp. 249-254.

Henning Jensen, *Exemplification in Nelson Goodman's Aesthetic Theory*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32, No. 1. (Autumn, 1973), pp. 47-51.

Dena Shottenkirk, *Nominalism and its Aftermath the Philosophy of Nelson Goodman*, Springer, 2009.

Nader N. Chokr, *Nelson Goodman on Truth, relativism, and Criteria of Rightness Or Why We Should Dispense with Truth and Adopt Rightness?*, *Dialectica*, Vol. 47, N°1 (1993).

Gerhard Ernst, Jakob Steinbrenner, Oliver R. Scholz (Eds.), *From Logic to Art - Themes from Nelson Goodman*, ontos verlag, 2009.

Francesco Orilia, *Goodman e i segni iconici*, Rivista di estetica, 38 | 2008, pp. 165-180.

Luisa Giacobbe, *Intenzionalità e interpretazione: la teoria di Arthur C. Danto e la (s)materializzazione dell'opera d'arte*, Palinsesti, Vol 1, No. 1 2011.

John Coldron, *Nelson Goodman's general theory of symbols: can it help characterise some educational concerns?* Working Paper, European Conference of Education Research, Helsinki August 2010.

Daniel Cohnitz & Marcus Rossberg, *Nelson Goodman*, Acumen Publishing Limited, Chesham, 2006.

Pierluigi Basso, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Meltemi, Roma 2002.

Stefano Velotti, *Estetica analitica Un breviario critico*, Aesthetica Preprint N°84 Dicembre 2008.

Immanuel Kant, *Critica del Giudizio*, Universale Laterza, Roma-Bari, 1974.

Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Introduction by Lewis H. Lapham, The MIT Press, 1994.

Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino, 1973.

Edward De Bono, *Fai girare la testa – Pensare bene per vivere meglio*, Erickson, 2011.

Art International Magazine - The Lugano Review July - Volume 21 Number 4 - August 1977, Fitzsimmons, James ed.

Mart - Area educazione e mediazione culturale, *Brochure Scuola 2018-2019, Laboratori, progetti, workshop d'artista, visite guidate e percorsi di ricerca per la scuola*, Mart - Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, luglio 2018.

Mart - Area educazione e mediazione culturale, *Brochure Scuola 2017-2018, Laboratori, progetti, workshop d'artista, visite guidate e percorsi di ricerca per la scuola*, Mart - Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, agosto 2017.

Mart - Area educazione e mediazione culturale, *Brochure Scuola 2016-2017, Laboratori, progetti, workshop d'artista, visite guidate e percorsi di ricerca per la scuola*, Mart - Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, agosto 2016.

Quaderni ADAC, Collana Monografica n. 1 (nuova serie), *Laurina Paperina*, Collana e volume a cura di Gabriele Lorenzoni, Litodelta, 2018.

Quaderni ADAC, Collana Monografica n. 2 (nuova serie), *Rolando Tessadri*, Collana e volume a cura di Gabriele Lorenzoni, Litodelta, 2018.

Quaderni ADAC, Collana Monografica n. 3 (nuova serie), *Luca Coser*, Collana e volume a cura di Gabriele Lorenzoni, Litodelta, 2018.

Quaderni ADAC, Collana Monografica n. 4 (nuova serie), *Christian Fogarolli*, Collana e volume a cura di Gabriele Lorenzoni, Litodelta, 2018.

Antonio D'Avossa, *Joseph Beuys. Difesa della Natura*, Milano, Skira, 2001.

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, tr. by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland, Les presses du reel, 2002.

WEB:

<http://www.mart.trento.it/default.jsp>

[https://issuu.com/martovereto/docs/scuola\\_482fb1a334f319](https://issuu.com/martovereto/docs/scuola_482fb1a334f319)

<http://www.istitutodellearti.tn.it/index.php/info-istituto/liceo-vittoria-trento>

<http://english.mart.trento.it/expost-en>

<http://www.luniversitario.it/2019/03/12/ex-post-larte-contemporanea-trentina-in-mostra-alla-galleria-civica/>

<https://www.albertapane.com/artists/christian-fogarolli#>

<http://www.pz.harvard.edu>

[https://www.youtube.com/PhilosophicalOverdose/Nelson Goodman Interview \(1989\) - Induction, Worldmaking, & Symbols](https://www.youtube.com/PhilosophicalOverdose/Nelson%20Goodman%20Interview%20(1989)%20-%20Induction,%20Worldmaking,%20&%20Symbols)

<http://www.teche.rai.it/programmi/enciclopedia-multimediale-delle-scienze-filosofiche/>