

Giovanni Matteucci

Estetica e natura umana: considerazioni programmatiche

Da alcuni anni si registra un significativo aumento di indagini che connettono l'estetico alla questione della natura umana. È come se in estetica fosse in corso una svolta antropologica che trova diverse maniere di attuazione: dalla tematizzazione della mente estetica all'esame delle infrastrutture bio-fisiologiche e neuro-cerebrali della percezione e del gusto; dalla riconsiderazione dell'evoluzionismo per quel che concerne il senso e il valore della bellezza all'analisi dell'universo estetico e artistico dal punto di vista dell'indagine antropologica in senso schietto. Appare plausibile l'ipotesi che ciò rappresenti una benefica strategia di uscita dall'iper-linguisticismo che ha dominato nei decenni scorsi la filosofia in ogni latitudine. Ma quali sono gli elementi che permettono di combinare, o almeno collegare, i motivi filosofici apparentemente incongrui che entrano in gioco in questo snodo?

1. Forma di vita ed estetica

La risposta antropologica all'estenuarsi della riduzione linguistica dell'estetico potrebbe derivare dal fatto che è risultato molto più complicato dell'atteso comprendere il ruolo che svolge il linguaggio nell'arco di sviluppo di un'esperienza estetica. La pratica dell'estetico poggia spesso sull'impiego di parole che tendono a smarrire il proprio significato abituale, assolvendo ad esempio a una funzione esclamativa pur mantenendo forma attributiva o predicativa (si

pensi a come va trattata la formula brachilogica “Bello!”). Il disconoscimento di queste trasformazioni genera paralogismi nell’analisi del giudizio estetico. È così accaduto di frequente che si cercasse di venire a capo di strutture dalla *forma* predicativa come se i costrutti esaminati conservassero anche una rigida *funzione* predicativa (“X è bello”). Molti garbugli di illustri analitiche del giudizio estetico potrebbero quindi ridursi di complessità se si riconoscesse questa sorta di *catacresi funzionale* della predicazione estetica, adoperata non di rado come interiezione che completa e sigilla un’esperienza di per sé irriducibile alla verbalità e, ancor più, alla mera denotazione.

Probabilmente uno dei contributi maggiori che l’estetica può trarre da Wittgenstein concerne questo elemento. A tal riguardo bisogna però procedere cautamente, vista la resistenza che c’è stata a collegare direttamente Wittgenstein all’estetica. A motivare tale resistenza si è ricordato come non esistano testi autografi di Wittgenstein che trattano temi estetici in maniera sistematica o comunque sufficientemente coesa. Eppure i documenti a disposizione – dalle trascrizioni di Moore delle lezioni dei primi anni ’30 agli appunti degli uditori delle lezioni sull’estetica del 1938 – suppliscono egregiamente a questa mancanza. Essi non solo esibiscono una linea di ragionamento organica e ben coesa, ma si compongono di affermazioni che trovano pieno e puntuale riscontro in luoghi autografi del lascito wittgensteiniano. Un’indagine capillare riuscirebbe a mostrare agevolmente come, ad esempio, ciascuno dei paragrafi delle *Nachschriften* delle lezioni del 1938 proponga osservazioni formulate quasi con le stesse parole in *corpora* testuali accreditati. In breve, in quei testi è espressa l’estetica in senso proprio e, per così dire, tradizionale elaborata di fatto da Wittgenstein.

Ora una delle parti salienti di tale estetica riguarda proprio l’uso peculiare del linguaggio in relazione al contenuto dell’esperienza

connessa al gusto. In diversi luoghi Wittgenstein vi si sofferma sottolineando il valore espressivo che assume il termine di volta in volta impiegato nel giudizio. Un'espressività che si nutre di una sottesa potenza gestaltica che è evidente traslazione di una configurazione pre-proposizionale dell'esperienza in generale, e dell'esperienza estetica in particolare. Di conseguenza, si dovrebbe riconoscere come il discorso svolto in casi di "predicazione" estetica non serva anzitutto a designare una qualche porzione di realtà esterna o interna, obiettiva o soggettiva. Esso funge invece da ulteriore articolazione di un'esperienza di per sé non risolvibile nella proposizionalità (e dunque nella linguisticità tradizionalmente intesa). Proprio perciò esso ha il compito primario di dar conto e ragione di qualche componente che si fatica a mettere in rilievo ma che si vuole far condividere ad altri.

Di conseguenza, già non più tardi del 1933 nelle considerazioni estetiche wittgensteiniane assume una posizione centrale il dar-ragione quale prestazione espressiva destinata a produrre effetti al di fuori della linguisticità. Si tratta, cioè, di una prestazione che non fuoriesce dal perimetro estetico, essendo protesa a sollecitare nuove prassi percettive, ossia a far percepire diversamente (come ben intuirà Frank Sibley, ma com'era stato evidente anche a Dewey). Lo attesta inequivocabilmente la testimonianza di Moore:

Ciò che l'estetica cerca di fare [...] è dare *ragioni*: per esempio, il *perché* della scelta di questa data parola anziché di quell'altra in un determinato verso di una poesia, o il motivo per cui si ha questa data frase musicale piuttosto di quella in un determinato momento di una composizione. [...] le *ragioni* che le analisi estetiche rivelano "hanno la natura di descrizioni e delucidazioni ulteriori" [...]. Tutto ciò che l'estetica fa è "richiamare l'attenzione su di una data cosa", "mettere le cose a fianco a fianco" [...].

Wittgenstein aggiunse che, se dando “ragioni” di questo genere, voi fate sì che il vostro interlocutore riesca a “vedere quel che voi vedete”, allora, anche se ciò “non vale a smuovere la sua precedente posizione”, la discussione si deve considerare giunta “al termine”; e infine che lui, Wittgenstein, aveva “sempre avuta radicata nella mente l’idea che le discussioni di argomento estetico fossero simili alle discussioni che si svolgono in tribunale”, dove le parti cercano di “chiarire le circostanze” del fatto su cui verte il processo, sperando che alla fine i loro discorsi “convincano il giudice”. E concluse dicendo che di questo stesso tipo sono le “ragioni” che vengono messe in campo non solo nelle questioni morali, ma anche in filosofia. (Wittgenstein 1930-1933: 125-6)

Affiora qui un tema estetico assai delicato com’è il rapporto tra ciò che si sente, o si avverte, nell’espressione e ciò che si riesce a dire e a rendere comprensibile di essa. La strategia canonica per affrontare questo problema tenderebbe a spiegare la riuscita della comprensione con la sovrapposibilità e, addirittura, l’identità di contenuto espresso e contenuto compreso sulla base della riduzione di entrambi a un elemento meramente proposizionale idealmente neutro rispetto alla modalità concreta sia dell’espressione sia della comprensione. Tale strategia risulta, però, fallimentare non appena si considera, da un lato, l’incidenza del *medium* espressivo complessivamente inteso (dal materiale alle modalità di costruzione dell’espressione) e, dall’altro, il fatto che la comprensione è una pratica essa pure espressiva che investe l’intero modo di gestire in generale un linguaggio espressivo, e non solo l’afferramento concettuale di un singolo segmento nucleare, come illustra Wittgenstein:

la comprensione della musica ha una certa *espressione*, nell’ascoltare, nel suonare, e anche in altri momenti. A questa espressione appartengono talvolta dei movimenti, talvolta però solo il modo in cui colui che comprende

suona o canticchia il pezzo, talvolta anche certi paragoni che egli traccia e certe immagini mentali [*Vorstellungen*] che per così dire illustrano la musica. Chi comprende la musica ascolterà, parlerà diversamente (con altre espressioni del volto, ad esempio) rispetto a chi non la comprende. Ma la sua comprensione di un tema musicale non si mostrerà soltanto nei fenomeni che accompagnano l'ascolto di esso o la sua esecuzione, ma piuttosto in una comprensione per la musica in generale.

La comprensione della musica è una manifestazione vitale [*Lebensäußerung*] dell'uomo. (Wittgenstein 1977: 133; tr. it. modificata)

Il rapporto, così riconosciuto problematico e complesso, tra espressione (tendente quasi all'ineffabile) e comprensione (articolata di fatto in una pratica) è al centro di una parte cospicua della filosofia di Wittgenstein. Esso è sintomo dell'originario intreccio tra vari elementi: il nesso discrasico che stringe esperienza e linguaggio; la compaginazione gestaltica dell'esperienza, riflessa – ma prospetticamente – nei costrutti proposizionali; la forza espressiva che istituisce gesti comunicativi; la spinta verso la condivisione dell'esperienza in una pratica. Ed è interessante che tale intreccio venga oggi riproposto come essenziale nell'analisi della natura umana prospettata da studi di antropologia evoluzionistica. Nelle ultimissime ricerche di Michael Tomasello questi elementi emergono esemplarmente a contrassegno del pensiero specificamente umano, in quanto cioè cifre di quella dimensione del pensiero che distingue l'essere umano da ogni altro animale pur dotato di linguaggio, cognizione, socialità. In estrema sintesi, dalle ricerche di Tomasello si ricava come l'unicità umana si debba alla traduzione in cultura di capacità evolutivamente acquisite dalla compagine biologica dell'*homo sapiens*. Sono le pratiche in cui viene resa effettuale la dotazione biologica dell'essere umano a generare quel complesso universo simbolico, convenzionale e storico che si riassume nella nozione di "cultura"; ma ciò

non significa che la cultura sia mero esito della natura dell'*homo sapiens*, di cui è anzi esercizio e attuazione e dunque piena realizzazione. Ed è per designare questa peculiare condizione umana che Tomasello ricorre a un concetto chiave di Wittgenstein, quello di forma di vita, *Lebensform*, in quanto “insieme preesistente di pratiche e di giudizi sociali condivisi ('forme di vita'), che costituiscono l'infrastruttura pragmatica dalla quale le norme e gli usi linguistici traggono il loro senso interpersonale” (Tomasello 2014: 12) – ovvero in quanto “infrastruttura sociale cooperativa” che preesiste ai processi culturali e linguistici e “al modo peculiare in cui essi strutturano in profondità il pensiero umano” (Tomasello 2014: 199).

È vero che, in tutta la sua ricerca, Tomasello quasi non fa cenno alla dimensione estetica della forma di vita dell'essere umano. Tuttavia nel corso dell'analisi non evita certo di evidenziare i vari elementi effettivamente estetici sopra ricordati – e da lui esaminati esclusivamente nell'orizzonte di una comprensione del contenuto cognitivo dell'esperienza. C'è dunque spazio per avanzare l'ipotesi che la strutturazione pre-proposizionale dell'esperienza abbia (e non solo abbia avuto, vista la cruciale rilevanza dell'ontogenesi in questa prospettiva evoluzionistica) una robusta componente estetica alla propria base che interviene massicciamente nei movimenti di fondo da cui emerge la compaginazione di ciascuna declinazione storica della forma di vita umana. D'altro canto non si vede come, se non appunto esteticamente, possa insorgere quella sensatezza non proposizionale a cui è affidato il buon esito di pratiche mimetiche, iconiche e configurative quantomeno cooriginarie rispetto alla linguisticità, dalle quali il linguaggio trae nuclei germinativi di espressività.

Peraltro, a stabilire la piena congruenza della dimensione estetica con la *Lebensform* è lo stesso Wittgenstein. Ad esempio, nel § 35

nella sua prima lezione di estetica si legge: “per avere idee chiare sulle parole estetiche bisogna descrivere *ways of living*. Pensiamo di dover parlare di giudizi estetici come ‘Questo è bello’, ma troviamo che dovendo parlare di giudizi estetici non troviamo affatto queste parole ma una parola usata quasi come un gesto, che accompagna una attività complicata” (Wittgenstein 1938: 69). È folgorante, qui, il cortocircuito tra uso tematico del concetto di forma di vita e concezione dell’estetico come pratica di gesti espressivi che attingono a una forza iconica dell’espressione sopravvivate persino nelle propaggini convenzionali del linguaggio (come ancora sottolinea Tomasello 2014: 130-1 e, soprattutto, 142). Se ciò è vero, l’analisi dell’estetico potrebbe coincidere con un’insostituibile inchiesta su elementi essenzialmente costitutivi della natura umana, di molto eccedente rispetto al ristretto perimetro della mera cognizione e, *a fortiori*, della proposizionalità.

A tal riguardo può essere interessante ricordare che a convergere sulla convinzione dello stretto nesso tra comprensione dell’estetico e delucidazione della natura umana è Joseph Margolis, un filosofo che ha attraversato con piglio pragmatista la cultura analitica. Al netto di alcuni cascami di ascendenza ermeneutica che via via si dissolvono nel suo pensiero (ma ancora dominanti ad esempio in Margolis 1999), egli ha sottolineato come attraverso la nozione di forma di vita sia possibile mettere a fuoco quel singolare ibrido di naturalità e storicità che costituisce nel profondo – oltre che, non a caso, l’arte – l’essere umano in quanto tale, e rispetto al quale ogni soluzione unilaterale tanto nella direzione di un riduzionismo naturalistico quanto nella direzione di una sublimazione culturalistica si rivela insufficiente (Margolis 2009: 15-9 e 21-7). Altro modo, questo, per sottolineare come siano anzitutto le pratiche del gusto a esprimere la natura umana in quanto articolazione di una forma di vita

che implica la mobilità del confine tra natura e artificio. Infatti – per tornare a Tomasello – quando comparirono individui “unicamente” umani e, con essi, la cultura, “specie per i bambini che acquisivano il linguaggio, era come se il modo in cui le convenzioni rappresentavano il mondo fosse qualcosa di naturale” (Tomasello 2014: 154). Ciò perché è appunto una cultura ciò che si può insegnare, apprendere e trasmettere. Non diversamente si spiega il fatto che l’apprendimento diventa oggetto d’osservazione privilegiato per chi esamina le pratiche di cui s’intesse una forma di vita. Sarebbe pertanto forzato leggere la seguente considerazione di Wittgenstein come adesione a un ingenuo relativismo:

Le parole che chiamiamo espressioni di giudizio estetico hanno un ruolo molto complicato, ma ben definito, in ciò che chiamiamo la cultura di un periodo. Per descrivere il loro uso o per descrivere ciò che intendi per un gusto colto, devi descrivere una cultura. [*nota*: Descrivere un insieme di regole estetiche in modo completo significa in realtà descrivere la cultura di un periodo]. Ciò che ora chiamiamo gusto colto forse non esisteva nel Medio Evo. Nelle diverse età si gioca un gioco del tutto diverso. (Wittgenstein 1938: 65, § 25)

2. Programma di un'estetica wittgensteiniana

Per approfondire senso e possibilità di una riflessione estetica in grado di mettere a frutto queste prime indicazioni, è utile anzitutto sondare eventuali esperimenti già compiuti¹. Su questa strada, l’opera forse più interessante da considerare è quella di Richard Wollheim, il tentativo più deciso di edificare un’estetica di sapore wittgensteiniano all’interno della tradizione analitica. In particolare,

¹ In questa prospettiva si vedano anche Johannessen (1981) e Eldridge (1987).

è in virtù di cinque mosse che Wollheim disegna il profilo di un'estetica schiettamente wittgensteiniana.

2.1. In *Art and its objects* Wollheim sostiene esplicitamente che “l'arte è, nell'accezione di Wittgenstein, una forma di vita” (Wollheim 1980: 93). Egli non afferma che l'arte è implicata in una forma di vita, né che essa è equiparabile a un gioco linguistico tra altri giochi linguistici. Dichiara invece che l'arte è una forma di vita, e nel farlo fornisce una determinata lettura del pensiero di Wittgenstein per quel che riguarda il rapporto tra forma di vita e linguaggio:

tale locuzione [“forma di vita”] sembra avere la funzione di descrivere o evocare il contesto globale al cui interno soltanto può esistere un linguaggio: il complesso di abitudini, esperienze, abilità, con cui il linguaggio si intreccia, in quanto quest'ultimo non potrebbe esser fatto funzionare al di fuori di esse e, allo stesso modo, esse non potrebbero venir identificate senza riferimento al linguaggio. (Wollheim 1980: 93)

Dalla citazione si ricava un primo *caveat*. Secondo Wollheim, infatti, non bisogna assimilare tra loro linguaggio e forma di vita. Il problema è, semmai, capire l'innesto tra questi piani: quali ne sono gli elementi di intreccio e continuità, quali quelli di sviluppo e distinzione reciproca. Su ciò torna più volte lo stesso Wittgenstein, benché mai in modo del tutto perspicuo, probabilmente perché è davvero complicato farlo fino in fondo trattandosi di intrecci inestricabili. Quando, ad esempio, compare nelle *Ricerche filosofiche*, la locuzione “forma di vita” richiama quanto è necessario per comprendere un gioco linguistico, senza tuttavia che si possa mai parlare di identificazione tra i due piani. Si legge, infatti, in Wittgenstein (1953) che, sì, “immaginare un linguaggio significa immaginare una forma

di vita" (§ 19), ma "il *parlare* un linguaggio fa parte di un'attività, o di una forma di vita" (§ 23). O ancora: "vero e falso è ciò che gli uomini *dicono*; e nel linguaggio gli uomini concordano. E questa non è una concordanza delle opinioni, ma della forma di vita" (§ 241). Sono tutti casi in cui si distingue il livello della forma di vita da quello del linguaggio, che pure al primo rinvia e nel primo si radica.

Per Wollheim questa precisazione è essenziale per costruire un'alternativa alle teorie che risolvono l'arte nella realtà istituzionalizzata di un mondo o alla costruzione di una versione-di-mondo. Rispetto a queste discussioni del problema ontologico dell'arte, Wollheim privilegia lo scandaglio fenomenologico delle pratiche sorgive in cui si estrinseca una forma di vita, dalle quali emerge anche il concetto di arte in quanto principio di strutturazione grammaticale di pratiche estetiche. Per Wollheim, si deve infatti a un determinato *uso* del concetto di arte l'unità di campo degli oggetti dell'arte, come segmento specifico di una forma di vita prima che come sovrastruttura istituzionalmente stabilizzata.

Ecco perché è fuori bersaglio la critica mossa a Wollheim da Benjamin Tilgham, il quale al contrario ritiene che l'arte, anziché essere una forma di vita, presupponga una forma di vita in quanto "insieme di reazioni, giudizi ecc. condivisi". Non cogliendo il punto di Wollheim, Tilgham (1984: 57-8) giunge a sostenere che l'arte andrebbe risolta in un suo specifico "mondo" in quanto mero "gioco linguistico", negandosi la possibilità di cogliere – come invece fa Wollheim ponendo una premessa essenziale del suo intero discorso – la differenza tra arte storicamente data e arte come un saliente punto di coagulo di pratica e grammatica eventualmente concettualizzabile.

Per quel che riguarda l'interpretazione della nozione di forma di vita, Wollheim ricorda che, per definire il linguaggio in rapporto ad essa, Wittgenstein – com'è più che noto – critica due false conce-

zioni consegnate dalla tradizione, ossia quella secondo cui il linguaggio è una raccolta di nomi e quella secondo cui esso è un insieme di segni inerti:

in particolare, Wittgenstein si contrappone a due concezioni errate del linguaggio. Per la prima concezione, il linguaggio consiste essenzialmente di nomi: i nomi sono connessi in maniera non ambigua a oggetti, che essi denotano; ed è in virtù di tale relazione denotativa che le parole che pronunciamo, sia a noi stessi sia ad alta voce, sono relative a cose, ossia che il nostro è un parlare e un pensiero “del” mondo. Per la seconda concezione, il linguaggio è di per sé un insieme di segni inerti; per acquisire riferimento a cose, diventano necessarie certe esperienze da parte dei potenziali utilizzatori del linguaggio, soprattutto le esperienze di significato e (in grado minore) comprensione: è in virtù di queste esperienze che ciò che profferiamo, ad alta voce o rivolti a noi stessi, è relativo al mondo. Ci sono ovviamente considerevoli differenze tra queste due concezioni. In un certo senso esse sono diametralmente opposte, in quanto una considera il linguaggio totalmente aderente nel suo carattere distintivo a certe esperienze, mentre l'altra lo considera del tutto antecedente ad esse. Tuttavia, le due concezioni hanno anche qualcosa in comune. Infatti, entrambe presuppongono che queste esperienze esistano, e possano essere identificate, del tutto separatamente dal linguaggio; ossia, tanto dal linguaggio nel suo complesso, quanto da quel frammento di linguaggio che si riferisce direttamente ad esse. [...] La caratterizzazione del linguaggio (ovvero, di questo o quel sublinguaggio) in quanto “forma di vita” è volta a mettere in questione la separazione su entrambi i livelli. (Wollheim 1980: 93-4)

Il ricorso al concetto di forma di vita permette allora di sgombrare il campo da fantasmi che, per spiegare il linguaggio, evocano un'esperienza contraddittoriamente semantica benché estranea alla linguisticità (non solo alla proposizionalità), se non più in generale all'espressività. Ciò perché si recide la radice che il linguaggio propo-

sizionale affonda nelle pratiche istitutive della linguisticità in generale che, invece, sono già efficaci entro la forma di vita prima di maturare pienamente come funzioni proposizionali (si pensi alla capacità di seguire regole, alle relazioni *topic/focus* e *type/token* o alla sensibilità per la salienza che informano *anche* i gesti espressivi verbali). Perciò è cruciale riconoscere la complessa relazione del linguaggio con la forma di vita. Ignorando questa relazione, i modelli stigmatizzati generano la falsa immagine di un armamentario meramente proposizionale, o addirittura nominale, legato misteriosamente a una datità assolutamente ineffabile in quanto precedente a configurazioni espressive di ogni genere. Al contrario, muovere dall'extra-proposizionalità delle pratiche linguistiche che intervengono a compaginare – assieme ad altre pratiche – una forma di vita consente di cogliere l'effettivo istituirsi del linguaggio anche nelle sue declinazioni convenzionali, come mostra molto bene nuovamente Tomasello (2014: 128 ss.). Nel suo effettivo funzionamento – e dunque anche per una sua efficace descrizione – il linguaggio implica, a monte rispetto a componenti soggette a convenzionalizzazione, un insieme di pratiche che conferiscono all'esperienza una compaginazione passibile di traduzione proposizionale ma non per sé di natura proposizionale. La radice nella forma di vita coincide con l'ambito di istituzionalizzazione di pratiche che preesiste a ogni schietta istituzione convenzionale pur avendo una plasmazione congruente rispetto ad essa, *come se* essa – cioè – ne fosse il fine. Si individua così il luogo di innesto tra natura e artificio quali poli che si danno sempre in coppia nelle strutturazioni profonde delle forme di vita dell'*homo sapiens* – e dunque, oltre che nel linguaggio, anche in quel campo che si distende tra, da un lato, gli esercizi estetici di immaginazione, percezione e comprensione, e, dall'altro, l'istituzione vera e propria di un mondo dell'arte. Insomma, è in e mediante

queste pratiche “*lebensformlich*” che insorge la sensatezza che, poi, diviene significato, senso, rappresentazione ed espressione nelle relative prospezioni linguistiche, estetiche, sociali etc. che investono il mondo antropizzato.

Coerentemente con ciò, il progetto di Wollheim prevede la proiezione nell’ambito dell’estetico di quanto Wittgenstein ha fatto in rapporto al linguaggio. Si tratta non tanto di catalogare le regole di funzionamento di un gioco linguistico, o di un mondo istituzionalizzato, quanto piuttosto di afferrare le dinamiche sorgive e regolanti che si radicano in pratiche esperienziali e che danno luogo alle grammatiche formative dell’arte.

2.2. Una seconda mossa wittgensteiniana si riscontra laddove Wollheim cita i passaggi in cui Wittgenstein esamina l’uso intransitivo di termini come “particolare” e “peculiare”. Wollheim si riferisce direttamente a questa analisi per mostrare come l’uso intransitivo abbia la “funzione di sottolineare o convogliare l’attenzione su un certo oggetto o un certo aspetto di un oggetto” (Wollheim 1980: 85-6), e non tanto la funzione di designare qualcosa di estrinseco rispetto all’esperienza espressiva. L’uso intransitivo dell’espressione svolge la funzione di *far percepire diversamente*, non di far conoscere, né di fornire un’informazione.

È evidente quanto il rilievo di tale uso intransitivo risulti essenziale per l’intero pensiero di Wittgenstein. È proprio in ciò che si compendia quella crisi dei modelli del linguaggio da cui egli muove per elaborare il concetto di forma di vita. Affiora così il problema di come qualcosa sia quasi del tutto linguistico pur non funzionando secondo gli schemi canonici (o canonizzati dal pensiero filosofico) della comunicazione linguistica. In tal senso, l’espressione intransitiva si rivela, potremmo affermare, “para-linguistica” poiché, nel dire, qua-

si mostra in immagine qualcosa, ne rivela un aspetto, e dunque fa vedere qualcosa secondo un sorta di performatività percettiva che, tuttavia, non si risolve in una semplice immagine e che anzi si diffonde e si articola nella comprensione. Una tale performatività percettiva è al centro, ad esempio, della seguente osservazione di Wittgenstein sulla comprensione: “comprendere [*understand*] un modo ecclesiastico non significa abituarsi a una sequenza di note [*sequence of tones*] nel senso in cui posso abituarmi a un odore [*odour*] e dopo un po’ non trovarlo [*find*] più sgradevole. Significa, invece, udire qualcosa di nuovo, qualcosa che non avevo udito prima”; significa, cioè, agire percettivamente in modo diverso (Wittgenstein 2000: 439; tr. it. modificata). Para-linguistica, da un lato, l’espressione intransitiva è, dall’altro lato, para-iconica; altro modo, questo, per dare rilievo al residuo extra-proposizionale del linguaggio su cui fa ampio conto l’uso estetico del linguaggio medesimo.

L’attenzione per il punto di innesto di iconicità e linguisticità determina, peraltro, la divergenza del progetto estetico di Wollheim da quello elaborato nei medesimi anni da Nelson Goodman, presentato organicamente nel volume *Languages of art* pubblicato nel 1968, stesso anno di *Art and its objects*. Goodman difende un estremo nominalismo estensionalistico, in cui il nesso tra segno e referente viene gestito da un reticolo di rimandi denotativi fino a tendere ad abolire il problema stesso della somiglianza attraverso la sua risoluzione nella funzione della rappresentazione, poiché “la denotazione è il nocciolo della rappresentazione ed è indipendente dalla somiglianza” (Goodman 1968: 13). Rispetto a ciò, Wollheim coglie un problema più radicale quando osserva: “è difficile capire in che modo la somiglianza che sussiste tra un dipinto o un disegno e ciò di cui esso è risulterebbe evidente, o potrebbe comunque esser fatta notare, a qualcuno che fosse del tutto ignaro dell’istituzione o

della pratica della rappresentazione” (Wollheim 1980: 29). Quando si analizza il rappresentare, di solito si evita di chiedersi se e come si è imparato, e a cosa si debba, la capacità di vedere una rappresentazione come tale. Ma cosa garantisce che si esegua l’atto giusto quando ci si trova al cospetto di qualcosa da intendere come una rappresentazione? È la stessa domanda che pone Wittgenstein sul significato: se ci si vuole interrogare sul significato di “significato” occorre chiedersi come si è imparato a significare. Come si fa a capire che una certa emissione vocale va intesa come parola e non come mero suono? Imparata la prima parola si entra in possesso dell’intero linguaggio proprio perché nell’apprendimento anche di una singola parola (o segno) è implicato l’addestramento alla pratica del significare come tale². Allo stesso modo in cui una stringa articolata di suoni comporta il problema linguistico del significato solo una volta che si sia appresa la pratica del significare, così la funzione rappresentativa di un’immagine si apre al tentativo della comprensione solo se si è già addestrati alla funzione del rappresentare. E ciò vuol dire: solo se si è già appreso che sussiste un qualche collegamento tra qualcosa come un rappresentante a qualcosa come un rappresentato.

Tanto in Goodman quanto in Wollheim la somiglianza non è punto di partenza. Mentre, però, per il primo essa viene dissolta nel ricondurre estensionalisticamente la rappresentazione alla denota-

² Per inciso: la medesima domanda viene posta da Ernst Cassirer, in anni non lontani da quelli in cui cadono le riflessioni di Wittgenstein, quando analizza casi di patologia del linguaggio e di afasia per mettere in evidenza che il possesso anche di un solo termine come vera e propria parola costituisce l’accesso a un intero linguaggio, traendo da ciò importanti analogie con l’arte. Cfr. anche i saggi su *Language and art* in Cassirer (1979).

zione, per il secondo essa viene risolta attraverso l'indagine sul significato (ossia, wittgensteinianamente, sull'*uso*) del rappresentare.

2.3. Strettamente connessa con ciò è la terza mossa wittgensteiniana che si riscontra nell'estetica di Wollheim: l'adozione del paradigma dell'apprendimento per spiegare che cosa è arte. Come Wittgenstein ha mostrato che il problema dell'apprendimento linguistico ci mette sulla buona strada per afferrare qualcosa sul linguaggio, in quanto vige una stretta connessione tra la modalità dell'apprendimento e la natura di ciò che si apprende, così occorre procedere per capire la natura dell'arte. L'apprendimento tanto del linguaggio quanto dell'arte, osserva Wollheim, non riguarda il mero funzionamento esteriore del rapporto tra segni, né si basa sul rinvio a stati della mente.

Emerge qui il punto cruciale per valutare l'effettiva portata del cosiddetto "intenzionalismo" di Wollheim (per valutare il quale non è secondario ricordare il suo prevalente interesse per l'arte pittorica, in particolare per quella figurativa). Il nucleo dell'intenzionalismo di Wollheim risiede nel suo porre nell'intenzione dell'artista lo *standard* di correttezza della visione della rappresentazione. Ma occorre cautela. Questo intenzionalismo va letto alla luce dell'assunzione di fondo, programmatica e metodologica, di un paradigma di stampo wittgensteiniano. Essendo forma di vita, l'arte non può essere compresa richiamandosi all'esperienza *privata* dell'artista. È vero che, come rivela la fecondità che Wollheim attribuisce esplicitamente allo strumento psicoanalitico, il contesto psichico dell'artista (per l'intenzione nella creazione) e del fruitore (per le aspettative nella ricezione) è essenziale per comprendere appieno la modalità in cui agisce un'opera d'arte. Tuttavia lo è anche e soprattutto per quegli elementi *non privati* che vi sono sedimentati. A interessare Wollheim,

e a fargli apprezzare lo strumento psicoanalitico, è non tanto la – per così dire – *intentio recta* dell’artista, ma ciò che, come intendimento dell’artista, agisce all’interno dell’espressione che precipita in una forma espressiva perché filtrato attraverso la posizione del singolo. Ossia, in altri termini, il suo essere materiale espressivo tra altri materiali. Viene così rivoluzionato il concetto di mente, che non è più un regno privato su cui signoreggia un individuo, ma ciò che si tesse nell’individuo attraverso le pratiche apprese che sono innestate in una forma di vita, anonimamente, come mediazione non sorvegliata (generando quel tratto che distingue l’artista dal nevrotico e che consiste nella “rinuncia [...] alle gratificazioni immediate della fantasia [...] in risposta alle intransigenze di qualcosa che [l’artista] riconosce come esterno a, e dunque indipendente da, se stesso”; Wollheim 1980: 102). Non è per nulla casuale, pertanto, che per sondare questo livello Wollheim metta insieme diavolo e acqua santa, il “secondo” Wittgenstein e un Freud letto secondo la linea di Melanie Klein.

Lo si può vedere anche nel modo in cui Wollheim, da un lato, riconduce all’intenzionalità dell’artista il criterio di determinazione della correttezza di che cosa rappresenta un’immagine figurativa, ma, dall’altra parte, rinvia sempre alla configurazione materiale dell’immagine la possibilità effettiva di dare piena realizzazione a questa istanza di senso, aggiungendo inoltre che “intenzione” di per sé indica più che una mera volontà di significare poiché include l’insieme articolato e confuso di credenze, emozioni e desideri che fungono nella mente di un individuo come suo contesto senz’altro eccedente un privato dominio personale. Se così non fosse, sarebbe semplicemente contraddittorio sostenere posizioni intenzionaliste nel quadro di una teoria dell’arte come forma di vita, secondo la quale si è tenuti a considerare i risvolti più fini dell’intricata relazio-

ne tra le tradizioni specifiche delle arti, le loro trasformazioni in particolari contesti storici e sociali, e le loro attivazioni in pratiche concrete individuali – alla stregua di come la comprensione del linguaggio si rapporta a usi di costrutti “grammaticalmente ben formati” che, pur esprimendo l’esperienza di qualcuno, funzionano solo laddove non sono affidati a un arbitrio idiosincratico.

L’attenzione per la pratica che emerge in questa analisi dell’intenzione trova riscontro nel rilievo delle presupposizioni che presiedono all’addestramento all’uso. Anche nel quando si crede di fare esclusivo riferimento alla pratica dell’ostensione restano implicati due elementi. Il primo è che per apprendere in generale occorre comunque sapere cosa vuol dire “seguire una regola”, ossia essere in grado di usare regolarmente una parola, saper andare avanti. Il secondo è che occorre sapere come portare le parole che si imparano sotto categorie linguistiche più generali – ad esempio “marrone” sotto “colore”. L’applicazione di questi rilievi alla “*art lesson*” porta a schierarsi contro l’elementarismo. Come osserva Wollheim, una lezione d’arte ha il compito di “impartire o trasmettere qualcosa come un linguaggio”, ossia di insegnare a “ricavare elementi da quel che si studia [*to make elements out of what one studies*]”, a costruirsi un idioma (Wollheim 1974: 149). A tal fine occorre già possedere un concetto di arte come, al tempo stesso, grammatica e pratica³. La conclusione appare suggestiva: “possiamo considerare il concetto di arte come un genitore protettivo. È alla sua ombra che

³ Infatti, solo perché “seguire una regola” è una pratica si può procedere grammaticalmente e sfuggire alla trappola del linguaggio privato: “*credere di seguire una regola non è seguire la regola. E perciò non si può seguire una regola ‘privatim’: altrimenti credere di seguire una regola sarebbe la stessa cosa che seguire la regola*” (Wittgenstein 1953: § 202).

si combatte il vasto conflitto edipico noto come la storia dell'arte – un conflitto in cui i figli vincono, eventualmente, diventando genitori. Allora essi generano il concetto che li ha generati” (Wollheim 1974: 151).

Restano, tuttavia, differenze tra arte e linguaggio. Una, in particolare, emerge nel momento in cui si esaminano le rispettive modalità di apprendimento. Mentre il motivo dell'apprendimento linguistico riguarda “il caso della persona che sta imparando la propria lingua nativa” (Wollheim 1980: 113), nel caso dell'arte è dubbio che si possa trovare un equivalente del parlante nativo. Qui non vi è un grado zero di espressività che sia descrivibile. Proprio il fatto che l'estetico è forma di vita prima che gioco linguistico – in altri termini: la sua maggiore resistenza alla convenzionalizzazione – rende quasi impossibile sospendere la familiarità che esso sempre presuppone. Da qui quel suo carattere irrimediabilmente iconico che ostacola distinzioni nette tra segno e referente, espressione e contenuto, malgrado tale iconicità non sia esaustiva per il segno espressivo artistico, egualmente sempre già proteso verso la linguisticità (Wollheim 1980: 105-7). Nella concreta prassi esperienziale di espressione e comprensione emerge dunque la combinazione di iconico e linguistico che connota fundamentalmente l'estetico, il quale insiste in quell'ambito in cui la naturalità non è data (come sarebbe se si trattasse di segni puramente iconici) ma è costituita nelle sembianze della familiarità: “chiamare un segno iconico significa, appunto, dire che è parte di un sistema ben radicato o familiare. La naturalità di un segno è una funzione di quanto naturali siamo noi con esso” (Wollheim 1980: 105).

2.4. Quarta mossa wittgensteiniana all'interno del discorso di Wollheim è il riconoscimento della situazione complessa che caratteriz-

za la percezione nella sua relazione con la comprensione. In *Art and its objects*, per mostrare tale complessità viene introdotta la differenza tra il vedere qualcosa in carne e ossa e il “vedere rappresentazionale”, che viene indagato a partire dall’analisi del vedere-come, o vedere aspetti, condotta da Wittgenstein. Nel vedere rappresentazionale, secondo Wollheim, si vede più di quel che è meramente “dato” (anche *was nicht der Fall ist*, come direbbe Adorno): si vede ciò che non accade, oltre a ciò che accade, contravvenendo alla prima proposizione del *Tractatus* per la quale “Die Welt ist alles, was der Fall ist”. Per vedere rappresentazioni, oltre a saper già cosa vuol dire rappresentare e dunque avere già acquisito la pratica della rappresentazione, occorre riuscire a eccedere il mero riscontro retinico. Lo sguardo deve essere, per così dire, grammaticalmente strutturato⁴.

Approfondendo lo statuo peculiare del vedere rappresentazioni, dopo *Art and its objects* Wollheim compie una correzione di rotta e introduce la nozione di “vedere-in” per indicare quell’unica esperienza percettiva in cui si vede sia il supporto sia la costituzione dell’immagine rappresentazionale:

il “vedere-in” è un genere distinto di percezione, e viene innescato dalla presenza all’interno del campo della visione di una superficie differenziata. Non tutte le superfici differenziate avranno questo effetto, ma dubito che si possa dire qualcosa di significativo su esattamente quali caratteri deve mostrare una superficie per avere questo effetto. Quando la superficie è

⁴ Come accade nel passaggio all’indagine filosofica, quando – secondo Wittgenstein – oltre a vedere i fenomeni occorre “guardare attraverso [*durchschauen*] i fenomeni” con una ricerca che “non si rivolge però ai *fenomeni*, ma, si potrebbe dire, alle ‘possibilità’ dei fenomeni”, ossia laddove “la nostra è una ricerca grammaticale” (Wittgenstein 1953: § 90).

giusta, allora si verificherà un'esperienza dotata di una certa fenomenologia, ed è questa fenomenologia ad essere distintiva in relazione al vedere-in. [...] Chiamo l'elemento fenomenologicamente distintivo "duplicità", poiché, quando si verifica il vedere-in, accadono due cose: si è visivamente consapevoli della superficie che si guarda, e si discerne qualcosa che sta davanti, o (in certi casi) retrocede, rispetto a qualcos'altro. (Wollheim 1987: 46)

La specificazione del vedere-in segna una significativa trasformazione all'interno del pensiero di Wollheim. In *Art and its objects*, ove ancora questa locuzione non compare, Wollheim ritiene che il vedere rappresentazioni sia in continuità con il "vedere-come" esaminato da Wittgenstein, e utilizzato da Gombrich per avviare il discorso svolto in *Arte e illusione* (e ripreso anche da Aldrich 1963). Successivamente, con il saggio *Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation* (Wollheim 1980: 131-46), egli giunge alla categorizzazione del "vedere-in" proprio per accentuare, di contro, la discontinuità peculiare del vedere rappresentazioni rispetto al percepire visivamente *tout court*. Quando si vede una rappresentazione come rappresentazione la pratica percettiva incorpora schemi che determinano un ordine di vincoli differenti da quelli implicati da un consueto *pattern* percettivo. La percezione diviene categoriale.

Nel vedere-in si coglie di più di un *pattern* percettivo, anche quando esso viene esperito nella sua eventuale instabilità. Wollheim parla, a tal riguardo, di un peculiare "progetto percettivo" sotteso al vedere-in, ossia di una "speciale capacità percettiva" che "alcuni animali forse condividono con noi, ma quasi certamente molti di essi non possiedono", e che "ci permette di avere esperienze percettive di cose che non sono presenti ai sensi: ossia, tanto di cose che sono assenti, quanto di cose che sono non-esistenti" (Wollheim 1980:

140). Ci si accosta così alla dimensione estetica della radice antropologica. Basterebbe appena un passo per interpretare questa capacità estetico-percettiva “unicamente umana” sulla scorta di quell’attenzione congiunta e condivisa che diventa la chiave di volta della ricerca condotta da Tomasello (2014), sulla cui proficuità estetica si conforta anche Desideri (2011).

Nel caso del vedere-in, un vincolo palesemente estetico condiziona la prestazione cognitiva del riconoscimento. Affinché, infatti, il vedere-in abbia luogo, occorre che si resti entro la percezione – giocando con i termini: *in* essa, appunto – per accedere solo di conseguenza, ed entro quei margini, anche a ciò che materialmente appare come non-esistente. Il contrario dello schema per il quale si può proiettare sul *pattern* visivo un’arbitraria categorizzazione cognitiva, ove il vincolo diventerebbe il cognitivo mentre l’estetico fungerebbe esclusivamente da supporto occasionale. Ed è rilevante che ciò assuma il ruolo di marca peculiare dell’uomo. Cifra antropologica è allora la capacità di cogliere nella compaginazione del tessuto percettivo altro da quel che è dato, facendo emergere grammatiche interne alla pratica esperienziale. L’estetico diviene il luogo in cui si estrinseca il viluppo tra emozione, cognizione e immaginazione che è sotteso alle prestazioni culturali dell’uomo in quanto sua maniera specifica di articolare l’interazione tra organismo e ambiente come sistema di differenze, derivato dalla differenza originaria tra “semplice” percepire e percepire altro *in* ciò che è il mero percetto, facendo assumere a quest’ultimo un volto espressivo.

2.5. La quinta mossa da ricordare è forse la più importante in questo contesto, anche se all’apparenza è la meno evidentemente wittgensteiniana. Essa consiste nel rilievo del nesso problematico tra atto della percezione e contenuto percepito, da un lato, ed espressione

dall'altro, che viene categorizzata da Wollheim attraverso la nozione baudelaireana di *correspondance*. Il problema è se e come vi sia corrispondenza – appunto – tra quanto viene percepito e l'espressione che dà conto di tale contenuto. Se non ci si muovesse all'interno di una cornice wittgensteiniana, si sarebbe di nuovo tentati di ritenere necessario il rinvio a un contenuto privato che dovrebbe misteriosamente mediare tra segno e designato, tra l'emozione che viene offerta alla fruizione attraverso l'espressione e l'emozione così come sarebbe stata sentita dall'artista. Ma la cornice wittgensteiniana consente di mettere bene a fuoco un punto essenziale e dirimente. Attraverso la nozione di corrispondenza, Wollheim vuole cogliere l'adiacenza in senso proprio tra quello che si chiama normalmente "vissuto", *Erlebnis*, e quello che si chiama solitamente "espressione". Adiacenza è contiguità, aderenza, modellarsi sulle pieghe dell'altro, diventarne il profilo nella sua espressività. Dal punto di vista dell'artista, il problema risulta così quello di trovare la parola "giusta" (in tedesco: *treffend*) che renda al meglio un contenuto da esprimere, attraverso una ricerca che appare mossa da un obiettivo che non si riesce a porre davanti agli occhi, ma che si riconosce solo una volta che lo si è "colpito". La corrispondenza di cui parla Wollheim è primitiva rispetto alla "percezione espressiva" esattamente in virtù della sua indipendenza dalla proiezione (e non "indeterminata" in rapporto ad essa come invece ritiene Budd 2001).

È un nesso esperienziale, e non meramente semiotico, a vincolare rappresentato e rappresentante in quanto espresso. Ed è per questo che Wollheim ricorre alla categoria baudelaireana della *correspondance* (cfr. Wollheim 1980: 39-40 e 103-4), in cui abbiamo una mediazione che assume, però, la forma di un'immediatezza. Attraverso la categoria della corrispondenza viene descritta quella fusione, nella percezione, tra estetico e cognitivo che Wollheim in se-

guito riconosce anche arricchita dalla terza componente dell'emozione. Da un lato, sulla *correspondance* si basa la percezione "rappresentazionale" in quanto "fusione di concetto e percezione" (Wollheim 1980: 142), e non in due fasi, ma come unità originaria, "stato di fusione", in quanto si tratta qui di un concetto che emerge da una pratica percettiva e non imposto ad essa (dando luogo a quell'andamento "analitico a posteriori" che connota il discorso di Wittgenstein prima, e di Wollheim dopo). Dall'altro lato, essa è il principio cardine della percezione "espressiva", in cui "l'emozione espressa e la percezione si fondono" (Wollheim 1987: 82) in virtù di un atto che procede dall'oggettualità alla soggettualità, e dunque in direzione opposta rispetto a quella dell'investimento semantico su cui si insiste tradizionalmente.

3. *Conclusione*

Si profila così una soluzione originale del problema estetico posto all'inizio e sul quale si esercitano vanamente le retoriche dell'ineffabile, che spesso con le loro affabulazioni non fanno che alimentare le mitologie del mondo interno⁵. Invece, mirando a eliminare o almeno ridurre distanze per contro approfondite da un'analisi filosofica che ha bisogno di divaricare elementi in sé intrecciati e congiunti, l'estetica di Wollheim e, più a monte e sistematicamente, la riflessione di Wittgenstein aboliscono i feticci concettuali che conducono alle analisi psicologistiche dell'espressione, del concetto, dell'arte, oltre che in generale della filosofia.

⁵ Per un altro modo di porre la medesima questione, analizzando il problema delle proprietà espressive, cfr. Spackman 2012.

Documenti straordinari sono, a tal riguardo, le pagine in cui Wittgenstein scandaglia il nesso tra vissuto ed espressione, con un lavoro che tende a sfumarne la differenza, concependo l'espressione essenzialmente come volto dell'esperienza. Non come una maschera che si possa distaccare da chi la indossa. Volto è la piega, la fisionomia (cfr. Wittgenstein 2000: 410), che prende un'esperienza nelle forme e nei modi della sua sedimentazione. Un sedimento che talvolta è l'esito del tentativo di darne "giusta" espressione, in una circolarità continua tra ciò che si esperisce e ciò che si esprime, laddove la stessa griglia espressiva retroagisce a sua volta sul tessuto esperienziale facendogli assumere quello che appare poi il volto familiare, solito, che qualcuno riconosce quasi iconicamente alla propria esperienza: "come quando, scrivendo, tu cerchi una parola e dici a un certo punto '*Eccola, è questa* la parola che dice quello che volevo!'. – Il tuo riconoscimento fa diventare quella parola trovata, e quindi cercata" (Wittgenstein 1977: 130). Casi in cui il criterio di felicità dell'espressione non può che essere evinto analiticamente a posteriori, come si legge nella terza lezione sull'estetica: "è come se tu avessi bisogno di un qualche criterio, ossia di quel clic, per sapere che è occorsa la cosa giusta" (Wittgenstein 1938: 82, § 2).

Una tale prospettiva emerge all'interno di una concezione dell'arte come forma di vita che valorizza nozioni che richiamano la dimensione pratica in cui si sviluppa la comprensione di tali elementi. Se è vero che vige questa stretta unità, questa saldatura profonda, tra vissuto ed espressione proprio perché viene esclusa la possibilità di intendere l'espressione come strumento di designazione del mondo interno o come suo mero sintomo, in virtù della coincidenza nella corrispondenza, allora si può soltanto restare all'interno di questo tessuto unitario e saldato anche per articolare qualcosa come una comprensione (rinsaldando il legame di vissuto, espressione e com-

preensione). La comprensione è sviluppo di tale potenzialità espressiva e quindi dà attuazione a strutture pratiche sedimentate anche entro un'espressione. È quanto viene precisato in un gruppo di osservazioni delle *Ricerche filosofiche*, che si concludono sancendo il fatto che è alle pratiche che insorgono *nella* forma di vita che è vincolata la formulazione linguistica convenzionale, essendo quello delle pratiche il luogo in cui la natura si articola in artificio per dar luogo alla schiusura di un mondo umano qual è quello "intenzionale", per usare un'etichetta che accomuna – pur nella loro diversità – Margolis e Tomasello. Infatti, ciò che è definibile come "intento", *Abisicht*, ovvero quel che si vuole "intendere", risulta comunque "adagiato [*eingebettet*] nella situazione, nelle abitudini e nelle istituzioni umane" (Wittgenstein 1953: § 337).

È, infine, nella generazione di tale dimensione mai data e sempre espressa che il legame tra estetico e natura umana si stringe al massimo grado. Per una sua migliore comprensione sembra proficua l'attuale intonazione antropologica dell'estetica, sorta dalla critica del riduzionismo linguistico. Essa si assume così il compito di sondare come la forma di vita si articoli in pratiche che, all'origine delle dinamiche espressive, sottendono e innervano le istituzioni storiche del mondo dell'arte e dell'esercizio del gusto.

Bibliografia

Aldrich, V.C., *Philosophy of art*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963.

Budd, M., *Wollheim on correspondence, projective properties, and expressive perception*, in R. van Gerwen (ed.), *Richard Wollheim on the art of painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 101-11.

Cassirer, E., *Symbol, myth and culture*, ed. by D.Ph. Verene, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

Desideri, F., *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Milano, Cortina, 2011.

Eldridge, R., *Problems and prospects of Wittgensteinian aesthetics*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 45 (1987), pp. 251-61.

Goodman, N., *I linguaggi dell'arte* (1968), a cura di F. Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1976.

Johannessen, K.S., *Language, art and aesthetic practice*, in K.S. Johannessen, T. Nordenstam (eds.), *Wittgenstein. Ästhetik und transzendente Philosophie*, Wien, Hölder-Pichler-Tempsky, 1981, pp. 108-26.

Margolis, J., *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte?* (1999), tr. it. di A. Baldini, Milano, Mimesis, 2011.

Margolis, J., *The arts and the definition of the human. Toward a philosophical anthropology*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

Spackman, J., *Expressiveness, ineffability, and nonconceptuality*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 70 (2012), pp. 303-14.

Tilgham, B.R., *But is it art?*, Oxford, Basil Blackwell, 1984.

Tomasello, M., *Unicamente umano. Storia naturale del pensiero* (2014), tr. it. di M. Riccucci, Bologna, Il Mulino, 2014.

Wittgenstein, L., *Lezioni di filosofia 1930-1933 annotate e commentate da George E. Moore* (1930-1933), a cura di L. Perissinotto, Milano, Mimesis, 2009.

Wittgenstein, L., *Lezioni sull'estetica* (1938), tr. it. in Id., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 1967.

Wittgenstein, L., *Ricerche filosofiche* (1953), a cura di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1974.

Wittgenstein, L., *Pensieri diversi* (1977), a cura di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 1980.

Wittgenstein, L., *The big typescript* (2000), a cura di A. De Palma, Torino, Einaudi, 2002.

Wollheim, R., *On art and the mind*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.

Wollheim, R., *L'arte e i suoi oggetti*, seconda edizione (1980), a cura di G. Matteucci, Milano, Marinotti, 2013.

Wollheim, R., *Painting as an art* (1987), London, Thames and Hudson, 1987.