

## IL «CERCHIO LABIRINTICO DELL'INTELLIGIBILE» Sentimento e forma nella teoria del simbolo di Susanne K. Langer

«L'arte non è affatto filosofica: filosofia ed arte sono due cose ben distinte. Ma non vi è nulla al mondo che il pensiero filosofico non possa prendere in considerazione»<sup>1</sup>. Con queste parole Susanne Katherina Langer introduce una conferenza sulla danza, che la studiosa americana si accinge ad analizzare alla luce dei concetti fondamentali della propria filosofia dell'arte. L'irriducibile alterità dei due ambiti offre almeno apparentemente ragioni a sostegno della tesi dell'ineffabilità dell'arte; al tempo stesso va ribadito il compito metodologico che la filosofia è chiamata ad assolvere e che consiste, secondo Langer, nella «ricerca di significato» e nella «costruzione concettuale»<sup>2</sup>. La filosofia persegue una razionalizzazione dell'esperienza, qualunque essa sia, ed appronta strutture concettuali in grado di darne conto in maniera coerente. Ciò esige una netta separazione di campo tra il pensiero filosofico e ciò su cui esso si esercita, ragione per cui una filosofia dell'arte non presuppone in alcun modo che l'arte sia intrinsecamente filosofica né che la filosofia debba farsi arte essa stessa per meglio spiegare l'esperienza estetica.

La convinzione che alla filosofia spetti un ruolo esclusivamente metodologico accomuna Langer agli ambienti del neopositivismo, di cui ella condivide anche la critica alla metafisica e la tesi dell'interconnessione tra le strutture linguistiche ed i significati loro corrispondenti; in questo, ella afferma, «io farò strada con i logistici e i linguisti finché essi vorranno, ma non prometto di non andare oltre»<sup>3</sup>. In effetti, sulla scorta di Ernst

<sup>1</sup>) Langer 1957; trad. it., p. 15.

<sup>2</sup>) Ead. 1929b, p. 384.

<sup>3</sup>) Ead. 1942; trad. it., pp. 121-122. Non vanno tuttavia trascurate le ragioni di dissenso rispetto ad una teoria dell'isomorfismo tra linguaggio e realtà metafisicamente ingenua: sono

Cassirer e della sua riflessione sulle forme simboliche, Langer si opporrà risolutamente alla riduzione della semantica al linguaggio discorsivo, in particolare a quello idealizzato della logica, e si impegnerà a restituire senso e significato alle forme espressive del sentimento, rivendicando un fondamento razionale ed un valore semantico genuino anche al di fuori del rarefatto simbolismo logico altrimenti assunto a garante esclusivo di rigore e sensatezza<sup>4</sup>.

Con questo audace tentativo, finalizzato anche ad una fondazione delle scienze dello spirito e ad un'ampia ricognizione circa le basi biologiche e culturali della razionalità, Langer instaura un rapporto proficuo tra molteplici ambiti del sapere e propone una filosofia rispettosa del dato e della scienza, ma al tempo stesso autonoma nel proprio ruolo di critica concettuale. Ferma restando la positiva valutazione di questi meriti, va detto fin d'ora che le argomentazioni langeriane non sempre risultano convincenti e troppo spesso se ne può contestare la validità. Langer indica peraltro un percorso non facile, che media anzitutto tra i suoi iniziali interessi per la logica formale, che trovano in Russell, Whitehead e nei neoempiristi in generale un punto di riferimento, ed il successivo avvicinamento ad una filosofia della cultura come quella di Cassirer, che induce Langer ad intraprendere una lunga analisi degli studi di biologia, psicologia, etnologia, antropologia e storia delle arti<sup>5</sup>. Tale molteplicità di fonti trova eco negli scritti langeriani, in particolare nei suoi ultimi tre volumi (*Mind. An Essay on Human Feeling*), e, come già affermato da parecchi recensori, ella fatica a gestire la quantità di dati raccolti ed a realizzare un percorso unitario in cui si faccia un uso coerente degli strumenti concettuali introdotti. A fronte delle contraddizioni che ne derivano, il valore dei suoi studi risiede a mio avviso nelle proposte teoriche, che toccano aspetti centrali dell'estetica nel contesto di una tematizzazione più ampia del vivente e delle sue forme, mentre l'impresa resta carente sul piano dell'argomentazione e discutibile nei risultati.

È allora opportuno, da un lato, ricostruire il pensiero langeriano nel suo complesso e restituirgli un'unità sistematica altrimenti sfuggente<sup>6</sup> e,

le strutture logiche del linguaggio e dei fatti a presentare forme analoghe, dove un fatto è «una prospettiva su di un evento» ed ha natura relazionale (cfr. Ead. 1933, pp. 178-187).

<sup>4</sup>) Cfr. Ead. 1942; trad. it., pp. 117-124.

<sup>5</sup>) Proprio a Whitehead e Cassirer sono dedicati, rispettivamente, *Filosofia in una nuova chiave* e *Sentimento e forma*. Numerose altre influenze sono riscontrabili più o meno esplicitamente nel pensiero langeriano, p.es. quelle di Morris, Dewey e Richards, ma anche di Husserl e Croce; cfr. Assunto 1960, pp. 73-82; Formigari 1966, pp. 423-435; Dorflès 1955, pp. 148-162.

<sup>6</sup>) Questo è l'intento principale del lavoro ben documentato di Lachmann 2000. Vd. anche Kösters 1993.

dall'altro, prendere in esame alcune tematiche particolari e saggiarne consistenza e validità, al fine di comprendere, utilizzare ed anche arricchire gli strumenti concettuali forniti da Langer. In questa seconda direzione si muove il presente saggio, dedicato ad alcuni aspetti della filosofia dell'arte e coerente, in questa impostazione, con la tendenza prevalente negli ormai numerosi studi critici. Questi testimoniano l'ampio dibattito sorto intorno al pensiero di Langer e lo valutano in maniera assai diversa, non da ultimo perché esso si compone di varie tesi non connesse in maniera convincente, che rendono auspicabili approfondimenti e rielaborazioni, scegliendo l'uno o l'altro punto di partenza per fornire un'analisi costruttiva: la teoria del significato o quella del simbolo, la virtualità dell'arte o la sua stretta connessione con il sentimento <sup>7</sup>.

Si è accennato alla rilevanza che le teorie neopositivistiche circa le condizioni di senso hanno inizialmente rivestito per Langer, ma anche al loro netto superamento ai fini di una rivalutazione dell'esperienza umana nel suo complesso e di tutti gli ambiti in cui lo spirito si esplica. In questa transizione la matrice neopositivistica resta tuttavia riscontrabile e rappresenta un limite che diviene evidente proprio perché Langer fallisce nel tentativo di superare l'unilateralità di una concezione che assegna un senso alle espressioni esclusivamente laddove sia possibile ricondurle a forma logica.

La distinzione tra simbolismo discorsivo e presentativo è lo strumento teorico che Langer elabora per gettare le basi di una filosofia dell'arte che non venga inficiata dalle riduttive condizioni di dicibilità poste, per esempio, da Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus*. Premesso che, in generale, Langer definisce i simboli come «veicoli per la concezione di oggetti» <sup>8</sup>, ossia mezzi cognitivi privi di implicazioni ontologiche, il simbolismo discorsivo è quello esemplificato dal linguaggio, in particolare da quello ideale della logica; esso dispone di vocabolario (con un riferimento convenzionale) e sintassi, consente di definire i suoi termini ultimi, è traducibile <sup>9</sup> ed il significato in esso espresso si articola in momenti cronologicamente suc-

<sup>7</sup>) Per una bibliografia cfr. Lachmann 1993. Ricorre frequentemente l'accusa, rivolta a Langer, di non aver chiarito a sufficienza i concetti introdotti, di non averli utilizzati coerentemente o di non aver argomentato le proprie teorie, per esempio per quanto riguarda il simbolo e la simbolizzazione (cfr. Gill 1994, pp. 423 e 427; Morpurgo-Tagliabue 1960, p. 251), il significato (cfr. Nagel 1943, pp. 323-329; Rader 1953, pp. 396-398), il sentimento (cfr. Bertocci 1970, pp. 528-536), la creazione artistica e l'atteggiamento estetico (cfr. Berndtson 1956, pp. 493-494), la distinzione tra i tipi di simbolismo e quella tra le arti (cfr. Barilli 1964, p. 315; Berndtson 1956, p. 496), la forma logica, l'isomorfismo e l'analoga (cfr. Stevenson 1965, p. 209; Lang 1962, pp. 355-356), l'ineffabilità (cfr. Davies 1983, p. 231).

<sup>8</sup>) Langer 1942; trad. it., p. 90.

<sup>9</sup>) Cfr. *ivi*, p. 131.

cessivi. La vera novità risiede nell'aggiunta di un diverso tipo di simboli, quelli presentativi, che assolvono la propria funzione di rimando in virtù della «connessione organica» tra gli elementi di cui si compongono; questi vengono presentati simultaneamente all'intuizione e sono semanticamente dipendenti dall'intero in cui figurano, mentre non hanno significato al di fuori di esso <sup>10</sup>.

A rigore, Langer non definisce il simbolismo presentativo in quanto tale ma parla piuttosto di simboli presentativi, quali possono essere quadri e grafici, ma anche composizioni musicali e miti. A prescindere dalle critiche rivolte alla distinzione langeriana <sup>11</sup>, resta chiaro che la classe dei simboli presentativi viene formulata allo scopo di accogliere parte di quelle istanze denigrate dai neopositivisti come prive di senso, e non a caso è definita in opposizione al simbolismo discorsivo, in modo da poter rivendicare per esempio all'arte la dignità di forma articolata e significante. Ulteriori elementi a conferma della strutturazione extralinguistica del significato provengono secondo Langer dagli studi della *Gestaltpsychologie* e da quelli sulla genesi del mito, che forniscono elementi imprescindibili al fine di valutare l'ampia varietà di forme in cui si esplica l'attività simbolica umana.

Il superamento solo parziale delle posizioni neopositivistiche ed il concomitante ridimensionamento del ruolo assegnato alla logica in opposizione ad altre modalità espressive emergono, tra l'altro, dalla tematizzazione della musica. In un saggio giovanile contemporaneo ai suoi studi di logica, Langer formalizza i più elementari rapporti vigenti nell'armonia tonale in termini di logica simbolica, nel tentativo di mostrare come essi forniscano un'interpretazione dell'algebra di Boole. Questo significava cercare di rivalutare l'arte dall'interno di una visione logicistica, illustrando come anch'essa sia in fondo riducibile ad una struttura esatta e razionale alla stregua di un linguaggio rigoroso. Sulla scorta di questo procedimento Langer auspica l'edificazione di un'intera «scienza razionale dell'estetica» <sup>12</sup> che faccia emergere quell'aspetto formale che, a suo avviso, è presente anche nelle articolazioni più complesse del significato. Così, sostiene, «il nostro insieme di postulati può essere definito come un prolegomeno ad ogni musica» <sup>13</sup>, quasi che esplicitare la struttura logico-formale fosse il primo imprescindibile passo per condurre un'analisi filosofica dell'arte. In seguito Langer si rende conto dell'assoluta impraticabilità di tale progetto

<sup>10</sup>) Cfr. *ivi*, p. 134.

<sup>11</sup>) Cfr. p.es. Lachmann 2000, pp. 62-78.

<sup>12</sup>) Langer 1929a, p. 570.

<sup>13</sup>) *Ivi*, p. 565. Si tratta di un'esigenza già dichiarata nella tesi di dottorato: «un'analisi logica del significato dovrebbe rivelare l'aspetto formale perfino dei significati "più alti", come quelli di poesia e musica, religione e mitologia» (Ead. 1926a, p. 164; cit. in Lachmann 2000, p. 22).

e, in *Sentimento e forma*, lo liquida lapidariamente come «stranezza accademica (per usare un eufemismo)»<sup>14</sup>. In effetti, non è certo la traduzione di intervalli e scale in variabili, connettivi e quantificatori a mettere in risalto le strutture musicali, i cui elementi formali difficilmente sono riducibili a regole della logica predicativa.

Pur restando fedele ad una prospettiva simbolica<sup>15</sup>, Langer delinea un diverso approccio alla questione a partire da *Filosofia in una nuova chiave*, quando al simbolismo discorsivo (cui sono riconducibili il linguaggio e la logica) viene affiancato quello presentativo delle arti. Langer amplia così la dimensione semantica del simbolo: ora le condizioni di dicibilità non esauriscono più il senso, ma rappresentano soltanto una delle molteplici modalità di simbolizzazione. Non è più necessario dare veste logica alle arti, anzi non è affatto opportuno tradurle in formule logiche, perché si tratta di ambiti diversissimi, accomunati soltanto dal loro essere risultati dell'attività simbolica. Così facendo, Langer lascia pressoché intatta l'epistemologia neopositivistica, semplicemente la ridimensiona e la colloca all'interno del campo ben più ampio dell'intelligenza, giacché «se si chiude una porta, essa trova, o addirittura sfonda, un'altra entrata per il mondo; se un simbolismo è inadeguato, si afferra ad un altro»<sup>16</sup> e genera nuove forme per l'articolazione dell'esperienza.

Secondo la ricostruzione di Garry Hagberg, Langer «incomincia la sua trattazione del significato dell'arte [...] appena oltre la portata del linguaggio. Di ciò di cui non si può parlare, si deve comporre, dipingere, scrivere, scolpire ecc.»<sup>17</sup>. Se dunque il linguaggio del *Tractatus* presenta limiti semantici, si creeranno nuove forme per veicolare il significato, ed in tal modo diverranno finalmente comprensibili il mito e le arti nonostante la loro irriducibilità alle forme della logica.

L'errore di Langer, in questo procedimento, sta nell'aver preso di peso la concezione neopositivistica del linguaggio, con le sue implicazioni epistemologiche, e nell'averla semplicemente assunta a controparte delle arti con la distinzione netta tra simbolismo discorsivo e presentativo. Si tratta di un'operazione erronea a livello teorico, perché essa non dà ragione delle differenze effettive tra le varie forme simboliche; basti notare che la temporalità necessaria all'articolazione del significato non è ovviamente appannaggio esclusivo del simbolismo discorsivo ed è fin troppo facile addurre la musica e, in genere, le arti occorrenti come controesempi. Il vero pericolo insito in quella distinzione emerge piuttosto da una posizione

<sup>14</sup>) Langer 1953b; trad. it., p. 125.

<sup>15</sup>) Cfr. Lachmann 2000, pp. 23-24, 53, 179.

<sup>16</sup>) Langer 1942; trad. it., p. 121.

<sup>17</sup>) Hagberg 1984, p. 327.

estremistica come quella di James Johnson, che fornisce un'interpretazione linguistica della musica (essa avrebbe vocabolario e sintassi, e sarebbe perfino traducibile): partendo da questo presupposto, egli non ha difficoltà ad annoverare la musica tra i simboli discorsivi, rendendo di fatto inservibile la classificazione di Langer, interessata invece a dimostrare il valore dell'arte in virtù della sua alterità rispetto al linguaggio<sup>18</sup>.

La distinzione tra i due simbolismi è stata più volte criticata, a ragione, sia perché Langer l'ha formulata in maniera imprecisa sia perché non ne ha fornito applicazioni sempre coerenti, talora adducendo come criterio di distinzione la presenza o assenza di vocabolario, sintassi, traducibilità e successione temporale nell'apprensione dei simboli<sup>19</sup>, e in altri casi enfatizzando piuttosto il carattere organico dei simboli presentativi, che risulterà determinante per la teoria della virtualità dell'arte. Ai fini dell'estetica ritengo sterili le posizioni tendenti a radicalizzare la distinzione tra i simbolismi, poiché finiscono per imporre limiti artificiali tra le arti ed il linguaggio oppure per identificarli irrimediabilmente, perdendo di vista le specificità delle varie forme artistiche.

L'interpretazione di Hagberg, pur basandosi su elementi plausibili, corre lo stesso rischio, perché enfatizza le affinità tra l'estetica langeriana ed il pensiero di Wittgenstein, trovando nelle opere di Langer la teoria dell'arte derivante dal *Tractatus* e concludendo che essa merita una revisione analogamente a quanto Wittgenstein ha compiuto nei confronti del suo saggio giovanile. Secondo la teoria langeriana dell'ineffabilità, così come viene ricostruita da Hagberg, la forma dovrebbe mediare tra il sentimento e la sua espressione nell'opera d'arte, e quindi rendere possibile una relazione semantica tra ciò che è linguisticamente inesprimibile ed un significato extralinguistico. Hagberg mostra però come tale forma possa insieme significare tutto e nulla, per cui la teoria dell'indicibilità diviene insostenibile in questa veste e comunque fallisce nel tentativo di guadagnare all'arte un fondamento semantico. Se questo è vero, sussiste una ragione in più per abbandonare la netta contrapposizione tra i due tipi di simbolismo, che impedisce di cogliere altri aspetti più rilevanti del pensiero langeriano.

Lachmann propone in merito un compromesso teoricamente più proficuo: a suo parere «la distinzione tra la simbolizzazione discorsiva e quella presentativa va intesa come caratterizzazione dei poli idealtipici di uno spettro all'interno del quale vi sono numerose forme ibride ed

<sup>18</sup>) Cfr. Johnson 1988, pp. 132-139, 323-337. Welsh adotta lo stesso procedimento argomentativo, per giungere però alla conclusione opposta: «il linguaggio ha esattamente la complessità che ella [Langer] ascrive ai simboli presentativi» (Welsh 1955, p. 196), per questo egli considera superflua la distinzione tra i due tipi di simbolismo (*ivi*, p. 199).

<sup>19</sup>) Langer 1942; trad. it., pp. 130-134; Ead. 1953b; trad.it., pp. 47-48.

intermedie»<sup>20</sup>. Per quanto sia rilevante la distinzione tra i due simbolismi in Langer, essa costituisce un residuo neopositivistico, perché conserva la rigida schematizzazione oppositiva tra linguaggio ed arte pur superando la corrispondente contrapposizione di senso e significato al sentimento. Per evitare di ricadere in un'interpretazione linguistica della musica e per salvare il fondamento razionale dell'arte – e questa è l'esigenza teorica che a Langer sta più a cuore – è dunque opportuno mitigare la distinzione tra i due simbolismi, anche se essa rischia così di perdere pregnanza in funzione della demarcazione tra logica ed arte. Essa assume più verosimilmente un ruolo trasversale, utile all'analisi delle strutture tipiche della simbolizzazione, la cui classificazione, è chiaro, risulterà ben più complessa rispetto alle opposizioni dicibile-inesprimibile o linguistico-extralinguistico<sup>21</sup>.

Ammettendo un certo grado di commistione, se non di continuità, tra le forme simboliche è possibile, da un lato, giungere alla radice dell'attività simbolica nel suo complesso e, dall'altro, insistere su altri motivi di distinzione che siano più rilevanti ai fini di una teoria dell'arte. Secondo Langer la simbolizzazione è un bisogno umano essenziale al pensiero, è legata alla natura trasformazionale dell'intelletto<sup>22</sup>, segna il distacco dall'esclusivo interesse pratico per il mondo e sorge in concomitanza con il livello biologico della mentalità, distinguendo l'intelligenza animale dalle funzioni spirituali dell'uomo<sup>23</sup>. In questo senso la biologia rappresenta un punto di riferimento obbligato (ma sistematicamente trascurato dalla maggior parte dei critici) per la concezione del simbolo; Lachmann segnala come essa, nel pensiero langeriano, rivesta ruoli diversi in relazione all'arte: dapprima la biologia serve a corroborare la teoria dell'arte formulata in *Filosofia in una nuova chiave* e *Sentimento e forma*, per cui l'opera d'arte oggettiva le strutture del sentimento; il rapporto muta in *Problemi dell'arte* fino ad invertirsi in *Mind*, dove l'analisi dei principi artistici fornisce un possibile luogo di accesso al fenomeno della vita<sup>24</sup>, garantendo un principio euristico per lo

<sup>20</sup>) Lachmann 2000, p. 65.

<sup>21</sup>) Berndtson è convinto che la distinzione tra le modalità discorsiva e presentativa sia più generale rispetto alla relazione di significazione, trovando conferma della propria tesi nel fatto che Langer attenua, già a partire da *Sentimento e forma*, la teoria della relazione simbolica tra l'arte ed il sentimento, ed in tale contesto sostituisce "significato" con "valore" (cfr. Berndtson 1956, pp. 500-501).

<sup>22</sup>) Cfr. Langer 1942; trad. it., pp. 16 e 65.

<sup>23</sup>) Cfr. Lachmann 2000, pp. 53-57.

<sup>24</sup>) Cfr. *ivi*, pp. 107 e 135. Prendendo in considerazione il rapporto tra arte e biologia nel pensiero langeriano, Bennett Reimer propone una rilettura della teoria dell'arte a partire dall'opera tarda: «se Langer avesse incominciato il suo lavoro scientifico con *Mind. An Essay on Human Feeling*, ed avesse proseguito scrivendo i suoi libri sulle arti, quei libri sarebbero stati interpretati abbastanza chiaramente come spiegazione di un caso specifico di come lavora la mente umana, un caso particolarmente e fortemente relato alla caratteristica

studio delle forme del vivente. In queste ultime opere Langer approfondisce i concetti che aveva già abbondantemente impiegato nei testi sulla filosofia dell'arte senza specificarne il significato, lasciando dunque spazio alle molteplici interpretazioni che di fatto ne sono state date<sup>25</sup>. Anche se si tratta di un'operazione storiograficamente problematica, risulta quindi opportuno rileggere alcune sue affermazioni sull'arte alla luce di definizioni e spiegazioni presenti negli ultimi suoi testi.

Gli atti sono «unità di attività»<sup>26</sup> e presentano una struttura processuale che articola in maniera discontinua l'accadere del vivente secondo un modello costante di fasi denominate «impulso [*impulse*]», «accelerazione [*acceleration*]», «compimento [*consummation*]» e «declino [*cadence*]». Secondo questa dinamica e svariati principi di combinazione, tutti illustrati da Langer, si sviluppa il vivente, dando origine ad organismi che assumono forme sempre più complesse, ma sempre conformi allo schema indicato. Bertocci definisce l'atto come «unità temporale che si automantiene»<sup>27</sup>, osserva che si tratta di un «costrutto teorico» «chiaramente non entitativo», dinamico ed intrinsecamente unitario (la distinzione in fasi ha un valore esclusivamente pragmatico), alla luce del quale Langer illustra il processo di individuazione<sup>28</sup>.

Adducendo numerosi esempi tratti dalle scienze naturali, ella ripercorre l'evoluzione biologica e spiega il sorgere della mentalità come superamento, da parte dei processi organici, di una soglia. Gli atti raggiungono così la fase psichica e danno luogo all'intero spettro di manifestazioni della coscienza,

fondamentale della mente – gli atti possono raggiungere la fase psichica» (Reimer 1993, p. 49). Già Peter A. Bertocci aveva problematizzato il rapporto tra arte e biologia in *Mind*, segnalando come Langer si muova audacemente sul crinale tra le due discipline, talora sbilanciandosi eccessivamente: «la sua visione dell'espressione artistica del sentimento sembra a tratti influire sulla concezione del naturale» (Bertocci 1970, p. 537), «perfino il livello vitale è difficilmente riconoscibile in termini biologici, essendo dipendente dall'influsso della sua [di Langer] teoria estetica su questa analisi» (*ivi*, p. 541).

<sup>25</sup> Tra i termini poco chiari figura senz'altro «sentimento», tanto rilevante per la teoria di Langer quanto generico nell'uso che ella ne fa. Date le difficoltà che ne derivano, alcuni interpreti hanno ritenuto necessario elaborare una classificazione dei sentimenti da premettere alla teoria dell'arte, in particolare della musica (cfr. Addis 1999; Budd 1985); altri hanno inteso il sentimento di cui parla Langer ora come insieme di emozioni determinate (cfr. Davies 1983, pp. 230-233) ora come il flusso della vita interiore (cfr. Fubini 1987, pp. 234-242).

<sup>26</sup> Langer 1967, p. 202.

<sup>27</sup> Bertocci 1970, p. 551.

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, pp. 543-544. Nel suo saggio Bertocci affronta il problema dell'individuazione, criticando l'interpretazione funzionalistica proposta da Langer. Per correggere questo modello, che vede gli atti come le unità minime di cui si costituisce il processo meramente funzionale dell'individuazione, egli suggerisce di considerare invece l'individuazione come «forza olistica [*wholistic agency*]», di cui gli atti sarebbero «distinzioni discernibili» funzionalmente, ma non entità distinte (cfr. *ivi*, p. 550).



dagli istinti più semplici negli animali alle più complesse attività spirituali dell'uomo, che Langer denomina «sentimento [*feeling*]». L'estrema varietà delle manifestazioni del vivente giunte alla fase psichica spiega la voluta generalità che accomuna le definizioni langeriane del sentimento: in un articolo del 1950 esso copre una varietà di fenomeni che va «dal primitivo senso di vitalità che accompagna la respirazione ed il movimento delle proprie membra, o anche l'arresto improvviso, alle emozioni intense di amore, dolore ed estasi»<sup>29</sup>; in *Philosophical Sketches*, esso è «ogni cosa che possa essere sentita», «il “sentimento” [...] sembra essere la base generale di ogni esperienza mentale – sensazione, emozione, immaginazione, memoria e ragionamento, per citare solo le categorie principali»<sup>30</sup>; in *Mind se ne parla* infine in termini di «sentimento – vitale, sensoriale ed emotivo»<sup>31</sup>.

Di fronte ad un'accezione tanto ampia di “sentimento”, Iris Yob giustamente osserva che «sembra essere un'infelice scelta terminologica. Ciò che Langer intendeva era l'intera vita soggettiva dalla sensazione psichica fino al senso di animazione e vitalità, sinonimo addirittura di “mente” [...], ma “sentimento” [...] pare essere una parola troppo limitata per una tale ampiezza di idee»<sup>32</sup>. Il sentimento così inteso, poi, sta alla base della ricostruzione naturalistica del concetto di simbolo che è la grande ambizione di *Mind*, anticipata in *Philosophical Sketches*. Ma già prima di questa impresa, che contempla speculazioni sulla genesi del linguaggio ed un'analisi della civiltà per culminare in una filosofia della cultura, il sentimento riveste un ruolo centrale nella filosofia dell'arte langeriana, in cui si delinea la stretta relazione tra simbolismo e sentimento, e che assume in seguito una funzione euristica per l'indagine a tutto campo sulla mentalità umana.

«C'è una specie di simbolismo peculiarmente adatto alla spiegazione di cose “ineffabili”, benché esso manchi della virtù cardinale del linguaggio, che è la denotazione. Il tipo più altamente sviluppato di tale semantica puramente connotazionale è la musica»<sup>33</sup>. In *Filosofia in una nuova chiave e Sentimento e forma* non si trova una definizione del sentimento riconducibile alla teoria degli atti, esso resta piuttosto qualcosa di costitutivamente ineffabile, che trova espressione oggettiva solo nell'arte e nelle forme simboliche ad essa precedenti, rito e mito. Le varie occorrenze del termine lasciano trasparire scarso rigore e rivelano qualche incertezza teorica: talora si allude all'intera

<sup>29</sup>) Langer 1950b, p. 219.

<sup>30</sup>) Ead. 1962, pp. 16 e 18.

<sup>31</sup>) Ead. 1967, p. 178. La varietà degli aspetti del sentimento non impedisce la loro stretta interrelazione e, in riferimento alla genesi delle capacità cognitive dell'uomo, Langer afferma: «Solamente una creatura altamente emozionale poteva sviluppare il talento per il pensiero astratto» (Ead. 1962, p. 73).

<sup>32</sup>) Yob 1993, p. 20.

<sup>33</sup>) Langer 1942; trad. it., p. 138.

gamma dei fenomeni mentali, mentre in altri passi – e soprattutto quando Langer analizza alcune opere d'arte – sembra che il campo semantico si riduca notevolmente e denoti sensazioni specifiche, come gioia e tristezza; inoltre resta oscuro il legame tra queste forme particolari ed il significato più generale. Già nei testi degli anni Cinquanta, comunque, il sentimento viene inteso prevalentemente in un'accezione assai ampia – il problema è semmai quello di delimitarla – che rimanda al complesso di attività mentali coscienti e non, ed anticipa le formulazioni che ne verranno date nel contesto della teoria degli atti.

Sottolineare questo ampio margine semantico è fondamentale per comprendere la teoria dell'arte e soprattutto la concezione della musica di Langer, perché consente sia di evitare una serie di discussioni legate all'arte intesa come peculiare “linguaggio” delle emozioni appositamente approntato sia di prevenire varie critiche basate sul riferimento a sentimenti e pensieri attuali, ossia nella loro particolare determinatezza ed effettivamente occorrenti<sup>34</sup>. Langer si disinteressa di questo livello di soggettività, perché è contingente e pertanto irrilevante ai fini di uno studio delle forme della mentalità, come emerge già dall'indagine su rito e mito, la cui genesi dipende da una progressiva attività di astrazione<sup>35</sup>.

La soggettività empirica diviene addirittura deleteria in arte, quando si sostiene che l'artista esprime nell'opera le emozioni attualmente provate: Langer critica aspramente tale teoria e controbatte, a ragione, che «la pura autoespressione non richiede forma artistica»<sup>36</sup>. Un urlo esprime disperazione meglio di quanto possa fare qualsiasi brano musicale, mentre un musicista in preda alla disperazione difficilmente potrebbe concentrarsi tanto da comporre musica. In realtà, vi sono teorie dell'autoespressione più raffinate, che non pretendono la riflessione immediata delle emozioni nella musica come nelle altre arti<sup>37</sup>, ma Langer le liquida tutte contemporaneamente sostenendo che l'uso e la considerazione della musica al di là delle sue proprietà formali, per esempio al fine di ristabilire un equilibrio emotivo, sono contingenti rispetto al suo valore estetico e ricadono nell'ambito dell'autoespressione: ad essa si contrappone l'espressione in senso logico<sup>38</sup>, fondata su operazioni cognitive di astrazione.

<sup>34</sup>) Malcolm Budd, per esempio, rimprovera a Langer l'approccio cognitivo e morfologico alla musica e limita la relazione rappresentativa della musica all'aspetto edonistico del sentimento; egli enfatizza quindi il lato sensibile dell'arte, ma perde completamente di vista il suo valore estetico indipendente dal godimento immediato (cfr. Budd 1985, pp. 111-118).

<sup>35</sup>) Cfr. Langer 1942; trad. it., pp. 193-266.

<sup>36</sup>) *Ivi*, p. 279.

<sup>37</sup>) Max Schoen polemizza con Langer proprio su questo punto, accusandola di essersi inventata la teoria dell'autoespressione come obiettivo polemico per poi infierire su di esso (cfr. Schoen 1954).

<sup>38</sup>) Cfr. Langer 1942; trad. it., pp. 203 e 281.

L'attualità del sentimento viene inoltre negata perché indurrebbe in errore nell'approccio all'opera d'arte: anziché veicolare una concezione, invece di generare una «visione interiore [*insight*]» nel fruitore, l'arte finirebbe per sollecitare una mera risposta emotiva. L'esperienza estetica consiste al contrario nell'apprendere mediante una forma ciò che, prima del simbolo, era inarticolato, ed in questo consiste il suo apporto cognitivo, che è valido a livello intersoggettivo ed incondizionato rispetto alla situazione esistenziale del soggetto empirico.

Anche quando Langer si occupa del sentimento, quindi, esso viene considerato nella sua oggettività in opposizione alla mutevolezza dei sentimenti attuali. Nel contesto della teoria dell'arte, l'oggettività viene intesa come corrispondenza formale tra il simbolo ed il simbolizzato<sup>39</sup>, essa è il risultato di un'astrazione che, in quanto tale, si esercita sulle forme e rappresenta un'attività umana naturale ed irreprimibile, finalizzata alla trasformazione simbolica di esperienze. «Tanto nell'arte che nella logica [...], "astrazione" è il riconoscimento di una struttura relazionale, o forma [*Gestalt*], separata dalla cosa specifica (vicenda o fatto o immagine) in cui è esemplificata»<sup>40</sup>.

Arte e scienza sono dunque accomunate dalla ricerca di elementi astratti e dallo scopo di «creare simboli sempre più potenti»<sup>41</sup>, ma differiscono nei metodi per ottenerli a causa dei «diversi punti di partenza intuitivi»<sup>42</sup>. L'intuizione artistica è un'esperienza protologica che «ha inizio con la percezione di una *Gestalt* totale e procede alla distinzione di elementi ideali in essa compresi»<sup>43</sup>, dove la forma totale è presentazione oggettiva dell'esperienza umana, o immagine di essa. La scienza si serve invece della generalizzazione culminante nella logica, ma paradossalmente Langer definisce anche l'«intuizione logica» come operazione protologica,

<sup>39</sup>) Lachmann oppone la concezione langeriana di oggettività a quella dei neopositivisti, che si fondava non sull'isomorfismo ma sulla verificabilità intersoggettiva (cfr. Lachmann 2000, p. 75). Barilli riconosce giustamente la rilevanza della sintassi a garanzia della «dimensione oggettiva del fatto estetico, a questo modo evitando ogni pericolo di caduta nell'emozionismo e nello psicologismo» (Barilli 1964, p. 306). In *Mind*, Langer definirà "soggettivo" e "oggettivo" nei termini della teoria degli atti: «con "soggettivo" intendo ogni cosa che sia sentita come azione, e con "oggettivo" ogni cosa sentita come impatto. [...] "Soggettivo" ed "oggettivo" denotano proprietà funzionali. Siccome le funzioni organiche hanno forme dinamiche, [...] le loro proprietà identificabili sono transitorie» (Langer 1967, p. 31). Tuttavia, nella sua filosofia dell'arte, ella si serve raramente di questi termini e certamente non nell'accezione particolare esplicitata in *Mind*.

<sup>40</sup>) Langer 1957; trad. it., p. 157; cfr. anche *ivi*, p. 160. Già in Langer 1937, p. 29, ella definiva l'analogia in questi stessi termini.

<sup>41</sup>) Langer 1957; trad. it., p. 164.

<sup>42</sup>) *Ibidem*.

<sup>43</sup>) *Ivi*, p. 159; cfr. anche Ead. 1967, p. 164.

perché essa consiste nel riconoscere i fattori di relazione, che possono essere direttamente intuiti ma non spiegati.

L'ampia nozione di forma, sia essa intesa come pura astrazione ottenuta per generalizzazione o come struttura interamente significativa nell'arte, è centrale in tutto il percorso langeriano, a partire dagli iniziali studi di logica fino alla filosofia dell'arte e *Mind*. La stessa attività di simbolizzazione è resa possibile dall'identità della «forma logica», che funge da termine medio nel passaggio dal simbolo al simbolizzato. Si tratta però di un elemento talmente astratto che Langer giunge a domandarsi quale sia il criterio in base al quale stabilire il senso della relazione, ossia determinare quale dei due poli sia il simbolo e quale il simbolizzato, dato il loro isomorfismo. La risposta è pragmatica e per nulla convincente: è simbolo l'elemento che «è più facile dell'altro a percepire ed usare»<sup>44</sup>. Langer argomenta illustrando la tesi per cui l'arte è simbolo del sentimento e prende in considerazione la musica: essa consta di elementi semplici, che sono tali almeno rispetto alla multiforme varietà del sentimento, e fanno sì che sia la musica a simbolizzare il sentimento e non viceversa. Ma valgono davvero ragioni pragmatiche di questo tipo a conferma del rapporto simbolico tra arte e sentimento?

Il problema risiede non tanto nel rispondere alla domanda, quanto nelle condizioni che hanno permesso di sollevarla, perché essa è sintomo di un approccio inadeguato all'estetica<sup>45</sup>. La relazione di simbolizzazione, infatti, viene intesa in maniera eccessivamente formalizzata e convenzionalistica, come se la direzione del rapporto non fosse già dettata dall'esperienza. Questo estremo formalismo è, a mio avviso, ancora un retaggio degli studi di logica che Langer supera solo progressivamente, maturando una visione del simbolo radicalmente diversa dall'iniziale definizione di esso come *mezzo* per la concezione di oggetti, la cui funzione si esaurisce nel rimando ad uno specifico contenuto semantico. È la complessa riflessione sulla creazione artistica a contribuire alla teorizzazione del simbolo estetico, che si svolge a partire dalla tematizzazione del significato nella musica in *Filosofia in una nuova chiave*.

Langer definirà l'arte «creazione di forme simboliche del sentimento umano»<sup>46</sup>, dove la relazione tra forma e sentimento non va vista come oppositiva, semplicemente perché i due termini non stanno in un rapporto logico di complementarità<sup>47</sup>. Sono piuttosto le proprietà formali della musica a renderla particolarmente adatta allo studio del simbolismo artistico, infatti essa «mostra forma pura, non come abbellimento, ma in qualità di una sua

<sup>44</sup>) Ead. 1953b; trad. it., p. 27.

<sup>45</sup>) Cfr. anche le critiche mosse in Binkley 1970, p. 461, e Piana 2003, pp. 8-9.

<sup>46</sup>) Langer 1953b; trad. it., p. 57.

<sup>47</sup>) Cfr. *ivi*, p. 17.

vera e propria essenza», e presenta «null'altro che strutture tonali»<sup>48</sup>. Langer non intende affatto negare il legame della musica con il sentimento, ma soltanto propugnare una teoria dell'espressione artistica sviluppata secondo presupposti formalistici, in opposizione alla dottrina dell'autoespressione che si basa invece su contenuti emotivi irriflessi e particolari. Langer limita la connessione tra musica e sentimento alla «forma logica», ossia ad una componente cognitiva veicolata da un simbolo che viene ora dichiarato incommensurabile sia con il linguaggio sia con altri tipi di simboli presentativi, confermando indirettamente la complessità della distinzione tra i due simbolismi. Opponendosi alla teoria della musica come linguaggio delle emozioni, Langer afferma che «essa [la musica] esprime primariamente la conoscenza da parte dell'autore dei sentimenti umani, non il come o il quando tale conoscenza venne acquisita»<sup>49</sup>. L'elemento cognitivo e formale così introdotto nell'espressione musicale è riconducibile al tipo particolare di astrazione che ha luogo in arte, che consiste nel rappresentare le emozioni, ossia fornire «un "ritratto logico" della vita senziente e responsiva, una fonte di intendimento, non una richiesta di simpatia»<sup>50</sup>.

Nessun passo langeriano, tuttavia, risulta decisivo per comprendere che cosa sia esattamente la forma logica che accomuna musica e sentimento e che funge da perno per la loro relazione simbolica. Se, da un lato, Langer esclude che l'autoespressione possa essere esteticamente rilevante e non trova in essa alcuna mediazione formale tra emozione ed espressione, dall'altro lato ella rimprovera ai formalisti, Hanslick compreso, di aver ammesso un principio della dottrina che avversano, quella del contenuto emotivo della musica, quando pensano l'arte in termini di forma e contenuto. Essi si trovano di conseguenza di fronte al dilemma di dover considerare la musica significativa oppure assolutamente priva di significato, ed evitano il problema sostenendo che la musica rimanda esclusivamente a se stessa<sup>51</sup>. Non è però negando alla musica ogni sorta di significato da essa distinto che si risolve la questione, perché, se è vero che la musica non veicola alcun significato determinato e per questo si distingue dal linguaggio, le spetta pur sempre un valore cognitivo, che consiste nel riflettere la morfologia del sentimento, le sue forme generali e non le sue particolari manifestazioni.

Enfatizzando in tal misura l'elemento formale in musica, esso finisce per assorbire anche la possibilità del riferimento agli stati emozionali. Tale

<sup>48</sup>) Ead. 1942; trad. it., p. 272.

<sup>49</sup>) *Ivi*, p. 285.

<sup>50</sup>) *Ivi*, p. 286.

<sup>51</sup>) Cfr. *ivi*, p. 303. Langer si era già occupata della dicotomia forma-contenuto dal punto di vista logico in un articolo del 1926. Qui il «contenuto» veniva considerato come qualcosa di alogico, «qualcosa che essa [una struttura logica] non include», «penombra di altre strutture estranee ed irrilevanti», perché la relazione  $R$  tra una forma  $f$  ed un contenuto  $c$  non è esprimibile nei termini di una funzione  $R(f,c)$  (cfr. Ead. 1926b, pp. 435-438).

situazione è però del tutto coerente con la concezione langeriana del simbolo, perché soltanto l'isomorfismo sembra poter garantire il passaggio, attraverso il simbolo, alla concezione dell'oggetto (e non direttamente all'oggetto).

Senza addurre prove, Langer presuppone come fatto accertato che le strutture musicali somigliano a particolari schemi dinamici dell'esperienza umana<sup>52</sup>, richiamando esplicitamente la tesi sostenuta da Hanslick ne *Il bello musicale* e rinviando a teorie di altri studiosi (W. Köhler, J. D'Udine, H. Ellis) per analoghe concezioni dell'isomorfismo tra l'esperienza soggettiva e la musica.

La forza dell'espressività musicale risiede, secondo Langer, nel fatto che «la musica è capace di esprimere forme articolate che il linguaggio verbale non è in grado di esprimere»<sup>53</sup>; «le forme del suono e le forme della sensibilità sono simili, la musica è così un simbolo udibile di ciò che altrimenti resterebbe informe ed incomunicabile»<sup>54</sup>. Grazie all'isomorfismo con il sentimento ed all'incommensurabilità con il linguaggio, la musica si presta dunque alla rivelazione di concetti non scientifici. A questo punto non si spiega però come si possa parlare di qualcosa che resterebbe informe, se proprio la forma è ciò che consente di passare dal simbolo al simbolizzato, se la funzione del simbolo è quella di articolare in maniera esplicita una forma che dovrebbe pur essere data affinché possa essere riprodotta altrove.

Al contempo, la musica ha una qualità sonora sensibile che è «l'inequivocabile valore sensuoso di coinvolgimento personale»<sup>55</sup>, «la natura vitale del suo effetto»<sup>56</sup> – vitale perché si rinnova ad ogni ascolto, rendendo il simbolo inesauribile. La mancanza di una connotazione determinata, oltre a distinguere la musica dal linguaggio e dalla scienza, la rende un «simbolo incompiuto [*unconsummated symbol*]»<sup>57</sup>: essa è articolazione, ma non asserzione; espressività ma non espressione; presenta una struttura semantica che non è tuttavia vincolata ad un significato costante e determinato<sup>58</sup>,

<sup>52</sup>) Cfr. Ead. 1942; trad. it., p. 290.

<sup>53</sup>) *Ivi*, p. 298.

<sup>54</sup>) Ead. 1953a, p. 53; cfr. Ead. 1942; trad. it., p. 298.

<sup>55</sup>) Ead. 1942; trad. it., p. 305; in questo passo Langer si avvicina ad una interpretazione emozionalistica e soggettivistica della musica, che non è del tutto estranea alla teoria dell'autoespressione altrove enfaticamente rigettata.

<sup>56</sup>) Ead. 1942, p. 239 (trad. mia); il passo manca nella traduzione italiana.

<sup>57</sup>) Ead., 1953b; trad. it., p. 48; Pettenati traduce «simbolo inconsumato» in Ead. 1942; trad. it., p. 307.

<sup>58</sup>) Cfr. Ead. 1942; trad. it., pp. 306-312. È proficuo enfatizzare, come fanno Barilli e Berndtson, il carattere organico e gestaltico proprio dei simboli presentativi in opposizione alla discretezza di quelli discorsivi (cfr. Barilli 1964, pp. 304-305; Berndtson 1956, p. 500). In tal modo la peculiare sintassi dei simboli presentativi, che assorbe la semantica nella propria articolazione formale, ritorna ad essere rilevante ai fini dell'analisi estetica e può

perché passa attraverso le forme della sintassi. L'incommensurabilità con il vocabolario linguistico non preclude dunque alla musica la possibilità di avere un significato, che Langer chiamerà «valore [*import*]» proprio per distinguerlo da quello linguistico<sup>59</sup>. Anche la musica è funzionale alla concezione di oggetti, ma in maniera peculiare, perché essa genera una visione interiore attraverso l'espressività della propria forma, che è insieme misura della verità estetica. Il simbolo artistico ha più di un significato discorsivo o presentativo, esso diviene «forma significante»<sup>60</sup> dotata di un valore implicito, ossia immanente alla forma stessa così come essa si dà alla percezione.

Si è fin qui esposta quella che Samuel Bufford chiama «teoria dell'espressione»; essa si basa su di un'interpretazione semantica ed è funzionale ad una distinzione tra arte e scienza che garantisca ad entrambe pari dignità cognitiva. In *Sentimento e forma* ed in due articoli ad esso precedenti<sup>61</sup>, tuttavia, Langer formulerebbe anche una seconda filosofia dell'arte, che Bufford denomina «teoria della percepibilità»: egli la considera indipendente dalla teoria dell'espressione, alla quale verrebbe accostata e fusa in maniera meramente esteriore, senza alcun legame logico<sup>62</sup>. La tesi per cui, nel pensiero di Langer, sussistono due teorie logicamente distinte è pienamente plausibile, ma la sua estetica consiste a mio avviso nella connessione di entrambe tanto sul piano storico – esse rappresentano due tappe della sua riflessione – quanto sul piano teorico, e proprio tale legame sfugge a parecchi critici di lingua inglese a causa della loro propensione ad un'interpretazione prettamente logico-linguistica.

L'inesauribilità del simbolo e la significatività della forma rappresentano, da un lato, il culmine ed il limite della teoria dell'espressione, che di fatto non viene ulteriormente sviluppata; dall'altro esse costituiscono il

fungere da criterio di demarcazione tra ciò che è arte e ciò che non lo è, ma anche tra buona e cattiva arte.

<sup>59</sup>) «*Import*» è un termine di difficile traduzione, che Langer utilizza già in *Filosofia in una nuova chiave* (cfr. Langer 1942; trad. it., pp. 321, 335) ma che assume particolare rilievo dopo le critiche mosse da Ernest Nagel e Melvin Rader contro l'uso che Langer fa di «significato [*meaning*]» in riferimento all'arte (cfr. Nagel 1943; Rader 1953). In risposta, ella sostituisce «*meaning*» con «*import*», per salvare le peculiarità dell'espressione artistica ed evitare confusioni con il significato linguistico. I traduttori italiani hanno scelto tre termini diversi per rendere «*import*»: «incidenza» (G. Pettenati in *Filosofia in una nuova chiave*), «portata» (L. Formigari in *Sentimento e forma*) e «valore» (M. Attardo Magnini in *Problemi dell'arte*); ritengo preferibile quest'ultima soluzione, perché mantiene il riferimento al contenuto semantico ed insieme rimanda ad un'assiologia, restando fedele alle intenzioni di Langer.

<sup>60</sup>) Langer 1942; trad. it., p. 340.

<sup>61</sup>) Cfr. Ead. 1950a, pp. 515-534; Ead. 1950b, questo secondo articolo viene peraltro inserito in maniera pressoché immutata in Langer 1953b.

<sup>62</sup>) Le due teorie risultano, alla sua analisi, logicamente consistenti ma reciprocamente indipendenti, perciò egli insiste per una loro netta distinzione (cfr. Bufford 1972, pp. 9-20).

luogo di connessione con la teoria della percepibilità, almeno da un punto di vista estetico. Simbolo inesauribile e forma significativa, infatti, non sono adeguatamente svolti al livello semantico affrontato in *Filosofia in una nuova chiave*: in quella sede si è giunti ad affermare la convergenza di semantica e sintassi nell'articolazione del simbolo, ma ciò non esaurisce ancora le peculiarità dell'arte; "valore" tende sì a sostituire "significato", ma sul piano semantico non si coglie la pregnanza di tale cambiamento; infine, l'analogia formale tra musica e sentimento che sta al centro della teoria dell'espressione resta assai poco argomentata<sup>63</sup>, mentre la teoria della percepibilità ne offre una rilettura in chiave più propriamente estetica.

Il ruolo semantico assegnato alla forma non rende conto delle sue peculiarità estetiche, che fanno però della forma l'elemento artistico per eccellenza. Non è un caso che Langer giunga, sulla scorta di un'indagine semantica dell'arte, ad individuare elementi estetici (il simbolo inesauribile, la forma significativa), ma che non li possa ulteriormente spiegare in quel contesto, rendendo necessario il passaggio al livello estetico, dove quegli stessi termini, il simbolo in particolare, acquistano una valenza diversa.

La teoria della percepibilità fa dell'arte un'immagine del sentimento, dove l'accento va collocato sull'essere immagine piuttosto che sul sentimento ivi rappresentato. L'arte è l'illusione che si produce in una dimensione puramente virtuale generata dal gesto creativo e finalizzata alla contemplazione estetica. Ad essa si oppone non più (o non tanto) la concezione scientifica del mondo come risultato di un diverso processo di astrazione, quanto l'interesse pratico per la realtà, la considerazione pragmatica degli oggetti in virtù della loro funzione. L'atteggiamento diretto all'azione viene sospeso nell'arte, perché essa si concentra sull'apparenza degli oggetti, prescindendo dalla loro realtà e dalla loro appartenenza al contesto della prassi. In questo senso, l'oggetto estetico appare altro dal mondo circostante e tale dissociazione dall'attualità deriva dalla natura della creazione artistica, che ha inizio con un atto di astrazione: i materiali di cui l'opera è composta, come suoni

<sup>63</sup> Sono numerose le critiche giustamente mosse contro l'imprecisione e la superficialità delle formulazioni langeriane anche per quanto riguarda i termini fondamentali della teoria, per esempio le forme del sentimento e la loro corrispondenza alle forme artistiche (cfr. Lang 1962, pp. 356-357). Charles Stevenson sostiene che la teoria dei segni non sia in grado di fornire alcun contributo all'estetica; nulla, a suo parere, depona a favore del carattere simbolico della musica (qualunque cosa esso sia) e l'uso del vocabolario dei sentimenti in relazione alla musica è semplicemente un uso traslato di quel lessico, dovuto al fatto che non disponiamo di termini più adeguati, e non ad una effettiva relazione simbolica tra arte e sentimento (cfr. Stevenson 1965, pp. 196-225). L'onere della prova viene invece assunto, con risultati discutibili, da Laird Addis (cfr. Addis 1999): egli si impegna a dimostrare l'«affinità ontologica» tra coscienza e musica, che viene individuata nella loro natura temporale. Inoltre, egli sostiene una teoria della rappresentazione «quasi-naturale» ed elabora una distinzione di livelli di coscienza in base alle quali conclude che la musica è il corrispettivo del sentimento anche a livello psicologico ed estetico.



e colori, non vengono considerati nella loro materialità ma esclusivamente per la loro qualità percepibile, che è la loro qualità estetica.

L'astrazione assume dunque un ruolo parzialmente diverso da quello che aveva nella teoria dell'espressione, dove consentiva di prescindere dalle manifestazioni particolari del sentimento per coglierne la struttura generale (la «forma logica») e proiettarla in un simbolo, seguendo un percorso in realtà non del tutto estraneo ai metodi della scienza. L'astrazione artistica non consiste neppure, primariamente, nel sospendere o neutralizzare le abituali posizioni di esistenza, per cui esiste il quadro ma non la persona in esso ritratta, non ci si interroga sulla collocazione spazio-temporale di Cappuccetto Rosso e nemmeno su quella della Monaca di Monza, ma neppure si chiede a che ora sia iniziata l'esecuzione di 4'33" di Cage (per quanto tale brano, «Tacet» in tre parti, conduca la teoria alle estreme conseguenze). Tale neutralizzazione consente tutt'al più di parlare dei soggetti delle opere d'arte, del loro contenuto singolare, ma non ancora della forma estetica.

Essa si coglie piuttosto concentrandosi sull'unità organica ed articolata degli elementi compositivi, sull'equilibrio di tensioni che sorge, in modo esemplare, nell'arabesco, il disegno decorativo che non ritrae alcunché di determinato, e nella musica, che non svolge alcuna funzione essenzialmente denotativa. L'astrazione da compiere in arte rispetto a colori e suoni in quanto materiali avviene dunque nel momento in cui se ne contempla l'unità attraverso la disposizione e le combinazioni dei singoli elementi individuabili, ed in questo senso perfino i soggetti specifici (un paesaggio od un tema musicale) fungono nulla più che da materiale di partenza per articolare la forma, per renderla visibile ed udibile. La forma estetica esiste esclusivamente nella sua "incarnazione" nei materiali ed in questo senso è sempre un sinolo. Il passaggio all'alterità dell'opera d'arte, alla sua dimensione virtuale, si compie dunque quando la qualità percettiva dell'intero rende invisibili i materiali che lo compongono pur non potendo esserne separata, quando l'articolazione formale li ha talmente pervasi da averli resi irrilevanti come materiali eppure essenziali alla percezione dell'intero.

A questo punto soltanto si può considerare il soggetto dell'opera, rispetto al quale è necessario fare nuovamente astrazione, nel senso di neutralizzarne la posizione di esistenza. Ora è legittimo anche parlare di "contenuto", ma da un punto di vista estetico esso non è autonomo, perché forma e contenuto sono inscindibili e la loro distinzione ha senso soltanto funzionalmente. Ciò vale anche nella genesi dell'opera d'arte, infatti è compito dell'artista selezionare di volta in volta quel contenuto che è suscettibile di essere interamente articolato dalla forma: «che cosa fa il contenuto per la nostra comprensione della forma? Questo è il problema dell'artista»<sup>64</sup>.

<sup>64</sup>) Langer 1953a, p. 51.

Il contenuto ha la sola funzione di essere percepibile nell'esatta misura in cui esso consente l'astrazione dalla propria natura materiale alla percezione della forma.

Lo statuto ontologico dell'arte è dunque quello dell'apparenza – della pura udibilità per la musica – che al contempo esige validità oggettiva: *esse est percipi*, «un simbolo puramente e interamente articolato si *presenta* [...] direttamente ad ogni osservatore sia pure il meno sensibile alle forme articolate nel mezzo dato»<sup>65</sup>.

Timothy Binkley ribalta la teoria dell'apparenza langeriana, estremizzandone le compromissioni ontologiche: secondo lui l'arte non è illusione, ma l'opera è creata principalmente per *essere*, «un'opera d'arte è una cosa – una cosa che ha da essere se stessa»<sup>66</sup>. Se questo equivale a ribadire il principio logico di identità ed assegnargli una valenza ontologica non necessariamente dovuta, Binkley tradisce definitivamente le intenzioni langeriane quando rivendica un «valore [*import*] ontologico dell'arte» inteso in chiave semantica, che lo costringe ad una teoria dell'ineffabilità decisamente riduttiva: «l'arte incarna un qualche tipo di significato, ma, non appena tentiamo di circoscriverlo logicamente, non avremo colto tutta l'arte poiché essa è coinvolta per sua natura nel processo di infrangere proprio queste specie di vincoli logici»<sup>67</sup>.

Anche Langer corre il rischio di ontologizzare la relazione tra l'apparenza estetica e la realtà fattuale, quando sostiene: «la forma è immediatamente data alla percezione, e tuttavia va al di là di se stessa; [...] essa è piena di significato, e il suo significato è una realtà»<sup>68</sup>. Riletta alla luce della teoria della percepibilità anziché di quella dell'espressione, questa affermazione langeriana viene meglio riformulata nella seguente: «essa [la forma] è parvenza, ma sembra carica di realtà»<sup>69</sup>. Qui ogni compromissione ontologica viene esplicitamente limitata alla parvenza, e ciò che sembra essere reale è il valore (il «significato» che nella citazione precedente poteva essere confuso con il significato linguistico) di cui la forma «è piena». Il valore, l'elemento semantico, è dunque immanente alla forma ed in questo senso va inteso l'ossimoro «forme logicamente espressive, o forme significanti»<sup>70</sup>; la forma creata ha validità solamente sul piano dell'apparenza estetico-percettiva, che è virtuale ed ontologicamente indipendente dai materiali impiegati per crearla, ossia non rimanda ad un livello di realtà assiologicamente più vero ma si arresta alla superficie percepibile.

<sup>65</sup>) Ead. 1953b; trad. it., pp. 75-76.

<sup>66</sup>) Binkley 1970, p. 463.

<sup>67</sup>) *Ibidem*.

<sup>68</sup>) Langer 1953b; trad. it., p. 68; cfr. le critiche di Piana 2003, pp. 10-12.

<sup>69</sup>) Langer 1950a, p. 521.

<sup>70</sup>) Ead. 1953b; trad. it., p. 68.

Si è parlato finora in generale del ruolo della forma nell'arte, mentre Langer sottolinea come si debba piuttosto partire dalle singole arti per poter proporre una teoria ben fondata, per non incorrere nell'errore dell'ovvia generalizzazione<sup>71</sup> ed imporre all'oggetto analizzato un'unità artificiosa, dovuta alle intenzioni del filosofo più che alla natura dell'oggetto. In effetti la teoria della percepibilità, unita a quella dell'espressione per cui la forma intrattiene una relazione semantica con il sentimento, viene formulata da Langer in concomitanza con la loro applicazione alle arti, prendendo in considerazione le peculiarità del materiale impiegato, delle modalità di astrazione e delle forme che è così possibile creare. Nonostante le giuste precauzioni metodologiche langeriane, il successo esplicativo della sua teoria è, a mio avviso, limitato alla pittura ed alla musica, nelle quali vengono creati rispettivamente lo spazio ed il tempo virtuali; nel caso delle altre arti (in particolare l'architettura, la danza ed il teatro) risulta invece problematico reperire delle dimensioni virtuali specifiche, nonostante l'ostentata sicurezza teorica di Langer.

Nella musica viene creato il tempo virtuale attraverso le «forme di suono in movimento» già teorizzate da Hanslick. Il tempo è dato essenzialmente dal passaggio, non essendovi tuttavia alcun moto reale «la sfera in cui le entità tonali si muovono è la sfera della pura *durata*»<sup>72</sup>, che è virtuale e misurabile esclusivamente in termini di tensioni ed emozioni. Astraendolo dall'attualità, la musica rende percepibile il tempo, presentandolo al senso dell'udito soltanto, e lo articola in un tessuto complesso, radicalmente altro dal tempo unidimensionale della quotidianità. La musica, piuttosto, organizza il tempo facendone una struttura dinamica carica di tensioni e risoluzioni che assume la parvenza del movimento. La pregnanza del tempo virtuale viene intensificata dalla cosiddetta «illusione secondaria», che, nella musica, è data dallo spazio virtuale ed è riconoscibile, secondo Langer, nell'armonia. Lo spazio virtuale è l'illusione primaria della pittura e, conformemente al principio di assimilazione, nella musica viene interamente vincolato alla creazione di forme temporali. Oltre a tale convergenza dello spazio verso la dimensione virtuale del tempo, vi sono numerosi principi costruttivi e stilistici particolari finalizzati alla creazione di esso, per cui le forme musicali effettive – come del resto anche quelle delle altre arti – sono potenzialmente illimitate.

L'immanenza ed autosufficienza del simbolo artistico sul piano percettivo è l'aspetto esteticamente rilevante della teoria della percepibilità e va ora riconnessa al ruolo del sentimento rispetto alla teoria dell'espressione. La musica, che presenta tensioni e risoluzioni organizzate in un'unità organica di suoni, è particolarmente atta a rendere percepibile la «forma vivente»,

<sup>71</sup>) Cfr. *ivi*, p. 21.

<sup>72</sup>) *Ivi*, p. 129.

in essa «si enuncia direttamente quella che è l'essenza della vita, moto incessante, o processo, che articola una forma permanente»<sup>73</sup>. La conservazione della forma attraverso la continua attività è lo schema del vivente, che nell'arte viene reso percepibile mediante il processo creativo. È ovvio, secondo Langer, che siano le tensioni a generare una struttura equilibrata nella musica, e la loro organizzazione rappresenta la tecnica fondamentale per la proiezione del sentimento che genera l'opera d'arte<sup>74</sup>.

La presunta ovvietà del rapporto tra arte e sentimento tende a cancellare ogni distinzione tra la struttura organica di tensioni immediatamente percepibile nell'opera d'arte e ciò che viene sentito quando gli atti superano la soglia psichica, impoverendo notevolmente la riflessione langeriana e bloccandola ad una continua *petitio principii* che rischia di svuotare di significato l'intera teoria. Si è visto che il sentimento, come tutto il vivente ad ogni livello di complessità, si presenta in una varietà caleidoscopica di manifestazioni, riconducibili, almeno sul piano teorico, alla struttura dinamica e processuale dell'atto, che individua il ritmo del vivente che si rinnova di continuo pur nella sua regolarità. Quella dell'atto è una categoria interpretativa che consente di considerare la vita come fenomeno funzionalmente unitario e di ricondurre la varietà biologica ad uno schema formale omogeneo. Anche nelle opere d'arte, pur nella loro singolarità, sono ravvisabili l'organizzazione formale ed un livello semantico ad essa aderente, che insieme danno luogo alla virtualità tipica dell'arte.

Si può ora reintrodurre la nozione langeriana di «forma logica» per designare il momento strutturale tanto del vivente, nell'atto, quanto dell'arte, nel suo aspetto gestaltico. Si è in precedenza denunciato il carattere estremamente astratto della forma logica, che va a questo punto enfatizzato al fine di garantire la possibilità del rimando semantico in generale, mentre la struttura formale funge da termine di paragone per la molteplicità delle variazioni che ricorrono nell'esperienza e nella storia. Tanto il vivente quanto l'arte constano primariamente di enti particolari e singoli, nei quali si può ricercare un'unità morfologica: questa assume sì una priorità logica nell'indagine scientifica e nella filosofia, ma non le spetta alcuna priorità genetica, perché essa comporterebbe un monismo naturalistico insostenibile di fronte alla varietà del reale. Sentimento e forma, dunque, sono almeno per un verso strutture generali funzionali alla comprensione del particolare, indipendentemente dal quale non avrebbero alcun senso. Affermare il loro isomorfismo può anche sembrare una generica banalità fino a che

<sup>73</sup>) *Ivi*, p. 82.

<sup>74</sup>) Cfr. Ead. 1967, p. 161. Cfr. anche Ead. 1953b; trad. it., pp. 146-149, dove Langer tematizza il ritmo musicale come relazione tra tensioni formalmente analoga a quella della vita.

non emerga il ruolo epistemologico delle due nozioni, alla luce delle quali avviene l'interpretazione del vivente in tutte le sue manifestazioni, quindi anche dell'attività simbolica<sup>75</sup>.

Un primato genetico spetta piuttosto alle forme particolari del vivente, del sentimento e dell'arte, forme determinate, date o prodotte, che nella loro singolarità sono irriducibili non solo le une alle altre ma anche alla forma logica. Questa distinzione manca nella teoria langeriana, ma risulta utile ad evitare confusioni e sbrigative analogie. Ciascuna opera d'arte non è la "traduzione" di un sentimento determinato in qualche modo riconoscibile; la sua pregnanza deriva piuttosto dalla mediazione: il gesto creativo dell'artista consiste nell'organizzare il materiale in modo tale che ogni sua qualità contribuisca essenzialmente alla percezione dell'intero, che costituisce una forma specifica, una certa articolazione dello spazio nel dipinto od una combinazione di suoni e silenzi che crea il tempo del brano. Sono dunque le forme particolari a rendere percepibile l'unità gestaltica dell'opera, che vale a livello individuale, isolando quell'opera d'arte dallo spazio circostante e dal flusso temporale della quotidianità.

Al tempo stesso, la dimensione virtuale accomuna tutte le opere d'arte e rappresenta una modalità peculiare di esperienza in cui il lato formale viene intensificato tanto da assorbire il momento contenutistico, lasciando emergere appieno l'aspetto dinamico ma concluso dell'esperienza, risultato dell'astrazione in cui si esplica l'attività simbolica. Nelle arti vengono articolate in maniera pregnante talune forme dell'esperienza, la spazialità nella pittura e la temporalità nella musica (per limitarsi alle analisi langeriane più proficue), ed esse vengono presentate in maniera tale da comporre una struttura di tensioni equilibrata nell'insieme. Esclusivamente in questo senso generale si realizza, a mio avviso, il rimando semantico al sentimento, più propriamente alla sua forma processuale, che viene chiusa ed intensificata in una forma particolare ma inesauribile nel continuo rimando tra le tensioni che la generano.

La forma logica si riverbera in ciascuna opera e la sua idealità viene resa percepibile in ciascuna forma creata, il sentimento colto nella sua struttura più astratta ritorna ad essere esperienza, e l'arte è uno degli ambiti privilegiati in cui tale processo si realizza. L'opera allora non *ha* una forma imposta dall'esterno, ma *è* forma, è trasformazione dell'esperienza mediante astrazione ed intensificazione delle manifestazioni particolari del sentimento soggettivo, che vengono restituite oggettivate e trasparenti<sup>76</sup>.

<sup>75</sup>) Appunto nel simbolo Langer individua la chiave interpretativa e lo strumento metodologico proprio della fase storica del pensiero a lei contemporanea (cfr. Ead. 1942; trad. it., pp. 19-46).

<sup>76</sup>) Cfr. Ead. 1953b; trad. it., pp. 67-69, 74. La trasparenza cui Langer allude va ascritta alla diretta percepibilità della forma nel simbolo artistico, non al rapporto semantico che

L'intensificazione consiste nella composizione di un intero organico, in cui tutti gli elementi divengono necessari ed inestricabili, pena la perdita del valore e la disgregazione del simbolo stesso.

Generalmente il significato è distinto dal significante e Langer, in *Filosofia in una nuova chiave*, definiva coerentemente il simbolo come mezzo per la concezione di oggetti; il simbolo era tale perché rimandava a qualcosa di altro da sé. La riflessione sull'arte ha tuttavia capovolto tale concezione ed il simbolo è passato dalla dimensione prettamente semantica a quella estetica, dove non si consuma nel rimando ad altro, ma accentra su di sé tutti i membri della relazione semantica.

Secondo Renato Barilli «il simbolo presentativo, data la sua peculiarità di vivere di una dialettica tutto-parti, perduta ogni caratteristica di discrezione, si identifica ormai col concetto stesso di "forma", o meglio di processo formativo, di strutturazione gestaltica»<sup>77</sup>. Ciò avviene in maniera esemplare nell'opera d'arte, che è concrezione della forma, risultato di un'attività di astrazione che comincia nella creazione e si rinnova di continuo nella fruizione del simbolo. Questo resta incompiuto perché la chiusura della forma coincide con l'articolazione delle tensioni in essa, dando luogo alla pregnanza di una dimensione virtuale il cui rimando semantico si gioca a livello intrinseco verso la struttura stessa dell'opera, che è singolare nella particolare articolazione delle tensioni, ma generale nella loro chiusura in una forma, coincidendo con la struttura dinamica del sentimento.

Diviene ora comprensibile come mai Langer esigesse il simbolo artistico per superare l'originario essere informe ed incomunicabile del sentimento, elemento che anche Barilli prende in considerazione, quando parla del sentimento come qualcosa di amorfo prima della simbolizzazione artistica<sup>78</sup>. Vi è senz'altro uno sfondo genericamente vitalistico che a tratti emerge nella filosofia di Langer, ma ella lo accompagna sempre ad un tentativo di chiarificazione e di ordinamento riconoscibile nelle sue analisi dell'evolu-

consente il passaggio da un simbolo ad un significato. In questo secondo caso, al contrario, il simbolo artistico presenta un'opacità ben illustrata da Barilli: «il *connotatum*, il senso, va letto in esso [nel simbolo estetico] e non già *attraverso* la sua presenza materiale, con la pretesa di scavalcarla e trascenderla. È quanto la Langer ribadisce per altra via affermando che esso non ha *meaning*, ma *import*, valore: dire infatti che esso ha "significato" sarebbe imporgli, di nuovo, una funzione transitiva, scaricata su qualche oggetto. Esso piuttosto è "significante", ha cioè una raggianza intransitiva, senza oggetto, pregnante, aderente alla sua presenza concreta» (Barilli 1964, p. 308).

<sup>77</sup>) Barilli 1964, p. 305. Si vedano anche le pagine langeriane dedicate alla genesi dell'opera d'arte musicale in Langer 1953b; trad. it., pp. 140-151.

<sup>78</sup>) «Il simbolo langeriano [...] non porta, non sporge non si affaccia su elementi anteriormente discreti, individuati e definiti, [...] ma su un *quid* amorfo, vischioso, indeterminato, su una sorta di "apeiron" cui appunto è suo compito andare a dare un volto. In altre parole, esso è forma-per-una-materia; quale materia? la *living existence*, la vita sentimentale, lo *stream of consciousness*, la vitalità fluida e indiscriminata» (Barilli 1964, p. 310).

zione biologica e culturale. In tale contesto l'attività simbolica rappresenta una modalità antropologicamente costante di comprensione del sentimento (nell'ampia accezione langeriana), in cui il lato cognitivo consiste nell'astrarre le strutture esperienziali e ricrearle in maniera infinitamente variabile in nuove tensioni e risoluzioni irriducibili alla mera moltiplicazione di un'unica forma originaria. Tale elaborazione si concretizza nella creazione di simboli artistici, che mostrano il «cerchio labirintico dell'intelligibile»<sup>79</sup> di cui Cassirer parlava in riferimento a Goethe: il simbolo articola la ricchezza «labirintica» dell'esperienza in una forma chiusa ed organica, intensificando la pregnanza del particolare per rivelarne l'essenza ideale.

La concezione langeriana del simbolo si evolve a partire da una matrice logico-linguistica, che enfatizza la funzione semantica di rimando ed isola la sintassi su un piano prettamente astratto e formalistico, per giungere ad un'interpretazione estetica, dove l'aspetto semantico è inscindibile da quello sintattico e dalla pregnanza percettiva. Tale ampliamento fa del simbolo più di un veicolo semantico e lo rende antropologicamente rilevante come modalità di elaborazione dell'esperienza, ma rende anche ardua ed inadeguata l'applicazione ad esso delle categorie con cui si spiega il linguaggio. Di fronte a tale difficoltà, Lang parla di «collasso del simbolo»<sup>80</sup>; Berndtson afferma che «il contenuto emotivo [...] è esperito come identico alla forma» e che «la nozione di trascendenza non si applica ad una tale esperienza di fusione sentimento-forma, pertanto la funzione della forma non è quella di essere simbolo del sentimento»<sup>81</sup>; Kennick conclude che Langer avanza una pretesa autocontraddittoria che né l'arte né il linguaggio potrebbero soddisfare, ossia che il simbolo indichi qualcosa di altro da sé ed al tempo stesso lo contenga o gli sia identico<sup>82</sup>.

Emerge da simili critiche la frattura tra una concezione linguistico-convenzionalistica e l'immanenza pregnante del simbolo langeriano: i logici si domandano se si abbia ancora a che fare con un simbolo, giacché esso viene svuotato della missione semantica di rimando; dal loro punto di vista, infatti, avvicinare i due poli della relazione, simbolo e simbolizzato, significa snaturarne il rapporto, rendendolo un'identità logicamente inscindibile ed inaccessibile all'analisi.

Del resto è proprio Langer ad intendere il simbolo principalmente in chiave semantica come veicolo per la concezione di oggetti, senza mai esplicitare le variazioni che tale nozione subisce dall'interno. Anzi, ella accetta critiche analoghe a quelle riportate, riconosce di essersi allontanata

<sup>79</sup>) Cassirer 1999, p. 256.

<sup>80</sup>) Lang 1962, pp. 349-365.

<sup>81</sup>) Berndtson 1956, p. 501; si noti l'opposizione tra forma e contenuto, che Langer aveva in realtà già criticato nei formalisti.

<sup>82</sup>) Cfr. Kennick 1961, pp. 319-320.

da un approccio simbolico (in senso semantico) e sostituisce “simbolo” con “forma significante”, “significato” con “valore”. La mossa è giustificata perché le consente di superare la visione prettamente semantica dell’arte in direzione di una teoria della percepibilità, ma comporta anche il rischio di dover riammettere il dualismo tra linguaggio e sentimento, oggettività e soggettività. Nonostante le variazioni lessicali e le incertezze teoriche talora gravose, gli esiti delle riflessioni langeriane si distaccano decisamente dal filone logico-linguistico e ne risulta una concezione ampliata del simbolo, per cui in esso si ravvisa la cifra della mentalità umana. Sussistono, è vero, almeno due visioni del simbolo le cui interconnessioni restano problematiche, ma sono proprio le tensioni tra i vari modi dell’astrazione e della formalizzazione ad individuare la comune radice antropologica dell’attività simbolica e, per un altro verso, a fornire l’accesso più proficuo al pensiero di Langer.

Ha ragione Eva Schaper ad accostare la teoria langeriana del simbolo a quella di Goethe, che cerca, come anche Langer dopo di lui, un equilibrio tra la particolarità concreta dell’opera d’arte (e del reale) da un lato e la sua valenza ideale dall’altro<sup>83</sup>. A differenza di Goethe, però, Langer si muove in un campo in cui è evidente la discrasia tra la logica formale portata al massimo grado di astrazione, che rasenta pericolosamente la vuota generalità quando applicata in estetica, ed una concezione del simbolo come prodotto dello spirito, sinolo di forma e materia, sintassi e semantica, risultato di un’attività formatrice e gestaltica che resta legata alla particolarità dell’esperienza senza limitarsi alla sua contingenza. Si tratta di un equilibrio precario per Langer, perché ella si spinge troppo oltre lungo la via della formalizzazione, fissando un’identità che rischia di cancellare ogni differenza: «quando le forme della percezione coincidono con le forme dell’emozione, i percetti divengono essi stessi simboli emotivi»<sup>84</sup>. Non è la coincidenza a rendere significativo il simbolo, ma la tensione creata ed esperita, perché essa genera la dimensione virtuale dell’arte e mantiene l’opera nella sua vitale incompiutezza. L’arte non è sentimento, ma non vi è forma del sentimento, ossia dell’esperienza, che l’arte non possa cogliere ed esprimere in un simbolo.

NADIA MORO  
nadia.moro@unimi.it

<sup>83</sup>) Cfr. Schaper 1964, pp. 228-239.

<sup>84</sup>) Langer 1962, p. 71.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Addis 1999 L. Addis, *Of Mind and Music*, Ithaca - London 1999.
- Assunto 1960 R. Assunto, *Teoremi e problemi di estetica contemporanea*, Milano 1960.
- Barilli 1964 R. Barilli, *Per un'estetica mondana*, Bologna 1964.
- Berndtson 1956 A. Berndtson, *Semblance, Symbol, and Expression in the Aesthetics of Susanne Langer*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism» 14, 4 (1956), pp. 489-502.
- Bertocci 1970 P.A. Bertocci, *Susanne K. Langer's Theory of Feeling and Mind*, «Review of Metaphysics» 23, 3 (1970), pp. 527-551.
- Binkley 1970 T. Binkley, *Langer's Logical and Ontological Modes*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism» 28, 4 (1970), pp. 455-464.
- Budd 1985 M. Budd, *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, London 1985.
- Bufford 1972 S. Bufford, *Susanne Langer's Two Philosophies of Art*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism» 31, 1 (1972), pp. 9-20.
- Cassirer 1999 E. Cassirer, *Libertà e forma. Studi sulla storia spirituale della Germania*, a cura di G. Spada, Firenze 1999.
- Davies 1983 S. Davies, *Is Music a Language of the Emotions?*, «British Journal of Aesthetics» 23, 3 (1983), pp. 222-233.
- Dorfles 1955 G. Dorfles, *L'estetica «simbolica» e l'opera di Susanne Langer*, «Rivista critica di storia della filosofia» 10, 2 (1955), pp. 148-162.
- Formigari 1966 L. Formigari, *Considerazioni sull'estetica di S. Langer*, «Rivista di estetica» 3 (1966), pp. 423-435.
- Fubini 1987 E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino 1987<sup>10</sup>.
- Gill 1994 J.H. Gill, *Langer, Language, and Art*, «International Philosophical Quarterly» 34, 4 (1994), pp. 419-432.
- Hagberg 1984 G. Hagberg, *Art and the Unsayable: Langer's Tractarian Aesthetics*, «British Journal of Aesthetics» 24, 4 (1984), pp. 325-340.
- Johnsohn 1988 J.R. Johnson, *The Primacy of Form. A Study of the Philosophical Development of Susanne K. Langer with Implications for Choral Music*, Diss. Urbana (Ill.) 1988.
- Kennick 1961 W.E. Kennick, *Art and the Ineffable*, «The Journal of Philosophy» 58, 12 (1961), pp. 309-320.

- Kösters 1993 B. Kösters, *Gefühl, Abstraktion, symbolische Transformation. Zu Susanne Langers Philosophie des Lebendigen*, Frankfurt a.M. - Berlin 1993.
- Lachmann 1993 R. Lachmann, *Susanne K. Langer. Primär- und Sekundärbibliographie*, «Studia culturologica» 2, 1 (1993), pp. 91-114.
- Lachmann 2000 R. Lachmann, *Susanne K. Langer. Die lebendige Form menschlichen Fühlens und Verstehens*, München 2000.
- Lang 1962 B. Lang, *Langer's Arabesque and the Collapse of the Symbol*, «Review of Metaphysics» 16, 2 (1962), pp. 349-365.
- Langer 1926a S. Langer, *A Logical Analysis of Meaning*, Diss. Radcliffe College 1926.
- Langer 1926b S. Langer, *Form and Content. A Study in Paradox*, «The Journal of Philosophy» 23, 16 (1926), pp. 435-438.
- Langer 1929a S. Langer, *A Set of Postulates for the Logical Structure of Music*, «The Monist» 39 (1929), pp. 561-570.
- Langer 1929b S. Langer, *The Treadmill of Systematic Doubt*, «The Journal of Philosophy» 26, 14 (1929), pp. 379-384.
- Langer 1933 S. Langer, *Facts: The Logical Perspectives of the World*, «The Journal of Philosophy» 30, 7 (1933), pp. 178-187.
- Langer 1937 S. Langer, *An Introduction to Symbolic Logic*, New York [1937] 1953<sup>2</sup>.
- Langer 1942 S. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge (Mass.) 1942; trad. it. *Filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, mito, rito e arte*, a cura di G. Pettenati, Roma 1972.
- Langer 1950a S. Langer, *The Principles of Creation in Art*, «The Hudson Review» 2, 4 (1950), pp. 515-534.
- Langer 1950b S. Langer, *The Primary Illusions and the Great Orders of Art*, «The Hudson Review» 3, 2 (1950), pp. 219-233.
- Langer 1953a S. Langer, *Art: The Symbol of Sentience*, «New World Writing» 4 (1953), pp. 46-54.
- Langer 1953b S. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from «Philosophy in a New Key»*, New York 1953; trad. it. *Sentimento e forma*, a cura di L. Formigari, Milano 1965.
- Langer 1957 S. Langer, *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, New York 1957; trad. it. *Problemi dell'arte. Dieci conferenze filosofiche*, a cura di M. Attardo Magnini, Milano 1962.

- Langer 1962 S. Langer, *Philosophical Sketches*, Baltimore 1962.
- Langer 1967 S. Langer, *Mind. An Essay on Human Feeling*, I, Baltimore 1967.
- Morpurgo-Tagliabue 1960 G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine. Une enquête*, Milano 1960.
- Nagel 1943 E. Nagel, *Book Review: Philosophy in a New Key*, «The Journal of Philosophy» 40 (1943), pp. 323-329.
- Piana 2003 G. Piana, *Intorno alla filosofia della musica di Susanne Langer*, ed. digitale, 2003.
- Rader 1953 M. Rader, *Book Review: Feeling and Form*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism» 12 (1953-54), pp. 396-398.
- Reimer 1993 B. Reimer, *Langer on the Arts as Cognitive*, «Philosophy of Music Education Review» 1, 1 (1993), pp. 44-60.
- Schaper 1964 E. Schaper, *The Art Symbol*, «British Journal of Aesthetics» 4 (1964), pp. 228-239.
- Schoen 1954 M. Schoen, *On Musical Expression*, «Journal of Research in Music Education» 2, 1 (1954), pp. 57-60.
- Stevenson 1965 C.L. Stevenson, *Symbolism in the Nonrepresentational Arts*, in P. Henle (ed.), *Language Thought and Culture*, University of Michigan Press 1965, pp. 196-225.
- Welsh 1955 P. Welsh, *Discursive and Presentational Symbols*, «Mind» 64, 254 (1955), pp. 181-199.
- Yob 1993 I.M. Yob, *The Form of Feeling*, «Philosophy of Music Education Review» 1, 1 (1993), p. 18-32.