

SULLE EMOZIONI ESTETICHE

1. – La conferenza *The Emotions in Life and Art* tenuta da Richard Wollheim all'università del Michigan nel 1988 porta il filosofo inglese ad interessarsi circa una filosofia della mente e a trascrivere le proprie considerazioni nell'opera postuma *On the Emotions*.

L'intento della conferenza, quindi dell'opera, è quello di spiegare o, meglio, definire l'apparato cognitivo-emotivo in relazione alla sfera estetico-sensibile; tipico dell'atteggiamento wollheimiano è, infatti, il voler affrontare problematiche riguardanti il campo della filosofia estetica, quali la creazione e la fruizione artistica, secondo un punto di vista psicologico in quanto, afferma Wollheim, «esistono molti quesiti filosofici che non possono essere risolti a meno che non se ne conosca la pertinenza psicologica, ed esistono al contempo molti quesiti psicologici le cui risposte attendono la pertinenza filosofica»¹.

A questo proposito risulta fondamentale l'influenza di Wittgenstein e di Freud in quanto le corrispettive teorie spingono Wollheim a uno studio del pensiero, a un'analisi delle intenzioni emotive del pensiero.

Da un lato, Wittgenstein implica uno studio logico-analitico dei procedimenti del pensiero. Egli, in quanto massimo esponente della filosofia analitica, orienta l'analisi filosofica a un'analisi logico-linguistica:

3-5 Il segno proposizionale applicato, pensato, è il pensiero.

4 Il pensiero è la proposizione munita di senso.

4.001 La totalità della proposizione è il linguaggio.²

Dall'altro lato Freud esorta a uno studio psicoanalitico delle ragioni del pensare: in quanto fondatore della psicoanalisi, risulta essere colui che me-

¹) «There are many philosophical questions that can not be answered unless we know the relevant psychology, and there are many psychological questions whose answers await the relevant philosophy» (Wollheim 1993, p. 159).

²) Wittgenstein 1968, p. 20.

glio indaga le emozioni, i desideri, le intenzioni come origine di ogni agire permettendo una più completa e profonda analisi della visione del mondo sia da un punto di vista esterno che interno. Come sostiene Wollheim:

Freud con la forza dei suoi scritti e con la profondità e la spregiudicatezza delle sue speculazioni, rivoluzionò il pensiero, il modo di vivere e di sentire di un'epoca. Egli contraddisse, e in qualche caso rovesciò, le opinioni dominanti sia della gente istruita che dell'uomo della strada su molte questioni riguardanti l'esistenza e la cultura umana. Indusse la gente a riflettere sui propri appetiti e sulle proprie capacità intellettuali, su come si possa conoscere e ingannare sui fini della vita, sulle passioni umane più profonde e sugli errori più inconfessabili più banali.³

Ma è sicuramente la filosofia wittgensteiniana a suggerire a Wollheim l'idea di una connessione tra psicologia e filosofia estetica. Il filosofo austriaco afferma, infatti, nelle *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, che «alcuni dicono spesso che l'estetica è una branca della psicologia. L'idea è [quindi] che quando saremo progrediti si capirà ogni cosa – tutti i misteri dell'Arte – per mezzo di esperimenti psicologici»⁴.

Sulla scia di Wittgenstein e Freud, Wollheim pone quindi al centro della propria analisi una volontà di comprensione della sfera emotivo-cognitiva sia come problematica estetica sia come problematica psicologica e, in particolar modo nell'opera *On the Emotions*: partendo dall'interrogativo «Che cosa è un'emozione?», giunge a una definizione psicologico-cognitivista dell'apparato emotivo per sottolinearne la pertinenza estetica.

2. – Wollheim è solito concentrare la propria analisi filosofica su di un interrogativo del genere «Che cosa è X?» per mettere in rilievo immediatamente la possibilità o meno di una definizione quindi di una comprensione dell'oggetto indagato e, nell'opera *On the Emotions* alla domanda «Che cosa è un'emozione?» risponde sin dalle prime righe con chiarezza e concisione: «[...] an emotion is a kind of a mental phenomenon»⁵; ciò non significa altro che sottintendere una coincidenza della sfera emotiva con la sfera cognitiva. La volontà wollheimiana di definire le emozioni, quindi i fenomeni mentali, sia psicologicamente che esteticamente comporta un vero e proprio orientamento dell'analisi filosofica a uno studio delle funzioni della mente stessa in quanto «la mente riceve stimolazioni non solo dal mondo esterno, come dalla percezione, ma anche dall'interno, dalle cellule del corpo, come nei desideri e negli istinti»⁶, Wollheim,

³) Wollheim 1977, p. 15.

⁴) Wittgenstein 1995, p. 77.

⁵) Wollheim 1999, p. 1.

⁶) Wollheim 1977, p. 53.

considerando l'emozione un fenomeno mentale, ne indica, in chiave freudiana, l'origine, la nascita nell'energia che scaturisce da un desiderio.

Il ruolo di un'emozione, spiega Wollheim, è quello di fornire all'essere umano una direzione, un atteggiamento, nel momento in cui esso contrasta con la visione del mondo su cui si basa la credenza e con l'obiettivo che essa stessa fornisce; secondariamente la peculiarità della storia di un'emozione è quella che sorge o (uno) da un desiderio soddisfatto o frustrato sia realmente che concretamente o, (due) dalla mera credenza o, (tre) dalla prospettiva.⁷

Quindi se la filosofia wollheimiana ricerca le intenzioni emotive che mettono in atto il pensiero, quelle intenzioni che sorgono dalla forza dei desideri e che conducono all'azione, ciò implica la necessità di considerare ogni agire, sia che esso sia il pensiero pensato o l'agire agito, come volitivo, anteceduto quindi da una precisa intenzione volitiva, in quanto per Wollheim «ogni cosa che faccio, la faccio in conseguenza di un pensiero»⁸ o, meglio di un fenomeno mentale quale un'emozione.

3. – Questa considerazione trova largo consenso nell'analisi estetica dell'agire artistico in quanto, per Wollheim, in arte l'artista giunge all'azione creatrice avendo di mira una precisa intenzione. Egli, sostiene Wollheim, fa ordine fra i propri pensieri, quindi emozioni, per darne forma sulla tela e per farne oggetto di visione e fruizione successivamente; l'arte è per eccellenza il luogo in cui si manifesta la potenza del pensiero espressivo e al filosofo tocca il compito di indagarne le motivazioni, le intenzioni volitive che antecedono l'azione creatrice e che trovano sede nelle emozioni.

A questo proposito Wollheim giunge a un'analisi completa dell'apparato emotivo-cognitivo per comprenderne la dimensione estetico-sensibile rivolgendo l'attenzione all'analisi delle ragioni nascoste che portano alla creazione artistica stessa secondo l'approccio psicoanalitico freudiano; Wollheim riconosce, infatti, una possibilità di comprensione della sfera emotiva dell'artista in Freud:

Egli fissa un modello per la spiegazione dell'arte basato sul modello dell'interpretazione dei sogni. È vero che con una certa quantità di qualificazioni Freud considera, nel corso del suo trattato, molte opere d'arte come se fossero dei sogni.⁹

⁷) «The role of an emotion is to provide the person with an attitude or orientation, where this is contrasted with a picture of the world, which belief supplies, and with a target, which provides, and, secondly, that the characteristic history of an emotion is that arises out of desired satisfied or desire frustrated: that is, satisfied or frustrated (one) really and actually, or (two) in mere belief, or (three) prospectively» (Wollheim 1999, p. 148).

⁸) «Everything I do, I do in consequence of a thought» (Wollheim 1959, p. 137).

⁹) «Freud lays down a pattern for the explanation of art based on the model of dream-interpretation. It is true that with certain very definite qualifications Freud does

Ciò a cui Wollheim fa riferimento è il trattato freudiano del 1970 sull'analisi della pittura di Leonardo il quale, secondo Freud, dipingeva figura femminili dall'aspetto androgino per dare sfogo alla propria natura omosessuale. Secondo Freud, infatti, la carica sessuale di ogni individuo deve essere in qualche modo neutralizzata e la raffigurazione pittorica in Leonardo ne rappresenta un esempio.

L'arte è quindi una manifestazione e liberazione di emozioni e pensieri inconsci e, come Freud interpretava i sogni dei propri pazienti risalendo a un'analisi dei traumi infantili, il medesimo procedimento di comprensione è applicabile in arte. Nel trattato su Leonardo Freud, infatti, secondo Wollheim, ricostruisce la vita infantile di Leonardo per dare un'interpretazione delle intenzioni nascoste del suo agire artistico:

Durante gli anni trascorsi nella casa della madre [Leonardo], sperimenta come figlio illegittimo il suo amore non corrisposto, e viene sedotto da una precocità sessuale che si manifesta con un intenso interesse sessuale ed elementi di sadismo. Con l'aggiunta inoltre di elementi esterni ed interni – quale l'eccessivo amore adolescenziale per la madre e la sua accoglienza dall'età di cinque anni nella casa di un padre-padrone e di una matrigna – che lo portano alla repressione dell'erotismo sereno tipico dell'infanzia. Egli supera e poi mantiene i suoi sentimenti per la madre prima identificando sé stesso con lei poi ricercando l'oggetto sessuale non in altre donne, ma in ragazzi.¹⁰

Le opere di Leonardo non sono quindi altro che la rappresentazione del proprio oggetto del desiderio e, una volta dimostrato che l'attività inconscia si manifesta anche nelle intenzioni dell'agire artistico, è possibile comprendere come le emozioni, i desideri altro non sono che le ragioni nascoste dell'agire artistico stesso. Qualsiasi essere umano agisce in base a un pensiero, un'emozione, ma ciò che distingue un artista, per esempio, da un nevrotico, spiega Wollheim, è la capacità di dar sfogo ai desideri stessi; la creazione di un'opera d'arte viene, infatti, attivata da una fantasia, un desiderio che, nel caso dell'artista risulta essere produttivo in quanto costituisce lo stimolo alla produzione di un'opera d'arte, mentre per il

in the course of this essay treat a number of works of art as though they were dreams» (Wollheim 1970, p. 215).

¹⁰ «In the years spent in his mother's house when, experiencing as an illegitimate child her undivided love, he was seduced into a sexual precocity in which intensive sexual curiosity and an element of sadism must have been manifestations. In time, however, a conjunction of internal and external factors – the very excess of the boy's love for his mother and its reception into the nobler household of his father and his step-mother by his fifth year – brought on a wave of repression in which the blissful eroticism of his infancy was stamped out. He overcame and yet preserved his feelings for his mother by first identifying himself with her and then seeking as sexual objects not other women but boys» (*ivi*, p. 214).

nevrotico segna l'abbandono totale in un mondo non reale attraverso il delirio stesso.

L'artista mette in atto la rappresentazione pura dell'emotività per dar luogo a un vero e proprio «transplanamento dal sensibile al razionale»¹¹. Egli crea opere d'arte che sono da considerarsi dirette manifestazioni dell'emotività inconscia, il suo agire non si limita, infatti, al solo campo della visione, ma si estende nell'oscura dimensione dell'interiorità per sollecitare ad una visione di tipo immaginativo-emotiva: in epoca contemporanea correnti artistiche quali l'astrattismo, il surrealismo o il dadaismo, per citarne solo alcune tra le più "rivoluzionarie", mettono in atto rappresentazioni a discapito della raffigurazione artistica stessa al fine di condurre l'opera d'arte alla stimolazione cognitiva ed emotiva dello spettatore; artisti come Kandinsky, Mirò o Duchamp, non avendo di mira il semplice appagamento estetico, conducono l'arte a rinascere in nuove forme di artisticità al cui centro viene posto l'uomo e la sua ragione. L'artista quindi con ironia e astrattezza dà vita a dei segni, simboli non decorativi per trasmettere direttamente i propri pensieri ed emozioni per far accedere lo spettatore in una dimensione che oscilla tra il percettivo e l'immaginativo, in una dimensione in cui l'immagine e la sua interpretazione si apre alle infinite combinazioni di segno e significato. Se, quindi, un tempo si riconosceva "la morte dell'arte"¹² nel definitivo allontanamento estetico dalla sfera del divino, con Wollheim, invece si riconosce nell'allontanamento stesso la possibilità di un'arte al cui centro c'è solo ed esclusivamente l'umano ed il suo potenziale di emozione e di riflessione, un'arte che incarna un vero e proprio "transplanamento" verso il razionale. L'arte comporta quindi un processo di interpretazione filosofica perché è l'essere umano il vero protagonista della rappresentazione sia esso come artista sia esso come spettatore in quanto entrambi esigono un tipo di arte che emerga da un'estetica filosofica; «[...] la storia della produzione artistica [si è, infatti,] intrecciata alla storia della riflessione filosofica su di essa» come se «l'interrogativo sulla natura dell'arte sfugg[a] dalle mani degli artisti [...] in quelle dei filosofi»¹³.

Wollheim definisce quindi gli artisti e, in particolar modo gli artisti contemporanei dei *metaphorical painters*, perché ciò a cui essi mirano è la stimolazione del pensiero immaginativo ed emotivo e ciò è possibile solo se un quadro è realmente espressivo; del resto, come afferma Wollheim,

¹¹) Formaggio 1983, p. 12.

¹²) Hegel per primo annunciò "la morte dell'arte" in epoca contemporanea in quanto, definendo l'arte la manifestazione dello Spirito Assoluto che, nel suo sviluppo a tre stadi, arte simbolica, arte classica e arte romantica, inevitabilmente giunge alla propria dissoluzione, morte appunto nel senso che nel suo ruolo di ponte intuitivo verso l'Assoluto è destinata a venir meno di fronte al dispiegamento del vero da parte della filosofia.

¹³) Danto 2008, p. XI.

un quadro deve essere “come una scatola o un contenitore” di emozioni; una sorta quindi di vaso di Pandora che, una volta scoperchiato, investe lo spettatore di emozioni per guidarlo ad un pensiero profondo. Per questo motivo le opere d’arte possono essere definite come delle “grandi metafore”: stanno per qualcosa, rappresentano qualcosa in una forma diversa, creano nuovi mondi, ripresentano il mondo sotto una nuova luce. Proprio come delle metafore, quindi, le opere d’arte contemporanea si basano su di una somiglianza, ossia fanno leva su un riconoscimento visivo immediato che permette il trasferimento tra l’immagine visiva colta inizialmente e l’immagine visiva che successivamente si sovrappone emanando una forte carica espressiva e, attraverso questa oscillazione di significato emotivo, i quadri stessi si arricchiscono di ulteriori significati stimolando l’intuizione dello spettatore.

4. – Wollheim considera Willelm de Kooning «the great metaphorical painter of our day» perché ciò che principalmente de Kooning aspira a metaforizzare nelle proprie opere è il corpo e «le sue opere [lo] metaforizzano secondo la più arcaica concezione che esista»¹⁴; egli, creando una sintesi tra l’astrattismo e l’espressionismo, rappresenta esteticamente il corpo nelle sue forme più primitive e nei suoi conflitti più remoti. Le sensazioni che de Kooning racchiude nelle sue opere-scatolette riguardano, infatti, «quelle sensazioni che ci donarono il primo accesso al mondo esterno e che [...] ci legano per sempre alle forme elementari del piacere. Sia nello sviluppo della conoscenza umana che nella formazione del piacere umano, esse formano le fondamenta»¹⁵ dell’esperire stesso, ma così come esso occorre in origine, rappresenta secondo Wollheim “una minaccia”. Il sé così come viene tematizzato nelle opere di de Kooning è sempre in pericolo, è in continuo stato di angoscia; lo stile dell’artista statunitense, infatti, si definisce espressionismo astratto, in quanto trasmette la forza della pittura con colori acidi e rappresentazioni sconvolte dall’aggressività del pennello e, in particolare i quadri giovanili ne testimoniano l’intensità emotiva rappresentata.

La serie dedicate alle donne rappresenta l’archetipo femminile materno che, come dimostra l’analisi di Wollheim dei quadri di de Kooning, esprime un’influenza delle teorie psicoanalitiche in quanto la volontà dell’artista di metaforizzare il corpo e le sue primarie esperienze di vita viene spiegata secondo il contraddittorio rapporto di amore-odio che caratterizza gli studi della psicologia infantile di Melanie Klein. I quadri

¹⁴) «Metaphorize the body under the most archaic conception that exists» (Wollheim 1987, p. 350).

¹⁵) «Those sensations which gave us our first access to the external world, and they [...] bind us for ever to the elementary forms of pleasure [...]. Both in the grounding of human knowledge and in the formation of human desire, they prove basic» (*ivi*, p. 348).

sulle donne-madri rappresentano, infatti, un desiderio di possesso così intenso da portare al desiderio di distruzione dell'oggetto amato e le figure femminili che vengono rappresentate appaiono totalmente deformate, straziate dai colori e dalle linee. Per Wollheim, i quadri del periodo giovanile metaforizzano quindi la precarietà stessa del sé, un sé che è sempre in bilico tra la gratitudine e l'invidia del corpo materno e il consecutivo piacere e dolore che ne deriva: il sé lotta contro questa dualità, «il sé si pone a favore e contro queste sensazioni che sente. E questa dualità trova il proprio spazio sulle tele»¹⁶. De Kooning oltre a metaforizzare, kleinianamente parlando, il corpo come luogo di scontro tra amore e odio verso la figura materna e a rappresentare l'inquietudine con uno stile di influenza della corrente espressiva tipica di Munch e Nölde che con "brusche pennellate" deforma i corpi e i volti femminili e testimonia "la turbolenza delle sensazioni" che con difficoltà il sé riesce a controllare, si avvicina anche alla psicoanalisi di Freud. Nel periodo più maturo, infatti, de Kooning si avvicina sempre più all'aspetto astratto dell'espressionismo astratto e, seguendo le teorie freudiane sui gradualisti stadi dello sviluppo del piacere nell'infante, abbandona definitivamente l'aspetto figurativo nei dipinti per rappresentare astrattamente quelle sensazioni che un bambino matura e scopre nei primi anni di vita.

De Kooning, afferma Wollheim, riempie, infatti, le sue opere di esperienze infantili come il succhiare, l'afferrare, il mordere [...]. E questi dipinti [...] ci ricordano che, nel primo occorrere, queste esperienze rappresentavano una minaccia. Pesantemente caricate di eccitazione, minacciavano di distruggere le fragili barriere del pensiero che le contiene, e di sommergere totalmente l'immaturo, precario sé.¹⁷

Mettendo quindi a confronto le opere giovanili con le opere più tarde, come per esempio *Donna I* (1950-52, Museum of Modern Art, New York) e *Senza titolo II* (1981, Museum of Modern Art, New York), è chiaramente evidente l'idea che l'arte è una metafora, che l'arte di de Kooning, in particolare, metaforizza esteticamente delle sensazioni sia attraverso dei quadri figurativi sia attraverso dei quadri non figurativi:

Pittura non è meramente il visivo che la retina registra. È quel che vi sta dietro e dentro. Non mi interessa "astrarre" o estrapolare o ridurre un dipinto al mero disegno, linea, forma e colore. Dipingere in questa maniera,

¹⁶) «The self is set over and against the sensations that it contains. Each of these two elements finds its own way into the picture» (*ivi*, p. 349).

¹⁷) «De Kooning then, crains his pictures with infantile experiences of sucking, touching, biting [...]. And these pictures [...] remind us that, in the earliest occurrence, these experiences invariably posed a threat. Heavily charged with excitation, they threatened to overwhelm the fragile barriers of the mind that contain them, and to swamp the immature, precarious self» (*ivi*, p. 348).

afferma de Kooning, mi permette di continuare ad aggiungere sempre più cose: [...] rabbia, dolore, amore.¹⁸

Dipingere per de Kooning significa quindi mettere in scena il dramma del corpo, di quel corpo che è contemporaneamente esperiente ed esperito, di un corpo-dipinto che manifesta e subisce le minacce del mondo esterno e del suo doversi adattare ad esso così come viene spiegato dalla psicoanalisi di Freud e di Klein.

5. – L'approccio cognitivista ed emotivista in Wollheim nasce in rapporto a una spiegazione chiarificatrice dell'agire artistico. Se quindi le emozioni vengono definite dal filosofo come reazioni automatiche della mente in base a una stimolazione esterna, parlando di arte allora l'obbiettivo del criticismo artistico è comprendere l'aspetto emotivo e cognitivo di chi fa arte e di chi ne fruisce. Wollheim divide, infatti, il criticismo dell'arte in due correnti differenti a seconda dell'approccio con la teoria emotivista: una interpretazione, definita *retrivial*, considera il significato dell'opera d'arte come se fosse qualcosa da scoprire e come se fosse collegato a un insieme di regole o convenzioni attraverso cui il processo creativo dell'artista genera l'opera d'arte stessa; una seconda interpretazione, definita *re-vision*, considera il significato come qualcosa di costruito e imposto dalla critica, quindi sostiene che il valore di un'opera derivi esclusivamente da un processo critico "motivante".

Questa divisione porta Wollheim a sottolineare l'importanza della proiezione e della corrispondenza che si crea tra il mondo interno di un'opera e il mondo esterno dell'opera, se, infatti, tra le due posizioni del criticismo Wollheim riconosce una maggior correttezza nell'approccio revisionista in quanto dipende esclusivamente dal fatto che criticare l'arte significa considerare la manifestazione intenzionale della mente ossia, riconoscere alla percezione una qualità generatrice della cognizione stessa. Se quindi vedere «una figura-di-*b* [significa vedere] una figura nella quale possiamo vedere *b*»¹⁹ implica che la percezione di opere d'arte, di figure, di immagini in generale è alla base dello sviluppo dei processi cognitivi stessi e che a una visione viene sempre associata una determinata emozione. Per questo motivo Wollheim chiarisce l'importanza della così detta teoria proiettiva secondo cui l'espressionismo in arte, che è alla base della capacità emotiva dell'opera d'arte stessa, prende in prestito il termine baudelariano *correspondance* per definire l'interazione che intercorre tra lo stato mentale e lo stato percettivo. Per Wollheim un'opera d'arte si definisce tale in base alla capacità di esprimere, cioè *ex-primere* nel senso di portar fuori, l'emozione che l'artista trasmette sulla tela; solo un'ope-

¹⁸) Friedman 1959, p. 177.

¹⁹) Chiodo 2008, p. 117.

ra d'arte può, infatti, creare una corrispondenza tra ciò che lo spettatore sente e ciò che l'artista ha voluto trasmettere nell'opera d'arte, in quanto, come dice Wollheim, «una espressione è una secrezione di uno stato interno»²⁰ che solo l'*eye's mind* è in grado di cogliere.

Per Wollheim una rappresentazione è e deve sempre essere percettiva, quindi chi si trova di fronte ad una tela dipinta, sia che esso sia l'artista in procinto di dipingere sia lo spettatore che la contempla, deve sempre essere in una posizione di poter trasmettere o cogliere visivamente ed emotivamente l'intenzione dell'opera:

Un'opera esprime determinate condizioni psicologiche solo se l'artista le provava nel momento in cui crea. [...] L'espressività [, infatti,] non può essere indipendente dall'apparenza. Ciò che è necessario può comunque essere introdotto insistendo sul fatto che il casuale passaggio che intercorre dall'artista all'opera, e alternativamente dall'opera allo spettatore, potrebbe passare attraverso la percezione dell'opera, in un caso nella testa dell'artista e nell'altro caso nella testa dello spettatore, come corrispondenza dell'emozione che l'opera esprime.²¹

Come se ci fosse una sorta di uguaglianza tra l'espressività dell'opera e le sue proprietà sensibili. Perché, prosegue l'analisi wollheimiana, se per esempio il dipinto di un paesaggio trasmette l'emozione di malinconia ciò significa che facciamo corrispondere il paesaggio al nostro stato psicologico, ma ciò avviene se e solo se l'intenzione è riempita ossia, se sussiste la corrispondenza tra lo stato mentale interno dell'artista e lo stato mentale interno dello spettatore. Questo procedimento di corrispondenza emotiva viene quindi definito *self-attributionism* ossia «l'identificare lo stato generale dell'emotività, per poi paragonare una particolare emozione che prova una persona con l'emozione che egli stesso prova [si] definisc[e] *self-attributionism*»²².

Ciò che conta quindi è lo scambio emotivo tra i sé, perché un artista crea un quadro non per comunicare verbalmente, ma per esprimere metaforicamente un pensiero e, una «tela comincia a essere [...] rappresentazione [...] quando i segni non mimetici sostituiscono i segni mimetici –

²⁰) Wollheim 1974, p. 43.

²¹) «A work of art expresses a certain psychological condition just in case it was that psychological condition which caused the artist to make the work [...] [and] expressiveness can not be independent of appearance. What it is necessary can however readily be introduced by insisting that the causal chain that runs from the artist to the work of art, alternatively from the work of art to the spectator, should pass through a perception of the work, in the one case in corresponding to the emotion that is expressed» (Wollheim 1993, pp. 157-158).

²²) «Having postulated a general state of emotionality, then equates the particular emotion that a person has with the emotion that he attributes to himself. I call this view-self attributionism» (Wollheim 1999, p. 220).

quando la concentrazione sull'“espressione” sostituisce la concentrazione sulla “forma esterna”»²³, non importa se ciò che in esso si riconosce visivamente non può essere spiegato verbalmente, perché un'opera d'arte deve semplicemente stimolare l'immaginazione emotiva di chi osserva a un pensiero profondo. Un'opera d'arte si può definire tale e un artista si definisce meramente artista nel momento in cui l'intenzione che guida la creazione e che viene trasmessa sulla tela, viene “riempita” dalla spettatore attraverso la fruizione visiva quindi emotiva dell'opera d'arte stessa, ossia nel momento in cui dalla percezione visiva, che trasmette una determinata emozione, si giunge al pensiero che l'artista ha voluto trasmettere e ciò accade quando l'interpretazione emotiva, e non linguistica, dell'opera combacia con l'intenzione emotiva e cognitiva dell'artista stesso, perché lo spettatore «vede la figura o il fatto a cui i pensieri sono rivolti come se fossero in lui»²⁴.

6. – Le riflessioni circa un emotivismo in arte basato sull'atto percettivo conducono Wollheim a definire un nuovo paradigma del vedere, un paradigma che ha origine nel vedere-come di Wittgenstein, ma che viene del tutto superato e definito non più in termini di *als-sehen* ma di *seeing-in* ossia, di vedere-in con il pensiero. È quindi ancora la filosofia di Wittgenstein a condurre l'estetica wollheimiana allo studio della comprensione dei procedimenti mentali in quanto l'analisi delle problematiche in arte si trova totalmente coinvolta in uno studio dell'atto creativo e dell'atto percettivo da un punto di vista cognitivo-emotivo.

Wollheim sviluppa e supera il paradigma wittgensteiniano del vedere-come, ossia del vedere una cosa come un'altra, proponendo la definizione di vedere come vedere-in, un vedere che comporta quindi la percezione completa e non ad aspetti di ciò che si osserva e una presa coscienza visiva duplice, ossia l'essere coscienti che mentre si osserva un'opera d'arte si osserva sia l'aspetto materiale che l'aspetto figurale.

Si dice che Hans Hofmann, il decano della pittura newyorkese, spiega Wollheim, fosse solito chiedere agli allievi, allorché entravano a far parte del suo studio, di fare una macchia nera su una tela bianca e poi di osservare in che modo il nero stesse sul bianco. Evidentemente, ciò che gli allievi di Hofmann dovevano osservare non era il fatto che una macchia nera si trovasse materialmente sopra una tela bianca. Così, per maggior chiarezza, modificherò un pò l'esempio e farò l'ipotesi che ai giovani pittori sia stato chiesto di fare una macchia blu su una tela bianca e poi di osservare in che modo il blu stesse dietro (come infatti stava) al bianco.²⁵

²³) Chiodo 2008, p. 109.

²⁴) «He sees the figure or the fact to which his thoughts have attached themselves as having it in him» (Wollheim 1999, p. 79).

²⁵) Wollheim 1974, p. 28.

L'invito di Hofmann e il corrispondente invito di Wollheim implica che gli allievi siano sollecitati ad un vedere doppio ossia, lo spettatore è sollecitato a vedere la macchia nera e la tela bianca quindi, ad una stimolazione sensoriale visiva corrisponde una determinata percezione ma, l'invito wollheimiano guida il vedere oltre il vedere come macchia nera sta sopra la tela bianca per giungere al vedere-in. Modificando l'esempio Wollheim chiede, infatti, di vedere in che modo il blu sta dietro al bianco e ciò significa prendere coscienza della rappresentazione nella sua ambivalenza visiva. La tela non è semplicemente una superficie su cui stanno i colori, ma è il luogo in cui i colori rappresentano qualcosa e, Wollheim, invitando a vedere il blu dietro al bianco, chiede allo spettatore di ampliare la propria visione e di osservare contemporaneamente la dimensione materiale e la dimensione pittorica. Ciò che quindi si osserva nella dimensione fisica è il colore degli oggetti, la macchia blu, e ciò che si osserva nella dimensione pittorica è la relazione degli oggetti stessi, la macchia blu dietro al bianco.

Wollheim giunge quindi a definire il vedere come un vedere attraverso il pensiero e l'esempio modificato chiarisce definitivamente la sollecitazione visiva come cognitivo-immaginativa in quanto vedere un oggetto X significa andare oltre la rappresentazione stessa dell'oggetto X per vederlo come oggetto Y nell'oggetto X; la rappresentazione avrà quindi inizio quando sarà impostata la capacità percettiva del *seeing-in*.

In una comunità nella quale il *seeing-in* è istituito in modo stabile, [è necessario, prosegue Wollheim, che] un membro della comunità – che chiamiamo (in modo prematuro) artista – cominci a segnare una superficie con l'intenzione di chiamare gli altri intorno a sé a vedere un oggetto particolare nella superficie: diciamo, un bisonte. Se l'intenzione dell'artista riesce ed è possibile vedere un bisonte nella superficie segnata, allora la comunità stabilirà che se qualcuno vede un bisonte osserva correttamente la superficie e che se qualcuno vede un altro oggetto o non vede alcun oggetto osserva in modo scorretto.²⁶

Una rappresentazione sarà quindi definita dal suo legame col *seeing-in* perché la superficie segnata assumerà il suo valore effettivo solo nel momento in cui ci sarà uno sguardo che la indaga, la osserva e scorge in essa l'oggetto stesso della rappresentazione, ovviamente ciò sarà reso possibile solo se la bravura dell'artista è all'altezza e se, allo stesso tempo, una co-

²⁶) «In a community where seeing-in is firmly established, some member of the community – let us call him (prematurely) an artist – sets about marking a surface with the intention of getting others around him to see some definite thing in it: say, a bison. If the artist's intention is successful to the extent that a bison can be seen in the surface as he has marked it, then the community closes ranks in that someone who does indeed see a bison in it is now held to see the surface correctly, and anyone is held to see it incorrectly if he sees, as he might, something else in it, or nothing at all» (Wollheim 1987, p. 48).

munità, una società stabilirà la correttezza della rappresentazione e della corrispettiva osservazione. Il *seeing-in* è quindi per Wollheim sempre legato al pensiero, o meglio all'atto immaginativo perché, «guardando un quadro siamo in grado di associare un pensiero alla nostra percezione»²⁷ di modo che vediamo realmente ciò che pensiamo perché «è l'immaginazione [...] soprattutto nella sua modalità più percettiva, ovvero la visualizzazione, [a stare] alla base del vedere-in»²⁸.

Il vedere-in, afferma Wollheim, è precedente, sia logicamente sia storicamente, alla rappresentazione. Logicamente, in quanto riusciamo a vedere le cose su superfici che non sono rappresentazioni e che neppure prendiamo per rappresentazioni, ad esempio un busto in una nuvola, o un ragazzo che trasporta una scatola misteriosa in un muro della città imbrattato. E storicamente, in quanto è indubbio che i nostri lontani antenati facessero queste cose prima di pensare di decorare le caverne in cui vivevano con immagini degli animali che cacciavano. Tuttavia, una volta apparsa la rappresentazione, è proprio al vedere-in che ciascuna rappresentazione deve la sua esperienza appropriata, che infatti consiste nell'esperienza di vedere nella superficie pittorica ciò di cui il quadro è immagine.²⁹

Il *seeing-in* viene quindi considerato un paradigma di portata rivoluzionaria per il fatto che stabilisce definitivamente il vedere in arte come un vedere con il pensiero, ciò a cui Wollheim mira è, infatti, la definizione di un occhio mentale, un *eye's mind* che si lascia guidare dalle macchie, dai segni della superficie, dai segni sulla tela per vedere in essi l'oggetto rappresentato. Ciò significa mettere in atto una sorta di abilità "fenomenologica"³⁰

²⁷) *Ivi*, p. 272.

²⁸) *Ivi*, p. 273.

²⁹) *Ivi*, p. 266.

³⁰) La definizione wollheimiana del paradigma *seeing-in* implica una presa di coscienza doppia, dell'aspetto materiale e dell'aspetto figurale, che può essere definita "fenomenologica" in quanto lo sguardo di chi osserva non è mai passivo di fronte a un'opera d'arte; al contrario interagisce con la dimensione pittorica per cogliere in essa la dinamicità del significato rappresentativo. Questa tensione della percezione è resa possibile solo nel momento in cui in arte si crea un legame simbolico ed espressivo tra ciò che l'artista ha visto nella propria mente e di conseguenza rappresentato sulla tela e ciò che lo spettatore ha visto prima sulla tela e poi nella propria mente. Perché la duplicità non avviene solo a livello percettivo, segno ed immagine, ma anche a livello emotivo tra l'interno e l'esterno dell'artista e l'esterno e l'interno dello spettatore. Il *seeing-in* apre le porte anche a quel genere di arte che non si fonda sul realismo; per fare un esempio il cubismo di Picasso rompe definitivamente la linearità dell'aspetto riconoscitivo del dipinto. Al pittore secondo Wollheim interessa rappresentare solo ciò che egli vede, ma riferendosi a Picasso viene introdotto un vedere differente, perché nelle opere dell'artista spagnolo si esprime una "sovrastima dello sguardo" in cui il senso della vista si trova totalmente disorientato, gli oggetti sono, infatti, rappresentati in una prospettiva ribaltata, gli angoli visuali sono moltiplicati come se l'artista gli girasse intorno e ciò dimostra come il *seeing-in* altro non sia che la possibilità di far emergere un'esperienza appropriata per ogni e qualunque rappresentazione. Picasso dimostra quindi come la negazione della rappresentazione naturalistica e realistica non implichi

del vedere con il pensiero: vedere-in con il pensiero significa vedere con l'occhio della mente ciò che è stato trasmesso sulla tela, vedere nella materialità ciò che va oltre la materialità stessa.

Wollheim sostiene inoltre che, il *seeing-in*, pur essendo un'abilità innata e comune a tutti gli uomini di tutte le epoche, raggiunge la sua massima apoteosi in opere d'arte contemporanea, in quelle opere che rappresentano l'espressività a discapito della raffigurazione, in quelle opere che rifuggono dal riconoscimento visivo immediato per ampliare i confini e le possibilità del vedere stesso. La non figuratività permette, infatti, allo sguardo di vedere realmente i segni sulla tela oltre la tela in quanto, non essendo l'aspetto figurativo un requisito esclusivo del *seeing-in* o della rappresentazione, è possibile vedere una forma, una figura su di una superficie per il fatto che «molti dipinti astratti sono rappresentativi»³¹ e per il fatto che essendo svincolati dalla raffigurazione stessa conducono il vedere ad un vedere con il pensiero nel pensiero di un altro essere umano.

Secondo Wollheim bisogna quindi rifiutare quell'idea che mette in contrasto l'arte rappresentazionale con l'arte astratta in quanto la percezione risulta essere sempre e comunque fondata sull'innata capacità visiva del *seeing-in*.

[Possiamo, infatti,] vedere un ragazzo in una parete macchiata, ballerini in un vetro ghiacciato, un tronco d'albero o un combattente in nuvole tempestose [...] ; oppure possiamo vedere] un solido irregolare in una lastra di metallo ossidato, una sfera nei rami spogli di un albero, uno spazio in una parete ruvida. [E ciò significa che] i due casi differiscono primariamente nel tipo di concetti che usiamo per indicare ciò che vediamo nelle diverse superfici. In un caso [...] usiamo termini come "ragazzo", "ballerino", "tronco": concetti figurativi. Nell'altro caso usiamo "solido irregolare", "sfera", "spazio": concetti non figurativi o astratti.³²

la negazione stessa dello sguardo, ma il sollecitamento ad un diverso riconoscimento visivo perché, se le linee, i colori, rappresentano per esempio contemporaneamente tutte le angolature prospettiche di un viso, lo spettatore adeguato sarà comunque in grado di vedere in esso un viso, addirittura egli vedrà il viso da tutti i punti di vista. Perché è la rappresentazione stessa ad essere un'immagine dinamica che permette allo sguardo di cercare una relazione tra la superficie segnata e l'oggetto rappresentato, un oggetto che, come nel caso delle opere di Picasso, può perfino non coincidere con ciò che realmente è rappresentato. Il paradigma del *seeing-in* descrive quindi una "fenomenologia" dello sguardo in grado di trovare un senso, un significato e di immaginarlo per poi vederlo sulla tela anche qualora esso non ci sia.

³¹) «Figuration is not a requirement either of seeing-in or of representation. I can see a mere shape in a surface, and most abstract paintings are representational» (Wollheim 1987, p. 101).

³²) «Seeing a boy in a stained wall; seeing dancers in a frosted pane of glass; or seeing a torso or a great Wagnerian conductor in towering clouds [...] an irregular solid in a sheet of oxidized metal, or a sphere in the bare branches of a tree, or just space in some roughly prepared wall. The two case differ primarily in the kind of concept under which we bring

Ciò porta quindi a pensare che la capacità del *seeing-in* ci permette di riconoscere una figura precisa in una qualsiasi superficie e che, quindi, il vedere non sia affatto correlato alla rappresentazione. Considerando per esempio un dipinto di Hans Hofmann, *Pompeii* (1981, Tate Gallery, London) «il dipinto» afferma Wollheim «esige che noi vediamo dei piani di colore su altri piani di colore, o che [semplicemente] vediamo qualcosa nella superficie. E ciò è vero a prescindere dal fatto che potremmo essere in grado di dire solo generalmente cosa vediamo sulla superficie»³³. Facendo quindi riferimento ad Hofmann, il “decano della pittura newyorkese” Wollheim evidenzia l’abilità degli artisti e, in particolar modo degli artisti contemporanei, di rompere i canoni della rappresentazione per rinnovare realmente l’abilità del *seeing-in* e per condurre alla presa di coscienza che l’arte è per eccellenza il luogo in cui si manifestano i cosiddetti fenomeni mentali quali le emozioni, in cui si crea la possibilità di una comunicazione e di una comprensione estetica che va oltre il comune comunicare e che esprime a livello emotivo il pensiero tra due esseri umani.

7. – A questo proposito Wollheim sottolinea, ne *On the Emotions*, come sia di fondamentale importanza il non cadere nell’errore di confondere l’emozione che sorge dalla percezione con una credenza preesistente nella mente di chi osserva, bisogna prendere le distanze, afferma Wollheim, dall’idea «dell’isolamento della valutazione dell’arte da altri modi, più cognitivi, di avvicinarsi all’arte, nella convinzione che la valutazione sarebbe stata oscurata, e probabilmente corrotta, dalle nostre eventuali conoscenze o credenze; questo avrebbe incoraggiato l’atteggiamento “filisteo” di chi dice: “So quello che mi piace”»³⁴.

Il vedere implica sempre un giudicare, ossia un esprimere il proprio giudizio estetico riguardante ciò che un’opera d’arte trasmette: ma ciò non deve portare all’equivoco di confondere l’espressione emotiva con le qualità estetiche e dell’opera d’arte.

La confusione tra l’emozione trasmessa ed espressa linguisticamente e la credenza che l’opera possieda determinate proprietà nasce dal fatto che si assimilano le credenze alle emozioni ossia, che entrambe vengano considerate come attitudini preposizionali. Secondo Wollheim alla base di questo fraintendimento c’è la così detta *linguistic thesis* secondo cui «c’è una corrispondenza univoca tra le forme linguistiche che usiamo per

that which we see in the differentiated surface. In the [first] case we use “boy”, “dancer”, “torso”: we use figurative concepts, In the [second] case we use “irregular solid”, “sphere”, “space”: we use non-figurative or abstract concepts» (*ivi*, p. 62).

³³) «This painting requires that we see some planes of colour in front of other planes, or that we see something in its surface. And this is true despite the fact that we shall be able to say only in the most general terms what it is that we see in the surface» (*ibidem*).

³⁴) Wollheim 1980, p. 227.

descrivere i fenomeni mentali ed i modi attraverso cui questi fenomeni debbano essere classificati»³⁵. Le emozioni si fondano quindi sui giudizi, sui giudizi che attribuiscono delle proprietà agli oggetti, in questo caso alle opere d'arte, ma definire l'oggetto X bello non significa che esista una corrispondenza reale tra l'espressione linguistica del giudizio di gusto e la proprietà dell'oggetto; inoltre in un'epoca in cui la bellezza canonica è definitivamente andata perduta attraverso l'agire astrattista, surrealista o dadaista «non vedo», afferma Wollheim, «alcuna ovvia ragione nel credere che questa tesi linguistica sia vera, né in generale né in particolare»³⁶ e che essa sia corretta nel voler spiegare i desideri, le emozioni volitive assimilando alle credenze secondo la forma linguistica:

Il soggetto + “desidera” (o vuole) + che + completamente della frase.³⁷

Già Wittgenstein aveva sottolineato nelle sue *Lezioni di estetica* la possibilità di un fraintendimento del giudizio di gusto e la sua attribuzione all'oggetto considerato. Per Wittgenstein, infatti, è solo una convenzione esprimere le proprie emozioni linguisticamente:

Caratteristica del nostro linguaggio è che un alto numero di parole usate in queste circostanze è costituito da aggettivi – “bello”, “grazioso”, ecc. Ma vedete come questo non sia affatto necessario. [...] Che importanza avrebbe, si domanda, se, invece di dire “questo è grazioso”, io avessi detto solo “Ah!”, e avessi sorriso, oppure mi fossi solo massaggiato lo stomaco?³⁸

In arte, in arte contemporanea in particolare, una coincidenza tra le qualità estetiche e le qualità del giudizio non è affatto possibile, le opere d'arte rientrano quindi, secondo l'ottica wollheimiana, definitivamente nella sfera del personale, del soggettivo e allo stesso tempo il soggettivo deve comunque essere di tipo universale proprio perché l'arte va oltre il giudizio stesso, non è suscettibile ad alcun valore né di verità né di gusto perché essa è semplicemente arte dell'immaginazione, arte che sollecita visivamente il pensiero e l'emozione. Sembra quindi che Wollheim segua la lezione estetica di Kant o, meglio di quando Kant riconosceva nella *Critica del giudizio* all'espressione di gusto una determinazione di tipo soggettiva e universale. Per Kant bisogna, infatti, considerare «il gusto come la facoltà di giudicare di tutto ciò in cui il proprio

³⁵) «There is a one-one correspondence between the linguistic forms that we use to ascribe mental phenomena and the ways in which such phenomena ought to be classified» (Wollheim 1999, p. 20).

³⁶) «I see no obvious reason to believe that this linguistic thesis is true, either in general or in the particular case» (*ibidem*).

³⁷) «Subject + “desires” (or wants) + that + sentence» (*ivi*, p. 19).

³⁸) Wittgenstein 1995, p. 54.

sentimento può essere comunicato ad ogni altro, e quindi come il mezzo di soddisfare ciò che è richiesto dall'inclinazione naturale di ognuno»³⁹ e ciò implica quindi che il giudizio di gusto rimanendo all'interno della sfera personale e sentimentale non deve essere frainteso con la credenza che l'oggetto osservato possieda di per sé quelle qualità espresse; una facoltà di giudizio che quindi esprime il sentimento di piacere o dispiacere durante l'osservazione di un oggetto in vista di una comunicabilità universale e, ciò dipende esclusivamente secondo Wollheim dalla capacità innata del *seeing-in*. È la capacità visiva di ogni singola persona che sia esso artista o spettatore a poter condurre dalla percezione artistica al pensiero, all'emozione di esso senza giudizio.

Con Tiziano è corretto vedere Venere in un tela, e scorretto vedervi qualcuno o qualcosa. Con Rothko è corretto vedere una sbarra bordeaux d'avanti a una distesa di blu, e scorretto vedervi altri tipi di forme in quell'area del dipinto. Ma da dove deriva questa correttezza? [...] Il criterio deriva dalle intenzioni, dalle intenzioni riempite, dell'artista: derivano dai desideri, dalle credenze, speranze, fantasie dell'artista che guidano la sua mano.⁴⁰

Perché è la sfera dell'interiorità a guidare l'agire artistico e contemporaneamente l'esperire artistico e l'intenzione si dice, riempita se lo spettatore è nella condizione di voler vedere il pensiero di un altro essere umano, l'artista, per emozionarsi con esso.

La filosofia di Wollheim risulta quindi essere una filosofia che indaga le emozioni così come esse sorgono a livello estetico, infatti, l'analisi delle principali problematiche di natura estetica quali la creazione e la fruizione artistica permettono di giungere ad un'analisi completa dell'apparato emotivo-cognitivo in quanto fare arte ed il corrispettivo fruire arte, quindi vedere arte vengono definiti da Wollheim vere e proprie azioni estetiche che trovano origine nel pensiero stesso. La filosofia wollheimiana diventando quindi, secondo gli insegnamenti di Wittgenstein e Freud, una filosofia della mente si orienta ad uno studio delle intenzioni inconscie che antecedono l'agire. Wollheim, in quanto esteta, studia, infatti, la mente dell'uomo artista e dell'uomo spettatore per carpirne le intenzioni emotive e, così facendo, giunge a definire l'arte il luogo in cui si manifesta a livello emotivo il pensiero, un pen-

³⁹) Kant 1997, p. 271.

⁴⁰) «With Titian it is correct to see Venus in a particular stretch of canvas, and incorrect to see anyone or anything else there. With Rothko it is correct to see one bar of maroon in front of a blue expanse, and incorrect to see any other disposition of forms in that area of the picture. Where does this standard of correctness come from? [...] The criterion comes from the desires, beliefs, wishes, phantasies of the artist in so far as these guided the artist's hand» (Wollheim 1993, p. 189).

siero che si esprime svincolato dalla materialità e dalla raffigurazione della rappresentazione pittorica stessa. Riferendosi quindi in particolare agli artisti d'arte contemporanea Wollheim sottolinea come i fenomeni mentali o, meglio le emozioni estetiche che sono alla base dell'agire artistico e che sorgono dalla contemplazione artistica devono rompere i canoni del giudizio estetico per giungere a un pensiero profondo e, nell'opera postuma *On the Emotions*, è possibile comprendere come sia sempre stata presente in Wollheim la convinzione che sono le emozioni estetiche a guidare le azioni stesse, che sono le emozioni *in art and life* il motore primo di ogni fare quindi di ogni pensare.

ALESSANDRA GALBUSERA
alessandra.galbusera@libero.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Chiodo 2008 S. Chiodo, *Mimesi, rappresentazione, finzione*, in *Introduzione all'estetica analitica*, a cura di P. D'Angelo, Bari, Laterza, 2008, pp. 109-117.
- Danto 2008 A.C. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e i confini della storia*, Milano, Mondadori, 2008, p. XI.
- D'Agostini - Vassallo 2002 F. D'Agostini - N. Vassallo, *Storia della filosofia analitica*, Torino, Einaudi, 2002.
- Formaggio 1977 D. Formaggio, *Arte*, Milano, ISEDI, 1977.
- Formaggio 1983 D. Formaggio, *La "morte dell'arte" e l'Estetica*, Bologna, il Mulino, 1983, p. 12.
- Franzini 2007 E. Franzini, *L'altra ragione, sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Milano, Il Castoro, 2007.
- Freud 2001 S. Freud, *Compendio di psicanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- Friedman 1959 B.H. Friedman, *School of New York: Some Younger Artists*, New York, Grove Press Inc., 1959, pp. 45-46, cit. da *Peggy Guggenheim e la nuova pittura americana*, a cura di L.M. Barbero, Firenze, Giunti, 2008, p. 177.
- Hannay 1970 A. Hannay, *Wollheim and Seeing Black on White as a Picture*, «The British Journal of Aesthetics» (1970).
- Kant 1997 I. Kant, *Critica del Giudizio*, Bari, Laterza, 1997, p. 271.

- Wittgenstein 1968 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1968, p. 20.
- Wittgenstein 1995 L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 54-77.
- Wollheim 1959 R. Wollheim, *F.H. Bradley. The Nineteenth-century Metaphysician and Moralistic Who Was the Greatest of the British Idealists*, Harmondsworth, Penguin books, 1959, p. 137.
- Wollheim 1970 R. Wollheim, *Freud and the Understanding of Art*, «The British Journal of Aesthetics» 10 (1970), pp. 214-215.
- Wollheim 1974 R. Wollheim, *Introduzione all'estetica*, Milano, ISEDI, 1974, pp. 28-43.
- Wollheim 1977 R. Wollheim, *Guida a Freud*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1977, pp. 15-53.
- Wollheim 1980 R. Wollheim, *Art and Its Objects, With Six Supplementary Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 227, cit. da S. Vellotti, *Il giudizio estetico*, in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Bari, Laterza, 2008, p. 153.
- Wollheim 1987 R. Wollheim, *Painting as an Art*, London, Thames and Hudson, 1987, pp. 48-350.
- Wollheim 1988 R. Wollheim, *Philosophical Essays on Freud*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Wollheim 1993 R. Wollheim, *The Mind and Its Depths*, London, Harvard University Press, 1993, pp. 157-189.
- Wollheim 1999 R. Wollheim, *On the Emotions*, London, Yale University Press, 1999, pp. 1-220.