

## Il sentimento è un'atmosfera? Il paradigma musicale del “terzo” Wittgenstein

Stefano Oliva

### Abstract

Nella riflessione del Wittgenstein maturo, dalle *Ricerche filosofiche* in poi, è all'opera un tentativo di psicologizzazione del linguaggio psicologico, vale a dire un'indagine grammaticale relativa al modo in cui parliamo delle nostre esperienze “interne”. Centrale, in quest'ultimo tratto del percorso wittgensteiniano, è il termine “atmosfera” (*Atmosphäre*): attraverso una critica di tale concetto, il filosofo analizza il nostro modo di parlare dei processi psicologici e, in particolare, della comprensione linguistica, intesa come esperienza mentale “privata”. Contro l'idea che il significato accompagni la parola come una sorta di alone di senso, come un sentimento o una tonalità emotiva (*Stimmung*), Wittgenstein valorizza l'aspetto comunitario e già da sempre condiviso dell'accordo (*Übereinstimmung*) tra i parlanti. Il richiamo al modello musicale dell'accordo armonico tra le voci consente così di recuperare la dimensione atmosferica dell'esperienza linguistica, in cui si assiste a una “sintonizzazione” tra i parlanti, coinvolti in un comune sentire esteticamente connotato.

### Estetica e atmosfere

Negli ultimi quindici anni la riflessione estetica (tedesca e italiana in particolare<sup>1</sup>) ha trovato nel concetto di *atmosfera* uno dei suoi termini chiave.

---

1 Sul tema delle atmosfere si vedano i lavori delle *Neue Ästhetik* tedesca, con particolare riferimento a Hermann Schmitz, *Situationen und Atmosphären. Zur Ästhetik und Ontologie bei G. Böhme in Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme*, Frankfurt a.M., 1998



Nella prospettiva di una riabilitazione dell'idea baumgarteniana di "estetica" come "teoria della conoscenza sensibile" – distinta dunque da una mera filosofia dell'arte –, il richiamo alla dimensione effusiva e coinvolgente dell'atmosfera, anteriore alla distinzione tra soggetto e oggetto, ha fornito un valido sostegno agli studiosi interessati a tracciare una nuova fenomenologia della percezione che prendesse in carico gli aspetti più sfuggenti ed enigmatici dell'esperienza umana. Si legga a tal proposito il seguente passo di Gernot Böhme:

Ebbene, le atmosfere non sono, evidentemente, né stati del soggetto né qualità dell'oggetto. E questo nonostante siano esperite solo nella percezione in atto di un soggetto e siano co-costituite nella loro essenza, nel loro carattere, dalla soggettività del percipiente. Sebbene poi non siano qualità degli oggetti, vengono però palesemente generate grazie alle proprietà degli oggetti e al loro gioco intrecciato. Ciò significa allora che le atmosfere sono qualcosa *tra* soggetto e oggetto. Non sono qualcosa di relazionale bensì la relazione stessa<sup>2</sup>.

Sentite in prima persona dal soggetto e originate dalle qualità dell'oggetto, le atmosfere sono in realtà anteriori alla divisione stessa tra i due poli della soggettività e dell'oggettività. Con un'espressione chiara e incisiva, in un recente saggio Tonino Griffero ha definito le atmosfere delle «quasi-cose», vale a dire fenomeni situati nel mondo esterno e dotati di una specifica realtà, al di fuori della sfera psicologica del soggetto. Colmando una lacuna frequente nei saggi dedicati al tema delle atmosfere, Griffero prende in esame le numerose riflessioni di Ludwig Wittgenstein in merito alle esperienze evanescenti in cui un luogo, un volto, una parola paiono accompagnate da un alone di senso. Per il filosofo austriaco, tuttavia,

Atmosferico sarebbe dunque solo un uso linguistico – donde una palese e grave riduzione della vastità dell'esperienza, neofenome-

---

e Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006; per quanto riguarda l'attenzione dedicata in Italia alla questione, rimandiamo al numero monografico della «Rivista di Estetica» dal titolo *Atmosfera* (n. 33, 3/2006). Per una trattazione dell'aspetto propriamente musicale del concetto di atmosfera, si veda il cap. *Musica e atmosfera* del volume di Silvia Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

2 Gernot Böhme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001 (trad. it. *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2010, p. 92).

nologicamente intesa – e per di più fuorviante, che, mentre suggerisce, contraddittoriamente, l’inseparabile distinzione tra la cosa e la sua atmosfera, propaga un errore semantico persistente per il suo peso metaforico (come immagine dell’impiego della relativa parola), ossia un illecito uso transitivo (descrittivo) di espressioni intransitive (enfasi) o addirittura semplicemente riflessive. Il meno che si possa dire è che il filosofo austriaco non sembra qui all’altezza dell’approccio atmosferiologico, irriducibile all’uso figurato delle parole e attento alla dimensione fonosimbolica, e non lo è neppure sul piano strettamente linguistico, se è vero che perfino la persuasività sillogistica presuppone un (ancora poco indagato) *atmosphere effect*?<sup>3</sup>

Pur riconoscendo l’attenzione di Wittgenstein per le esperienze atmosferiche, il rimprovero mosso da Griffero è severo: il filosofo viennese avrebbe sì intravisto l’oggetto d’indagine costituito dall’atmosfera e le problematiche a esso connesse, ma si sarebbe arrestato a una “linguisticizzazione” del fenomeno, attribuendo al termine una valenza metaforica. In questo modo egli avrebbe perso di vista non solo l’atmosfera, ma anche la «dimensione fonosimbolica» del linguaggio.

In parziale contrasto con questo giudizio, il presente lavoro intende ricostruire la riflessione dedicata da Wittgenstein al tema delle atmosfere, mettendo in luce l’approccio antidogmatico e nient’affatto riduzionista con cui viene avvicinato un genere di vissuto misterioso e al contempo estremamente familiare. Trattando questo tema nell’ultimo periodo del suo percorso filosofico, Wittgenstein giunge a riabilitare proprio quegli aspetti sensibili – e in particolare *sonori* – del discorso umano che non sono riducibili a un’astratta analisi linguistica, né tantomeno assimilabili a un uso figurato delle parole. Come vedremo, nel punto culminante della riflessione di Wittgenstein opera un paradigma musicale già all’opera in altre fasi del suo pensiero<sup>4</sup>. Il ricorso a

---

3 Tonino Griffero, *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano, 2013, pp. 35-36.

4 Di «paradigma estetico dell’analisi filosofica» parla Aldo Giorgio Gargani (*Wittgenstein. Dalla verità al senso della verità*, Plus, Pisa, 2003, pp. 105-115) in riferimento alla prima fase della filosofia wittgensteiniana. Nel *Tractatus* e nei *Quaderni 1914-16* il legame tra logica, etica ed estetica – intese come tre declinazioni del trascendentale – viene ribadito a più riprese, grazie anche al paragone tra tautologia e frase musicale. Sempre Gargani, nel successivo *Wittgenstein. Musica, parola, gesto* (Cortina, Milano, 2008), mette in luce l’importanza della dimensione musicale lungo l’intero corso del pensiero wittgensteiniano, discutendo dettagliatamente le annotazioni del filosofo austriaco riguardanti l’aspetto fisiognomico delle

un modello musicale permetterà dunque di vedere nella giusta prospettiva le annotazioni dedicate dal filosofo al fenomeno dell'atmosfera.

## Quale atmosfera?

Le molteplici occorrenze del termine *Atmosphäre* che si possono rintracciare nelle annotazioni di Wittgenstein a partire dagli anni Quaranta del Novecento rappresentano un insieme eterogeneo, difficilmente maneggevole per chi volesse ricavare una "teoria wittgensteiniana delle atmosfere". La continua elaborazione e rielaborazione di temi già trattati occupa gli ultimi anni di vita del filosofo senza condurre a una sistematizzazione definitiva del materiale raccolto: saranno infatti gli esecutori testamentari ad approntare delle sillogi riunendo i diversi manoscritti e dattiloscritti secondo criteri tematici. Quel che si può notare è l'interesse dell'ultimo Wittgenstein per tutti quei fenomeni che abitualmente siamo portati a considerare psicologici e mentali – in una parola interni<sup>5</sup>. Come è stato affermato in anni recenti, accanto al

---

parole e il paragone tra comprensione linguistica e comprensione musicale. La profonda connessione tra «osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche» viene segnalata anche da Piero Niro, *Ludwig Wittgenstein e la musica* (Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2008, pp. 59-90), il quale si concentra sulle tematiche musicali affrontate da Wittgenstein nell'arco di tempo che va dal *Tractatus* alle *Ricerche filosofiche*. Una particolare attenzione alla dimensione musicale presente nella riflessione wittgensteiniana caratterizza alcuni studi pubblicati recentemente in Francia: tra questi, segnaliamo il volume *Au fil du motif. Autour de Wittgenstein et la musique* (Delatour France, Paris, 2012) di Antonia Soulez e *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale* (Hermann, Paris, 2013) di Alessandro Arbo. Per una ricostruzione del paradigma musicale operante nella filosofia di Wittgenstein, ci permettiamo di rimandare a *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, con prefazione di Paolo Virno, Mimesis, Milano-Udine 2016.

5 In merito alla distinzione tra Interno ed Esterno, Paul Johnston scrive: «L'idea che le parole abbiano significato in quanto correlate a un oggetto favorisce l'idea degli oggetti interni privati. Ma, in relazione all'Interno, il linguaggio non descrive alcuna entità indipendentemente esistente: casomai è la base su cui si comincia a parlare di stati interni. Di più: lo sviluppo di un Interno complesso e articolato è possibile solo grazie al nostro rapporto col linguaggio» (Paul Johnston, *Wittgenstein. Rethinking the Inner*, Routledge, London, 1993 (trad. it. *Il mondo interno. Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, La Nuova Italia, Firenze, 1998, p. 136). Wittgenstein non intende dunque negare l'esistenza di qualcosa come un "Interno", ma cerca piuttosto di reimpostare la questione in termini grammaticali, evitando di far discendere dalla suddivisione tra "Interno" ed "Esterno" delle discutibili conseguenze ontologiche. Su questa linea interpretativa si muove anche Sandra Laugier: «Mais à lire chez Wittgenstein une simple critique ou un pur rejet de l'intérieur et du mental – comme ce fut largement le cas dans les interprétations behavioristes, et encore aujourd'hui, en négatif, dans la philosophie analytique dominante revenue au mentalisme – on perdra de vue la radicalité de son propos, qui le conduit, non pas à nier l' 'intérieur', mais

“primo” e al “secondo” è possibile distinguere un “terzo Wittgenstein”<sup>6</sup>, quello della seconda parte delle *Ricerche filosofiche* e delle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, autore della raccolta intitolata *Della Certezza* e degli *Ultimi scritti*. In questo “terzo Wittgenstein” si sente la forte esigenza di una de-psicologizzazione dei concetti psicologici, vale a dire la necessità di una grammaticalizzazione del linguaggio con cui ci esprimiamo in merito alle nostre esperienze vissute<sup>7</sup>. Si riaffacciano in tale progetto alcune problematiche emerse nel periodo “fenomenologico”, a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, stagione segnata dal tentativo di mettere a punto un linguaggio più sottile e preciso rispetto al linguaggio ordinario, capace dunque di descrivere in maniera più esatta la realtà. Abbandonato in quanto ritenuto un progetto senza speranze, il tentativo di un’analisi degli stati mentali e dei vissuti interiori torna ora nella forma di un’indagine grammaticale, impegnata a illustrare i diversi modi in cui il linguaggio si esprime in merito ai processi psicologici.

A partire dal periodo in cui inizia la stesura delle *Ricerche*, Wittgenstein si concentra sull’immagine che ci si impone quando parliamo della comprensione come processo interiore: in questo caso, dice il filosofo, le parole ci paiono immerse in una sorta di “alone”, che verrebbe a costituire lo sfondo psicologico soggettivo retrostante ai diversi usi linguistici. In questa sede Wittgenstein propone una vera e propria critica del concetto di atmosfera: non dunque un giudizio semplicemente negativo e liquidatorio, ma un’analisi puntuale, volta a valutare le concrete capacità esplicative del richiamo alla dimensione rare-

---

à repenser la dualité de l’intérieur et de l’extérieur. [...] Ce qui l’intéresse, c’est la façon dont, grammaticalement parlant, le dedans et le dehors sont articulés, c’est-à-dire la façon dont on ne parle d’un intérieur que s’il a un extérieur. [...] Ce que Wittgenstein évacue est l’idée d’un intérieur qui serait caché, sans extérieur – à savoir d’un *privé*, notion qu’il a sans doute été le premier à développer» (Sandra Laugier, *Wittgenstein. Les Sens de l’Usage*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2009, p. 116).

6 L’espressione “terzo Wittgenstein” è stata coniata da Danièle Moyal-Sharrock, curatrice dell’omonimo volume collettaneo (*The third Wittgenstein: the post-investigations works*, Ashgate, Aldershot-Burlington, 2004) dedicato alla riflessione di Wittgenstein successiva alle *Ricerche filosofiche*.

7 A proposito della grammaticalizzazione dell’indagine psicologica, presentando le problematiche psicologiche affrontate da Wittgenstein nel periodo della sua maturità Christiane Chauviré scrive: «Il ne s’agit pas en philosophie de chercher à capter des phénomènes tenus pour évanescents dans un langage introuvable, mais d’étudier grammaticalement ‘les possibilités des phénomènes’, et pour cela ressouvenir ‘du mode des énoncés que nous formulons à l’égard des phénomènes’» (Christiane Chauviré, *Voire le visible: la seconde philosophie de Wittgenstein*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p. 31).

fatta, effusiva e – come vedremo – musicale dell’esperienza.

Tra i diversi usi della parola *Atmosphäre* se ne distinguono dunque tre particolarmente significativi: 1) in generale, con questo termine ci si riferisce agli stati mentali, ai processi interni, ai vissuti soggettivi; 2) in modo specifico, tra le diverse esperienze psicologiche, un posto di rilievo spetta al processo della comprensione linguistica, nel quale sembra che l’atmosfera svolga la funzione di accompagnamento delle parole; infine, 3) l’immagine atmosferica ha la funzione di evocare gli aspetti musicali insiti nell’attività linguistica: l’intonazione della voce, gli aspetti melodici della prosodia. Come vedremo, la prima e la seconda accezione del termine vengono rifiutate da Wittgenstein in quanto immagini seducenti ma in definitiva fuorvianti, frutto di un’abitudine linguistica che, per ogni sostantivo, induce a presupporre l’esistenza di una sostanza; nella terza accezione, al contrario, il filosofo recupera il valore dell’atmosfera come dimensione propriamente musicale del nostro agire linguistico. Vediamo dunque in dettaglio i tre significati del termine nelle annotazioni wittgensteiniane.

## Processi interni

La parola “atmosfera” è solitamente associata alle idee di sentimento ed esperienza vissuta. Gli esempi proposti da Wittgenstein intendono mettere in luce l’alone di mistero e al contempo di familiarità che avvolge alcune esperienze comuni come, nel seguente passo, lo scrivere seguendo una tabella:

Ma ora mi chiedo: Che cosa fai? – Guardi ogni segno, fai questa faccia, scrivi le lettere meditatamente (e cose del genere). – Qui vorrei dire: “No, non è questa; è qualcosa di più intimo, di più essenziale”. – È come se tutti questi processi, più o meno inessenziali, fossero dapprima avvolti in una particolare atmosfera che, quando la guardo attentamente, si dilegua<sup>8</sup>.

Esempi analoghi riguardano la capacità di completare un motivo ornamentale o l’abilità necessaria per continuare correttamente una serie numerica<sup>9</sup>.

---

8 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, 1953 (trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967, §173, p. 95).

9 « “Ma ovviamente questa sezione iniziale della successione poteva essere interpretata in modi diversi (per esempio per mezzo di espressioni algebriche), e tu dovevi aver già scelto una di tali interpretazioni”. – Niente affatto! In certe circostanze un dubbio era possibile.



Il termine “atmosfera” è qui utilizzato per mettere in evidenza la vacuità di un certo modo di far riferimento alle nostre azioni in quanto processi psicologici: in questi casi, parlare di un carattere atmosferico serve a contrastare il presunto meccanicismo dei gesti, visti come mero involucro esteriore di un’intenzione interiore. L’atmosfera è dunque l’elemento di raccordo tra i poli apparentemente irrelati di un *processo psicologico*, intendendo con questa espressione attività anche molto dissimili ma accomunate dal dualismo tra realtà effettuale e dimensione intenzionale.

In senso più generale, secondo quella che Wittgenstein chiama con una espressione spregiativa «concezione pneumatica del pensiero»<sup>10</sup>, atmosferico è il sentimento che accompagna un’azione, come ad esempio la certezza con cui leggiamo le pagine di un libro o la fluidità del tratto con cui tracciamo una linea. La critica wittgensteiniana si appunta sulla tendenza a immaginare, nel luogo in cui si incrociano azione e sentimento, un’entità ulteriore che, presentandosi come accompagnamento psicologico, riesca a colmare lo iato tra attesa e soddisfazione dell’attesa (l’esempio è già presente negli anni Trenta<sup>11</sup>), ordine ed esecuzione, regola e caso concreto. L’atmosfera svolge dunque la funzione di *medium*, presentando in forma sostanzializzata – sebbene fluida e ontologicamente precaria – una realtà interna al soggetto, sentita come effettivamente operante all’esterno di esso. Il rifiuto di Wittgenstein per una simile descrizione non è dovuto a un semplicistico disinteresse per la dimen-

---

Ma questo non significa che io abbia dubitato, o anche soltanto che potessi dubitare. (In relazione con ciò sta quello che ci sarebbe da dire sull’ ‘atmosfera’ psicologica di un processo) [...]» (Ivi, § 213, p. 112). L’ipotesi esplicativa che mobilita il concetto di atmosfera, inteso come accompagnamento psicologico di un’azione, finisce per coincidere con la soluzione intuizionista che vorrebbe riunire ordine ed esecuzione (o testo e interpretazione) attraverso il contatto mediato da una sostanza eterea, impalpabile ma dotata di estensione spaziale. Sfortunatamente, secondo Wittgenstein questo tipo di soluzione non risolve il problema: l’intuizione è infatti «una scappatoia superflua» (Ibidem).

<sup>10</sup> Ivi, § 109, p. 66.

<sup>11</sup> Discutendo le tesi proposte da Russell in *Analysis of Mind* (1921), nelle *Lezioni 1930-1932* tenute a Cambridge Wittgenstein il processo inflazionistico attraverso il quale, per spiegare il decorso di alcuni fenomeni intesi come processi mentali, si viene a determinare una moltiplicazione di enti, aventi funzione di mediazione: «Secondo il punto di vista di Russell occorre un *tertium quid* oltre all’aspettativa e al fatto che la soddisfa; così se aspetto x e x accade, vi è bisogno di qualcos’altro, per esempio di qualcosa che accade nella mia testa, per connettere aspettativa e soddisfacimento. Ma come faccio a sapere che si tratta del *tertium quid* giusto? Ho bisogno, in base al medesimo principio, di un quarto qualcosa?» (Ludwig Wittgenstein, *Wittgenstein’s Lectures Cambridge 1930-32*, Blackwell, Oxford, 1980; trad. it. *Lezioni 1930-1932*, Adelphi, Milano, 1995, p. 24).

sione dell'interiorità (il fatto stesso di dedicare così tante annotazioni a questa tematica denuncia un costante interesse) né a un pregiudiziale sospetto nei confronti della psicologia; quello che rende inaccettabile l'immagine atmosferica, intesa in questa prima accezione, è il modo in cui essa viene utilizzata nell'argomentazione. Essa infatti incarna il vizio filosofico del "terzo uomo", contro cui Wittgenstein non cessa di scontrarsi lungo l'intero percorso che va dal *Tractatus* a *Della certezza*: ogniqualvolta si debba spiegare il rapporto tra due elementi, l'introduzione di una mediazione non offre una spiegazione ma, al contrario, costringe a inserire a ogni nuovo passo un ente ulteriore, in un regresso all'infinito che complica il quadro invece di rendere comprensibile il fenomeno.

L'atmosfera è dunque in questo primo caso un'immagine superflua, frutto dell'abitudine a postulare una sostanza fluida laddove si senta di dover colmare il vuoto tra due fenomeni o due oggetti – come, nell'esempio riportato, tra la tabella e la pagina scritta in accordo con essa. Ma l'ambiguità del ricorso all'atmosfera diventa più evidente nella trattazione della comprensione linguistica: in questo caso la critica wittgensteiniana si specifica, mostrando come il linguaggio ordinario tenda a generare nei parlanti delle credenze con una precisa (e problematica) portata ontologica, laddove esso dovrebbe più semplicemente descrivere una prassi.

## **Accompagnamento delle parole**

Se in generale Wittgenstein evoca la dimensione atmosferica per parlare dei cosiddetti processi interni – giungendo puntualmente alla conclusione che non bisogna immaginare una sostanza incorporea ma estesa situata tra l'atto e l'intenzione –, in maniera specifica l'atmosfera trova una trattazione nelle riflessioni dedicate dal filosofo al problema *dell'accompagnamento delle parole*. Come è noto, infatti, il "secondo Wittgenstein" considera «il significato di una parola [...] il suo uso nel linguaggio»<sup>12</sup>. Bisogna però notare che all'interno delle stesse *Ricerche filosofiche* vi è una polarità, una tensione, fra due modi di considerare il significato: da una parte, certo, esso è l'uso – benché non si debba confondere una raccomandazione metodologica con una nuova

---

12 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., §43, p. 33.



posizione dogmatica<sup>13</sup> –; dall'altra, il significato non pare semplicemente riducibile alla sua dimensione pratica e procedurale, somigliando piuttosto a un coglimento immediato.

[...] Però comprendiamo il significato di una parola, quando la ascoltiamo o la pronunciamo; lo afferriamo di colpo; e ciò che afferriamo è certamente qualcosa di diverso dall' 'uso', che ha un'estensione nel tempo!<sup>14</sup>

La dimensione istantanea di un certo tipo di comprensione pare mettere in discussione la compattezza dello "slogan" con cui si è soliti riassumere la svolta del Wittgenstein maturo. Ciò che afferriamo di colpo non può essere l'uso, il che equivale a dire che il linguaggio non è pura *praxis*, attività, "gioco linguistico" privo di riferimenti stabili e concreti; viceversa, nel linguaggio si deposita sempre un elemento che chiama in causa le nostre capacità percettive, un aspetto che Wittgenstein non esita a definire *fisiognomico*<sup>15</sup>. È qui che trova il suo posto l'idea che il significato sia una sorta di accompagnamento della parola, un alone psicologico che segue il singolo termine a prescindere dall'uso che di esso si faccia. Torna dunque – e si specifica in senso linguistico – l'idea che per spiegare un fenomeno mentale e interiore, sia necessario postulare l'esistenza di un *surplus* atmosferico, equiparabile per così dire all'*anima* della parola.

Immagina che qualcuno ti dica: ogni parola a noi familiare – di un libro, per esempio – è già circondata, nel nostro spirito, da un'atmosfera, da un 'alone' di impieghi appena accennati. [...] – Soltanto, prendiamo sul serio questa supposizione! – Perché si vede che essa non è in grado di spiegare l'intenzione. Cioè, se le cose stanno così, se le possibilità dell'impiego d'una parola ci fluttuano davanti, vaporose, quando l'udiamo o la pronunciamo, - se le cose stanno così, questo vale soltanto per noi. Ma noi ci

---

13 «Aussi le fameux slogan de la signification-usage est-il, de l'aveu même de Wittgenstein, à manier avec précaution (comme d'ailleurs selon lui tous les aphorismes [...]), étant plus une prescription méthodologique qu'une thèse d'ontologie moniste fusionnant le sens et l'usage : c'est un conseil [...] dont il faut faire usage pratique, et non dogmatique» (Christiane Chauviré, *Voire le visible*, cit., pp. 98-99).

14 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., §138, p. 74.

15 L'alternativa tra significato come uso e significato come fisionomia è ben espresso nel seguente passo wittgensteiniano: «Si direbbe che ogni parola può bensì avere un carattere differente in differenti contesti, ma che tuttavia essa ha sempre *un* carattere – una fisionomia. Essa ci guarda. – Ma anche un viso dipinto ci guarda» (Ivi, p. 240).

intendiamo con gli altri senza sapere se anche loro hanno queste esperienze vissute<sup>16</sup>.

Come per i processi interni in generale, anche per il particolare fenomeno della comprensione linguistica pare che il ricorso all'atmosfera sia una scappatoia superflua. Il ragionamento di Wittgenstein finisce con un lapidario ammonimento: «La proposizione è composta di parole, e questo basta»<sup>17</sup>. Il filosofo, ripetiamo, non nega l'importanza e la pervasività delle esperienze vissute né la loro problematica relazione con l'attività linguistica; ciò che viene stigmatizzato è invece il movimento – il più delle volte involontario – con cui da un'abitudine linguistica siamo portati a trarre conclusioni ontologiche: dove compare un sostantivo, come nel caso del termine *atmosfera*, siamo indotti a credere che si debba trovare una sostanza.

C'è invece un altro modo di pensare all'atmosfera che emerge nel linguaggio. Wittgenstein introduce quella che abbiamo riconosciuto come la terza accezione della parola con un invito a riflettere ulteriormente sulla questione: «Poni mente al fatto che l'aspetto di una parola ci è familiare in grado analogo a quello in cui ci è familiare il suo suono»<sup>18</sup>.

## **Espressione musicale del linguaggio**

Rifiutato nelle prime due accezioni – come effetto di un processo interno e come accompagnamento psicologico della comprensione linguistica – il termine *atmosfera* trova il suo posto nella considerazione dell'aspetto sonoro e musicale del linguaggio. Le parole ci paiono avvolte da un alone misterioso di significatività poiché esse hanno un riconoscibile profilo melodico e si inseriscono di volta in volta in specifiche attività in cui l'intonazione del discorso provvede a chiarire il contesto.

Non mi sarebbe mai venuto in mente che la proposizione avesse una tale atmosfera se, nel frattempo, non avessi anche pensato a come la si potesse pronunciare anche in un modo diverso – come una citazione, per scherzo, come esercizio di conversazione e così

---

16 Ivi, II, VI, p. 239.

17 Ivi, II, VI, p. 240.

18 Ivi, §167, p. 92.

via<sup>19</sup>.

L'atmosfera emerge dal discorso come effetto sonoro delle parole, pronunciate in *modi* diversi a seconda delle occasioni. Per scoprire l'aspetto atmosferico del linguaggio è essenziale riuscire a immaginare possibilità espressive alternative, legate ad attività differenti, aventi ognuna un profilo prosodico distinto. Vi è dunque nel linguaggio qualcosa che si "afferra di colpo" o, come dice lo stesso Wittgenstein, che si "comprende a orecchio"<sup>20</sup>: se, metodologicamente, per comprendere il significato di una parola dobbiamo considerare l'uso che se ne fa, da un altro punto di vista – che potremmo a ragione chiamare *estetico* – la comprensione non impone un passaggio dal segno al significato, dalla proposizione al suo contenuto, ma fa leva su competenze (insieme naturali e apprese) che valorizzano l'elemento sensibile e, in particolare, musicale della costruzione linguistica. Siamo qui di fronte a quella "comprensione intransitiva" che più volte è stata ripresa da teorici e filosofi della musica per rendere conto della nostra risposta a un brano musicale<sup>21</sup>. Ciò che non bisogna dimenticare è che Wittgenstein mette a punto tale concetto partendo proprio dalla musica e dall'alternativa da essa rappresentata rispetto al modello di comprensione abitualmente associato al funzionamento del linguaggio.

L'atmosfera incarna dunque l'aspetto musicale della comprensione. Ciò non deve indurci però a considerarla una sostanza rarefatta che si aggiunga alla frase. Facciamo l'esempio dell'atmosfera di familiarità con cui possiamo leggere un pagina o l'atmosfera di sicurezza con cui pronunciamo il nostro nome. Qui, si potrebbe dire, il problema posto dall'atmosfera è di natura grammaticale: "pronunciare con sicurezza" è un'espressione che pare introdurre un'entità misteriosa (la sicurezza) mentre in realtà essa mette in luce il

---

19 Ivi, §607, p. 208.

20 «Nell'uso di una parola si potrebbe distinguere una 'grammatica superficiale' da una 'grammatica profonda'. Ciò che s'imprime immediatamente in noi, dell'uso di una parola, è il suo modo d'impiego nella costruzione della proposizione, la parte del suo uso – si potrebbe dire – che possiamo cogliere con l'orecchio [...]» (Ivi, § 664, p. 221).

21 Per un'analisi della comprensione intransitiva e delle sue implicazioni musicali, rimandiamo agli articoli *Wittgenstein's Musical Understanding* («British Journal of Aesthetics», 1997, 37, 2, pp. 158-67.) di Sarah E. Worth e *Wittgenstein on Music* di Roger Scruton (ora in Roger Scruton, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, Continuum, London-New York, 2009).

tono con cui esprimiamo le nostre emozioni. In altre parole, “con sicurezza” è un sintagma che pare costituire un complemento di unione (in cui cioè al soggetto si aggiunge un altro ente) mentre, suggerisce la lettura wittgensteiniana, abbiamo a che fare con un complemento di *modo*. Ed è proprio il modo di pronunciare, di esprimersi – di suonare – che offre la via d’uscita all’*impasse* rappresentata dal ricorso all’atmosfera, senza che ciò comporti una svalutazione dei vissuti cui tale concetto *dà voce*<sup>22</sup>.

La connessione tra modo di pronunciare e atmosfera viene esplicitata nel passo seguente, in cui il riferimento alla musica diviene centrale per comprendere la questione:

Il sentimento del se non è un sentimento che accompagna la parola “se”.

Il sentimento del se dovrebbe essere paragonato al particolare ‘sentimento’ che una frase musicale fa nascere in noi [...]

Ma non si può scindere questo sentimento dalla frase? E tuttavia esso non è la frase stessa; infatti uno può udire la frase senza provare questo sentimento.

È simile in questo all’ “espressione” con la quale si suona la frase? [...]

L’esperienza vissuta è questo passaggio, suonato in questo modo (così, come lo sto suonando; una descrizione potrebbe darmi qualche indicazione).

L’atmosfera che non può separarsi dalla cosa, – dunque non è un’atmosfera.<sup>23</sup>

Commentando l’esempio di derivazione jamesiana del “sentimento del

---

22 «Ma questo vuol forse dire che quelle sensazioni che ricorrono spesso quando si ascolta musica, in realtà non esistono? Assolutamente no. (A una persona in certi punti può venir da piangere e questo lo si avverte come un nodo alla gola). [...]» (Ludwig Wittgenstein, *Remarks on the Philosophy of Psychology*, Blackwell, Oxford, 1980; trad. It. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano, 1990, II, § 501, p. 457).

23 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., II, VI, pp. 240-41. La conclusione del ragionamento trova una precisa corrispondenza nelle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, I, § 337, p. 112).

se”, Wittgenstein chiarisce che il rapporto tra il sentimento e la parola non è quello tra un contenuto psichico (in questo caso, possiamo immaginare, un’atmosfera dubitativa) e la sua successiva espressione. La relazione tra i due va pensata piuttosto come l’unione inscindibile tra un brano musicale e il suo effetto espressivo. In questo contesto, il criterio della separabilità diviene il metro con cui misurare la consistenza del concetto di atmosfera: se una parola porta con sé un alone di significatività, è necessario che esso possa sussistere in maniera autonoma rispetto alla formulazione linguistica che lo fissa come un contenuto condiviso. In altri termini: se l’atmosfera è separabile dalla parola, essa ha un sua autonomia e dunque una sua funzione euristica; in caso contrario, con il termine “atmosfera” individuiamo sì un aspetto portante della nostra esperienza ma non dobbiamo immaginare che a esso corrisponda un particolare tipo di oggetto.

Per spiegare l’alternativa, Wittgenstein si avvale di un paragone musicale: tra la parola e l’atmosfera da essa evocata vi è un legame simile a quello che unisce una frase, un tema o un brano e il sentimento suscitato nell’ascoltatore. Ma, nota il filosofo, il sentimento è al contempo separabile e non separabile dalla concreta formulazione musicale: il sentimento è indisciungibile dalle note – come a dire che esso non è un prodotto causato dal suono, ma un insostituibile elemento dell’esperienza che facciamo *proprio di quel suono* – anche se è possibile udire il tema senza provare quella specifica tonalità emotiva. Si può dunque concludere che, quando effettivamente si dà un’esperienza atmosferica, essa è inseparabile dal tessuto musicale. In ultima analisi, in ambito musicale l’atmosfera è la peculiare espressione con cui suoniamo un tema, il modo caratteristico in cui arrangiamo un brano.

## **Il “terzo Wittgenstein” e il paradigma musicale**

Una conclusione non nuova, se si pensa a come, lungo tutto il suo percorso, Wittgenstein abbia sempre sottolineato l’incidenza interna del senso al segno, prendendo ad esempio proprio l’espressività musicale: se nei *Quaderni 1914-16*, redatti in preparazione del *Tractatus logico-philosophicus*, si diceva che «La melodia è una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé;

basta a se stessa»<sup>24</sup>, nel *Libro marrone* l'aspetto riflessivo e autonomo della tautologia veniva generalizzato e proposto come modello della comprensione linguistica *tout court*:

Ciò che chiamiamo: «comprendere un enunciato» è, in molti casi, molto più simile al comprendere un tema musicale di quanto penseremmo. Ma non voglio dire che il comprendere un tema musicale corrisponda all'immagine che noi tendiamo a farci della comprensione d'un enunciato; ciò che voglio dire è, piuttosto, che quest'immagine della comprensione d'un enunciato è errata, e che il comprendere un enunciato è molto più simile di quanto non sembri a prima vista a ciò che nella realtà accade quando noi comprendiamo una melodia. Infatti, comprendere un enunciato, noi diciamo, indica una realtà fuori dell'enunciato. Mentre invece si potrebbe dire: «Comprendere un enunciato significa afferrare il suo contenuto; ed il contenuto dell'enunciato è *nell'*enunciato»<sup>25</sup>.

Anche nell'ultima fase della sua produzione filosofica, Wittgenstein mantiene il principio per cui il contenuto è *nella* forma: sebbene distinto da essa, il sentimento è intimamente legato alla costruzione sonora. Strettamente connesso a questo principio, la norma per cui non si devono moltiplicare gli enti se non per necessità porta a escludere l'esistenza di un oggetto impalpabile, come l'atmosfera, che renda ragione dell'esperienza di senso che facciamo in campo linguistico e musicale. A riprova di questa continuità, possiamo inquadrare brevemente la questione del sentimento di certezza (affrontato da Wittgenstein nell'omonima raccolta) legato alle proposizioni con cui ci si riferisce ad alcuni fatti accettati in modo unanime all'interno di una data comunità.

Rispondendo alla tesi difesa da G.E. Moore in *Proof of an External World* (1939), Wittgenstein nota che i cosiddetti "truismi" – del tipo "Sono certo di avere due mani" o "Sono sicuro che il mondo esistesse prima che io nascessi" – non comunicano nessun particolare dato empirico osservabile, ma danno voce a un sentimento di sicurezza, condiviso all'interno di uno specifico gruppo umano. «"Sapere" e "sicurezza" appartengono a categorie differenti»<sup>26</sup> e

---

24 Ludwig Wittgenstein, *Notebooks 1914-1916*, a cura di G.H. von Wright e G.E.M. Anscombe, Blackwell, Oxford, 1961 (trad. It. *Quaderni 1914-1916 in Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 1995, 4.3.15).

25 Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford, 1958 (trad. it. *Libro blu e Libro marrone*, Einaudi, Torino, 1983, II, §17, p. 213).

26 Ludwig Wittgenstein, *Über Gewissheit*, Blackwell, Oxford, 1969 (trad. it. *Della certez-*

la differenza tra le due espressioni è di tipo grammaticale: se con il verbo “sapere” ci riferiamo a stati di cose verificabili, con la formula “sono certo che” esprimiamo lo stato d’animo relativo a una verità indubitabile, caratteristica di una certa visione del mondo. La distinzione tra certezza e sapere rinvia al dualismo tra proposizioni grammaticali e proposizioni temporali<sup>27</sup>: le prime sono per così dire “rigide”, fisse, e costituiscono i perni su cui si incardinano le seconde, mutevoli, “fluide”, vale a dire sottoposte ai criteri di verifica e falsificazione in base ai quali ci esprimiamo in merito ai fatti empirici.

Non è possibile qui entrare ulteriormente nel merito di un testo complicato che ha suscitato un ampio dibattito tra gli studiosi<sup>28</sup>. Quel che ci interessa è sottolineare come, all’interno del vasto programma di psicologizzazione dei concetti psicologici inaugurato da Wittgenstein negli ultimi anni della sua vita, anche il sentimento della certezza venga sottratto alla sfera privata e mentale per essere restituito alla dimensione pubblica, condivisa e *sonora* dell’espressività linguistica. Concentriamoci dunque sul § 30 della raccolta:

Quando un tizio s’è convinto di una certa cosa, dice: Sì, il calcolo è giusto; ma questo non l’ha inferito dallo stato della sua certezza. Dalla propria certezza non si conclude allo stato di cose. La certezza è, *per così dire*, un tono [Ton] in cui si costata lo stato di cose: ma dal tono non si conclude di aver ragione<sup>29</sup>.

Come altrove, Wittgenstein si impegna a distinguere il sentimento dal contenuto mentale inteso come atmosfera separabile. La certezza può essere intesa in senso atmosferico solo a patto che si faccia riferimento alla terza accezione del termine, che abbiamo riconosciuto come forma espressiva del linguaggio. La certezza è un *tono*, coincide cioè con un profilo melodico caratteristico e riconoscibile, non alludendo a nessuna esperienza vissuta autonoma ed esclusivamente psicologica. Sulla distinzione tra tono e sentimento si gioca dunque la caratterizzazione della certezza come aspetto *atmosferico*,

---

za, Einaudi, Torino, 1978, §308, p. 48).

27 Ivi, §57, p. 12.

28 Per un’analisi dei temi trattati da Wittgenstein in *Della Certezza* cfr. Annalisa Coliva, *Moore e Wittgenstein : scetticismo, certezza e senso comune*, Il poligrafo, Padova, 2003; Danièle Moyal-Sharrock, *Understanding Wittgenstein’s On Certainty*, Palgrave Macmillan, New York, 2004; per una ricostruzione del dibattito intorno alla natura delle “proposizioni-perno”, aventi funzione grammaticale rispetto alle proposizioni temporali, sui dati empirici, cfr. Anna Boncompagni, *Wittgenstein. Lo sguardo e il limite*, Mimesis, Milano-Udine, 2011.

29 Ludwig Wittgenstein, *Della Certezza*, cit., §30, p. 8.



ovvero prosodico, del linguaggio:

“Stato d’animo” si può chiamare, poniamo, ciò che si esprime nel tono [*Ton*] del discorso, nei gesti, ecc. Sarebbe dunque *possibile* parlare dello stato d’animo della convinzione; e questo stato d’animo può essere lo stesso, sia che si sappia, sia che si creda falsamente. Il pensare che alle parole “credere” e “sapere” debbano corrispondere stati differenti sarebbe come se si credesse che alla parola “Io” e al nome “Lodovico” debbano corrispondere uomini differenti, per il fatto che sono differenti i concetti<sup>30</sup>.

La distinzione tra sapere ed esser certi, come abbiamo detto, è di natura grammaticale e non psicologica: le due espressioni hanno usi differenti non perché si applichino a fenomeni mentali diversi, ma perché esprimono in maniera *sensibile* due possibilità alternative all’interno del linguaggio. Il profilo melodico della certezza, dunque, è distinto da quello del sapere: il suono proposizionale (*Satzklang*) dei due è riconoscibile a orecchio e va a costituire l’aspetto sempre esplicito e manifesto dello stato d’animo, che in vano cercheremmo nelle profondità dei parlanti.

## Conclusioni

Una volta escluse le prime due accezioni del termine, possiamo concludere che per Wittgenstein ha senso parlare di atmosfera nella misura in cui, attraverso questa parola, intendiamo mettere in risalto l’aspetto sonoro e pubblico del sentimento che accompagna la nostra attività linguistica. In questo accompagnamento non dobbiamo cercare la presenza di un oggetto ulteriore che faccia da mediatore tra proposizione ed esperienza vissuta; piuttosto, nel sentimento, inteso come tono ed espressività musicale, dobbiamo riconoscere l’inscindibilità di forma e contenuto. Nella proposizione, così come nella frase musicale, il sentimento accompagna l’espressione nel modo in cui l’ombra accompagna il corpo illuminato: essa, sebbene distinta dal corpo, non ha alcuna consistenza senza di esso. Forma musicale e contenuto sentimentale sono dunque stretti in un’intima relazione vitale: come si legge in un appunto del 1931, «i sentimenti accompagnano la comprensione di un brano musicale

---

30 Ivi, §42, p. 10.

così come accompagnano gli eventi della vita»<sup>31</sup>.

Numerosi studi hanno sottolineato l'aspetto formalistico del pensiero musicale di Wittgenstein e l'antiromanticismo che fa da sfondo alla considerazione del tema musicale come pietra di paragone per la comprensione linguistica: così come un brano *dice se stesso*, in una coincidenza di forma e contenuto, allo stesso modo una frase non è semplicemente la riproduzione o la descrizione di uno stato di cose, ma ha una sua espressività autonoma. Senza insistere sul retroterra brahmsiano di Wittgenstein e sulla circolazione delle tesi formaliste di Eduard Hanslick nella Vienna *fin de siècle*, ci asterremo in questa sede dal fornire una ricostruzione dell'ambiente culturale di cui il mecenatismo della famiglia Wittgenstein fu una delle massime espressioni<sup>32</sup>.

Segnaliamo invece una suggestione meno ortodossa, riguardante una lettura in chiave contemporanea dell'approccio musicale di Wittgenstein. In *Della Certezza* il sentimento con cui pronunciamo (quelle che riteniamo essere) verità indubitabili viene assimilato al *tono*, ovvero allo specifico profilo melodico di un certo enunciato. Un aspetto essenziale di questa certezza, espressa dal tono della voce, è di essere sempre *condivisa*: pronunciando uno dei truismi di Moore, sono sempre «in accordo [*in Übereinstimmung*] con altri»<sup>33</sup>. La concordanza tra i parlanti rappresenta un criterio per determinare su che cosa ci si possa pronunciare con certezza: tra me e gli altri vi è un accordo, le nostre reazioni sono concertate, e il sentimento che provo ed esprimo linguisticamente è già da sempre condiviso. Notiamo che nel termine

---

31 Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977 (trad. it. *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano, 1980, p. 33).

32 Per una ricostruzione dell'ambiente musicale che gravitava intorno al salotto dei Wittgenstein, rimandiamo al classico di Allan Janik e Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (Simon and Schuster, New York, 1973; trad. it. *La Grande Vienna*, Garzanti, Milano, 1984) e alla biografia di Ray Monk, *Wittgenstein. The Duty of Genius* (Jonathan Cape, London, 1990) (trad. it. *Ludwig Wittgenstein: il dovere del genio*, Bompiani, Milano, 1991). Per un confronto tra la filosofia di Wittgenstein e il formalismo di Eduard Hanslick, si vedano Béla Szabados, *Wittgenstein and Musical Formalism*, «Philosophy», 2006, 81, pp. 649-58; Hanne Appelqvist, *Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication*, «Philosophy», 2005, 80, pp. 513-29; Alessandra Brusadin, *Wittgenstein, Hanslick e il formalismo musicale*, in *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma, 2013.

33 Ludwig Wittgenstein, *Della Certezza*, cit., §281, p. 45. Il concetto di *Übereinstimmung* è già presente nelle *Ricerche filosofiche*: «“Così, dunque, tu dici che è la concordanza [*Übereinstimmung*] fra gli uomini a decidere che cosa è vero e che cosa è falso!” – Vero e falso è ciò che gli uomini *dicono*; e nel linguaggio gli uomini concordano [*und in der Sprache stimmen die Menschen überein*]. E questa non è una concordanza [*Übereinstimmung*] delle opinioni, ma della forma di vita» (Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., §241).

*Übereinstimmung*, l'atmosfera – intesa come sentimento e tonalità emotiva musicalmente connotata (*Stimmung*) – non è un contenuto mentale del singolo né un oggetto misterioso ma, vertendo sempre *über ein*, costituisce ciò su cui si verifica l'accordo con gli altri.

In questo «consentire estetico»<sup>34</sup> avviene una sintonizzazione tra i parlanti che può essere paragonata all'*interplay* con cui i jazzisti realizzano la piena concordanza tra i loro interventi, alternando gli “scambi” senza partire da un modello già dato ma giungendo a un risultato in cui le diverse voci trovano la loro collocazione. In questo modo, accogliendo un'idea di Davide Spati<sup>35</sup>, si può pensare al jazz come a un'esperienza musicale esemplare, in cui l'aspetto condiviso e pubblico del linguaggio coesiste con la dimensione personale. L'*Übereinstimmung* è dunque quel concerto nel linguaggio che previene ogni fuga verso l'interiorità, alla ricerca di una *Stimmung* intesa in senso psicologico, o verso l'esteriorità, in direzione di un'atmosfera autonoma e separabile dalla sua concreta formulazione linguistica e musicale.

Come si è visto, nell'ultimo Wittgenstein vi è una riflessione sul concetto di atmosfera ben più ricca di quanto ci si potrebbe aspettare da un autore generalmente considerato restio a ogni valorizzazione delle esperienze vissute e dei fenomeni psicologici. Sebbene non vi sia una riabilitazione dell'atmosfera intesa come “quasi-cosa”, non si può rimproverare al filosofo una scarsa “attenzione alla dimensione fonosimbolica” del linguaggio. Per Wittgenstein l'atmosfera coincide infatti con l'aspetto musicale del linguaggio, con il tono del discorso, con l'accompagnamento che non si aggiunge dall'esterno al fenomeno ma che ne costituisce la dimensione intimamente espressiva: solo così è possibile intendere correttamente l'atmosfera come il volto con cui le nostre parole ci guardano.

## Nota bibliografica

Hanne Appelqvist, *Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication*, «Philosophy», 2005, 80, pp. 513-29.

---

34 Silvana Borutti, *Dubbio, scetticismo e senso comune in Wittgenstein*, «Nuova civiltà delle macchine», 2005, vol. XXIII, p. 98.

35 Davide Spati, *Making up the rules as we go along: sul nesso tradizione/innovazione in Wittgenstein e nel jazz*, «Nuova civiltà delle macchine», 2005, vol. XXIII, pp. 108-21.

Alessandro Arbo, *Entendre comme : Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Hermann, Paris, 2013.

Gernot Böhme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001 (trad. it. *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2010).

Id., *Architektur und Atmosphäre*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006.

Anna Boncompagni, *Wittgenstein. Lo sguardo e il limite*, Mimesis, Milano-Udine, 2011.

Silvana Borutti, *Dubbio, scetticismo e senso comune in Wittgenstein*, «Nuova civiltà delle macchine», 2005, vol. XXIII, pp. 91-107 .

Alessandra Brusadin, *Wittgenstein, Hanslick e il formalismo musicale*, in *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma, 2013.

Christiane Chauviré, *Voire le visible: la seconde philosophie de Wittgenstein*, Presses Universitaire de France, Paris, 2003.

Annalisa Coliva, *Moore e Wittgenstein : scetticismo, certezza e senso comune*, Il poligrafo, Padova, 2003.

Aldo Giorgio Gargani, *Wittgenstein. Dalla verità al senso della verità*, Plus, Pisa, 2003.

Id., *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Cortina, Milano, 2008.

Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

Id., *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano, 2013.

Allen Janik, Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, Simon and Schuster, New York, 1973 ( trad. it. *La Grande Vienna*, Garzanti, Milano, 1984).

Paul Johnston, *Wittgenstein. Rethinking the Inner*, Routledge, London, 1993 (trad. it. *Il mondo interno. Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, La Nuova Italia, Firenze, 1998).

Sandra Laugier, *Wittgenstein. Les Sens de l'Usage*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2009.

Ray Monk, *Wittgenstein. The Duty of Genius*, Jonathan Cape, London, 1990 (trad. it. *Ludwig Wittgenstein: il dovere del genio*, Bompiani, Milano, 1991).

Danièle Moyal-Sharrock (ed.), *The third Wittgenstein: the post-investigations works*, Ashgate, Aldershot-Burlington, 2004.

Id., *Understanding Wittgenstein's On Certainty*, Palgrave Macmillan, New

York, 2004.

Piero Niro, *Ludwig Wittgenstein e la musica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2008.

Hermann Schmitz, *Situationen und Atmosphären. Zur Ästhetik und Ontologie bei G. Böhme in Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme*, Frankfurt a.M., 1998.

Roger Scruton, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, Continuum, London-New York, 2009.

Antonia Soulez, *Au fil du motif. Autour de Wittgenstein et la musique*, Delatour France, Paris, 2012.

Davide Sparti, *Making up the rules as we go along: sul nesso tradizione/innovazione in Wittgenstein e nel jazz*, «Nuova civiltà delle macchine», 2005, vol. XXIII, pp. 108-21.

Béla Szabados, *Wittgenstein and Musical Formalism*, «Philosophy», 2006, 81, pp. 649-58.

Silvia Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

Sarah E. Worth, *Wittgenstein's Musical Understanding*, «British Journal of Aesthetics», 1997, 37, 2.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Kegan, Trench, Trubner, London, 1992 (trad. it. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino, 1995).

Id., *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, 1953 (trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967).

Id., *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford, 1958 (trad. it. *Libro blu e Libro marrone*, Einaudi, Torino, 1983).

Id., *Notebooks 1914-1916*, a cura di G.H. von Wright e G.E.M. Anscombe, Blackwell, Oxford, 1961 (trad. it. *Quaderni 1914-1916 in Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 1995).

Id., *Über Gewissheit*, Blackwell, Oxford, 1969 (trad. it. *Della certezza*, Einaudi, Torino, 1978).

Id., *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977 (trad. it. *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano, 1980).

Id., *Remarks on the Philosophy of Psychology*, Blackwell, Oxford, 1980 (trad. it. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano, 1990).

Id., *Wittgenstein's Lectures Cambridge 1930-32*, Blackwell, Oxford, 1980 (trad. it. *Lezioni 1930-1932*, Adelphi, Milano, 1995).