

Il simbolismo anomalo dell'arte rupestre

Pietro Montani*

ABSTRACT

The article discusses the particular symbolism of Paleolithic rock art from a philosophical perspective, drawing primarily on Hegelian aesthetics and Paolo D'Angelo's interpretation. It examines the role of rock art as an expression of the human need for meaning and sense, placing it within the broader context of symbolic behaviors in human evolution. Following D'Angelo's Hegelian interpretation, the analysis highlights how symbolic form in art mediates between internal ideals and external materiality, underscoring the intrinsic inadequacy and creative tension of this relationship. The article also reflects on the symbolic nature, in the Hegelian sense, of Paleolithic rock paintings, raising the question of whether *Homo sapiens* possessed the linguistic and cognitive capacities necessary for such expression. He argues that rock art represents not only a precursor to ideal meaning, but a reintegration of bodily presence and the embodiment of signification, in response to the existential and cognitive challenges posed by the emergence of articulated language.

KEYWORDS

Hegel, Aesthetic Experience, Symbolic Art, Language, Embodiment of Meaning

1. Tra i testi di Paolo D'Angelo su cui nel corso degli anni mi è capitato di tornare con maggior frequenza c'è *Simbolo e arte in Hegel* (D'Angelo 1989), una lettura tanto accurata quanto innovativa dell'estetica del grande filosofo. La lettura è accurata perché D'Angelo si preoccupa di corroborarla, ricorrendo sistematicamente a puntuali riscontri con altri scritti hegeliani dovunque il dettato delle *Lezioni* (Hegel 2000) potrebbe sollevare problemi interpretativi in quanto, com'è noto, il testo non fu redatto da Hegel ma 'montato' sulla base di trascrizioni dei suoi corsi effettuate da diversi allievi; è innovativa perché dimostra che in Hegel la questione estetica si intreccia con una riflessione che ne valorizza il fondamento *antropologico*, fino a prospettare un'imprevista continuità con l'approccio "critico" kantiano, e precisamente con l'idea che prima ancora di costituirsi come una filosofia dell'arte l'estetica sia interessata a

* Università degli studi di Roma La Sapienza, pietro.montani@fondazione.uniroma1.it.

un'adeguata valutazione del ruolo che spetta alla sensibilità umana, e alle sue specifiche prestazioni, nel costituirsi dell'esperienza in genere. Il notevole risultato di questo collegamento è da vedere nel fatto che il rapporto originale, e qualificante, con cui Hegel aveva intrecciato lo sviluppo storico delle arti con il loro significato filosofico si arricchisce di una più profonda intelligibilità che si focalizza, in particolare, sulla complessa questione del simbolismo e sulla sua crucialità ai fini di una migliore comprensione della natura intimamente 'mediata' dell'esperienza umana. Per chiarire subito il punto con un esempio particolarmente efficace, D'Angelo riprende una famosa immagine che compare nelle prime pagine delle *Lezioni*:

[L']uomo ha *bisogno* di modificare l'esteriorità trovata e se stesso in quanto ente naturale, di imprimere in essi il suo sigillo. L'uomo fa questo per riconoscere se stesso nella figura delle cose. Questa tendenza è già presente nel primo impulso del fanciullo: egli (...) lancia sassi nell'acqua, perché i cerchi che così si formano sono opera sua e in essi intuisce qualcosa di proprio. Il fanciullo lancia pietre nel fiume ed ammira i cerchi che si disegnano nell'acqua come opera in cui acquista l'intuizione di ciò che è suo. Tale tendenza procede attraverso molteplici configurazioni, fino a quel *modo della produzione di se stessi* che è un'opera d'arte. (...) L'opera d'arte è dunque qualcosa di fatto dall'uomo affinché la coscienza divenga oggetto a se stessa. (Hegel 2000, pp. 15-16, corsivi miei).

Tre aspetti vanno sottolineati in questo passo delle *Lezioni*. Il primo è che qui Hegel non si riferisce all'arte ma a un'esperienza sensibile (cioè *estetica* in senso etimologico) più originaria, che di qualcosa come l'arte segnala in primo luogo il "bisogno" presentandolo come una costante antropologica: un tratto pertinente del modo d'essere che è proprio di un vivente cui è connaturata l'attitudine a esternalizzare se stesso nel mondo materiale. Il secondo è che questo bisogno prende forma in un processo grazie al quale qualcosa di interno e di ideale si manifesta (o, hegelianamente, si aliena, si fa 'altro') in qualcosa di esterno e materiale che ha la facoltà di stabilizzarlo – l'esperienza con i sassi lanciati in acqua si può ripetere e in tal modo può consentire una serie di osservazioni più dettagliate sulla sua eventuale conformità a regole – e di fungere come un suo *segno*. Nella fattispecie un segno che stabilisce *una certa corrispondenza* tra il mondo naturale e un'esigenza d'ordine che ha la sua origine nello spirito umano (la coscienza vi si riconosce, dice Hegel). Il terzo aspetto è che tra l'esigenza interna e ideale e il suo segno esterno e materiale sussiste una *differenza* o, più precisamente, una *inadeguatezza* reciproca irriducibile. Nella prospettiva hegeliana, infatti, l'interno e l'ideale sono tali da innescare un processo evolutivo che, attraversando e risolvendo un gran numero di mediazioni, conduce alla piena *autoconsapevolezza*

(l'auto-trasparenza dello spirito assoluto), mentre nulla di analogo si può supporre a proposito dei processi naturali. E tuttavia, benché sia proprio questa reciproca incommensurabilità a costituirsi come il criterio che determina e rende intelligibile la celebre tripartizione dello sviluppo storico delle forme d'arte – simbolica, classica, romantica –. l'elemento dell'inadeguatezza (*Unangemessenheit*) tra esterno e interno si costituisce, secondo la lettura originale e illuminante di D'Angelo, come un elemento che conferisce alla questione dell'arte un peculiare rilievo 'metateorico', non solo ai fini di una comprensione più genuina della medesima tripartizione, ma anche per il ruolo di spicco che vi assume la prima delle tre forme storiche, quella simbolica, nella quale l'inadeguatezza tra interno ed esterno emerge e si impone in modo *paradigmatico*.

Quale sia il tratto distintivo dell'arte simbolica è noto: in essa l'elemento sensibile risulta eccedente rispetto alla fragilità di un contenuto ideale che non si è ancora ben definito e dunque riesce a trovare manifestazione solo nello *sforzo* che la forma esterna impegna per conferirgli un'espressione destinata a restare fatalmente inadeguata. Secondo l'interpretazione corrente della tripartizione hegeliana dello sviluppo storico dell'arte sarà solo nella forma classica che i due elementi, l'interno e l'esterno, raggiungeranno un pieno equilibrio, mentre in quella romantica l'idealità, ormai autoconsapevole, si emanciperà da ogni 'alterazione' materiale, scontando tuttavia questa autosufficienza con il sottrarre in via definitiva all'arte, esperienza eminentemente sensibile, la capacità di farsi espressione degli interessi primari di una comunità storica. All'interpretazione canonica D'Angelo ne affianca un'altra che, senza contestarne l'indubbia congruenza, ne valorizza l'elemento 'metateorico' sopra richiamato: le forme storiche dell'arte non fanno altro che riorganizzare secondo diverse proporzioni l'inadeguatezza di sensibile e ideale, la quale inerisce in modo costitutivo al processo grazie al quale qualcosa di esterno e di materiale mostra di poter trascendere se stesso aprendosi all'idealità e alla significanza. Da questo punto di vista l'arte in generale può essere intesa come una manifestazione esemplare del bisogno di senso caratteristico dell'essere umano e, più precisamente, come una prima emergenza dello *statuto semiotico* che contraddistingue un tale bisogno in quanto la relazione segnica originaria è un modo eminente di *prendere le distanze* dall' "esteriorità trovata" e di "modificarla" imprimendovi un "sigillo" umano. La forma simbolica, in particolare, si presenta come un'esternalizzazione particolarmente perspicua – paradigmatica, appunto – di questo movimento, quasi un regesto del suo più originario prodursi.

All'origine della semiosi umana, dunque, c'è qualcosa di "estetico", un processo grazie al quale un oggetto dei sensi (il sasso lanciato nel fiume) viene collocato in una condizione distanziata e riflessiva, tale da lasciarsi convertire in un veicolo di idealità (la configurazione regolare e armonica dei cerchi concentrici che si disegnano sulla superficie dell'acqua). Questo riconoscimento di una 'condizione estetica' all'origine dell'esperienza umana evidenzia l'elemento di continuità che il pensiero hegeliano fa registrare con quello kantiano. La differenza, per contro, va vista non solo nella pertinenza teorica dello sviluppo storico intrinseco, per Hegel, a tale condizione quando la si interroghi sotto il profilo della sua esternalizzazione artistica, ma anche nella rilevante caratterizzazione inaugurale che Hegel fornisce di quest'ultima nel momento in cui la sintetizza nel paradigma della forma simbolica dove, osserva D'Angelo, "il significato non è ancora (...) *un'anima straniera*, come nel caso del segno [cioè nel caso della semiosi autocosciente], è piuttosto l'anima che è tutt'uno col corpo e si manifesta in esso" (D'Angelo 1989, p. 90), anche se vi si manifesta in un modo che resta inadeguato proprio in quanto 'incarnato' in una forma sensibile. L'inadeguatezza, tuttavia, ha il pregio di far emergere l'elemento attivo di questa incarnazione, la sua peculiare creatività. Per cui, infine, e prescindendo dall'intelligibilità teorica dello sviluppo in tre fasi fondamentali, l'*origine* dell'opera d'arte – nel senso soggettivo del genitivo che Martin Heidegger tematizzò in un celebre saggio (Heidegger 1973) – andrà ricercata proprio nella tensione (virtuosa) che si determina tra la *Stimmung* armonica dell'incorporazione e quella dissonante di cui è responsabile l'insuperabile inadeguatezza dell'intero processo, che ha senso proprio in quanto 'media' tra i due elementi e *permane* in questo carattere mediato, lo esibisce in quanto tale (si tornerà nelle conclusioni su questo punto cruciale). L'arte, commenta D'Angelo, appare "come un produrre nel sensibile una significatività che non è ancora il significato 'chiaro', aperto e univoco del segno, del linguaggio, del pensiero, ma è piuttosto un *passaggio* verso di esso" (D'Angelo 1989, p. 91, corsivo mio).

L' "origine" non è (solo) un inizio cronologico. Nessuno meglio di Hegel ha messo a frutto e approfondito il senso filosofico di questo enunciato. In quel che segue vorrei provare a riesaminare la questione dell'origine simbolica dell'arte secondo un profilo particolare, e necessariamente congetturale, visto che la riferirò a un fenomeno estetico – la figurazione rupestre del paleolitico superiore (Cometa 2024, Casini e altri 2022) – che Hegel non avrebbe potuto affrontare per assenza di documenti ma che, si può legittimamente

supporre, non avrebbe mancato di sollecitarlo sotto il profilo del suo interesse (teorico e metateorico) per l'arte.

2. La prima scoperta di pitture rupestri (nella grotta di Altamira) risale al 1879, quasi mezzo secolo dopo la morte di Hegel. Tra quelle pitture e le testimonianze più antiche dell'arte simbolica egiziana discusse nelle *Lezioni di estetica* trascorre un lasso di tempo calcolabile in più di 30.000 anni (circa 36.000 ne sono stati attribuiti alle prime figurazioni della grotta Chauvet, il più spettacolare tra i ritrovamenti moderni). Superfluo aggiungere che sulle complesse vicende dell'ominazione solo da qualche decennio si sono raggiunti alcuni punti fermi, mentre resta ancora in larga parte indeterminata, e oggetto di controversie interpretative, la domanda (anche filosofica) sull'*origine* del linguaggio articolato e delle prassi simboliche più caratteristiche di *Homo sapiens* come, appunto, le pitture rupestri. Ci si può chiedere, naturalmente, se Hegel si sarebbe sentito in dovere di includere quelle figurazioni nella sua grande articolazione storico-teorica, ovvero se avrebbe trovato motivazioni per escluderla. In entrambi i casi, anche se la questione non potrebbe aspirare ad alcun valore scientifico, il punto rientrerebbe di diritto nella problematica specifica del simbolismo e, a maggior ragione, nell'estensione e nell'approfondimento che conseguono dall'interpretazione di Paolo D'Angelo. In quel che segue vorrei provare a chiedermi quali avrebbero potuto essere le risorse concettuali messe in gioco da Hegel – e quali le conseguenze sull'assetto teorico e metateorico della sua riflessione estetica – se il filosofo di fosse determinato a sussumere sotto il titolo del simbolico anche la figurazione prodotta da *Homo sapiens* nel corso del Paleolitico superiore.

Per una volta, credo, non sarebbe difficile riconoscere che la *questione dell'origine* avrebbe occupato Hegel in modo molto materiale, salvo poi articolarsi con la finezza decostruttiva con cui l'aveva esposta, in forma paradigmatica, nella *Fenomenologia dello spirito* (Hegel 2021). La domanda, in sostanza, avrebbe dovuto essere questa: era già in possesso, il pittore del paleolitico superiore, di contenuti spirituali in cerca di espressione sensibile? E se è l'espressione sensibile stessa, cioè le mirabili figurazioni che gli vanno attribuite, ad attestare al di là di ogni dubbio l'effettività di questo possesso, quale *forma logica* dovremmo attribuire a tali contenuti di pensiero? Detto altrimenti e brutalmente: i pittori di Altamira e di grotta Chauvet disponevano di un linguaggio e di un *pensiero linguistico* o si esprimevano ancora in modo gestuale e mimico in piena contiguità con una prassi cognitiva integralmente incorporata nell'azione?

Faccio di nuovo notare, ma solo per non tornarci più, che la mancanza di dati e di evidenze in proposito avrebbe autorizzato Hegel a concludere che la questione era da considerarsi intrattabile – come del resto avrebbero fatto, alcuni decenni dopo, i membri del comitato scientifico della Società di linguistica di Parigi quando avevano deliberato che nella loro rivista non sarebbero stati accolti contributi sulle origini del linguaggio. Il quadro congetturale alternativo a questa alquanto ingloriosa autocensura, tuttavia, non potrebbe essere molto diverso dal seguente: se *Homo sapiens* aveva sentito il bisogno di esprimersi con *figurazioni* (e il punto è dirimente), ciò significa che era già, a tutti gli effetti, uno *zoon logon echon*. Più precisamente: quel *logos* doveva avere proprio la forma dell'*articolazione* linguistica, in mancanza della cui incomparabile efficacia classificatoria i nostri progenitori del paleolitico superiore – l'inferenza si impone – non avrebbero saputo differenziare così accuratamente la figura di un cavallo da quella un'antilope o le fattezze di un rinoceronte da quelle di un bisonte. Mi concedo il piacere di immaginare Hegel alle prese con questa inferenza e a chiedersi come avessero potuto i filosofi – con qualche rara eccezione come Giambattista Vico o Johann Gottfried Herder – saltare a piè pari la questione dell'emergenza filogenetica del linguaggio verbale quando è evidente che un fenomeno culturale come la figurazione rupestre ne postulava l'antecedenza. E la postulava proprio in quanto al linguaggio verbale dev'essere attribuita una specifica "formatività" (Cassirer 2004, Garroni 2026), cioè la capacità di produrre *schemi semantici* particolarmente accurati e flessibili per classificare e conoscere il mondo. Di più: per collocare il mondo nella condizione di una inesauribile ri-classificabilità – o, se si vuole, nella condizione di implementare quello sviluppo culturale che Hegel interpretò come una storia evolutiva dello spirito e delle sue necessarie alienazioni (oggi le chiameremmo "esternalizzazioni" o "estensioni" eliminando dal processo la teleologia di cui il filosofo le aveva provviste).

L'immagine di questo mondo fluido e movimentato, bisognoso di schemi che lo organizzano, ma solo per dare nuovo impulso alla sua *processualità*, non sarebbe dunque dispiaciuta all'autore della *Fenomenologia dello spirito* e del suo più potente dispositivo concettuale: quella *Aufhebung* in forza della quale la processualità appena evocata risponderebbe al criterio per cui la verità della figura presente si manifesta in quella che le succede e la ri-prende in sé *integrandola* in una figura più complessa (dove – dichiaro subito questa scelta interessata – è bene che l'elemento dell'integrazione faccia aggio su quello del superamento).

Ma a che genere di *Aufhebung* l'immagine dipinta avrebbe potuto mai sottoporre il linguaggio? Non ci troveremmo di fronte a una patente assurdit ? Che cosa, pi  precisamente, la pittura potrebbe "togliere" al *logos* per ri-prenderlo in una figura di verit  pi  integrata? Qualcosa di sensibile andrebbe dunque a sovraordinarsi, almeno all'apparenza, a qualcosa di spirituale? Fermiamoci su questa soglia, che introdurrebbe una vistosa anomalia nel sistema teleologico della filosofia idealistica, e riflettiamo su alcuni dati che oggi possediamo e che potrebbero, almeno in parte, supportarla.

Ci si pu  legittimamente chiedere, per cominciare, quali fossero le condizioni evolutive che sembra necessario presupporre affinch  accadesse al fenomeno dell'articolazione vocale di assumere l'incomparabile rilievo che di fatto assunse nella vicenda di *Homo sapiens*, sostituendosi – proprio nel modo di una *Aufhebung* 'integrativa' – alla forma mimico-gestuale della comunicazione. Ebbene, per diventare uno *zoon logon echon*, un vivente dotato di linguaggio articolato, *Homo sapiens* dovette ritrovarsi in una nicchia ecologica gi  significativamente modellata in vista del reperimento di risorse molto specifiche (Di Vincenzo & Manzi 2013; Mithen 2024). In particolare, dovette imparare a usare la sua immaginazione incarnata non solo per riconoscere e utilizzare le numerose opportunit  che questa nicchia gli presentava, ma anche per introdurvene di nuove in forza di appropriati interventi di carattere tecnico – pensiamo, ad esempio, alla cottura del cibo. Ci  gli consent  la messa a punto di strategie operative e cooperative particolarmente feconde – pensiamo all'*agency* sociale richiesta per la caccia e per altre attivit  di carattere comunitario (Tomasello 2009, 2023) – grazie alle quali si approvvigion  di numerosi artefatti nonch  della specifica abilit  di trasmettere alla prole le procedure necessarie a riprodurli e a farne un uso comunitario (Di Vincenzo 2010, Colag  & D'Errico 2025). Inoltre, alcune tra le sue pi  caratteristiche emozioni sociali, come la fiera e la vergogna, il senso di colpa e l'imbarazzo, l'indulgenza e la severit , nonch  il desiderio di comunicare sempre di pi  e sempre meglio, erano gi  emerse come il risultato di adattamenti evolutivi connessi con l'imporsi di comportamenti interattivi quali la produzione sociale di beni d'uso e l'accudimento dei piccoli assunto da 'genitori vicari' scelti nel gruppo (Hrdy 2009). In virt  della sua abilit  a intrecciare l'azione con una riflessione sulle sue modalit  di esecuzione (Garroni 2005, 2026, Tomasello 2023), infine, questo vivente aveva compreso che una tale attitudine metacognitiva gli faceva prendere significative distanze dal mondo materiale ma solo per consentirgli di esplorarne le risorse in modo pi  ricco e differenziato. Non   difficile, a questo punto, immaginarsi il bambino che lancia sassi nel fiume come un

piccolo di *Homo sapiens* e integrare nella scena hegeliana un nuovo elemento: quel bambino non è solo, ci sono con lui alcune compagne e alcuni compagni con cui *commenta* l'esperienza in atto usando un protolinguaggio nel quale si combinano vocalizzi articolati – è lo spostamento in basso della loro laringe ad averglielo consentito (Cox 2018) – che segnalano la meraviglia, da un lato, ma anche, dall'altro, le regolarità (i cerchi concentrici e la loro dinamica) e la ripetibilità di quel bellissimo gioco che ora li accomuna e suscita in loro il desiderio di condividerlo con altri e di commentarlo in modo più analitico.

Ecco il punto: l'emergenza del linguaggio articolato ereditò le condizioni culturali che abbiamo appena descritte, ma le sottopose a una rilevante riorganizzazione (una *Aufhebung* 'integrativa' abbiamo già suggerito), il cui principale innesco riguarda in particolare l'ultimo elemento tra quelli che abbiamo elencato, riconducendolo all'immagine hegeliana: la *presa di distanza* dal mondo-ambiente e il desiderio di condividerne in modo più ampio e vantaggioso le conseguenze cognitive e pragmatiche. La domanda, a questo punto, è la seguente: in che modo, e a che prezzo, il linguaggio articolato assunse su di sé questa attitudine al distanziamento e questo desiderio di metterne in comune gli straordinari risultati?

Il linguista Daniel Dor (2015) ha fatto persuasivamente notare che il linguaggio verbale introdusse una "specificità funzionale" consistente nella sostituzione delle strategie tipiche dell'interazione comunicativa contestuale (si pensi al gesto dell'indicare) con una "*sistematica istruzione dell'immaginazione*" volta alla condivisione di cose assenti (si pensi ai piccoli *sapiens* della nostra storia che si ricongiungono al gruppo di cui sono parte e raccontano l'esperienza che hanno fatto). A un certo livello del suo sviluppo evolutivo, in altri termini, *Homo sapiens* cominciò a usare le parole per rivolgersi *direttamente all'immaginazione* dei suoi interlocutori prescindendo da tutto ciò che può essere oggetto di ostensione o indicazione in quanto è parte di uno spazio peripersonale comune. Quel che il parlante cominciò a chiedere all'immaginazione del suo interlocutore, in altri termini, fu di costruire degli *schemi semantici* che fossero condivisi pur essendo svincolabili da ogni riferimento al contesto esperienziale presente. L'emergenza di un linguaggio verbale articolato, in definitiva, comportò l'integrazione immaginativa di diverse tipologie di schemi (cognitivi e pragmatici, semantici e sintattici) emancipati da ogni radicamento contestuale nell'*hic et nunc* dell'evento comunicativo. Ciò, come si è detto, rispondeva al bisogno impellente di estendere l'ordine del comunicabile e del condividibile mediante la produzione di una realtà, alla lettera, 'augmentabile' grazie a una percezione re-indirizzata dal linguaggio. Un

mondo-ambiente più ricco di opportunità e più disponibile a renderne percepibili di nuove. Un mondo-ambiente fluidificato e potenzialmente sempre in via di riorganizzazione, dunque. Ma anche, *e proprio per questo*, un mondo *instabile*, disorientante e ansiogeno.

Ciò che ci si può chiedere, a questo punto, è se a tali elementi spaesanti, a una tale vertiginosa apertura *ek-statica* del soggetto, della sua immaginazione e della sua stessa percezione, la pittura rupestre non abbia risposto con un manovra di *restituzione* degli schemi immaginativi richiesti dal linguaggio alla condizione di una *nuova* intimità corporale (Lorblanchet 2020, Lorblanchet & Bahn 2017, Rieber 2022). Un'intimità che si avvale delle più 'presenziali' tra le competenze espressivo-simboliche della comunicazione: pensiamo allo stendere il colore con le mani, al soffiare con la bocca, al conformarlo ai solchi e alle protuberanze della parete, all'offrirlo al gioco delle luci e delle ombre e al metterlo in dialogo con movenze musicali, gestuali, motorie. È il corpo, in altri termini, a sospendere provvisoriamente il primato simbolico del linguaggio e a beneficiare dell'inedita competenza semiotica che ne ha *già* ricevuto per riproporne l'originario carattere *ek-statico* (il distanziamento, la riflessività) nella modalità di una rigenerazione 'in presenza'.

Se le cose stanno così, la pittura rupestre non andrebbe intesa come una propedeutica all'istituzione di significati ideali a partire da un materiale sensibile (secondo il modello 'vichiano' che Paolo D'Angelo evoca nel trattare questo tema e nell'attribuirlo, persuasivamente, allo statuto dell'arte simbolica in Hegel), perché quella istituzione si sarebbe *già* compiuta grazie al passaggio dal gesto espressivo alla parola articolata (Leroi-Gourhan 2018). Ci troveremmo, piuttosto, di fronte a un *rimedio terapeutico* (una *Aufhebung* re-integrativa) conseguente alla *scissione*, che si è prodotta in quel passaggio, tra la presenza e l'ordine del significato. Una scissione, ribadiamolo, imputabile all'emergenza del linguaggio verbale, che ha preceduto la produzione delle prime figure (nel senso che le ha rese possibili in quanto tali) e, insieme, ne ha patrocinato il bisogno specifico (nel senso di favorire, facendosi da parte, la loro autonomia significativa). In tal modo la sproporzione e la sovrabbondanza del sensibile rispetto all'ideale che Hegel aveva attribuito alla forma d'arte simbolica (e che D'Angelo interpreta nel modo 'esteso' che abbiamo esaminato nella prima sezione) nella loro versione più originaria si presenterebbero come il desiderio di *risarcimento* che un corpo spinto fuori di sé si sarebbe assicurato conferendo al segno (pittorico) una *nuova* carnalità: l'inizio di una interminabile manovra di *rigenerazione del sensibile* che si sarebbe costituita come una delle più notevoli costanti di ciò che chiamiamo "arte".

Riferimenti bibliografici

- Casini, Tommaso; Ducci Annamaria; Martini Fabio (a cura di)
2022 *Art Before Art*, Edizioni Fondazione Ragghinati, Lucca.
- Cassirer, Ernst
- 2004 (1930-32) *Tre studi sulla "forma formans", Tecnica, spazio, linguaggio*, tr. it. Clueb, Bologna.
- Colagè, Ivan & D'Errico Francesco
- 2025 *An Empirically-based Scenario for the Evolution of Cultural Transmission in the Human Lineage during the Last 3.3 Million Years*, in "PLoS One", 20, n. 6, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.032505>
- Cometa, Michele
- 2024 *Paleoestetica*, Cortina, Milano.
- Cox, Trevor
- 2018 *Now You're Talking: The Story of Human Conversation from the Neanderthals to Artificial Intelligence*, The Bodley Head, London.
- D'Angelo, Paolo
- 1989 *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari.
- Di Vincenzo, Fabio
- 2010 *Toward a neuro-archaeology of the faculty of language*, in E. Cosentino, M.G. Rossi (eds), *Mente, Linguaggio, Evoluzione*, Atti del IV convegno 2010 del CODISCO.
- Di Vincenzo, Fabio & Manzi, Giorgio
- 2013 *Social learning and origin of the language faculty by means of natural selection*, in "Journal of Anthropological Sciences", 91, pp. 261-267.
- Dor, Daniel
- 2015 *The instruction of Imagination*, Oxford University Press, London – New York.
- Garroni, Emilio
- 2025 (2005) *Immagine, Linguaggio, Figura*, Laterza, Roma-Bari.
- 2026 (1977) *Ricognizione della semiotica*, Castelveccchi, Roma.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
- 2000 (1823) *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, tr. it. Laterza Roma-Bari
- 2021 (1806) *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. Einaudi, Torino.
- Heidegger, Martin
- 1973 (1935-36) "L'origine dell'opera d'arte", in Id. *Sentieri interrotti*, tr. it. La Nuova Italia, Firenze, pp. 3-39.

- Hrdy, Sarah
 2009 *Mothers and Others, The Evolutionary Origins of Joint Understanding*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Leroi-Gourhan André
 2018 (1964-65) *Il gesto e la parola*, 2 voll., tr. it. Mimesis, Milano-Udine.
- Lorblanchet, Michel,
 2010 *Art pariétal: grottes ornées du Quercy*, Éditions du Rouergue, Rodez.
- Lorblanchet, Michel & Bahn, Paul G.
 2017 *The First Artists: in Search of the World's Oldest Art*, with a foreword from Pierre Soulages, Thames & Hudson, London / New York.
- Mithen, Steven,
 2024 *The Language Puzzle. How We Talked Our Way Out of the Stone Age*, Profile Books, London
- Rieber, Audrey (ed.),
 2022 *L'art avant l'art. Le paradigme préhistorique*, ENS Éditions, Lyon.
- Tomasello, Michael
 2009 *Altruisti nati. Perché cooperiamo fin da piccoli*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino.
- 2023 (2021) *Dalle lucertole all'uomo. Storia naturale dell'azione*, tr. it. Cortina, Milano.