

Etica e filosofia della persona

Francesca Forlè

Qualità terziarie

Saggio sulla fenomenologia sperimentale



FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



Etica e filosofia della persona

14

Collana diretta
da **Guido Cusinato**

La collana *Etica e filosofia della persona* si propone di diffondere traduzioni di classici e monografie sui temi della cura e formazione dell'esistenza umana, dell'antropologia filosofica, della fenomenologia della persona e dell'ontologia del mondo sociale. L'intenzione è quella di promuovere uno spazio di riflessione anche su prospettive diverse dalle forme di riduzionismo spesso dominanti nell'attuale dibattito su neuroscienze e filosofia della mente.

Eventuali proposte vanno inviate direttamente al Direttore di collana per essere sottoposte a un processo di *peer review*.

Comitato scientifico

Paolo Costa (Fondazione Bruno Kessler-Scienze religiose, Trento), Antonio Da Re (Università di Padova), Roberta de Monticelli (Università San Raffaele, Milano), Ferdinand Fellmann (Università di Chemnitz), Giovanni Ferretti (Università di Macerata), Elio Franzini (Università Statale di Milano), Liangkang Ni (Sun Yat-Sen University, Guangzhou), Mario Lombardo (Università di Verona), Luigina Mortari (Università di Verona), Linda Napolitano (Università di Verona), Rocco Ronchi (Università dell'Aquila), Marco Russo (Università di Salerno), Hans Rainer Sepp (Università di Praga).

Francesca Forlè

Qualità terziarie

Saggio sulla fenomenologia sperimentale

prefazione di
Roberta De Monticelli

Etica e filosofia della persona

FrancoAngeli

Questa pubblicazione è realizzata con il contributo del Centro di Ricerca in Fenomenologia e Scienze della Persona (PERSONA) dell'Università Vita-Salute San Raffaele, Milano.

Copyright © 2018 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Prefazione , di <i>Roberta De Monticelli</i>	pag. 9
Ringraziamenti	» 17
Capitolo primo	
Il mondo degli osservabili e le qualità terziarie: uno sguardo d'insieme	
	» 19
1. Le qualità terziarie	» 19
Qualità primarie e secondarie: un'analisi	» 19
La distinzione tra qualità primarie e secondarie	» 19
L'argomento dell'accessibilità all'osservazione	» 20
L'argomento dell'illusione	» 22
Le qualità terziarie: un'introduzione	» 24
Cosa sono le qualità terziarie	» 24
La percezione delle qualità terziarie	» 25
Ricapitolando	» 28
2. Alcuni cenni di fenomenologia	» 29
I fenomeni e il mondo degli osservabili: cosa sono	» 29
La rivoluzione fenomenologica	» 29
Il mondo degli osservabili nella fenomenologia sperimentale di Paolo Bozzi	» 31
Ancora sul mondo degli osservabili: qualche spunto sul realismo	» 33
La riduzione fenomenologica	» 39
La coscienza e l'esperienza immediata	» 42

Capitolo secondo
Qualità terziarie e strutture emergenti:
per una fenomenologia sperimentale
delle qualità espressive

	pag. 49
1. Le qualità espressive delle cose	» 49
Le qualità espressive: proprietà degli oggetti o proiezioni soggettive?	» 50
Moritz Geiger e le qualità affettive: <i>Sul problema dell'empatia di stati d'animo</i>	» 51
2. Le qualità espressive delle cose: spunti per un approccio sperimentale	» 62
Mikel Dufrenne e Roman Ingarden: sulla strutturazione dell'oggetto estetico	» 62
Mikel Dufrenne: <i>La Phénoménologie de l'expérience esthétique</i>	» 62
Roman Ingarden: <i>Fenomenologia dell'opera letteraria</i>	» 65
L'espressività della strutturazione fenomenica	» 69
Il background gestaltista	» 70
Rudolf Arnheim e Paolo Bozzi: per un approccio sperimentale allo studio delle qualità espressive	» 74
3. Alcune considerazioni conclusive	» 84

Capitolo terzo

La teoria delle affordances

	» 89
1. <i>Le affordances</i> nell'impostazione di James J. Gibson	» 89
L'animale e l'ambiente: l'approccio ecologico	» 90
L'ambiente significativo: le <i>affordances</i>	» 92
Per una panoramica generale sui diversi tipi di <i>affordances</i>	» 93
Sui caratteri e le implicazioni delle <i>affordances</i> gibsoniane	» 95
2. La percezione delle <i>affordances</i>	» 98
Le informazioni ottiche sulle <i>affordances</i>	» 99
"Il cervello che agisce" e i neuroni visuo-motori	» 103
3. Su percezione e azione: ulteriori considerazioni	» 111

Capitolo quarto

Le qualità espressive nell'altro

Spunti sull'intersoggettività

	» 117
1. L'espressività del corpo umano. Considerazioni fenomenologiche	» 117
Intersoggettività e qualità espressive: il nodo da sciogliere	» 118
Alcune considerazioni sul dibattito contemporaneo a partire dalla posizione fenomenologica	» 125

2. I neuroni specchio e il riconoscimento dell'altro	pag. 128
Nuove scoperte. Dati empirici e considerazioni teoriche	» 128
I neuroni specchio e le qualità espressive della figura umana	» 135
3. Sull'espressività dei movimenti altrui: ulteriori evidenze sperimentali	» 136
Conclusione	» 143
Bibliografia	» 145

Prefazione

di Roberta De Monticelli

Per una metafisica quotidiana

Nella Prefazione a una vecchia traduzione inglese di *Punto, linea, superficie* di Vassily Kandinsky possiamo leggere un grazioso aneddoto, reale o simbolico poco importa, sull'origine della pittura astratta:

Al suo ritorno [di Kandinsky, NdR] da Monaco, una sera all'imbrunire accadde qualcosa di magico: vide di uno dei suoi dipinti soltanto la forma e i valori tonali, senza poterne riconoscere il soggetto. Fu colpito non solo dalla sua accresciuta bellezza, ma anche dal fatto che la pittura non ha bisogno di un oggetto per incantarci. Gli ci vollero due anni per cristallizzare questa miracolosa scoperta¹.

Questa scoperta – così la tradizione – sarebbe avvenuta nel corso del 1908: il dipinto che colpì Kandinsky, anche se Hilla Rebay non riporta il dettaglio, non era (sempre secondo la tradizione) uno dei suoi, ma *Covoni al sole* di Monet. Poco importa: l'aneddoto concentra in un'immagine la sola e in fondo ovvia nozione necessaria a capire e godere l'intera sperimentazione visiva dell'arte "astratta". Questa non fa che rendere esplicito e programmatico il senso di ciò che l'arte visiva ha sempre fatto, del tutto indipendentemente dalla concezione della pittura propria di ciascuno, o dominante in un'epoca. Un dipinto ci mostra il *come* e non il *cosa* del mondo visibile. Questo è vero più in generale dell'informazione propriamente *estetica*. Perfino quando vuole comunicarci la solidità e la tridimensionalità, la gravità e la se-

1. Kandinsky, V. (1926), *Punkt und Linie zu Fläche*, engl. transl. edited and prefaced by H. Rebay, *Point and Line to Plane. Contribution to the Analysis of the Pictorial Elements*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1946, p. 7. Cf. trad. it. a cura di R. Calasso, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano 1968, prima edizione digitale 2014. Da osservare che "superficie" è una debole traduzione di "zu Fläche", dove la preposizione identifica concisamente il rapporto degli elementi del disegno (punto e linea) con il *piano di sfondo*, corrispondente nella teoria di Kandinsky al concetto di "pictorial space" (cf. Wollheim, R. (1980), *Art and its objects*, Cambridge University Press, Cambridge).

rietà del reale, come nelle tele di Cézanne, la pittura ha per oggetto *qualità*: e questo è vero anche di quella più classica e “figurativa”. La stessa geometria appare come la *qualità* di un mondo ben ordinato, di un cosmo intelligibile che include la Città umana – come in Piero della Francesca, ad esempio. Già Kant lo aveva detto: questo vale anche per l’artista, o il poeta, il quale

osa render sensibili idee razionali di esseri invisibili, il regno dei beati, il regno infernale, l’eternità, la creazione, e simili; o anche trasporta ciò, di cui trova i modelli nell’esperienza, come per esempio la morte, l’invidia e tutti i vizi, l’amore, la gloria etc., al di là dei limiti dell’esperienza con un’immaginazione che gareggia con la ragione nel conseguimento di un massimo, rappresentando tutto ciò ai sensi con una perfezione di cui la natura non dà nessun esempio...².

Anche l’arte visionaria, in effetti, lavora con le qualità: anche dove siano le idee e le essenze a preoccupare l’artista, quelle delle cose più ordinarie come l’invidia o di quelle più straordinarie come inferno e paradiso. L’immaginazione creativa dell’artista presta loro, con un’apparenza, anche e necessariamente *un modo* di apparire. Questi modi di apparire, Kant li chiama “attributi estetici”³.

E l’aggettivo “estetico” sotto la penna di Kant conserva ancora tutto il suo valore etimologico di “relativo alla percezione” (*aisthesis*), come nell’estetica trascendentale della *Critica della ragion pura*, che è la teoria kantiana della percezione. Gli attributi estetici sono qualità date a una qualche forma di percezione o cognizione diretta, intuitiva.

Ma che tipo di qualità sono, appunto? Quale è la loro natura, quali e quante sono per così dire queste qualità, in che relazioni stanno con quelle qualità delle cose che colpiscono i nostri sensi, i colori gli odori i sapori i suoni...? Perché sono così importanti? Perché la filosofia le ha tanto trascurate, al punto che la metafisica contemporanea tende ad escluderle dall’ambito di ciò che fondamentalmente esiste, e a relegarle nell’ambito di ciò che esiste solo “nella nostra mente”, insieme a tutta la consistenza sensibile del nostro mondo quotidiano? Come fossero solo sogno o soffio di parole la solidità della terra sotto i nostri piedi, il respiro del cielo sereno, lo slancio delle città verticali, la maestosità delle grandi montagne, l’eleganza del trotto di un cavallo o quella di un gesto umano, la drammaticità incalzante di un ritmo...

Questo libro affronta tutte queste domande, e abbozza le linee di una ricerca tutta in fieri, che ha la freschezza e il sapore aurorale di un inizio. Di un *nuovo* inizio, possiamo aggiungere. Perché, con le poche eccezioni contemporanee che l’autrice segnala, troppo silenzio ha gravato, in filosofia, su queste “qualità terziarie”, che non sono cioè riducibili né a quelle “primarie”, messe in equazione dalla fisica galileiana, come gravità, massa, velo-

2. Kant, I. (1790), *Critica del Giudizio*, trad. it. a cura di A. Gargiulo e V. Verra, Laterza, Bari 1963, p. 174.

3. *Ibidem*, pp. 174-175.

città, distanza, né a quelle “secondarie” come i colori, gli odori, i sapori che colpiscono i nostri sensi. Un nuovo inizio, che riprende la ricerca là dove fu interrotta dalla barbarie nazista e dalla guerra, insieme con quell’aurora di intelligenza nuova che era stata, in Europa, la fioritura della fenomenologia sperimentale e della psicologia della Gestalt. Molto più di quanto ordinariamente si creda fu perduto, in quella catastrofe cui non fu estraneo il sonno della ragione critica o addirittura il suo colpevole abbandono da parte di molti filosofi. Prima e dopo la fine della catastrofe. Fu perduta la nozione del vincolo di fondazione che la nascente fenomenologia, sperimentale e pura, cominciava a scoprire fra il sensibile e il senso, il concreto e l’astratto, il tangibile e l’ideale, l’esperienza vissuta e le norme. Fu perduta la luce che la fenomenologia cominciava a gettare sul vincolo che stringe l’esperienza di realtà e l’esperienza di valore. Perché le qualità terziarie *sono* qualità di valore. Sono la prova vivente e quotidiana che c’è un’esperienza dei valori. Che c’è una *matter of value* così come c’è una *matter of fact*, che i predicati di valore ricchi o densi di contenuto, “*thick*” – come “è elegante” o “è feroce”, per contrasto con quelli magri, d’apparenza puramente prescrittiva (“*thin*”), come “è bene” o “è sbagliato”⁴ non sono riducibili a un contenuto fattuale più un operatore prescrittivo universale. E dunque che è erroneo il fondamento della dicotomia fra i fatti e i valori, e inadeguata intellettualmente la presunzione di intrinseca infondatezza del giudizio di valore: estetico, etico, e *lato sensu* pratico. Che lo scetticismo pratico, i relativismi, i nichilismi e i disincanti che ci hanno afflitti per mezzo secolo ancora dopo la catastrofe dell’intelligenza europea sono ingiustificabili. Che una teoria “materiale” dei valori, un’assiologia di contenuti è possibile, dunque è un compito necessario e urgente⁵.

Qui c’è solo l’inizio di questo nuovo inizio, e scusate se è poco.

Forse sarà utile al lettore un cenno su quell’inizio primo che fu dimenticato sotto la piena dirompente, e certo intellettualmente appassionante, delle scienze cognitive e delle neuroscienze, che tuttavia non misero affatto in questione – non spettava loro farlo – i presupposti empiristici e nominalistici di una ribadita indifferenza della ricerca sui fatti della mente al *dato eidetico delle norme* che la regolano: logiche, pratiche e anche pre-logiche, pre-linguistiche, strutturanti il mondo della percezione e dell’azione fin dai primi passi che impariamo a fare in questo mondo. E i filosofi che hanno rappre-

4. L’introduzione “ufficiale” della coppia terminologica “thick-thin” si deve probabilmente a Williams, B. (1985), *Ethics and the Limits of Philosophy*, Routledge, London and New York. Per la liquidazione dell’idea stessa che portò Max Scheler alla scoperta di un’assiologia “materiale” (thick) dei valori, operata riducendo appunto il contenuto assiologico (*matter, Materie*) a un contenuto “fattuale” più un operatore prescrittivo universale cf. Williams (1985, p. 130).

5. Per i fondamenti di un’assiologia materiale cf. naturalmente Scheler, M. (1916), *Il formalismo nell’etica e l’etica materiale dei valori*, trad. it. con testo a fronte, note e apparato critico a cura di R. Guccinelli, Bompiani, Milano 2013.

sentato l'avanzata delle scienze cognitive non hanno fatto, nella maggioranza dei casi, all'inizio, che ribadire questa indifferenza – che appiattisce tutto l'elemento assiologico e normativo della nostra vita sull'arbitrio degli abiti, dei costumi, delle convenzioni, delle culture. Benché anche qui, ormai, il grande limite di quell'approccio sia ovunque percepito. Benché il filone di ricerca dell'*Embodied Cognition*, cui anche questo libro rinvia per il suo futuro, abbia riscoperto per suo conto qualche aspetto dell'eredità sepolta dei fenomenologi. Merleau Ponty è il più citato fra i filosofi contemporanei della mente incorporata. Ma c'era molto altro – molti altri inizi che nelle pagine che vi apprestate a leggere ricominciano a vivere.

Tornando al nostro inizio kandinskiano: *Punto linea superficie*, che è del 1926, vede la luce sedici anni dopo *Lo spirituale nell'arte* (1910) ed è basato sull'insegnamento di Kandinsky alla Bauhaus a Berlino (1921-24). Mentre il primo trattato, scritto a Monaco, è più o meno contemporaneo delle discussioni che intorno alla “vita delle linee” e all'anima dei paesaggi si tenevano nel circolo fenomenologico di quella città, animato da Max Scheler e frequentato da due dei massimi fenomenologi dell'arte, Moritz Geiger e Dietrich von Hildebrand, il secondo, nato a Berlino, sembra far eco alla più o meno contemporanea fioritura della scuola berlinese di psicologia della Gestalt, animata dal pensiero di Max Wertheimer, Wolfgang Koehler, Kurt Koffka⁶.

In effetti l'immenso merito dell'arte delle avanguardie novecentesche, da un punto di vista filosofico, è che riuscirono a dissociare la materia della percezione visiva – colori e forme e organizzazione spaziale – dagli oggetti di taglia media cui essi indubbiamente ineriscono nel mondo della vita di ogni giorno: liberando così una ricchezza e varietà di contenuti e strutture che eccede ampiamente quella sufficiente all'identificazione di oggetti e fatti dell'entourage quotidiano.

Ma una volta realizzato che l'arte – nelle arti visive – ci aiuta a liberare la percezione visiva dai compiti pratici cui essa serve nella vita ordinaria, e ci insegna a svincolare i contenuti visivi dal ruolo funzionale che hanno nell'orientarci nella realtà, il supporto familiare del “soggetto” non appare più tanto necessario ad apprezzare il “come”, e neppure c'è bisogno di una filosofia particolarmente platonizzante per capire il famoso detto di Klee che la pittura non riproduce il visibile, ma “rende visibile” perfino l'invisibile. Una parafrasi fenomenologica ragionevole di questo detto suonerebbe così:

È un errore affermare che la pittura miri a rendere ciò che è visibile nelle cose; essa mira a rendere il mondo attraverso ciò che è visibile⁷.

6. Sui fondatori della Gestalt e gli sviluppi contemporanei si veda l'ottimo Wagemans, J. et al. (2012), “A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception I. Perceptual Grouping and Figure-Ground Organization”, in *Psychological Bulletin*, 138/6, pp. 1172-1217.

7. Scheler, M. (1957), *Modelli e capi*, trad. it. a cura di F. Ingravalle e F. Freda, Edizioni di Ar, Padova 1999, p. 172.

Dove per “mondo” intendiamo qualunque dettaglio di quel mondo della vita quotidiana, in tutta la ricchezza e varietà delle sue qualità, che tanto raramente abbiamo l’agio di assaporare (o anche la preparazione, l’expertise necessaria a farlo). Lo studio dell’arte è addestramento della nostra sensibilità – come è ovvio nel caso della pittura e della musica: un training della capacità di discriminare gli elementi e afferrarne le composizioni, quindi della capacità di intuizione analitica e strutturale dei contenuti non concettuali. Ora, in particolare, lo studio e la pratica dell’arte visiva e musicale è un esercizio della capacità di “vedere l’invisibile” e udire l’inaudito in un senso abbastanza ovvio: non potremmo afferrare i *valori* estetici del visibile (o dell’udibile) se fossimo ciechi o sordi. Ma neppure potremmo se fossimo *emotivamente* ottusi. Questo è il senso in cui il fenomenologo può dire che l’artista ci “insegna a vedere, a udire...” allargando la sfera dell’“intuizione” e dei suoi oggetti, cioè aprendoci alla “sfera dei valori estetici del mondo”⁸. Questa qualifica, “del mondo”, sembra essenziale a evitare strani quanto comuni fraintendimenti del significato dell’arte novecentesca. Equivoci che si producono “soggettivizzando” i valori estetici (come si tende a fare, del resto, con ogni sorta di valori, e quelli morali in particolare: ma nell’estetica questo da un lato è tradizione, data la popolare credenza che sui gusti non si discute, dall’altro è paradossale, l’*aistheis* essendo il muto fondamento stesso delle nostre certezze più basiche). Così l’arte astratta diventa il manifesto di una sorta di misticismo che *oppon*e il sentire affettivo al percepire come se appartenessero a due mondi: uno interno, “auto-affettivo”, e uno esterno, “oggettivato”⁹.

Ora, per quanto visionario e profondamente religioso possa essere stato personalmente Kandinsky¹⁰, non c’è dubbio che la sua opera pittorica, come

8. «Sviluppo delle corrispondenti funzioni dello spirito umano: imparare a vedere, imparare ad ascoltare, imparare a comprendere il nostro mondo interiore nel linguaggio del poeta ... Che cos’è il *processo di rappresentazione* artistica? Il processo di rappresentazione *amplia*: 1. la sfera dell’intuizione; 2. La sfera valoriale estetica del mondo. La rappresentazione non è dunque soltanto la realizzazione che rifletta l’immaginazione». Scheler, M. (1957), cit., pp. 168-69.

9. Il filosofo che più sistematicamente ha teorizzato questa sorta di spaccatura interno-esterno in riferimento a Kandinsky è Michel Henry (1988) *Voir l’invisible, essai sur Kandinsky*, Bourin, PUF Quadrige grands textes 2004. Non si tratta di un effettivo dualismo metafisico, ma di una versione dell’oscura dottrina heideggeriana della differenza fra Essere e ente (vita spirituale e presenza oggettivata delle cose disponibili).

10. Kandinsky, V. (1910), *Lo spirituale nell’arte*, trad. it. a cura di E. Pontiggia, SE, Milano, p. 68: «Quando, infine, questo “come” rende le emozioni dell’anima dell’artista, e permette di comunicare allo spettatore un’esperienza delicata, l’arte tocca il terreno della via che le permetterà di ritrovare più tardi il “cosa” perduto, un “cosa” che sarà il pane del risveglio spirituale. Questo “cosa” non sarà più il “cosa” materiale, orientato verso l’oggetto, del periodo precedente, ma un elemento interiore artistico, l’anima dell’arte...». Ma se si va a vedere come Kandinsky intenda effettivamente “interno” e “esterno” si avrà una sorpresa, gradita al fenomenologo: è la differenza fra lo sguardo distaccato e “oggettivante” che si può avere della città dall’alto di una finestra (oppure dalla “finestra ideale” che è il quadro del pit-

la sua ricerca teorica, verte interamente su quelle qualità emotive e dinamiche che danno ai contenuti visivi – colori, forme, relazioni e posizioni spaziali – la loro “bellezza” – la loro pregnanza estetica.

È l'azione umana che trasforma le superfici fisiche in sfondi per incidervi figure. Ma è perché lo spazio virtuale, o “pittorico” così creato e quello che contiene obbediscono alle stesse “leggi di organizzazione percettiva” che governano lo spazio reale della percezione e dell'azione, che superfici di sfondo e tracce di disegno umano riescono a convogliare significato, anche senza rappresentare oggetti (o addirittura significarli nella scrittura). Significato e valore ineriscono alle qualità silenziose del mondo quale è percepito: “silenziosi” perché normalmente, nella percezione quotidiana, solitamente frettolosa o carica di fini pratici, queste qualità sono messe al servizio della vita attiva. Contribuiscono alle cognizioni abituali di cui abbiamo bisogno per armeggiare con le cose e interagire con le persone. Istituire uno spazio pittorico è letteralmente “astrarre” tutte quelle qualità silenziose e onnipervasive dal mondo circostante concreto e dispiegarle sotto i nostri occhi, come oggetti le cui variazioni e possibilità ci offrono un nuovo, infinito campo di esplorazione¹¹. E questo è, dopo tutto, quello che i pittori hanno sempre fatto. La cornice di un dipinto manifesta l'iniziale “messa fuori gioco” che il pittore ha operato di tutti i fini non estetici della percezione ordinaria, e continua a separare lo spazio pittorico dallo spazio reale circostante¹².

Ma è soltanto nell'epoca delle avanguardie che questa “messa fuori circuito” e questa “astrazione”, ottenuta usando gli oggetti estetici e i loro media (spartiti e melodie¹³, carta e disegni, collages) penetra nei laboratori della

tore classico), e il coinvolgimento dell'esser “dentro” il mondo, nelle strade, a contatto con le cose e le persone, diventando “parte” di questa realtà e in questo senso vivendola dall'interno: «As soon as we open the door, step out of the seclusion and plunge into the outside reality, we become an active part of this reality and experience its pulsation with all our senses». (*Point and Line to Plane*, cit., p. 17).

11. Questo dovrebbe evidentemente essere generalizzato alle arti visive in generale, e mutatis mutandis, all'istituzione di altri spazi estetici, come l'universo musicale.

12. La percezione estetica «è la percezione per excellence, la percezione pura, che non ha altro fine che il suo oggetto proprio invece di risolversi nell'azione, e questa percezione è richiesta dall'opera d'arte stessa così come è fatta, e come si può obiettivamente descriverla» Dufrenne, M. (1953, 1993), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 voll., PUF, Paris, Vol. I, p. 25, trad. nostra.

13. Come è noto, il termine *Gestalt* era stato introdotto in psicologia da Christian von Ehrenfels nel 1890 nel suo saggio “Ueber Gestaltqualitäten”, dove, osservando che gli umani possono riconoscere l'identità di una melodia in due esecuzioni dove non ci sono due note corrispondenti con la stessa frequenza d'onda (ad esempio in una trasposizione all'ottava superiore) argomentò che queste occorrenze debbono presentare “una qualità di Gestalt”, una struttura caratteristica e immediatamente data alla percezione, a fondamento di quella dei singoli suoni. Cf. von Ehrenfels C. (1890), “Über ‘Gestaltqualitäten’”, *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14, pp. 224-292. (Translated as “On ‘Gestalt qualities’”, in B. Smith (ed. & trans.) (1988), *Foundations of Gestalt theory*, Philosophia Verlag, Munich, Germany/Vienna, Austria, pp. 82-117.)

scienza, dando origine alla fenomenologia sperimentale, di cui in fondo la psicologia della Gestalt fu il primo germoglio.

In effetti, alla base della pittura astratta c'è esattamente la stessa scoperta da cui nasce la psicologia della Gestalt: i contenuti della percezione, lungi dall'essere la "molteplicità" disorganizzata o il "caos" (Kant) dei dati di senso postulati dalla tradizione empiristica, sono ovunque organizzati da proprietà "configurali" o strutturali, *dare* e non *costruite*, non concettuali e pre-linguistiche, spesso trans-modalità o amodali.

Che la radice sia la stessa, non c'è autore che potrebbe meglio testimoniare che Rudolf Arnheim, uno degli autori più importanti per questo libro, accanto agli altri maestri della Gestalt e della fenomenologia sperimentale, specie quella italiana rappresentata da Paolo Bozzi e Gaetano Kanizsa. Arnheim: il miglior allievo di Wertheimer, il brillante giovane critico d'arte nella Berlino degli anni Venti, il direttore dell'Istituto Italiano del Cinema negli anni Trenta, il fondatore della psicologia delle arti visive nella sua vita accademica statunitense, dopo l'esilio¹⁴. Ci sono passaggi nella sua opera che portano in primo piano questa radice comune della pittura astratta e della teoria della Gestalt: ed è una delle più semplici e sorprendenti fra le sue immagini, che diede del resto ad Arnheim l'ispirazione per un altro libro, *Il potere del centro*¹⁵, ad attestare quasi come farebbe un test genetico, o meglio ancora le foto di due gemelli, l'unità di origine di quel grande rivolo dell'arte, e di quel grande – e ancora in parte sepolto – rivolo della scienza. Perché quell'immagine potrebbe stare al Guggenheim o a Monaco con altri disegni di Kandinsky. Lasciamo al lettore la curiosità di scoprirla.

Eppure la fonte della fenomenologia sperimentale è ancora più sepolta: non tutti sanno, infatti, che Husserl da un lato, e i tre maestri della Gestalt "berlinese" dall'altro ebbero lo stesso maestro: quel Carl Stumpf la cui opera di ampiezza e profondità straordinaria ne fece un musicologo strutturale ancora oggi noto ai teorici della musica, oltre che il fondatore di quella fenomenologia sperimentale di cui, si diceva, la Gestalt è solo un ramo. Dal laboratorio stumpfiano di Halle uscì la Teoria husserliana dell'intero e delle parti, la più geniale formulazione dell'olismo strutturale che fonda, a vertiginosi livelli di generalità formale, un'ontologia del concreto. E da quello berlinese uscì un rinnovamento dell'approccio e del metodo in psicologia che deve all'aspetto fenomenologico la sua permanente fecondità.

14. La lunga vita di Rudolph Arnheim (1904, Berlin – 2007, Ann Arbor, USA) fa dunque da effettivo ponte fra l'età di Stumpf, Husserl e Wertheimer e la nostra! Cf. Arnheim, R. (1954, 1974), *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, California University Press, London and Los Angeles. La versione del 1974 è un remake dell'originale in seguito a 20 anni di insegnamento in diverse università di New York, poi a Harvard.

15. Arnheim, R. (1982), *The Power of the Center*, trad. it., a cura di R. Pedio, *Il potere del centro*, Einaudi, Torino 1984.

Insomma la rete che fu allora gettata era non solo di trama abbastanza raffinata da catturare l'*esprit de finesse* senza la quale non si dà arte, ma anche abbastanza solida da tenere nelle sue maglie anche l'*esprit de géometrie*: di quella geometria del mondo quotidiano, e di quella "fisica ingenua" (Bozzi) che formano il tacito sfondo di tutte le nostre giornate nel mondo della vita quotidiana, fuori dalle gallerie d'arte, nel tempo feriale del lavoro. Le "qualità terziarie" non si limitano a riempire di vivido contenuto sensoriale ed emozionale gli aggettivi festivi della gioia estetica. Non ci sono fra loro solo le qualità espressive, capaci di esprimere gli aspetti emozionali e quelli dinamici, insomma tutto il dramma e la lirica della "vita delle linee". Ci sono anche le qualità portatrici di tutto il potere motivazionale che hanno le cose dei nostri ambienti feriali, le case e le strade delle città o delle campagne, quei caratteri in cui ad esempio si manifestano tanto tipicamente i valori funzionali dei nostri artefatti – la loro utilità, l'affilatezza dei coltelli, la comodità delle poltrone, la panciuta placidità delle teiere. Una corrente sepolta di pensiero metafisico – la metafisica del quotidiano – alimenta segretamente l'arte industriale del Novecento.

Non solo di cose vive l'uomo. Ai confini di questa metafisica quotidiana si spalancano le porte dell'ontologia sociale – che fu del resto uno dei rampolli nobili, destinati a un avvenire che tarda a venire nonostante le avvisaglie, perché ancora le manca la consapevolezza della sua fondamentale dimensione assiologica¹⁶. Fuse in modi mirabili, espressività e potere motivazionale, capacità d'obbligazione, invito all'attenzione, esigenza, bisogno, imperio, sfiducia, abbandono, dedizione e tutti gli innumerevoli manifesti aspetti della nostra presenza agli altri vanno a bombardare i recettori vibratili della nostra percezione empatica, in ogni ora dei nostri giorni con gli altri. Anche questi aspetti manifesti del nostro essere sociale sono "qualità terziarie".

Al punto che viene da chiedersi come mai una così consistente fetta della nostra virtuale, muta, oscura consapevolezza del mondo e di noi stessi sia stata tanto a lungo lasciata in ombra dalla riflessione filosofica, anche dopo essere stata scoperta. Era veramente tempo di riprenderne lo studio.

16. L'ontologia sociale è una disciplina nuova ma oggi fiorente della filosofia teoretica, che la maggior parte dei suoi cultori tuttavia pratica soltanto con i metodi di derivazione aristotelica (M. Gilbert), di deontica del linguaggio e delle istituzioni (J. Searle) o di radice derridiana (M. Ferraris): su questi filoni vedi l'ottima introduzione di Tiziana Andina (2016), *Ontologia sociale*, Carocci, Roma. Meno numerosi sono coloro che hanno dato sviluppi alla fondazione "essenzialistica" dell'ontologia sociale che fu dell'allievo e assistente di Husserl Adolf Reinach, e alla sua componente assiologica, così profondamente radicata nello spirito della fenomenologia. Su questi sviluppi vedi Francesca De Vecchi (a cura di) (2012), *Eidetica del diritto e ontologia sociale. Il realismo di Adolf Reinach*, Mimesis, Milano.

Ringraziamenti

Il presente lavoro non avrebbe potuto essere tale senza l'aiuto e il supporto di molte persone, che sento quindi l'esigenza di ringraziare di cuore.

Vorrei ringraziare innanzitutto gli eccellenti ricercatori e docenti dell'Università Vita-Salute San Raffaele per aver costantemente stimolato la mia riflessione e per avermi fatto sentire parte di una meravigliosa comunità di studiosi. In particolare, sono grata a Stefano Bacin, Claudia Bianchi, Francesca Boccuni, Nicola Canessa, Michele Di Francesco, Roberto Mordacci, Anna Ogliari, Massimo Reichlin, Elisabetta Sacchi, Roberta Sala, Andrea Sereni, Marco Tettamanti. Ringrazio inoltre Francesca De Vecchi, per le belle occasioni di collaborazione e per avermi sempre incoraggiata durante questi anni al San Raffaele.

Sono poi particolarmente grata a Roberta De Monticelli per avermi aiutata con commenti e suggerimenti preziosi nella stesura di questo libro. Il suo lavoro e la sua ammirevole dedizione per gli studenti e per la vita accademica saranno sempre una grande fonte di ispirazione per me.

Un grazie speciale va alle mie amiche Martina Ricco and Sarah Songhorian. Sono state le migliori colleghe che potessi avere: questi anni non sarebbero stati così stimolanti e divertenti senza di loro.

Ringrazio poi particolarmente Fabrizio, perché mi sta sempre e instancabilmente accanto, aiutandomi e supportandomi molto più di quanto io meriti.

Infine, sono particolarmente grata ai miei genitori Giuseppe e Antonietta e a mio fratello Alessandro perché mi fanno sentire il loro affetto e il loro sostegno anche a molti chilometri di distanza.

Capitolo primo

Il mondo degli osservabili e le qualità terziarie: uno sguardo d'insieme

1. Le qualità terziarie

Qualità primarie e secondarie: un'analisi

La distinzione tra qualità primarie e secondarie

Una delle idee più fortunate – nonché discusse e variamente modificate – della storia della filosofia è la distinzione tra le qualità primarie e le qualità secondarie degli oggetti che popolano il mondo.

Come ci ricorda il fenomenologo sperimentale Paolo Bozzi, l'idea di fondo è che, da una parte, ci sia l'oggetto reale, quello che resta immutato dallo sguardo dell'osservatore: esso possiede le cosiddette *qualità primarie*, tradizionalmente relative alla spazialità e alla solidità (durezza, peso, grandezza, moto) e generalmente indagate dalle scienze positive, in particolare modo dalla fisica; dall'altra parte, c'è l'apparenza dell'oggetto, costituita da proprietà che nascono dal rapporto tra un complesso di qualità primarie e un osservatore dotato di un apparato sensoriale; queste qualità sono dette *secondarie* perché variano al variare del percipiente e, di conseguenza, non possono essere genuinamente attribuite all'oggetto in sé¹.

Nonostante la vasta letteratura in materia, continua Bozzi², un *locus classicus* per contestualizzare e comprendere la distinzione qui proposta è *Il Saggiatore* di Galileo Galilei. Scrive Galileo:

Io dico che ben sento tirarmi dalla necessità, subito che concepisco una materia o una sostanza corporea, a concepire insieme ch'ella è terminata e figurata di questa o di quel-

1. Cfr. Bozzi, P. (1990), p. 88.

2. Bozzi fa riferimento ad esempio a Democrito, Galeno, Locke. Per riferimenti più precisi in proposito cfr. Bozzi, P. (1990), pp. 88-92.