



Dottorato di Ricerca in *Visual and Media Studies* Ciclo XXXIV

Curriculum in *Visual Arts*

**AL DI LÀ DELLA COSCIENZA D'IMMAGINE
FENOMENOLOGIA DELLA FANTASIA E DEL
MONDO ICONICO**

GJEPALI FLORJER

Matricola 1026475

Tutor: Chiar.mo Prof. BOCCALI RENATO

Co-tutor: Chiar.mo Prof. FRANZINI ELIO

Coordinatore: Chiar.mo Prof. TRIONE VINCENZO

ANNO ACCADEMICO 2020/2021

Ai miei genitori

INDICE

Avvertenza	7
Introduzione	8
1. Fantasia e coscienza d'immagine.....	14
1.1 Per una fenomenologia delle presentificazioni intuitive.....	14
1.2 La coscienza d'immagine.....	19
1.2.1 La struttura tripartita.....	21
1.2.2 Il contrasto	23
1.2.3 Contrasto tra Bildding e Bildobjekt: l'intenzione	23
1.2.4 L'apprensione	25
1.2.5 Il riferimento al sujet	31
1.2.6 Il sujet nella coscienza d'immagine e segnica.....	32
1.2.7 Il Contrasto tra Bildobjekt e Bildsujet.....	35
1.3 Il contributo della somiglianza.....	38
1.3.1 Si vede qualcosa	38
1.3.2 Raffigurare e somigliare	39
1.4 L'eccesso di somiglianza e il caso delle statue di cera	43
1.5 Percezione, coscienza d'immagine, fantasia.....	47
1.5.1 Immagine fisica vs immagine di fantasia	47
1.5.2 Sensazioni vs fantasmi	52
2. Tempo e fantasia	60
2.1 Il passaggio alle nuove analisi	60
2.1.1 Essere e non essere	60
2.1.2 Presentificazioni posizionali.....	62
2.2 Il presente vivente	65
2.2.1 Sento e so di sentire.....	65
2.2.2 Io reale vs io di fantasia.....	75
2.3 Il ricordo.....	77
2.3.1 Immagini del ricordo	77
2.3.2 Ricordare è rivivere	80
2.4 L'aspettazione	84
2.4.1 Dentro vs fuori dell'io	84

2.4.2 Castelli in aria.....	92
2.5 Verticismo gerarchico vs molteplicità orizzontale.....	94
2.5.1 Assenza e presenza.....	94
2.5.2 Atti presentanti e atti presentificanti.....	96
2.6 Digressione. La coscienza allentata.....	101
2.6.1 Effetto congelamento.....	103
2.6.2 Aspettazioni deluse.....	106
2.7 Fantasia.....	109
2.7.1 Presentificazione aposizionale.....	109
2.7.2 Reali sentimenti, giudizi e desideri.....	113
2.7.3 Io di fantasia e io reale.....	120
2.7.4 Quasi sentimenti.....	123
3. Per una fenomenologia dell'immagine.....	127
3.1 Una nuova descrizione dell'immagine fisica.....	127
3.2 Il contrasto passivo.....	131
3.2.1 Contrasto di intenzioni.....	132
3.2.2 Dal contrasto attivo al contrasto passivo.....	135
3.2.3 Contrasto e neutralità.....	139
3.3 Neutralità e fantasia.....	143
3.3.1 Neutralità come modificazione.....	143
3.3.2 Dalle Ricerche Logiche alle Idee.....	145
3.3.3 La neutralità della coscienza d'immagine.....	148
3.3.4 Neutralità e fantasia negli anni '20.....	150
3.3.5 La doppia epoché o neutralità.....	153
3.4 Fantasia come contegno e Fiktum come emergenza.....	155
3.4.1 Chiarimento preliminare della nozione di Fiktum conforme alla perceptio.....	155
3.4.2 La nozione di Fiktum conforme alla perceptio.....	158
3.4.3 Finzione sopra la percezione.....	165
3.4.4 Fiktum come emergenza.....	168
3.4.5 Fantasia come contegno.....	179
3.5 Il contegno della coscienza estetica.....	183
3.5.1 Il come dell'oggetto estetico.....	186
3.5.2 L'orizzonte ignoto dell'oggetto estetico.....	192
3.6 Temporalità immaginativa.....	195

3.6.1 Coscienza fotografica.....	195
3.6.2 Coscienza teatrale.....	197
3.7 Sentimenti ed emozioni.....	201
3.7.1 Percezione, attenzione, emozione.....	204
4. L'immagine tra realtà e irrealtà.....	209
4.1 Fotografia analogica e digitale.....	212
4.2 Finestre, interfacce.....	219
4.3 Il Liveness.....	224
4.4 Coscienza documentaria.....	227
Conclusione.....	234
Bibliografia.....	242

Nel concludere questo percorso desidero anzitutto ringraziare il professor Franzini, il cui sostegno ha permesso la realizzazione di questo lavoro. Esprimo inoltre la mia profonda gratitudine verso il professor Boccali, che con cura mi ha guidato in un percorso di crescita professionale e umana. Ringrazio infine Riccardo, con il quale ho condiviso gli anni della formazione universitaria alla Statale e l'interesse per la fenomenologia. Riconoscere il mio debito nei loro confronti è – per me – un gesto di cui sento vivamente il bisogno.

Avvertenza

Il riferimento per le opere di Edmund Husserl è l'edizione critica *Husserliana*: Edmund Husserl – Gesammelte Werke. All'interno del presente lavoro alla sigla HUA e al rispettivo numero romano, che indica il volume di riferimento, seguono il numero di pagina relativo al testo della traduzione italiana. Laddove quest'ultima non sia disponibile, viene posto in nota il numero di pagina relativo al testo originale, e in questo caso, ove presente, la traduzione è da intendersi mia.

Similmente, in riferimento alla bibliografia critica, qualora vengano citate opere non tradotte in lingua italiana, la traduzione è da considerarsi mia.

È da tanto tempo che voglio scrivervi: osservate più spesso le stelle. Quando avrete un peso nell'animo, guardate le stelle o l'azzurro del cielo. Quando vi sentirete tristi, quando vi offenderanno, quando qualcosa non vi riuscirà, quando la tempesta si scatenerà nel vostro animo, uscite all'aria aperta e intrattenetevi da soli col cielo. Allora la vostra anima troverà la quiete.

P. A. Florenskij, *Non dimenticatemi: le lettere dal gulag*

Introduzione

Il seguente lavoro si propone come un commento e un'interpretazione ai manoscritti di Edmund Husserl (1859-1938) sulla *Fantasia, coscienza d'immagine e ricordo*¹, che rappresentano i temi, in un senso generalissimo, della presentificazione e della coscienza d'immagine.

In sede introduttiva si mostra a che titolo la coscienza deputata a costituire l'immagine [Bildbewusstsein] si colloca legittimamente all'interno di un quadro di fenomenologia delle presentificazioni intuitive, al fianco di quegli atti di coscienza che hanno la peculiare caratteristica di riferirsi a qualcosa che è stato, che è in un altro luogo del presente, che è di lì a venire, che è possibile o impossibile a realizzarsi. Ricordo, ricordo di presente, aspettazione, fantasia – e in un'accezione del tutto singolare la coscienza d'immagine – sono atti di coscienza capaci di rendere presente qualcosa che per definizione è assente, essi presentificano i loro correlati intenzionali non potendoli presentare in carne e ossa come è proprio della percezione.

Nel primo capitolo, nel tentativo di offrire una chiarificazione concettuale della nozione di coscienza d'immagine, ci si chiede che cosa succede nel momento in cui la coscienza produce un'immagine, dove l'esempio emblematico è quello di un quadro in cui si vede all'interno una persona rappresentata, che viene appunto appresa *come se* fosse una persona, nonostante sia fatta di pigmenti, per cui si suppone che ci siano due termini del discorso, la persona reale e la persona in immagine. Con tutta evidenza, nella teoria fenomenologica, nel momento in cui si inizia a descrivere la natura della persona in immagine, si nota che bisogna contemplare un altro livello, cioè quello del supporto materiale. Si chiarisce pertanto la nota struttura tripartita della coscienza d'immagine, definita secondo tre livelli: supporto materiale [Bildding], oggetto iconico [Bildobjekt] e soggetto iconico [Bildsujet].

Dopodiché ci si interroga su come è resa possibile l'apprensione di questa persona in immagine. L'idea di base è che l'oggetto iconico (la persona rappresentata che si vede) prende corpo attraverso il supporto materiale (la tela e i pigmenti di cui è composto il quadro) e *rinvia* a un ipotetico soggetto iconico (l'essere umano in generale che riconosciamo nella realtà). A tal proposito alcuni teorici hanno insistito sul ruolo della somiglianza, sostenendo che in questa dinamica del *rinvio* si può vedere all'interno del quadro la persona rappresentata perché essa *rinvia* attraverso un legame di somiglianza alla persona reale (soggetto rappresentato). Si discute se sia più o meno sostenibile conferire alla somiglianza questo ruolo privilegiato all'interno della teoria fenomenologica.

¹ E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Husserliana Band XXIII, hrsg. von E. Marbach, Nijhoff, Den Haag, 1980; tr. it. e cura di C. Rozzoni, *Fantasia e immagine*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2017.

Più in generale nel primo capitolo sono discussi due ordini di problemi: l'ordine descrittivo, che fa riferimento all'ontologia dell'immagine, per cui ci si chiede come è fatta l'immagine; e l'ordine costitutivo che si interroga su come si costituisce quell'immagine; e in particolare quali atti sono coinvolti nella sua costituzione, siano essi atti percettivi o immaginativi (fantasia, atti rimemorativi).

Nei manoscritti del 1904/05 l'attenzione di Husserl è particolarmente rivolta alla fantasia, la cui evoluzione teorica sarà seguita nel secondo capitolo. Se i risultati ottenuti sul fronte della coscienza d'immagine sono da Husserl considerati sostanzialmente corretti, al contrario una profonda insoddisfazione percorre le analisi sulla fantasia nel momento in cui è posta a confronto con la coscienza percettiva. Se è pacifico sostenere che la percezione è di necessità rivolta ai materiali presenti nel campo percettivo, il problema emerge nel momento in cui si tratta di offrire una definizione temporale di quell'impalpabile contenuto della fantasia che è il *fantasma*. Alla fine delle analisi di Gottinga Husserl non era ancora nelle condizioni di misurarsi a fondo con questo problema, per tornare a chiarire il quale dovrà attendere gli sviluppi paralleli legati alla fenomenologia della temporalità che andranno a ridefinire il quadro di ciò che bisogna intendere con presente e assente, perché solo a partire da quel momento i fenomeni in cui sono coinvolte la presenza e l'assenza trovano una collocazione all'interno di una descrizione più sofisticata della coscienza. Secondo i commentatori husserliani le analisi sulla temporalità mettono in crisi tutta l'impalcatura fenomenologica che si era andata a consolidare fino a Gottinga. In particolare, si assiste a una lenta erosione del cosiddetto presenzialismo [*Präsenzialismus*]². Si è abituati a pensare agli oggetti come se fossero presenti nel presente e come assenti nel passato e nel futuro. Gli oggetti assenti smettono di essere considerati in maniera così marcatamente assente nel momento in cui viene messo a punto un modello di coscienza non più basato solamente sulla coscienza presente ma su una coscienza che è *diffusa* all'interno degli orizzonti temporali del passato e del futuro e che lascia in questo senso molto più spazio al diritto di cittadinanza a oggetti che prima venivano considerati assenti all'interno dell'esperienza. Quindi come vanno considerati questi oggetti che sono assenti ma comunque sono all'interno della coscienza? Sono ancora presenti, non ancora presenti, presenti *come se*? Similmente, nella fantasia gli oggetti non sono propriamente presenti; eppure, hanno la stessa presenzialità degli oggetti che sono nel passato e nel futuro, cioè sono presentificati, sono fatti presenti. Come si può spiegare questa circostanza? È necessario ogni volta insistere sulla forte differenza ontologica che intercorre tra gli oggetti esistenti e gli oggetti inesistenti, oppure si può ritenere questo confine più sfumato?

² R. Bruzina, *Edmund Husserl & Eugen Fink, Beginnings and Ends in Phenomenology 1928-1938*, Yale University Press (New Haven), London, 2004, p. 303; e D. Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, California, 2003, p. 93.

In che modo la nuova concezione della temporalità consente a Husserl di accedere anche a quella dimensione di assenza, scontrandosi direttamente con ciò che non è (ciò che non è più: il passato (ricordo), ciò che non è ancora: il futuro (aspettazione) e ciò che non è del presente (ricordo di presente)) – sarà oggetto di un commento puntuale, perché grazie a questa impostazione anche il problema dei *fantasmi* riceve un chiarimento essenziale. In conclusione del secondo capitolo si mostra che i risultati ottenuti invitano a guardare diversamente alla fantasia, dal momento che il presente non è più prerogativa della dimensione del presente, ma si tratta piuttosto di guardare al presente in un senso allargato, cioè considerarlo *già sempre* pieno di assenze, cioè attraversato da quella dimensione di invisibilità che deve essere considerata congenere alla percezione. Vissuti irreali, inattuali, quali sono le fantasie, invitano a pensare il rapporto al presente come il rapporto a una realtà ben più ampia, in cui i presenti non siano solo quelli riferibili al presente della percezione, ma anche a quelli defluiti e ritenuti nel passato della coscienza, quelli che saranno i presenti possibili o addirittura impossibili a realizzarsi, (o ancora, come vedremo, i presenti in immagine). Tali presenti – da intendersi come realtà passate ma a tutti gli effetti presenti, realtà possibili o impossibili – non si limitano a fungere da realtà difettive rispetto a uno sfondo di realtà, perché al fine di una descrizione più adeguata dei fenomeni presenti nella realtà bisogna non solo mettere l'accento su quello che è visibile ma anche su tutto ciò che è nell'ordine dell'invisibile³. Sarà solo grazie a un'appropriata tematizzazione di ciò che a un primo sguardo è ritenuto irreali che sarà chiamata a estendersi la concezione stessa di ciò che è presente, mutando giocoforza questa concezione in direzione di un presente allargato.

Una volta chiarita la collocazione della fantasia all'interno della nuova concezione della coscienza temporale Husserl ritorna sul problema dell'immagine fisica prendendo le distanze dalle descrizioni precedentemente sviluppate, sui cui risultati si era in un primo momento detto soddisfatto. A partire dal 1918 nasce così una nuova concezione dell'immagine rinvenibile attraverso espressioni quali 'Fiktum conforme alla *perceptio*', e soprattutto dall'espressione '*perzeptive Phantasie*', una peculiare specie di fantasia che sarebbe incaricata di conferire un *sensu estetico* al materiale percettivo. Qui comincia ad essere messo in dubbio il modello della tripartizione della coscienza d'immagine: in particolare, si assiste a una ridefinizione dei rapporti tra percezione e fantasia, e tra immagine fisica e immagine mentale che prima invece tendevano a rimanere troppo schematici. Da queste analisi ne deriva che viene meno tutta l'enfasi sul *contrasto* tra percezione e immagine, poiché l'atto percettivo è ora considerato come un atto *integrale* che compie molte più prestazioni di quelle che Husserl gli attribuiva a Gottinga. Assottigliando il confine tra percezione e immaginazione, e tra percepito e immaginato, cioè il confine tra ciò che veniva considerato presente in carne e ossa e quello

³ Una fenomenologia dell'invisibile non è da intendersi come un elogio dello sconosciuto, al contrario: "è lo svolgimento, l'esplicitarsi di un processo di chiarificazione concettuale che ha come suo tema primario le relazioni tra il sentire e il pensare". E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano, 2001, p. 7.

che veniva considerato assente, ci si accorge che l'assenza è parte integrante e consustanziale alla natura della percezione, motivo per cui nell'attività di messa in immagine che è tipica anche delle opere d'arte ma non solo (quadri, fotografie, rappresentazioni teatrali, immagini cinematografiche), non c'è più bisogno di scomodare un atto immaginativo per spiegare come vengano costituite e apprese. Tutti quei fenomeni, per spiegare i quali si incaricava la facoltà dell'immaginazione come atto, perché in grado di portare a datità le oggettualità nel modo del *come se* fossero presenti, adesso si chiariscono all'interno dell'attività percettiva che riesce a cogliere anche quello che prima veniva ritenuto assente, nella fattispecie i contenuti delle immagini fisiche che non vengono dati *in presentia* ma in maniera vicaria attraverso un supporto. In questa prospettiva non si parla più di un atto immaginativo per giustificare la presenza di qualcosa che viene considerato ragionevolmente assente e a cui l'immagine fisica rimanda, ma viceversa diciamo che è già attraverso la percezione che emergono le datità assenti.

Si offre pertanto un'interpretazione del concetto di *perzeptive Phantasie*, per cui ne emerge il ritratto di una percezione che nell'atto stesso di percepire si sorprende ad attribuire un significato diverso alle immagini che vede, senza che ci sia bisogno dell'intervento dell'immaginazione, perché è già la percezione che in qualche maniera sta immaginando, cioè producendo un assente. Questa prestazione la coscienza è in grado di compierla già automaticamente nella percezione normale, non solo quando è rivolta ad immagini che possono essere eventualmente artistiche. È nella natura della percezione lasciarsi coinvolgere, incantare rispetto al percepito e riuscire a generare un *sensu* diverso rispetto a quello della percezione quotidiana nel momento in cui osserva questi particolari fenomeni che emergono a *diversi gradi* dal campo percettivo: le crepe nel muro che sembrano dare vita a un ragno o l'erba alta del campo che scossa in maniera particolarmente coreografica dal vento apre a una sinfonia come se si stesse vedendo una danza. In questi casi la coscienza adotta per certi versi un *contegno narrativo* nei confronti del percepito attribuendogli un senso diverso rispetto a quello prosaico. È il momento in cui la percezione *allenta* la sua presa di posizione sul mondo reale e inizia a giocare con il percepito. Questo contegno è geneticamente giustificato per questa via e si applica a maggior ragione quando la percezione ha davanti classi di immagini specifiche (quadri, fotografie, immagini televisive in diretta, immagini filmiche) che in qualche maniera già per loro natura invitano la percezione a focalizzare l'attenzione sui loro contenuti e a entrare in quella modalità narrativa.

Nell'ultimo capitolo si applica questo nuovo modello alle più recenti forme di immagini che vengono sottoposte alla pressione di mezzi con delle proprie specificità e a cui Husserl giocoforza non poteva avere accesso. Si mostra che tipo di immagini la contemporaneità propone alla coscienza e in che modo la coscienza le apprende. Sulla base di queste riflessioni si dovrebbe riuscire a dimostrare che è *sfidante* per la teoria fenomenologica descrivere queste nuove tipologie di immagini,

che sono storicamente appannaggio degli studi visuali, e che chiamano forse a una ibridazione della concettualità fenomenologica – il presente lavoro rappresenta un primo passo in direzione di un superamento della coscienza d'immagine e una messa a tema di una più generale coscienza iconica.

1. Fantasia e coscienza d'immagine

1.1 Per una fenomenologia delle presentificazioni intuitive

Le analisi husserliane sui temi generalissimi della fantasia e dell'immagine che in questa sede ci proponiamo di indagare prendono avvio dai manoscritti sulla *Fantasia*, la *coscienza d'immagine* e il *ricordo* che Edmund Husserl, padre della fenomenologia, mette a punto nel corso di un ventennio; essi vennero pubblicati postumi nel 1980 sotto la curatela di Eduard Marbach nel volume XXIII della Husserliana con il titolo che recita per l'appunto *Phantasie, Bildbewusstsein und Erinnerung*. Ci proponiamo dunque come primo scopo della nostra ricerca quello di far luce sui concetti della fantasia e della coscienza d'immagine, per chiarire i quali si rende necessario un breve chiarimento sulle operazioni e le cautele che devono essere introdotte per avviare una riflessione in ambito fenomenologico. In particolare, il pensiero di Husserl ci consegna il concetto fondamentale di *epoché*, un'operazione che è finalizzata «alla «neutralizzazione di ogni trascendenza», cioè, in parole più semplici, a determinare l'orizzonte di ricerca della descrizione fenomenologica, che non sono i fatti considerati in una realistica astrattezza o in uno psicologico relativismo, ma i *fenomeni puri*, in quanto realtà intenzionali»⁴. Attraverso l'*epoché* ci è dunque consentita la possibilità di mettere tra parentesi il mondo, cioè di sospendere quelle che sono tutta una serie di pregiudizi, preconoscenze che adottiamo nel nostro rapporto quotidiano con la realtà. Si assiste pertanto al passaggio da un atteggiamento naturale a uno più propriamente fenomenologico. Come evidente, la messa fuori circuito dell'atteggiamento naturale, quello che afferisce alla coscienza atteggiata a livello quotidiano, non intende escludere la realtà dall'analisi fenomenologica, in favore di un mondo privato e soggettivo: al contrario, “[l]a riduzione, l'*epoché*, è un metodo per evitare di scambiare tali fenomeni con quelli psicologici, per sfuggire alle datità singolari e mirare invece alla descrizione di essenze»⁵. L'ambizione fenomenologica è quella di penetrare attraverso l'operazione metodologica dell'*epoché* in profondità nelle strutture del mondo, al fine «di «dischiudere» una regione, quella della pura immanenza, che Husserl inizia a chiamare in questi anni «pura coscienza»»⁶. È solo provando a mettere tra parentesi concetti come natura, realtà che si può procedere alla descrizione di una terza regione che sfugge alla contrapposizione tra interiorità ed exteriorità e che si può cogliere, da un lato, il mondo esterno e, dall'altro, lo stesso mondo interiore. Questa 'terza' regione, è quella 'nuova regione dell'essere', che Husserl ritiene formata dai vissuti di coscienza [Bewusstseinserebnisse]⁷.

⁴ V. Costa, E. Franzini, P. Spinicci, *La fenomenologia*, Einaudi, Torino, 2002, p. 48.

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ibidem*

⁷ A. A. Bello, *Edmund Husserl. Pensare Dio. Credere in Dio*, EMP, Padova, 2005.

In questo senso a seguito dell'*epoché* vengono meno le nostre preconcezioni e ci si premura piuttosto di descrivere come i 'fenomeni' appaiono alla coscienza, la quale viene studiata come una coscienza intenzionale rivolta al mondo in quanto responsabile della sua costituzione⁸.

In particolare, nel nostro lavoro prenderemo le mosse dal Testo N. 1 *Phantasie und Bildbewusstsein, Drittes Hauptstück der Vorlesungen aus dem Wintersemester 1904/05 über "Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis"*, se non altro perché si tratta del testo organicamente più compiuto, in cui prende corpo una prima formulazione sistematica dei temi della fantasia e dell'immagine dopo le prime analisi condotte nell'ambito delle Ricerche logiche. I primi due *Hauptstücke* di tale corso sono dedicati invece al problema della *Percezione e attenzione*⁹, laddove l'ultima e quarta parte affronta il problema della fenomenologia della temporalità¹⁰. Impegnarsi attraverso le analisi presenti in questi passaggi nel tentativo di chiarire "i problemi di una fenomenologia della percezione, della fantasia, del tempo e della cosa"¹¹ significa voler provare a descrivere scientificamente la conoscenza sensibile, illuminando quelle regioni dell'esperienza che non competono alla compagine intellettuale, cioè agli atti intellettivi superiori, ma che ugualmente, seppur a "un livello più basso", esibiscono strutture che l'occhio fenomenologico deve provare ad enucleare attraverso continue descrizioni. Se ciò non fosse possibile, se fosse *in linea di principio* preclusa la possibilità di ricercare le strutture di "quei fenomeni che sotto i titoli generici di percezione, sensazione, rappresentazione di fantasia, rappresentazione di 'immagine e ricordo, sono a certo a tutti ben noti, ma ciò nonostante ancora così poco scientificamente indagati"¹² significherebbe per ciò stesso ammettere il fallimento del progetto fenomenologico. "L'intero progetto fenomenologico crollerebbe se uno strato antepredicativo, una sensibilità autonoma, che si struttura autonomamente, prima delle sedimentazioni storico culturali e delle operazioni

⁸ "Il tema dell'*epoché*, della *messa tra parentesi*, della *sospensione del giudizio* e della *riduzione fenomenologica*. Le quattro espressioni, pur diverse tra loro, segnano a grandi linee la medesima «operazione», che è, come già si è accennato, un'operazione per essenza metodologica, elaborata da Husserl a partire dal 1904-905 e che trova la sua «sistematizzazione» nel primo volume di *Idee* del 1913" (V. Costa, E. Franzini, P. Spinicci, *La fenomenologia*, op. cit., p. 104)

⁹ E. Husserl, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*. Texte aus dem Nachlass (1893-1912), Husserliana Band XXVIII, hrsg. von T. Vongehr, R. Giuliani, Springer, Dordrecht 2004. Una traduzione parziale di questi due corsi è possibile trovarla nell'edizione italiana di A. Scanziani con una curatela dello stesso e di P. Spinicci in *Percezione e attenzione*, Mimesis, Milano, 2016. Per quanto riguarda la prima parte sulla percezione pp. 31-95, mentre per la seconda parte "*Sull'attenzione, intenzione speciale*" si faccia riferimento alle pagine 97-153.

¹⁰ Le cui lezioni vennero pubblicate nel Volume IX dello "*Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologie Forschung*", che, come è noto, non venne curato da Heidegger, bensì da Edith Stein. Per un inquadramento dei problemi sulla temporalità si veda la pregevole *Einleitung*, pp. XI-LXVII, di Rudolf Bernet pubblicata per Meiner (Hamburg, 1985) al volume decimo della serie Husserliana: E. Husserl, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917*, hrsg. von R. Bernet, Nijhoff, Den Haag, 1966; tr.it. e cura di A. Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, Franco Angeli, Milano, 1998.

¹¹ Eduard Marbach nelle prime pagine all'introduzione della Husserliana XXIII riporta una nota del diario di Husserl datata 25 Settembre 1906 in cui si indica come "compito generale" della fenomenologia "una critica della ragione", al cui primo posto risiedono "i problemi di una fenomenologia della percezione, della fantasia, del tempo e della cosa". E. Marbach, *Einleitung des Herausgebers*, Hua XXIII cit., pp. XXVII-XXIX.

¹² E. Husserl, *Percezione e attenzione*, op. cit., p. 31.

dell'intelletto, non si lasciasse esibire, di diritto"¹³ dall'analisi fenomenologica stessa. Se si ritiene che la sensibilità in quanto tale appartenga esclusivamente alla sfera di indagine della *fisiologia* e sia di principio priva di significato, allora non ha davvero alcun senso impegnarsi sul terreno di una *fenomenologia trascendentale della fantasia e dell'immagine*. Provare a superare quelle concezioni che da un lato vedono la sensibilità come pura passività, significa attribuire una legalità interna al terreno dell'esperienza, che non è un caos di eventi, ma uno spazio percorso da uno stile empirico complessivo. Tuttavia, lo stile¹⁴ empirico complessivo a cui qui ci si richiama, e con ciò si fa esplicita questione del problema sul fronte opposto, cioè quello di salvaguardare l'indagine fenomenologica da un'impostazione di ordine *storicistico* in cui l'analisi dei processi della visione viene comodamente appiattita sulla dimensione dello sguardo, è capacità di cogliere il flusso 'oscillante' delle variazioni dell'apparire¹⁵ che esiste prima di ogni sua storia possibile – poiché prima della storia dello stile e ogni sua possibile storicizzazione ci sono le ragioni che riposano sulle determinatezze precategoriale dell'esperienza¹⁶.

La sfera d'indagine che qui ci proponiamo di avvicinare prende le mosse da questo terreno antepredicativo relativo agli strati inferiori dei vissuti, in cui a volte a buon diritto, e a volte meno, si scomoda la parola 'immagine' per indicare ugualmente la fantasticheria, il ricordo, le esperienze oniriche e l'osservazione di un quadro o una fotografia. A ben vedere sempre di immagini si tratta, eppure sotto titolo comuni, come spesso accade, si celano diverse accezioni del termine, che finiscono per ripercuotersi surrettiziamente sul piano di posizioni tra loro incompatibili, e di cui l'analisi fenomenologica deve poter rendere conto. Nella fase delle lezioni di Gottinga del 1904/05 Husserl procede avvalendosi di analisi di ordine eidetico di ispirazione brentaniana, un metodo di procedere che si può provare a restituire succintamente nei seguenti termini: per cui ci sono cioè dei fenomeni di ordine psicologico e li si osserva variandoli eideticamente, perché solo così è data la possibilità di capire a che patto si è disposti a dire che si tratta ancora di quel fenomeno lì, perché nel momento in cui non si tratta più di quel fenomeno ciò significa che c'è un limite a quel fenomeno. Per non fare che un esempio prendiamo un tavolo, allora posso chiedermi quale sia la definizione di tavolo, se lo vario eideticamente e mi accorgo che il fenomeno che ho davanti a me non esaudisce più la condizione eminente di essere un oggetto su cui poggiano altri oggetti, cioè atto ad ospitare degli enti, ma è una

¹³ V. Costa, *L'estetica trascendentale fenomenologica*, Vita e Pensiero, Milano, 1999, p. 225.

¹⁴ Occorre distinguere tra quello che il piano in cui si scandisce la storia dello stile e dei differenti linguaggi figurativi con lo Stile inteso come quell'orientamento, quelle intuizioni generali che hanno come suggerisce Husserl, la "capacità di cogliere il flusso oscillante delle variazioni dell'apparire, apparentemente inafferrabile, ma in cui si uniscono l'azione e il metodo". E. Franzini, *Introduzione all'estetica*, Il Mulino, Bologna, 2012, pp. 111-112. Dello stesso autore in riferimento al problema dello stile si confrontino le considerazioni presenti ne *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il saggiatore, Milano, 2008, p. 156.

¹⁵ E. Franzini, *La rappresentazione dello spazio*, Mimesis, Milano-Udine, 2011, p. 89.

¹⁶ P. Spinicci, *Il palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Guerini e Associati, Milano, 1997, p. 126.

superficie piramidale e non piana, allora capisco quale è il confine di quella determinata oggettualità. In questo senso Husserl parla di un'analisi eidetica, ci si interroga cioè sulle condizioni che fanno di una determinata esperienza quella precisa esperienza. Ciò accade anche ai livelli più profondi della fenomenologia del tempo, se ci chiediamo ad esempio che cosa fa di un ricordo un ricordo, risulta evidente che non possiamo considerare come ricordo un'immagine 'mentale' che non ha più l'indice temporale collocato nel passato. Quest'ultimo aspetto è essenziale, è cioè *eidetico* ai fini della definizione di un ricordo in quanto tale.

Una testimonianza concreta di questo modo di procedere si ritrova nelle prime pagine delle lezioni di Gottinga in cui si fa esplicito lo sfondo generale entro cui Husserl eredita una prima messa a punto dei temi della fantasia e dell'immagine. È il terreno psicologico disseminato dal 'geniale maestro' Brentano, alle cui lezioni sulle *Ausgewählte Fragen aus Psychologie und Ästhetik*¹⁷ Husserl vi partecipa e riceve una prima formulazione sistematica di tali tematiche, a segnare il punto di partenza della riflessione nei manoscritti della Husserliana XXIII. "Se finora ci siamo occupati della fenomenologia delle percezioni (...) il nostro prossimo obiettivo è la fenomenologia delle fantasie"¹⁸. Brentano ha saputo indicare la via, ma le sue analisi sono rimaste a vario titolo compromesse con "variabili connessioni empiriche e psicologiche, che non ci riguardano affatto"¹⁹, poiché "[c]iò che a noi interessa sono dati fenomenologici, in quanto fondamenti dell'analisi eidetica"²⁰. Si tratta per Husserl di provare a chiarire il concetto di fantasia assumendone da un lato la complessità con cui viene utilizzato nel senso comune, e dall'altro smarcandolo da quelle accezioni che non esita a definire vaghe e ambigue²¹ – ricche di pregiudizievole legami con nozioni mitiche che non dicono nulla sulla questione e che non permettono di restituire descrittivamente la pregnanza dei concetti di fantasia e immagine. Un esame fenomenologico dovrà dunque mettere fuori circuito – e così iniziamo a comprendere lo stile di lavoro fenomenologico – tutte quelle presupposizioni che a vario titolo pensano di aderire fedelmente alla nozione di fantasia, ma le cui analisi si rivelano in ultima istanza generiche. Si tratta di capire ciò che in questi fenomeni vi è davvero di "essenziale, vale a dire ciò che da adito a generalizzazione eidetiche e, di conseguenza, a formazioni di concetti che permettono adeguata realizzazione nel momento in cui siamo in grado di scorgere l'essenza concettuale nella

¹⁷ "La prima sollecitazione a occuparmi di questi problemi la devo senz'altro a Brentano, il mio geniale maestro, che già a metà degli anni Ottanta tenne all'Università di Vienna un seminario – per me indimenticabile – incentrato su *Questioni scelte di Psicologia e di estetica*, nel quale si occupò (per due ore settimanali) quasi esclusivamente della chiarificazione analitica delle rappresentazioni di fantasia e che venivano confrontate con le rappresentazioni percettive" (E. Husserl, *Percezione e attenzione*, cit., p. 32). Una traduzione parziale delle *Questioni scelte* si può trovare in E. Franzini e R. Ruschi, *Il tempo e l'intuizione estetica*, introduzione di D. Formaggio, Unicopli, Milano, 1982, pp. 97-153.

¹⁸ Hua XXIII, p. 3.

¹⁹ Ivi, p. 7.

²⁰ Ivi, pp. 3-4.

²¹ *Ibidem*

generalizzazione evidente”²². Quali *differenze eidetiche* sono all’opera nel momento in cui percepisco un oggetto o percepisco un’immagine, mentre sono intento nella fantasticheria o ricordo un evento in particolare?²³

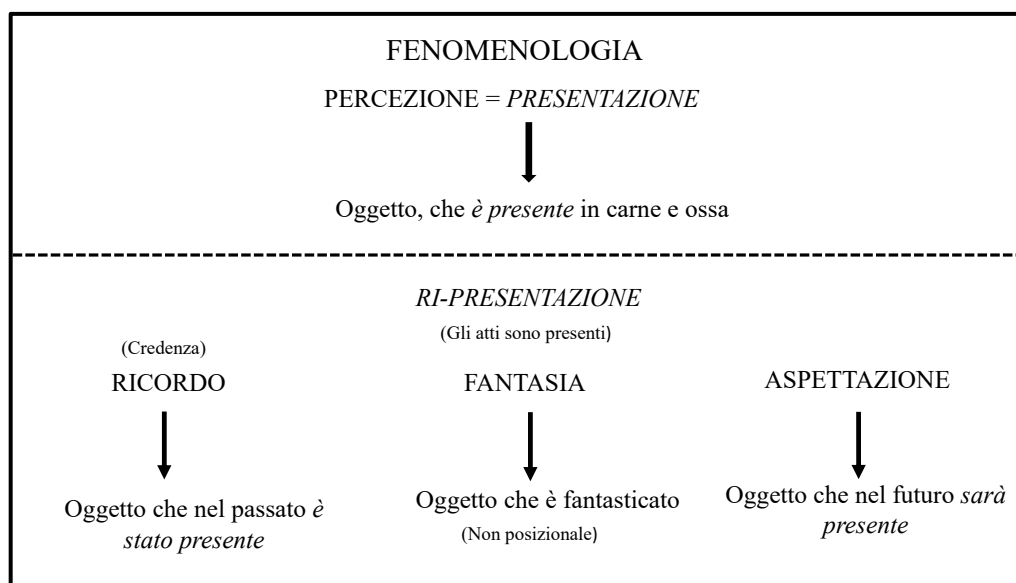
Una prima caratterizzazione della fantasia emerge nelle prime pagine del volume nei termini di un vissuto che ci aleggia²⁴ dinanzi sotto forma di immagine. Fantastico di una possibile vacanza che farò al mare a Durazzo e a ciò corrisponderebbe un vissuto che mi aleggia dinanzi sotto forma di ‘immagine’. Allo stesso modo, ma sull’altro versante dello schema, conservo il ricordo di una bella vacanza che ho trascorso in un’isola con la mia famiglia: sempre di un vissuto che mi aleggia dinanzi sotto forma di ‘immagine’ si tratta. Questa prima considerazione della fantasia sembra dunque fare il paio con le rappresentazioni memorative, infatti se da un lato la percezione si caratterizza come un atto nel quale l’elemento oggettivo si manifesta, per così dire, di persona, come presente in se stesso, al contrario “[n]ella fantasia, l’oggetto appare sì in se stesso, nella misura in cui è appunto esso ciò che qui si manifesta, eppure non si manifesta come presente, è solo presentificato, è come fosse, per così dire, qui, ma soltanto «per così dire»: esso ci si manifesta *nell’immagine*”²⁵. Ne emerge un quadro in cui la presentificazione è una singolare ‘modificazione’ dell’atto presentante. Tale modificazione pertiene non solo alle presentificazioni che rendono presente un oggetto che è *stato presente nel passato* (ricordo) o a quelle che ci restituiscono l’oggetto fantastico (fantasia), ma anche a quelle che hanno peculiare caratteristica di restituire un oggetto che *sarà presente nel futuro* (aspettazione), e non di meno a quelle presentificazioni che rendono presente l’oggetto *in immagine* (coscienza d’immagine). Ai vissuti in cui vedo comunemente persone e cose in carne e ossa (percezione), si contrappongono vissuti di altra natura, a loro volta sempre intuitivi, i cui contenuti, persone e cose, sono solo presentificati: le *presentificazioni intuitive* (fig. 1). Soffermandosi così sulle differenti modalità di coscienza, Husserl apre allo spettro di problemi che ci accompagna in questo ciclo di lezioni. Quali sono dunque le differenze tra una coscienza percettiva, coscienza di fantasia e coscienza d’immagine?

²² Ivi, p. 7.

²³ Saraiva coglie il carattere di novità dell’impostazione husserliana e nel suo testo – pubblicato prima dell’edizione di Marbach – mette in rilievo che l’immaginazione in questa sede non occupa un posto intermedio tra la conoscenza puramente sensibile e la conoscenza intellettuale, non assolve alla funzione di mediare tra l’individuale concreto e l’idea (ideale) universale astratta. M. M. Saraiva, *L’imagination selon Husserl*, Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands, 1970, pp. 96-97. Husserl rifiuta di fondare lo studio dei vissuti di coscienza sulla scorta di una teoria delle facoltà di ascendenza kantiana. Si precisa inoltre che la dimensione del ricordo non è una tematica espressamente indagata nelle lezioni di Gottinga.

²⁴ In un certo qual modo “[o]gnuno sa che cosa significa presentificarsi un oggetto, farselo aleggiare dinanzi, ognuno usa l’espressione ‘immaginare’ [einbilden] (...)”²⁴ (Hua XXIII, p. 21). “*Vorschweben in der Phantasie*” (ivi, p. 5) è l’espressione tedesca per indicare il presentificarsi internamente delle manifestazioni di fantasia a cui Husserl fa ricorso. Se e in che misura aleggino immagini nella fantasia, sarà chiarito in sede conclusiva al capitolo allorché tratteremo la distinzione tra immagine fisica e immagine di fantasia e vedremo a quali possibili fraintendimenti una tale espressione possa condurre. Cfr. §6

²⁵ Ivi, p. 20.



Quadro delle presentificazioni intuitive²⁶

1.2 La coscienza d'immagine

Il lavoro in queste delicate lezioni prende le mosse dal difficile compito di distinguere fenomenologicamente la rappresentazione percettiva dalla rappresentazione fantastica – problema generale a cui Husserl vuole tentare di dare risposta, e che deve rimanere sullo sfondo delle nostre analisi. Ora, però, lasciamo che ci venga incontro il problema della coscienza d'immagine, e solo a momento debito, dopo aver raccolto i primi risultati sul fronte della struttura dell'immagine fisica si potrà tornare a rendere conto delle differenze tra rappresentazione percettiva e rappresentazione di fantasia.

La strategia che Husserl intende seguire per provare a fare chiarezza sul problema della rappresentazione di fantasia è quella di provare a mettere a punto un *parallelismo* tra le rappresentazioni a carattere fantastico e la coscienza d'immagine, avanzando “la concezione secondo cui la rappresentazione di fantasia può essere interpretata in quanto rappresentazione a carattere d'immagine”²⁷. Ciò significa in altri termini iniziare a pensare che le rappresentazioni di fantasia a differenza delle rappresentazioni percettive, definite secondo la presenza in carne e ossa del correlato

²⁶ In molte occorrenze nei testi husserliani il concetto di fantasia rientra sotto le presentificazioni. In alcuni casi l'adesione non è così pacifica. Nel corso del presente testo vengono segnalate le occorrenze in cui la fantasia non è considerata un atto presentificante – perché alla lettera la presentificazione è una categoria di atti.

Quadro delle presentificazioni intuitive che prenderemo in esame nel nostro studio. Segnaliamo inoltre il caso del ricordo di presente [*Gegenwartserinnerung*] su cui le nostre analisi avranno modo di soffermarsi più da vicino nel capitolo 2 e 4. Cfr. E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild*, op. cit., p. 42.

²⁷ Hua XXIII, p. 20.

intenzionale, si diano sotto forma di immagini, vale a dire che esattamente come le immagini fisiche del mondo che abitiamo, esistono parimenti anche le immagini di fantasia, e che il loro modo di datità sia per l'appunto *analogo* alle immagini del mondo fisico. In un certo qual modo quando si fa riferimento a tale analogia tutti sanno per lo più “che cosa significa presentificarsi un oggetto, farselo aleggiare²⁸ dinanzi, ognuno usa l'espressione ‘immaginare’ [einbilden]”²⁹. Nella rappresentazione di fantasia l'oggetto ci si manifesta attraverso la mediazione dell'immagine – i latini dicono *imaginatio* – tale operazione sembra dunque “chiamare in causa, oppure presupporre, un nuovo carattere d'apprensione, essa è una conversione in immagine [Verbildlichung]³⁰. Pertanto, sotto il titolo dell'*imaginatio* vengono rubricati due modi comuni del rappresentare in immagine: da un lato abbiamo le immagini rappresentazionali interne, alle quali normalmente ci fa pensare l'espressione «rappresentazioni di fantasia» – le rappresentazioni attraverso immagini spirituali³¹ [geistes Bild] – rappresentazioni con il carattere dell'immagine in un senso modificato rispetto alle immagini rappresentazionali nel senso comune del termine, “quindi quelle peculiari rappresentazioni nelle quali un oggetto percepito «è deputato a» – ed è «in grado di» – rendere, attraverso *somiglianza*³², un altro oggetto rappresentato, per la precisione nella maniera nota in cui l'immagine fisica rende rappresentato l'originale”³³. Alle *imaginatio* interne (immagini spirituali), si contrappongono le *imaginatio* esterne (immagini fisiche). Queste ultime si distinguono dalle immagini di fantasia (interne) perché in un caso l'immagine si manifesta grazie a un supporto materiale fisicamente determinato, laddove le ‘immagini di fantasia’ sono per così immagini che una coscienza in generale può produrre, ma a cui solo quella determinata coscienza può avere accesso. Con il termine ‘immagini di fantasia’ intendiamo in un senso generalissimo quelle immagini che afferiscono alla compagine del mentale e che aleggiano per l'appunto nella fantasia senza un coinvolgimento percettivo *vivo* e *concreto*. Le immagini di fantasia sono per Husserl da intendersi come dei *Fikta*, cioè scene e situazioni che vengono messe in immagine attraverso il così detto occhio della mente e che per definizione sono private e immateriali, di contro alle immagini fisiche come comuni fotografie, dipinti, stampe, incisioni, riproduzione che spaziano dalla quasi bidimensionalità della carta alla volumetria della scultura, che sono invece pubbliche e materiali. Da un lato si hanno dunque le

²⁸ Se e come aleggino immagini nella fantasia sarà chiarito successivamente in questo capitolo allorché tratteremo la distinzione tra immagine fisica e immagine di fantasia. §6

²⁹ Ivi, p. 21.

³⁰ Ivi, p. 20.

³¹ Ivi, p. 21.

³² Corsivo mio. Sulla natura tutt'altro che chiara di questo “rendere attraverso somiglianza” si consuma parte significativa del dibattito contemporaneo sull'immagine visiva su cui torneremo più avanti dopo aver raccolto alcuni elementi per chiarire il problema.

³³ *Ibidem*

immagini interne della coscienza e dall'altro le immagini esterne che sono anzitutto delle immagini fisiche – ma entrambe afferiscono alla stessa attività dell'imaginatio.

Piuttosto che le differenze tra le due *imaginatioes*, Husserl è interessato in questa sede a enucleare l'elemento comune di quell'attività che definiamo con il 'rappresentare in immagine', per cui la strategia consiste nel provare a tenere il quanto più vicine le due *imaginatioes*, cioè provare a portare il più lontano possibile il punto di vista dell'*imaginatio*³⁴, quella concezione secondo cui l'immagine di fantasia può essere interpretata sulla scia dell'immagine fisica, dal momento che l'attività di messa in immagine si suppone essere *analoga*. Si tratta pertanto di offrire in primo luogo una chiarificazione della struttura delle immagini fisiche (esterne) e solo sulla scorta di tali risultati tornare a discutere l'eventuale comunanza o le differenze che sussistono tra le due *imaginatioes*.

1.2.1 La struttura tripartita

Se per esempio, osservo l'immagine della *Teologia* di Raffaello che è appesa sopra la mia scrivania, questa immagine mi si manifesta in quanto cosa fisica, in quanto immagine appesa alla parete, bado a essa. Se cambio la direzione del mio osservare e bado all'oggetto-immagine, qui mi si manifesta allora una piccola figura di donna, incolore, tinta semplicemente in bianco e nero, di circa una spanna e mezzo d'altezza, con due pupazzetti dalle fattezze d'angelo della stessa tinta, considerevolmente più piccoli, che le svolazzano attorno, etc. Nella normale considerazione dell'immagine vivo nella coscienza del carattere d'immagine, bado in tal caso a qualcosa di completamente diverso, vedo una figura femminile sublime, di grandezza sovrumana, due cherubini grandi e robusti, etc. Anche di questo dico che «si manifesta», ma ciò non accade, evidentemente, in senso proprio. Io vedo il *sujet* nell'oggetto-immagine, ed è questo ciò che direttamente e propriamente si manifesta³⁵.

Laddove la percezione ha la forza di presentare immediatamente, cioè di offrire in qualità di correlato un'oggettualità intenzionale in carne e ossa, al contrario la coscienza d'immagine è definita secondo una struttura *mediata* a e tripartita.

La struttura della coscienza d'immagine contempla in primo luogo un supporto materiale [*Bildding*], che da un punto di vista fenomenologico è da trattare esattamente come un ente fra gli altri all'interno del campo percettivo, perché la cosa immagine, la fotografia che tengo in mano, è anzitutto un oggetto che afferisce al campo fenomenico, esattamente come lo sono le bottiglie, le matite e i libri sul tavolo. Posso pensare di bruciare, lacerare, distruggere questa fotografia che ho tra le mani e sentire nitidamente la carta che brucia, i materiali che intossicano l'ambiente e il calore che pervade la stanza. Sotto il profilo del supporto materiale, è sempre nelle mie possibilità spostare il quadro che ho davanti a me, avvicinarli, allontanarli, spostarli alla sua destra, sinistra e così via.

³⁴ In una nota al §8 Husserl chiarisce la strategia che intende seguire e scrive “[v]ogliamo tentare di condurre il più lontano possibile il punto di vista dell'imaginatio e la concezione secondo cui la rappresentazione di fantasia può essere interpretata in quanto rappresentazione a carattere d'immagine; sebbene non manchino riserve che si riveleranno in seconda battuta” (Ivi, p. 20, n. 6). Il curatore dell'edizione italiana, Rozzoni, non manca di sottolineare come la proposizione relativa ‘che si riveleranno in seconda battuta legittime’ sia stata aggiunta in un secondo momento, presumibilmente intorno al 1917.

³⁵ Ivi, p. 53.

In breve, il quadro che qui ed ora è appeso davanti a me è soggetto alle stesse leggi della fisica alle quali sono rimessi tutti gli altri oggetti della stanza; mentre dal mio punto di vista, esso è inserito nella totalità dei riferimenti della stanza³⁶, in una fitta trama che si articola secondo le mie cinestesi e i moti saccadici dell'occhio. L'immagine fisica partecipa del mio campo visivo esattamente nella misura in cui lo fanno gli altri oggetti in esso inseriti, all'interno della coscienza d'immagine il supporto materiale è infatti l'unico oggetto ad essere *propriamente* percepito, se infatti dovesse venire meno tale oggetto materiale non avremmo più a che fare con un'immagine fisica.

Un osservatore ideale che s'impegna ad osservare un'immagine non può fare a meno di notare che il supporto materiale è il luogo di un accadimento che impedisce di vedere il *Bildding* soltanto seguendone le sue proprietà fisiche. S'impone pertanto una nuova attività del vedere che consente di distinguere lo spazio realmente intuito dallo spazio dell'immagine. In questo caso diciamo che il supporto materiale funge da sostrato per l'immagine, con le parole di Husserl funge da agente, da stimolatore per lo sviluppo della manifestazione dell'immagine³⁷. “La cosa immagine è sostrato, sostrato dell'immagine [Bildsubstrat], sostrato di un'immagine in senso specifico, essa è chiamata a suscitare una determinata manifestazione d'immagine, che è appunto manifestazione di questa immagine”³⁸. Il supporto materiale è dunque il luogo in cui attraverso la cosa di carta [Bildding] si dà a vedere il bambino in miniatura con dei particolari pigmenti. Questo secondo oggetto intenzionale è definito da Husserl nei termini di Bildobjekt (l'oggetto-immagine). Mentre il supporto materiale è realmente percepito, l'oggetto iconico è l'unico oggetto intenzionale che si limita ad *apparire* in senso stretto, perché esso è in verità un niente [Nichts] che assolve alla sua funzione solo nella misura in cui è deputato a rendere intuitivo il *sujet* attraverso l'immagine. Il terzo oggetto intenzionale che compone la coscienza d'immagine è dunque il “*sujet-immagine* [Bildsujet]”³⁹: il bambino in carne e ossa. Il *sujet* non *appare* come l'oggetto iconico, né tanto meno è oggetto di una coscienza *percettiva* come lo è il supporto materiale, esso è *presentificato*. In breve, “[A]bbiamo tre oggetti: 1) l'immagine fisica, la cosa di tela, di marmo, etc., 2) l'oggetto che funge da rappresentante o oggetto raffigurante

³⁶ Nella percezione il dato è dotato di un *orizzonte interno* che esige un'esplicitazione. L'*orizzonte interno* come tale appartiene alla cosa e ai suoi strati di latenza che domandano esplicitazione ad una coscienza cinestetica. Il che vuol dire che “il percepito è dotato di una coscienza intuitivamente vuota che può in ogni caso essere riempita, per esempio girando intorno alla cosa” (V. Costa, *L'estetica trascendentale fenomenologica*, cit., p. 144). Altro è “l'*orizzonte esterno* che non è intuibile immediatamente, e tuttavia anch'esso presente nella percezione attuale. Dal punto di vista della coscienza infatti il percepito non finisce là dove termina il percepire: lo spazio, in quanto campo di oggetti possibili o reali prosegue senza fine” (Ibid). Prosegue, se così ci si può esprimere, inscatolando, tutti gli elementi che hanno portato la coscienza ad interrogarsi su un *orizzonte interno* determinato: ora la stanza, la casa, il quartiere, il mondo.

³⁷ Beilage I, Hua XXIII (1980), p. 135. „Ferner: Bei der physisch-bildlichen Vorstellung fungiert ein zum Blickfeld der Wahrnehmung gehöriger, wirklicher Gegenstand, nämlich das physische Bild, als Erreger der bildlichen Auffassung, seine Wahrnehmung ist der Ausgangs- und Durchgangspunkt für die Entwicklung der bildlichen Vorstellung“ (Ibi).

³⁸ Hua XXIII (1980), p. 220.

³⁹ Hua XXIII, p. 23.

e 3) l'oggetto di cui si ha rappresentanza o oggetto raffigurato"⁴⁰, rispettivamente nel nostro lavoro nei termini di 1) supporto materiale 2) oggetto iconico e 3) *sujet*.

Presentando al lettore i tre elementi costitutivi della coscienza d'immagine si sono dovuti scomodare tutta una serie di concetti fondamentali all'interno della teoria dell'immagine di stampo fenomenologico di cui ora si fornirà un'analisi più dettagliata, cercando di capire come sia possibile che all'interno del campo percettivo possa *costituirsi* una coscienza d'immagine. In forza di quali ragioni l'attività del vedere bottiglie, matite e i libri non è la stessa di quella impiegata *mutatis mutandis* nel vedere bottiglie, matite e libri in immagine?

1.2.2 Il contrasto

Husserl invita a pensare al fatto che all'interno della coscienza d'immagine emerge una coscienza del contrasto [*Widerstreitsbewusstsein*], è l'oggetto iconico che porta in sé questo carattere di contrasto [*Widerstreitscharakter*] permettendo con ciò la costituzione della coscienza d'immagine a partire dal campo percettivo. Si tratta ora per il nostro lavoro di mettere in luce i molteplici livelli in cui la nozione del contrasto interviene all'interno della coscienza d'immagine, tenendo fermo il fatto che l'oggetto iconico trovandosi da un lato in contrasto con il supporto materiale e dall'altro con il soggetto iconico deve supportare il contrasto in due sensi fondamentali:

“a) il contrasto con il presente percettivo attuale. Questo è il contrasto fra immagine in quanto manifestazione dell'oggetto-immagine e l'immagine in quanto cosa-immagine fisica; b) nell'altro senso, il contrasto fra la manifestazione dell'oggetto-immagine e la rappresentazione del *sujet* che con essa si intreccia o, meglio, che va a sovrapporsi a essa”⁴¹

1.2.3 Contrasto tra *Bildung* e *Bildobjekt*: l'intenzione

Da come si lascia intendere la teoria husserliana, il contrasto è necessario per spiegare il meccanismo con il quale si costituisce la coscienza d'immagine, senza di esso non potremmo a buon diritto parlare d'immagine. Che l'attività del vedere bottiglie, matite e i libri in immagine non sia la stessa di quella impiegata nel vedere bottiglie, matite e libri nel comune mondo dell'esperienza, è spiegato da Husserl anzitutto con il fatto che interviene un *contrasto di natura intenzionale* all'interno del campo percettivo, tra l'ambiente che circonda l'immagine (spazio reale) e l'ambiente all'interno dell'immagine (spazio iconico).

Affinché una coscienza d'immagine si possa costituire, una *coscienza della differenza* all'interno dello spazio percettivo deve potersi intuire. In *linea di principio* deve essere possibile rilevare una rottura con le sintesi concordanti del campo percettivo che circondano l'immagine, pena

⁴⁰ Ivi, 24.

⁴¹ Ivi, p. 62.

la difficoltà a produrre una chiara e distinta coscienza d'immagine. Idealmente questo accade perché “[q]ui c'è una *cornice*. Essa incornicia il paesaggio, la scena mitologica, etc. Attraverso la cornice – come, per così dire, attraverso una finestra – guardiamo nello spazio dell'immagine, nella realtà dell'immagine”⁴². La cornice marca la discontinuità tra una coscienza percettiva, l'ambiente circostante che giunge fino al limite dell'immagine (spazio reale), fino a dove, appunto iniziano il disegno e la coscienza d'immagine: la coscienza di uno spazio iconico. È proprio in forza dell'azione del contrasto [Widerstreit] che si riesce a distinguere fenomenologicamente gli oggetti visti da quelli visti solo *come se*, i quali non sono in una connessione oggettuale con il campo percettivo⁴³. Se una coscienza del contrasto non emergesse non parleremmo più di coscienza d'immagine ma di un oggetto che si limiterebbe a rientrare nel campo fenomenico in qualità di cosa fisica, né più né meno come diciamo degli altri enti.

Il contrasto di intenzioni tra l'oggetto iconico e il supporto materiale si chiarisce anche partendo dall'oggetto iconico, le intenzioni presenti nella scena, nei paesaggi, nei personaggi rappresentati in immagine non proseguono al di là della cornice, esse similmente a quanto sostenuto sull'altro fronte non continuano nel campo percettivo reale. Assistiamo pertanto a un duplice contrasto intenzionale: le intenzioni che gravitano intorno all'ambiente dell'immagine nel momento in cui si fa avanti uno spazio che non esaudisce più ritenzioni e protezioni implicate nell'adesso del presente vivente percettivo cadono deluse, similmente accade laddove si voglia continuare a partire dai contenuti raffigurati in immagine ad estendere le intenzioni in essa presenti fuori dallo spazio iconico, cioè in direzione dello spazio percettivo reale⁴⁴.

Lo spazio dell'immagine è solo uno spazio costruito, non certo lo spazio che esperiamo nella nostra vita, quindi uno spazio che ha poco a che fare con quello del nostro processo percettivo, per il quale lo spazio è sempre qualcosa di *finito, discreto e differenziato*. La percezione è per di più sempre *orientata*, ha una sua mobilità legata ai moti saccadici dell'occhio e in genere alla natura processuale dei decorsi percettivi. Inoltre, sono gli indici binoculari più che i rapporti geometrici (che ad esempio

⁴² Ivi, p. 56.

⁴³ Chi ha insistito sulla centralità che riveste la cornice ai fini della caratterizzazione dell'immagine è stato ad esempio un autore come Ortega y Gasset che nelle *Meditazioni sulla cornice* (1921) scrive che “la cornice ha qualcosa della finestra, così come la finestra ha molto della cornice. Le tele dipinte sono *buchi di idealità* praticati nella muta realtà delle pareti: *brecce di inverosimiglianza* a cui ci affacciamo attraverso la finestra benefica della cornice (...) il quadro è un'apertura di *irrealtà* che avviene magicamente nel nostro ambito reale. Quando guardo questa grigia parete domestica la mia attitudine è di un utilitarismo vitale, mentre quando guardo il quadro entro in un *recinto immaginario* e adotto un'attitudine di *pura contemplazione*. Sono dunque, parete e quadro, due mondi antagonisti e non comunicanti. Dal reale all'irreale lo spirito fa un salto come dalla veglia al sonno. L'opera d'arte è un'isola immaginaria che fluttua, circondata da ogni parte dalla realtà”. J. Ortega y Gasset, *Meditazioni sulla cornice*, in *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano, 1997, p. 225. Corsivi miei.

⁴⁴ Su questi aspetti si vedano anche gli studi di Christian Ferencz-Flatz presenti in *Sehen als-ob. Husserl's Bildlehre zwischen Ästhetik und Pragmatik*, Verlag Traugott Bautz GmbH, 2016. Cfr. *Gibt es perzeptive Phantasie? Als-ob-Bewusstsein, Widerstreit und Neutralität in Husserl Aufzeichnungen zur Bildbetrachtung*, in Id. pp. 34-57, pp. 36-39 e *Filmbewusstsein und Zuschauer im Bild. Ein Husserlscher Ansatz zum Kinematographen*, in Id. pp. 58-82, pp. 61-63.

si possono ben trovare illustrati in alcune rappresentazioni) a garantire la visione di piani laterali, parziali e di profondità. “Lo spazio ‘verosimile’ dell’immagine è quindi una costruzione che può risultare più o meno inverosimile sul piano empirico⁴⁵. Un conto è lo *spazio percettivo* un altro è quello che invece riguarda lo *spazio iconico*, in cui non ha più davvero alcun senso premurarsi del problema se la bottiglia sia o meno troppo vicina al bordo del tavolo e con ciò rischi di cadere. Lo spazio dell’immagine non è lo spazio reale percettivamente intuito.

Il carattere principale della percezione è la presentazione in carne ed ossa, sulla scorta della quale consideriamo ciò che appare nel campo percettivo in una connessione che forma un’unità di senso coerente tra i vari elementi, i quali elementi rafforzano vicendevolmente la mia credenza nei loro confronti⁴⁶. Ognuno di questi elementi assume nella percezione il carattere dell’attualità [Aktualität] e della realtà [Wirklichkeit], nella misura in cui nel processo percettivo ogni singola percezione conferma e conferisce senso a quella precedente qualificando con ciò come entità reali gli enti che partecipano allo stesso ambiente percettivo in cui io ora mi trovo. Se tutto ciò possiede ragionevolmente il valore del presente attuale [aktuelle Gegenwart] e della *Wirklichkeit*, se “[I]a percezione offre il carattere della realtà presente (...) [al contrario] l’immagine manifestandosi contrasta con il presente reale, essa è pertanto meramente ‘immagine’, essa è, per quanto si manifesti, un *nulla* [Nichts]⁴⁷ che porta con sé il carattere dell’*irrealtà*, del *contrasto con il presente attuale* della percezione.

1.2.4 L’apprensione

Si tratta ora di chiedersi come è possibile che emerga un’immagine dal campo percettivo e che la coscienza la apprenda come un’immagine e non ad esempio come un’illusione. Ciò conduce direttamente a discutere il secondo livello del contrasto implicato nella coscienza d’immagine che si basa sull’intrinseca duplicità del supporto materiale, il quale si presta al contempo ad essere appreso coerentemente nella trama dei riferimenti della stanza, e ugualmente ad interrompere tali rimandi associativi nella misura in cui rende possibile l’apparizione di un oggetto iconico, che non ha più

⁴⁵ Si pensi a puro titolo di esempio al fenomeno delle rappresentazioni prospettiche, alcune delle quali sono mosse dall’ambizione di poter ridurre, sino a renderlo inesistente, lo scarto tra spazio reale e spazio iconico, fra il dominio percettivo e quello figurativo.

⁴⁶ “l’ostensione delle proprietà di un oggetto o di una pluralità d’oggetti che occupano lo stesso ambiente in cui si colloca l’osservatore e che si estendono nella stessa durata attuale, nella quale si susseguono le sue operazioni percettive: i movimenti degli occhi, del tronco o del corpo o i movimenti intorno agli oggetti”. C. Cali, *Husserl e l’immagine*, Aesthetica Preprint, Palermo, 2002, p. 35.

⁴⁷ Hua XXIII, pp. 55-56. Karl Schuhmann ha messo bene in luce questo aspetto della teoria Husserliana. Cfr. K. Schuhmann, *Representation in Early Husserl*, pp. 261-277, in *Selected Papers on Phenomenology*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 2004, p. 271. “[The image-objekt] is rather a pseudo-object (*Scheinobjekt*), a mere fiction, and therefore may be called object “only in a modified sense of the term”. This object which, as was said, is the only thing present to me, is therefore, properly speaking, not an object at all. It is rather a non-entity, and the appearances we are faced with, are, according to Husserl’s paradoxical expression, “appearances of a non-entity””

nulla a che fare con il riferimento della stanza in cui si trova il quadro. E quando ci si rivolge all'immagine è precisamente a questo spazio iconico a cui si fa riferimento e non di certo allo spazio reale, poiché ciò che sta al centro di questa peculiare attività del vedere non è più il supporto materiale definito secondo i suoi riferimenti spaziali e percettivi: al contrario, un nuovo interesse motiva la mia attività percettiva, un nuovo campo visivo avanza e lo spazio percettivo arretra sullo sfondo. È la duplicità del concetto dell'immagine fisica che rende possibile l'emergenza di uno spazio iconico.

Di contro alla cosa raffigurata sta infatti un qualcosa di duplice: 1) L'immagine in quanto cosa fisica, in quanto questa tela dipinta e incorniciata, in quanto questa carta stampata, e così via. In tal senso diciamo che l'*immagine* è deformata, lacerata, oppure che è appesa alla parete, etc. 2) L'immagine in quanto l'*oggetto-immagine* [Bildobjekt] che si manifesta in questo e quel modo attraverso una determinata colorazione e conformazione. Con ciò non intendiamo l'oggetto raffigurato, il *sujet-immagine* [Bildsujet], bensì l'esatto analogo dell'immagine di fantasia, vale a dire l'oggetto che si manifesta e che è il rappresentante del *sujet-immagine*⁴⁸.

Si ricorre in questo caso all'esempio della fotografia di un bambino e a un'incisione che vede raffigurato l'imperatore Massimiliano a cavallo⁴⁹ per chiarire la duplicità del concetto di immagine, per cui non è tanto il supporto materiale, quanto ciò che *appare* internamente allo spazio iconico, cioè l'immagine di un bambino con una peculiare colorazione grigiovioletta. Non ci disponiamo nei confronti dell'immagine fotografica dicendo che quella particolare colorazione, sfumatura e disposizione di elementi danno vita, in virtù di un processo di astrazione, in cui punti e linee si coagulano in un intero omogeneo, al fenomeno dell'immagine, precisamente nell'immagine di un bambino. Al contrario, ciò che si dà a vedere nella fotografia di un bambino è l'immagine di un bambino e solo in un secondo tempo potrò soffermarmi sulle prestazioni cromatiche della carta, apprezzarne la grana, la lucentezza e così via. In termini fenomenologici si tratta di due differenti apprensioni che si fondano sulla stessa base sensoriale, assistiamo così all'interno della coscienza d'immagine a un *contrasto di apprensioni*.

Un ulteriore esempio che aiuta a chiarire questo conflitto di apprensioni può ben essere illustrato attraverso l'utilizzo dei colori su dei supporti cartacei. Quando per esempio vediamo quegli alberi di un bel verde acceso che disegnano i bambini, è evidente che la colorazione verde è un predicato reale che si riferisce alla carta, ma che non funge in alcun modo come qualità reale attribuita alla carta, dal momento che la predicazione di essere verde si riferisce all'oggetto che trova forma nell'irrealtà dell'albero.⁵⁰

⁴⁸ Hua XXIII, p. 23.

⁴⁹ Ivi, pp. 23-4.

⁵⁰ E. Marbach, *Mental Representation and Consciousness. Towards a Phenomenological Theory of Representation and Reference*, Kluwer, Den Haag, 1993, p. 139. "Let us consider what *color* a picture has. It seems at once clear that in normal picture viewing conditions colors function as *pictorial* properties. That is to say, they are not assigned to the picture that I perceive, even though in point of fact the colors that can actually be seen are the color-patches spread over

Si è detto che l'oggetto iconico è propriamente un nulla, qualcosa che non ha esistenza, di più, mai l'avrà. Tuttavia, quando di esso diciamo che è un oggetto iconico, diciamo che in tal caso ciò che realmente esiste "è una certa complessione di sensazioni che lo spettatore che osserva il quadro vive in sé, e l'apprensione e l'intenzione che egli edifica su di essa di modo che gli si presenti la coscienza dell'immagine"⁵¹. Questa complessione di sensazioni si edifica sui contenuti materiali introdotti anzitutto dal supporto materiale (la carta della foto) e solo grazie ad esso che l'apprensione d'immagine può trovare il suo spazio di emersione. Qui sotto il profilo fenomenale sono in questione due oggetti, da un lato si manifesta il supporto materiale e ugualmente si manifesta l'oggetto iconico che attraverso tale supporto si dà a vedere. In questo caso "io posso badare a ciascuno di questi due oggetti (...) posso intendere ognuno di essi (...) ognuno si manifesta appunto in senso pieno e proprio"⁵². Prendiamo ad esempio "l'immagine della Teologia di Raffaello che è appesa sopra la mia scrivania, questa immagine mi si manifesta in quanto cosa fisica, in quanto immagine appesa alla parete, bado a essa"⁵³. Ma, [s]e cambio la direzione del mio osservare e bado all'oggetto-immagine [iconico], qui si manifesta allora una piccola figura di donna, incolore, tinta semplicemente in bianco e nero, di circa una spanna e mezzo d'altezza, con due pupazzetti dalle fattezze d'angelo della stessa tinta, considerevolmente più piccoli che le svolazzano attorno"⁵⁴. Ma come è possibile che stessi contenuti possano dare vita a due differenti manifestazioni?⁵⁵.

L'oggetto-immagine [oggetto iconico] e l'immagine fisica [supporto materiale] non hanno infatti contenuti apprensionali separati e diversi, bensì identicamente i medesimi. Le medesime sensazioni visive vengono interpretate come punti e linee sulla carta e vengono interpretate come figura plastica che si manifesta. Le medesime sensazioni vengono interpretate come *cosa di gesso* e vengono interpretate come *bianca figura umana*. E, pur nell'identità della base sensoriale, le due apprensioni non possono tuttavia coesistere nello stesso momento, esse non possono far emergere due manifestazioni contemporaneamente. Possono sì farlo alternativamente, ma non nello stesso momento: sono pertanto separate⁵⁶.

In altri termini, ciò che sembra prendere corpo in queste descrizioni sembra essere il fatto che gli stessi contenuti possono dare vita a *due differenti modalità apprensionali*: in un caso s'afferra la carta, nell'altro la figura che in essa si dà a vedere. Ciò sta a significare che il senso apprensionale dell'atto conferisce agli stessi dati sensoriali ora valore di proprietà percettive (carta con pigmenti) ora valore di proprietà figurative (albero verde). Vale la pena sottolineare che pur "nell'identità della base sensoriale, le due apprensioni non possono tuttavia coesistere nello stesso momento, esse non possono

the paper or canvas. But, as Husserl had pointed out already, a special shift of attention is required in order to see the colors as perceptual properties belonging to the picture" (Ivi, p. 139).

⁵¹ Hua XXIII, p. 27.

⁵² Ivi, p. 53.

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ "E tuttavia si è colti dal dubbio non appena viene sollevata la questione dei contenuti apprensionali di queste due manifestazioni" (Ivi, p. 54).

⁵⁶ *Ibidem*

far emergere due *manifestazioni* contemporaneamente. Possono sì farlo alternativamente, ma non nello stesso momento”⁵⁷. Tanto per cominciare, come già in parte evidente, le due apprensioni non hanno lo stesso senso: al contrario, esse posseggono sensi differenti, in base ai quali ogni apprensione configura l’intero complesso sensoriale a disposizione in una o più apparizioni differenti, in cui il piano percettivo e quello figurativo sono debitamente distinti. In breve, l’identità della base sensoriale a cui ci si è richiamati esclude in *linea di principio* che un’apprensione percettiva (la tela) possa coesistere allo stesso tempo con l’apprensione figurativa e che perciò il supporto materiale appaia accanto all’oggetto iconico. Se ciò non si verificasse, se “le due apprensioni fossero in grado di condividere parti dello stesso insieme di dati sensoriali, darebbero luogo all’apparizione di un oggetto che mostrerebbe contemporaneamente delle proprietà figurative e percettive”⁵⁸. In breve, “si giungerebbe (...) alla contraddizione di un oggetto costituito da parti eterogenee in specie”⁵⁹. Ma vi è di più, Husserl aggiunge che “[f]in dove c’è coincidenza fra i contenuti apprensionali l’apprensione d’immagine scalza l’apprensione della carta (...) [t]utti i contenuti apprensionali sono esauriti da questa manifestazione”⁶⁰. Evidentemente vi è sempre anche un’apprensione della carta, che è connessa con le sintesi percettive del campo visivo attualmente presente, essa però è solo una seconda apprensione, “poiché i contenuti apprensionali le sono sottratti”⁶¹. Ciò non vuol dire che tale apprensione scompaia, al contrario essa è ancora lì, del supporto si ha sempre una coscienza implicita perché ha una sua connessione stabile con la manifestazione dell’ambiente circostante, a differenza dell’oggetto immagine che contrasta con il campo percettivo sotto il profilo spaziale e temporale. Tuttavia, tra le due apprensioni “[v]ince l’oggetto immagine, in quanto giunge a manifestazione; i contenuti apprensionali si compenetrano con l’apprensione dell’oggetto-immagine e si fondono nell’unità della manifestazione”⁶².

Si è visto su questo primo fronte d’indagine il ruolo decisivo che il concetto del contrasto assume nel delineare i rapporti di forza tra supporto materiale e oggetto iconico sotto il profilo intenzionale e apprensionale. Ora si può aggiungere che il contrasto segna in questa sezione del testo la *condizione di possibilità* che permette di individuare la natura dell’oggetto iconico, la quale non è soggetta né a condizioni d’esistenza né tanto meno a quelle d’inesistenza. Il contrasto è ciò che propriamente permette di motivare apparizioni di senso differenti a partire da ciò che si trova

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ C. Cali, *Husserl e l’immagine*, op. cit p. 34. Dello stesso autore in riferimento alla centralità del contrasto all’interno della teoria husserliana dell’immagine si veda il contributo presente in *Neuroestetica e fenomenologia. Per una teoria fenomenologica della percezione presente*, pp. 200-1, in *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell’esperienza cosciente* (a cura di M. Cappuccio), Mondadori, Milano, 2009, pp. 195-210.

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ Hua XXIII, p. 55.

⁶¹ *Ibidem*

⁶² *Ibidem*

materialmente sul supporto materiale di un'immagine⁶³: in un caso proprietà percettive in un altro proprietà figurative, *agli oggetti della percezione si contrappongono i soggetti della figurazione*. E se è possibile contrapporre l'immagine fisica ad un oggetto iconico, ciò è dovuto grazie al carattere di *irrealità e inattualità* che è stato attribuito all'oggetto iconico in forza del contrasto. L'inattualità suggerisce che un'immagine è un'immagine solo se non s'inserisce come parte coerente nel decorso unitario delle apparizioni percettive in un cui si trova inserita la coscienza percettiva, laddove l'irrealità fa riferimento al senso che assumono i contenuti raffigurati contro quelli comunemente percepiti grazie all'apprensione che conferisce un senso nuovo alla serie percettiva.

La descrizione del senso dell'immagine fisica nei termini della relazione del contrasto permette di concludere che l'uso dell'espressione 'apparizione' per l'immagine fisica è proprio e non metaforico⁶⁴. Questo permette inoltre di spiegare per quale ragione si vede ciò che appare nell'immagine con la stessa forza e pienezza della percezione. In questo senso l'oggetto iconico è l'unico oggetto che propriamente appare all'interno della coscienza d'immagine. *L'apprensione dell'oggetto iconico è di specie percettiva* e sfrutta la stessa base sensoriale della percezione, ma è il suo senso ad essere modificato e ad essere responsabile dell'apparizione delle proprietà figurative al posto di quelle percettive⁶⁵.

Su questo punto bisogna insistere. Quello su cui Husserl ci invita a riflettere rappresenta a tutti gli effetti un punto decisivo della teoria dell'immagine di stampo fenomenologico. Alla luce del rapporto sopramenzionato tra le due apprensioni sembra lecito pensare che il contrasto tra le due apprensioni non sia infatti privo di ripercussioni sul piano del senso complessivo che è attribuito dall'osservatore all'immagine. L'impossibilità della coesistenza tra le due apprensioni che si contendono un'identica base sensoriale, unita a uno slittamento dell'apparizione percettiva di un oggetto materiale in favore di una manifestazione figurativa, la quale introduce nel campo visivo proprietà di un'immagine di un oggetto 'assente', permette di chiarire il meccanismo con cui l'oggetto iconico sottrae i dati sensoriali che condivide con il supporto materiale. Benché chiaro, elidere questo punto significherebbe non prestare la giusta attenzione su un aspetto che emerge con chiarezza già in questo momento nella genesi della teoria husserliana. Si prenda ad esempio un disegno di Otto von Bismarck schizzato a china su un foglio bianco A4, il suo volto in questo caso. L'oggetto iconico

⁶³ Un autore come Gottfried Boehm si è espresso sostenendo che il contrasto visivo è luogo d'origine di ogni senso figurativo. In particolare, Boehm usa il concetto di *differenza iconica* per descrivere “[l]o stupendo fenomeno in virtù del quale un pezzo di superficie imbrattata di colore può dischiudere l'accesso a visioni sensibili e spirituali inaudite [tutto ciò] si può spiegare con la logica del contrasto, tramite la quale qualcosa diviene qualcosa che si può guardare”. Cfr. G. Boehm, *Il ritorno delle immagini*, pp. 39-71, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Cortina, Milano, 2009.

⁶⁴ C. Calì, *Husserl e l'immagine*, op. cit., p. 38.

⁶⁵ “L'oggetto-immagine è però dato in un'apprensione percettiva modificata attraverso il carattere dell'*imaginatio*” (Hua XXIII, p. 57).

vince sempre sul supporto materiale, questa è in breve l'idea di Husserl. Ora si può specificare che questo accade perché dinanzi a un foglio “non abbiamo apprensione del disegno come di un sistema di tratti e ombreggiature su di una superficie di carta, bensì, fin dove, in generale, si estende il disegno, non vediamo carta, ma forme plastiche”⁶⁶. In altri termini, non si vedono da prima pochi tratti o linee che disponendosi su un foglio secondo una determinata configurazione danno vita al volto di una persona, il volto di Bismarck, bensì si vede *sin da principio* un volto. Questo è un primo nucleo di una teoria dell'immagine di stampo fenomenologico che deve spingere le analisi successive. Resta pur sempre vero che quei pochi tratti di linee, le ombreggiature si possono mettere a tema con la dovuta attenzione, ma questo accade quando subentra una nuova direzione, una nuova motivazione è sorta e si dirige verso le sbavature dell'inchiostro, la materialità della pennellata, la grana della carta, punti e linee che in essa sono disposti. Ma è certo che questo accade sempre *après coup*, si assiste così a un nuovo slittamento da una coscienza figurativa a una coscienza percettiva.

In questo senso si chiarisce perché il contrasto consegna all'oggetto iconico valore d'inattualità e irrealtà. Le condizioni dell'inattualità e dell'irrealtà fanno leva anzitutto sull'ordinamento spazio-temporale del campo visivo, in cui è inserita la coscienza percettiva (attuale) e sul senso che viene conferito ai contenuti raffigurati (irreali) che sono distinti da quelli percepiti (reali). Le apparizioni degli oggetti materiali percepiti sono collocate in una fase della durata tra di loro coerente, in un presente coerente nel quale può apparire anche il contenuto fenomenico dell'oggetto iconico. Rispetto all'osservatore, sia l'oggetto iconico sia gli oggetti che gli stanno intorno appaiono 'adesso' [jetzt]. Tuttavia, il senso dell'apparizione dell'oggetto iconico non appartiene alla stessa fase della durata, ma si colloca in una fase che non coincide con quella che per l'osservatore dura 'adesso' [nicht-jetzt]. Queste differenze dell'immagine rispetto alla percezione permettono di definirne l'inattualità [Unwirklichkeit] in contrapposizione alla percezione degli oggetti materiali⁶⁷. In breve, siamo in presenza di una duplicità di presente di vissuti: il presente dello spazio reale e il presente del mondo dell'immagine, il quale ha anch'esso una propria temporalità.

Il contrasto fa sì che l'immagine sia qualificata come inattuale e che l'apparizione dell'oggetto iconico sia quella di un *Fiktum*, ma non nel senso con cui si indicavano le immagini mentali (Fikta) che non hanno alcuna connessione con il campo visivo, piuttosto con questo termine Husserl designa il valore specifico dell'oggetto immagine che appare all'interno del campo visivo, cioè una finzione che emerge da un supporto percepito. L'immagine è un *Fiktum*, dal momento che essa appare in modo da interrompere la serie d'ostensioni percettive che mostrano gli oggetti dell'ambiente percettivo. Il contrasto con il carattere generale della connessione oggettiva stabilito dalla

⁶⁶ Hua XXIII, pp. 54-55.

⁶⁷ Così qui abbiamo manifestazione, intuizione sensibile e oggettivazione, ma in contrasto con un presente vissuto. Abbiamo manifestazione di un non-adesso nell'adesso (Hua XXIII, p. 57).

percezione, che si estende su tutto il campo visivo, qualifica il *Bildobjekt* con il carattere del “niente” [ein Nichtiges], che ne designa ancora una volta l’inattualità.

L’affermazione di Husserl che il l’oggetto iconico è qualcosa che appare, ma che non è mai esistito né mai esisterà mira a catturare la contrapposizione dell’immagine all’attualità della percezione degli oggetti materiali. Come evidente, l’inattualità dell’immagine deve essere distinta dall’inesistenza d’oggetti che sono ad esempio esistiti ma che ora non sono più. Allo stesso modo tale carattere non deve essere confuso con l’inesistenza di oggetti che sono esclusi per definizione dall’esperienza del mondo: un centauro, un drago, Pegaso o il mostro di Lochness solo per citare alcuni esempi che non possono offrirsi percettivamente ma intuitivamente attraverso un supporto materiale dal momento che appartengono all’esperienza del nostro mondo, allo spirito oggettivato. Da un lato il carattere di inattualità è conferito all’oggetto iconico in ragione del contrasto, che è condizione della sua apparizione, e al contempo l’inattualità mira a descrivere l’apparizione del l’oggetto iconico in rapporto al riferimento al soggetto dell’immagine. Chi guarda un’immagine si riferisce direttamente, sebbene attraverso la mediazione dell’oggetto iconico, all’oggetto raffigurato, che possiede il senso di ciò che al momento non appartiene allo stesso ambiente percettivo dell’osservatore⁶⁸.

1.2.5 Il riferimento al sujet

Che cosa propriamente si vede quando si vede un’immagine è l’annoso problema che percorre la teoria husserliana. Già in questa fase Husserl scrive che “[v]ediamo il *sujet* nell’immagine stessa, vediamo in quest’ultima il primo, l’immagine (detto più precisamente, l’oggetto-immagine) porta in <se> stessa il *sujet* a rappresentazione intuitiva”⁶⁹. Non è la figura colorata o in bianco e nero, con una determinata dimensione, che si dà a vedere sulla superficie di un quadro o di una fotografia e che grazie ai momenti *analogizzanti* (somiglianza) e della *differenza* (dissomiglianza) mi permette di intuire un mio caro (un amico, mio fratello), ciò che si offre anzitutto all coscienza d’immagine. Bensì ciò che è inteso sin dall’inizio nella coscienza d’immagine è proprio il mio caro, il mio amico, mio fratello e non la complessione di sensazioni secondo una certa conformazione che si danno con l’apprensione dell’oggetto iconico.

In questa fase della riflessione husserliana il rappresentato (*sujet*), l’oggetto a cui l’oggetto iconico rimanda, non è percepito, ma si parla per l’appunto di un rimando verso qualcosa che è assente, in questo senso si fa menzione di un rendere presente attraverso l’oggetto iconico il *sujet*, cioè un *presentificare*. Ciò che deve essere precisato è che a questo livello d’analisi si è all’interno di

⁶⁸ C. Calì, *Husserl e l’immagine*, op. cit. p. 47.

⁶⁹ Hua XXIII, p. 61.

una teoria della presentificazione, perché il rappresentato nella foto non è accanto a me, perché non posso percepirlo per definizione; anzi la condizione perché io lo veda con l'occhio della mente attraverso la foto è proprio il fatto che non sia presente. Laddove se il *sujet* dovesse essere presente, smetto infatti di immaginarlo, e viceversa. Mentre l'oggetto iconico è percepito, d'altro canto il *sujet* è presentificato. “Di fatto, certo, mentre ci immaginiamo [*imaginieren*] il *sujet*, ci stanno dinanzi agli occhi l'immagine in quanto cosa spazialmente presente e l'immagine in quanto *fictum*, in quanto supporto dell'*imaginatio*”⁷⁰. All'interno di questo quadro concettuale Husserl è in un certo qual modo portato a sostenere che ci sia bisogno di questo stacco tra percezione e presentificazione per giustificare il fatto che si dia un soggetto, cioè un rimando che si concretizza sotto le sembianze di un'immagine mentale, per certificare il fatto che si stia effettivamente immaginando e non più percependo. Vale la pena sottolineare che questo modo di impostare il problema conduce a uno sdoppiamento degli atti incaricati della costituzione dell'immagine fisica, si rende cioè necessario un ulteriore atto immaginativo *che s'installa sulla base della percezione, per rendere presente quella che è un'assenza, dal momento che alla percezione non è dato di percepire qualcosa di assente*. Infatti, se io vedo la foto di una persona che mi ricorda mio fratello, io a quel punto *immagino* mio fratello, eppure non capita mai che noi si immagini le persone in maniera arbitraria, piuttosto le immaginiamo quasi sempre in un momento storico in cui le abbiamo viste ad esempio fare quella particolare espressione che ci è rimasta impressa nella mente, e in questo senso è un ricordo. In questa direzione ha proprio senso parlare di una presentificazione che poi può essere nella forma di un'immaginazione o un ricordo.

1.2.6 Il *sujet* nella coscienza d'immagine e segnica

Per quanto riguarda i modi in cui il *sujet* viene appreso in immagine si arriva pertanto a porre una differenza essenziale fra apprensione in immagine e apprensione segnico-simbolica. In apertura del §25 Husserl distingue tra una coscienza del carattere *immanente* d'immagine e una coscienza del carattere *transeunte* dell'immagine⁷¹. Una rappresentazione in immagine può pertanto avere luogo in modo duplice ed essenzialmente diverso. Da un lato essa può avere il carattere della rappresentanza *intrinseca*, dall'altro “un carattere d'immagine *estrinseco*, transeunte, un'altra modalità di rappresentanza per somiglianza che deve essere inclusa tra le fila della rappresentanza per segni o che, perlomeno, connette la coscienza conforme all'*imaginatio* e quella signitiva”⁷². Sussumiamo quest'ultimo sotto il concetto di rappresentazione simbolica⁷³. Da un lato si ha dunque la coscienza

⁷⁰ Ivi, p. 54.

⁷¹ Ivi, p. 60.

⁷² Ivi, p. 63.

⁷³ Ivi, p. 60.

d'immagine *intrinseca* (*immanente*) e dall'altro quella *estrinseca* (*transeunte*): nel primo caso si ha a che fare con un'apprensione in immagine, il *sujet* deve essere visto nell'immagine, mentre nell'altro caso si ha a che fare con un'apprensione simbolico-signitativa. La comunanza che Husserl rivela tra apprensione in immagine e apprensione simbolica è che “[e]ntrambe rimandano in un certo qual modo al di là di se stesse. Ma l'apprensione simbolica – e oltre a essa anche quella signitativa – rimandano a partire da sé verso un oggetto intrinsecamente estraneo a ciò che si manifesta (...) [a] ogni modo essa rinvia verso l'esterno”⁷⁴, laddove l'apprensione in immagine, pur rinviano a un altro oggetto, lo fa rinviano *attraverso* <se> *stessa*⁷⁵. In formula si potrebbe dire che nella “rappresentazione simbolica [signitativa] lo sguardo intenzionale viene rinviano fuori dal simbolo; nella rappresentazione in immagine viene rinviano all'immagine”⁷⁶. In quest'ultimo caso, infatti, per far sì che “l'oggetto ci venga rappresentato, dobbiamo guardare *nell'immagine*”⁷⁷. È chiaro dunque che per Husserl dalle immagini che fungono come simboli, e così dalla coscienza d'immagine che trova compimento nella funzione simbolica dell'immagine, dobbiamo distinguere la coscienza intuitiva d'immagine, la coscienza del carattere immanente d'immagine. In quest'ultimo caso “guardiamo nell'immagine: a essa appartiene il nostro interesse, e in essa vediamo il *sujet*”⁷⁸. Per chiarire ulteriormente questa distinzione Husserl fa riferimento a un movimento immersivo, è infatti come se ci immergessimo nel mondo del *sujet*, come quando, nell'attività contemplativa dei quadri di “un Paolo Veronese, ci sentiamo trasportati nella vita sontuoso e fiorente degli illustri veneziani del XVI secolo; oppure come quando, nelle xilografie cariche di sentimento di Dürer, scorgiamo la trasfigurazione del paesaggio tedesco e dell'uomo tedesco del loro tempo”⁷⁹.

L'oggetto iconico può dunque prestare il fianco, ora a un'apprensione simbolica ora a un'apprensione in immagine. Per quanto riguarda il carattere della rappresentanza intrinseca (in immagine, immanente), si è detto che “vediamo il *sujet* nell'immagine stessa, cioè vediamo in quest'ultima il primo, l'immagine (detto più precisamente l'oggetto-immagine) porta in <se> stessa il *sujet* a rappresentazione intuitiva”⁸⁰. L'attributo ‘immanente’ nell'impostazione husserliana definisce pertanto il carattere intuitivo e genuino dell'immagine: l'osservatore vede il soggetto guardando direttamente nell'oggetto iconico; in questo modo è possibile vedere il *sujet* nell'immagine che appare, senza che sia necessario associare all'oggetto iconico un'ulteriore apparizione dell'oggetto inteso. Al contrario, con l'attributo ‘simbolica’ Husserl designa i casi in cui l'osservatore

⁷⁴ Ivi, p. 42.

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ *Ibidem*

⁷⁸ Ivi, p. 44.

⁷⁹ Ivi, p. 45.

⁸⁰ Ivi, p. 61.

è costretto a distogliere in un certo qual modo la sua intenzione da ciò che appare nell'oggetto iconico, per riferirsi all'oggetto raffigurato, pur mantenendo sempre l'immagine come mediazione del riferimento intenzionale. In questi casi, si è costretti a scomodare una nuova intenzione che giustifichi per l'appunto una nuova apparizione. In quest'ultimo caso, le proprietà figurative dell'oggetto iconico assumono la funzione di rinviare ad un'altra apparizione, la quale renda possibile l'apparizione del sujet. Per esempio, una fotografia può presentificare Bismarck con determinati tratti, in un certo ambiente, come se una porzione di mondo del suo cancellierato apparisse nel campo visivo dell'osservatore. Il senso dell'apprensione del soggetto si riferisce alla figura di Bismarck assente, che in forza della somiglianza d'alcuni tratti presenti nell'oggetto iconico fa apparire innanzi all'osservatore. La fotografia possiede, in questo caso, la forma dell'immagine immanente, secondo la quale l'oggetto assente è visto nell'immagine stessa. Risulta possibile, tuttavia, fare utilizzo sempre di una fotografia per riferirsi a Bismarck, secondo le proprietà in cui è inteso da un ricordo che lo porti alla mente dell'osservatore in circostanze diverse. Le fotografie fungono così, scrive Husserl, come "motori del ricordo" [Erinnerungs-Motoren]⁸¹.

Vediamo nella fotografia. Una fotografia può però *ricordare* la persona in modo simile a quello in cui un segno ricorda ciò che è designato. Se fa questo, allora l'immagine è fenomenologicamente caratterizzata in quanto ciò che fa ricordare, ma la persona stessa, che ci è data intenzionalmente in una seconda rappresentazione di fantasia, separata – sebbene connessa –, per esempio in una rappresentazione di fantasia (ma, eventualmente, anche semplicemente in un'intenzione vuota); la persona, dico io, si manifesta allora in quanto ciò che l'immagine ci ha ricordato⁸².

Come risulta evidente, l'immagine ricopre una nuova funzione: essa suscita e media il riferimento di un nuovo atto a partire dallo stesso oggetto. Il riferimento attraverso la fotografia si associa al ricordo che intende lo stesso oggetto con un senso differente. La raffigurazione di Bismarck, infatti, può apparire nel ricordo in un'altra fase della sua vita o in un ambiente diverso rispetto alla foto. "In questo caso possiamo solamente vedere la persona attraverso l'*immagine* in quanto *medium*"⁸³. Altrimenti detto, è possibile qui vedere Bismarck nella fotografia, ma questa stessa fotografia può in un secondo momento fungere da trampolino sempre per una rappresentazione intuitiva di Bismarck ma in abiti e situazioni completamente differenti. Allo stesso modo "[p]er esempio, la xilografia della *Madonna* di Raffello può ricordarci l'originale che abbiamo visto nella galleria di Dresda", e altrettanto dicasi di quelle piccole piccolissime riproduzioni che "[r]ecentemente l'editore di Stoccarda ha pubblicato (...) in volumi che racchiudono (...) le serie complete delle opere di Dürer, Raffaello etc."⁸⁴. Queste immagini non vogliono richiamare il carattere d'immagine intrinseco, esse

⁸¹ Hua XXIII, p. 63. Solo "colui che guarda puramente nell'immagine vive nel carattere d'immagine e ha, nell'immagine, la presentificazione dell'oggetto". (ibi, p. 63).

⁸² *Ibidem*

⁸³ *Ibidem*

⁸⁴ Ivi, pp. 42-3.

fungono come repertori del ricordo, come “segni-memorativi analogici”⁸⁵. Esse agiscono come immagini “ma oltre a ciò anche come ricordi, devono nel contempo fungere associativamente e riprodurre nel ricordo un’immagine rappresentazionale più completa”⁸⁶. La differenza essenziale nei confronti di chi “guarda puramente nell’immagine e vive nel carattere d’immagine, e ha nell’immagine, la presentificazione dell’oggetto”⁸⁷ consiste nel fatto che “[c]hi si serve dell’immagine per ricordare cerca ed eventualmente trova un’altra presentificazione dell’oggetto, che gli può forse offrire una più ricca presentificazione del medesimo”⁸⁸. Distinguiamo pertanto una presentificazione immanente nell’immagine da una presentificazione per mezzo dell’immagine.

1.2.7 Il Contrasto tra *Bildobjekt* e *Bildsujet*

Mentre da un lato Husserl insiste sul contrasto tra il supporto materiale e l’oggetto iconico, dall’altro enfatizza a più riprese anche l’esigenza di chiamare in causa un contrasto “fra la manifestazione dell’oggetto-immagine e la rappresentazione del *sujet* che con essa si intreccia, o meglio, che va a sovrapporsi a essa”⁸⁹ per chiarire che l’oggetto inteso all’interno della coscienza d’immagine non è l’oggetto iconico bensì il *sujet*, non queste piccole figure che appaiono con colori fotografici, bensì il ‘reale’ bambino che è raffigurato⁹⁰. Husserl sembra suggerire l’idea che si tratti di un *contrasto empirico*⁹¹ nella misura in cui

[q]uanto più grande è il perimetro di concordanza fra oggetto-immagine e *sujet*-immagine (...) tanto più perfettamente il *sujet* è portato a intuizione nell’immagine. Tanto più guardando nell’immagine sentiamo l’oggetto presentificato, tanto meno emerge la tensione contraria dei momenti restanti – che fungono da tappabuchi – nei confronti dell’intenzione del *sujet*⁹².

Esattamente come devono essere introdotti dei momenti analogizzanti che permettano alla coscienza di rimontare al *sujet*, nella stessa misura devono essere presenti dei momenti di discordanza (forma, lucentezza, volume, ecc...) che ci ricordino pur sempre che si tratta di un’immagine e non della cosa stessa a cui l’immagine rinvia. Per Husserl chi guarda un’immagine si riferisce direttamente, sebbene attraverso la mediazione dell’oggetto-immagine, al soggetto. Sull’oggetto iconico infatti “si fonda una rappresentanza-per-somiglianza (...) che fornisce la relazione al *sujet*-immagine”⁹³. L’oggetto

⁸⁵ Ivi, p. 43.

⁸⁶ *Ibidem*

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ Ivi, p. 62.

⁹⁰ „Nicht der repräsentierende Gegenstand, das "geistige" Bild, ist das Gemeinte, sondern der abgebildete Gegenstand, das Bildsujet; nicht dieses kleinwinzige, in photographischen Farben erscheinende Figürchen, sondern das "wirkliche" Kind“ (Hua XXIII 1980, Beilage I, p. 112).

⁹¹ Cfr. R. Bernet, I. Kern, E. Marbach, *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*, Meiner, Hamburg, 1996, p. 141. Cfr. Beilage VIII, Hua XXIII, p. 148. “Empirischer Widerstreit (Menschen in photographischen Farben gibt es nicht)” (ibi).

⁹² Hua XXIII, p. 62.

⁹³ Ivi, p. 33.

iconico si fa portatore dei momenti della *somiglianza* e della *differenza* che ci permettono di rimontare al soggetto iconico, con il quale non si confonde dal momento che l'oggetto iconico è portatore anche di momenti di *discordanza*, i quali testimoniano che si ha a che fare pur sempre con un'immagine e non con la cosa stessa (il *sujet*). Per questo motivo l'oggetto e il soggetto iconico devono rimanere *in linea di principio* separati, deve essere persino così, pena la difficoltà a produrre una chiara coscienza d'immagine.

La somiglianza a cui Husserl fa riferimento non può essere ingenuamente intesa alla stregua di un rapporto di fedeltà tra la copia e il suo originale, altrimenti sarebbe difficile chiarire il caso di tutte quelle immagini che fanno i conti con il problema della *dissomiglianza*, cioè rappresentazioni estremamente povere dei momenti della conversione iconica che secondo il quadro delineato avrebbero difficoltà ad attuare il riferimento al *sujet*. Sebbene Husserl sia convinto che la somiglianza sia per certi versi il nucleo irriducibile della rappresentazione visiva, cioè “un'immagine raffigura (*abbilden*) il suo oggetto per somiglianza (*Ähnlichkeit*)”⁹⁴, sarebbe fuorviante pensare che l'oggetto iconico, nei casi in cui sia particolarmente povero dei momenti della conversione, sia da trattare in qualche modo come un oggetto lacunoso, mancante di qualità. La somiglianza in gioco in queste lezioni non è da intendere come

un tipo di fedeltà naturale vale a dire come un'interazione causale tra la copia e l'originale (...) Al contrario: la coscienza d'immagine viene analizzata da Husserl in quanto forma specifica di intenzionalità. Tuttavia, questa analisi della coscienza d'immagine in base alla nozione di intenzionalità non ci offre semplicemente un altro nome o una nuova veste per una nozione tradizionale di somiglianza come imitazione (*mimesis*), come una manifestazione artificiale che imita o sembra una seconda manifestazione. Sebbene Husserl mantenga l'idea secondo cui la somiglianza svolge un ruolo centrale nella raffigurazione, la coscienza d'immagine non è intesa strettamente nei termini di una coscienza di imitazione – vale a dire, di una relazione che distingue due manifestazioni *separate*, una copia e il suo originale⁹⁵.

L'indagine fenomenologica consente di mostrare che l'essenza della somiglianza è “la coscienza che rende visibile qualcosa all'interno di un'altra manifestazione”⁹⁶ motivo per cui anche una rappresentazione estremamente povera di momenti della conversione può produrre *in linea di principio* una coscienza d'immagine. Non è tanto la fedeltà dell'oggetto a essere in questione, cioè l'imitazione puntuale di una manifestazione, ma la sua capacità di evocare, rendere presente con forza “qualcosa che non si manifesta all'interno di qualcosa che si manifesta: [di] rendere visibile l'invisibile”⁹⁷. Rappresentazioni lacunose, estremamente stilizzate come possono essere dei disegni

⁹⁴ N. De Warren., *Tamino's Eyes, Pamina's Gaze: Husserl's Phenomenology of Image-Consciousness Refashioned*, in *Philosophy, Phenomenology, Sciences. Essay in Commemoration of Edmund Husserl*, eds. C. Ierna, H. Jacobs, F. Mattens, Springer, Dordrecht, 2010; ed. it. *Lo sguardo di Pamina. Immagine e immaginazione nella fenomenologia husserliana*, tr. it. di A. Staiti, in *Attualità della fenomenologia*, pp. 193-228, a cura di C. Di Martino, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012, pp. 194-5.

⁹⁵ Ivi, pp. 194-5.

⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁷ *Ibidem*

a china che tratteggiano solo tiepidamente il volto di Bismarck o le sculture scarnificate e filiformi del Giacometti non impediscono *in linea di principio* la produzione di una coscienza d'immagine. Potremmo forse suggerire che il tipo di somiglianza che tiene insieme l'oggetto iconico e il soggetto iconico sia da intendersi nelle vesti di una *'somiglianza dissimile'*⁹⁸.

In questa linea interpretativa sono da leggere le riflessioni di Marbach, il quale sottolinea come

l'iconicità intrinseca non vada assolutamente ristretta, come si potrebbe inizialmente pensare, alla rappresentazione in immagine realistica o naturalistica. Piuttosto (...) l'iconicità intrinseca è una questione di atteggiamento (...) che può essere vivo persino in presenza di rappresentazioni relativamente 'povere' riguardo i momenti della conversione iconica. [E come si vedrà a breve] [a]nche per l'iconicità estrinseca è questione di atteggiamento (...). Il volgersi-verso-l'esterno potrebbe essere innescato più facilmente da certi tipi di raffigurazioni, ma secondo Husserl è in principio sempre possibile adottare tale atteggiamento davanti a rappresentazioni in immagini⁹⁹.

Di uno stesso tenore sono anche le considerazioni John Brough, il quale invita a prendere in considerazione l'idea che "il tipo di somiglianza all'opera nella coscienza d'immagine (...) differisce dalla somiglianza comunemente intesa, che implica una relazione esterna"¹⁰⁰, poiché a ben vedere essa è da intendersi più nei termini di una somiglianza "interna legata al vedere-in"¹⁰¹.

Queste considerazioni mostrano che all'interno della coscienza d'immagine il *rinvio* non deve essere inteso in termini segnici, ma nei termini di un vedere-in, cioè si vede il *sujet* attraverso l'oggetto iconico. Sul problema del rinvio, e la forma entro cui avviene, ci sono stati alcuni teorici che hanno voluto enfatizzare ulteriormente il ruolo della somiglianza, sostenendo che in questa dinamica del *rinvio* si può vedere all'interno del quadro la persona rappresentata perché essa *rinvia* attraverso un legame di somiglianza alla persona reale (soggetto rappresentato). Si tratta di condurre un ulteriore affondo sul momento costitutivo, facendo esplicita questione del fatto se sia più o meno sostenibile conferire alla somiglianza questo ruolo privilegiato all'interno della teoria fenomenologica.

⁹⁸ Riprendo questa espressione dionigiana dal testo di E. Franzini che se ne serve per indicare la natura della rappresentazione simbolica. "*Il simbolo è dunque il segno di una somiglianza dissimile* (...) che sottolinea l'affinità tra la natura del simbolizzato e il simbolo stesso e, di conseguenza, la somiglianza dissimile tra la divinità raffigurata [il soggetto iconico presentificato] e la sua immagine sensibile [l'oggetto iconico]". (E. Franzini, *I simboli e l'invisibile*, cit., pp. 87-88).

⁹⁹ E. Marbach, *On Depicting*, in "*Facta Philosophica*", II, 2000, pp. 291-308, pp. 294-295.

¹⁰⁰ J. B. Brough, *Something that is Nothing but can be Anything: The image and our Consciousness of it*, in *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*, pp. 545-563, ed. Dan Zahavi, Oxford University Press, Oxford, 2012, p. 555. A Brough si deve inoltre la traduzione della Husserliana XXIII in inglese accompagnata da un'importante introduzione che è stata punto di riferimento per gli studi di teoria dell'immagine nel mondo anglosassone. J. B. Brough, *Translator's Introduction*, in Hua XXIII, English Translation: *Phantasy, Image Consciousness, and Memory* (1898-1925), Springer, Dordrecht, 2005, pp. XXIX-LXVIII.

¹⁰¹ *Ibidem*

1.3 Il contributo della somiglianza

1.3.1 Si vede qualcosa

Alla domanda che cosa fa di un'immagine un'immagine potremmo provare a rispondere con quanto segue: l'immagine raffigurante un determinato soggetto lo raffigura nella misura in cui l'oggetto in immagine (oggetto iconico) *somiglia* al soggetto rappresentato (soggetto iconico). Del resto, questo viene ribadito dallo stesso Husserl nel §9, dove l'idea di base è che l'oggetto iconico funge da rappresentante per il soggetto, cioè lo rassomiglia secondo un certo spettro di caratteristiche percepibili. In altre parole, che il limone sul piatto di Manet rappresenti senza ombra di dubbio un limone e un piatto è spiegato semplicemente con il fatto che il limone e il piatto in immagine assomigliano ai rispettivi oggetti che popolano il nostro mondo quotidiano. In effetti “il primo pensiero che attraversa la testa di molti quando ci si interroga su come un'immagine può significare qualcosa nel modo tipico di un'immagine è che l'immagine raffigura un determinato soggetto nella misura in cui *somiglia* a quel soggetto”¹⁰². Quale sia dunque il ruolo della somiglianza in questa prima e quasi spontanea attribuzione è presto detto: “la condizione necessaria e sufficiente per percepire un'immagine di A su una superficie S è cogliere S nel suo essere simile ad A rispetto a una sua qualche caratteristica percepibile”¹⁰³. Sulla natura di questo “rispetto a una sua qualche caratteristica percepibile” si consumano tante delle difficoltà che vengono discusse in ambito contemporaneo nel campo della teoria dell'immagine¹⁰⁴. Il modello sopra esposto, forte della somiglianza come base per la comprensione dell'immagine, ha certo il pregio di risultare intuitivo, in effetti “[s]e significhiamo quel soggetto attraverso immagini (...) è [precisamente] perché vogliamo significare quel contenuto attraverso qualcosa che sia somigliante ad esso”¹⁰⁵, ma che non per questo ci impedisce di rilevarne la profonda problematicità, su cui ora dobbiamo soffermarci a discutere, perché non vogliamo credere che la teoria dell'immagine di stampo fenomenologico debba farsi carico di una teoria della somiglianza per chiarire che cosa fa di un'immagine un'immagine.

Tanto per cominciare si possono ora riprendere le considerazioni che si erano conquistate in precedenza allorché si discuteva il ruolo dell'apprensione figurativa a partire da una stessa base sensoriale. Dinanzi al disegno di Otto von Bismarck schizzato a china su un foglio bianco A4, al suo volto, “non abbiamo apprensione del disegno come di un sistema di tratti e ombreggiature su di una

¹⁰² A. Voltolini, *Immagine*, Il Mulino, Bologna, 2013, p. 19.

¹⁰³ P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 29.

¹⁰⁴ In questa sede non si può pensare di prendere in considerazione gli argomenti contro o a sostegno di questa teoria e le sfumature che il dibattito ha assunto nella contemporaneità. Sia sufficiente per il nostro scopo mostrare in che modo la teoria della somiglianza (raffinata o ingenua che essa sia) non possa trovare spazio all'interno della cornice fenomenologica per chiarire che cosa fa di un'immagine per l'appunto un'immagine. Ci sia concesso dunque di adottare la formulazione di cui sopra.

¹⁰⁵ A. Voltolini, *Immagine*, op. cit., p. 19.

superficie di carta, bensì, fin dove, in generale, si estende il disegno, non vediamo carta, ma forme plastiche”¹⁰⁶. In altri termini, non vediamo prima pochi tratti o linee che disponendosi su un foglio secondo una determinata configurazione danno vita al volto di una persona, bensì vediamo *sin da principio* un volto. Questo era il primo nucleo di una teoria dell’immagine di stampo fenomenologico che si era conquistato, precisando che quei pochi tratti di linee, le ombreggiature possono essere messe a tema con la dovuta attenzione, ma se questo accade è perché s’assiste a uno slittamento da una coscienza figurativa (d’immagine) a una coscienza percettiva.

Il nocciolo di una teoria dell’immagine di stampo fenomenologico è ribadito del resto nelle parole di Spinicci che esemplifica nel modo seguente: “chi guarda un disegno non vede dapprima pochi tratti di matita che – *alla luce della somiglianza* con un volto – acquistano un nuovo aspetto: vede invece *sin da principio* un volto disegnato”¹⁰⁷. Ciò che caratterizza un’immagine è dunque la sua *figuratività*, cioè il fatto che si vede qualcosa: “[i]n una natura morta vediamo un cesto di frutti e il cesto e i frutti hanno la peculiare proprietà di essere soltanto *raffigurati*, a differenza della tela e della cornice di cui siamo consapevoli *percettivamente* e che di fatto esistono”¹⁰⁸. È in forza della distinzione fra contenuti raffigurati in immagine e contenuti percepiti, o detto altrimenti, è attraverso la differenza fra coscienza d’immagine (figurativa) e coscienza percettiva che la teoria dell’immagine di stampo fenomenologico replica alla teoria della somiglianza. “Se ha senso dire che una somiglianza è stata notata, questa sembra occorrere non tra le linee che solcano la superficie del foglio e il volto reale di una persona nota ma tra questo volto e il volto disegnato”, cioè il volto raffigurato in immagine, il volto di Bismarck: “vedo che il volto raffigurato [gl]i assomiglia e capisco così che è un [s]uo ritratto”¹⁰⁹. Sulla scorta della distinzione fra coscienza d’immagine e coscienza percettiva, l’approccio fenomenologico inserisce dunque un terzo membro nella relazione che lega il rappresentante (raffigurante) e il rappresentato (raffigurato). Per cui ha senso dire di un’immagine raffigurata – un limone in immagine, un volto in immagine – che assomiglia al limone e al volto reale, non ha invece senso mettere in relazione “le linee che solcano la superficie del foglio e il volto reale di una persona” perché banalmente entrambi sono oggetto di una coscienza percettiva.

1.3.2 Raffigurare e somigliare

Che non abbia manifestatamente alcun senso correlare uno a uno le linee che solcano la superficie del foglio e il volto reale di una persona è stato sostenuto più recentemente da Nelson Goodman, che ha insistito in maniera perentoria nel tentativo di smarcare la raffigurazione dalla relazione di

¹⁰⁶ Hua XXIII, pp. 54-55.

¹⁰⁷ P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno*, cit., p. 32. Cfr. P. Spinicci, *C’è un’origine della pittura?*, in *Qual è l’origine dell’opera d’arte*, pp. 118-149, Jaka Book, Milano, 2020, pp.143-4.

¹⁰⁸ Ivi, p. 24.

¹⁰⁹ Ivi, p. 33.

somiglianza¹¹⁰. Alcune sue osservazioni ci permettono di dipanare alcuni problemi che sono impliciti nell'impostazione husserliana. Il pensiero che accarezza l'idea di molti quando si interrogano su come un'immagine può significare qualcosa nel modo tipico di un'immagine, pensiero che ha preso corpo in prima battuta nella formula "l'immagine raffigura un determinato soggetto nella misura in cui *somiglia* a quel soggetto"¹¹¹, presta il fianco ad un'importante, e oramai nota, obiezione formulata da Nelson Goodman nei *Languages of Art* nei termini che seguono. In questa sede s'argomenta con perseveranza che la relazione di somiglianza non può fondare la rappresentazione. Più precisamente, rappresentare in immagine, cioè raffigurare da una parte, e somigliare dall'altra, sono due relazioni tra loro differenti. La relazione di somiglianza è una relazione *riflessiva*, e questo equivale a dire che tra le varie entità cui un certo oggetto somiglia vi è prima di tutto quello stesso oggetto; in secondo luogo, essa è *simmetrica*, cioè se un'entità somiglia ad un'altra, allora ne segue che quest'ultima somiglia a quell'entità – e viceversa¹¹². Di contro raffigurare non è una relazione né *riflessiva* né tanto meno *simmetrica*: "un'immagine non raffigura se stessa, e se raffigura qualcosa, quel qualcosa non raffigura l'immagine stessa"¹¹³. Prendiamo l'esempio in cui il limone di Manet sta sul piatto: si dirà allora che un quadro non ritrae se stesso, ma può liberamente ritrarre un limone su un piatto; ma il limone sul piatto non ritrae il quadro. Così a partire da questa situazione risulta difficile ammettere che qualunque sia il grado di questa somiglianza essa possa fungere da condizione sufficiente per la rappresentazione¹¹⁴.

Vediamo più da vicino le obiezioni mosse da Goodman alla luce della struttura tripartita della coscienza d'immagine per comprendere a quale livello ci si riferisce quando si parla di somiglianza. Il problema si articola in due momenti: il primo punto riguarda la relazione tra *Bildding* e *Bildsujet*. Ammettere con Goodman che nella rappresentazione non vi è *simmetria* ci porta a comprendere un

¹¹⁰ Una critica per certi versi simile si trova già nella Quinta ricerca logica allorché Husserl mette in guardia dal pericolo di cedere alla seduzione della teoria delle immagini. In particolare, si sostiene che la relazione di somiglianza è *essenzialmente* differente dalla rappresentazione (Hua XIX, pp. 436-440).

¹¹¹ A. Voltolini, *Immagine*, op. cit., p. 19.

¹¹² N. Goodman, *Linguaggi dell'arte* (1968), a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano, 1976, p. 10. Facciamo notare che la questione viene ripresa e approfondita da Goodman quattro anni più tardi nelle cosiddette *Seven Strictures on Similarity*. Goodman argomenta che la relazione di somiglianza è solo in apparenza una relazione binaria tra due termini: essa in realtà è una relazione a tre posti in cui si trovano la cosa somigliante (B) e la cosa somigliata (A) tenute insieme da un parametro di somiglianza (*k*). Il disegno a china che rappresenta il volto di Bismarck è più simile a un pezzo di carta che al Cancelliere *in carne e ossa*. Ugualmente il quadro di Manet che rappresenta il limone sul piatto sarà più simile ad un pezzo di legno che al limone e al piatto *reali*: si potrebbe ad esempio pensare che il quadro del pittore francese condivide più proprietà con il pezzo di legno che con i limoni e i piatti reali, in quanto il quadro e il pezzo di legno possono essere costituiti di uno stesso materiale ligneo, avranno probabilmente una stessa durata di vita o ancora verranno attaccati dagli stessi agenti batterici. *Tutto si assomiglia a condizione che venga specificato il rispetto di somiglianza*. Un esempio che può chiarire la situazione è il seguente: "[c]onsider baggage at an airport checking station. The spectator may notice shape, size, color, material, and even make of luggage; the pilot is more concerned with weight, and the passenger with destination and ownership. Which pieces are more alike than others depends not only upon what properties they share, but upon who makes the comparison, and when. (...) Circumstances alter similarities" (N. Goodman, *Seven Strictures on Similarity*, in *Problems and Projects*, pp.437-446, New York, Boobs-Merrill, 1972, p. 445).

¹¹³ A. Voltolini, *Immagine*, op. cit., p. 21.

¹¹⁴ N. Goodman, *Linguaggi dell'arte*, op. cit., p. 10.

aspetto davvero fondamentale, e allo stesso tempo evidente, cioè che la descrizione dell'immagine non può limitarsi ad analizzare la semplice relazione tra l'oggetto iconico e il soggetto rappresentato, ma deve tentare d'incorporare all'interno del proprio campo di studi una terza componente, vale a dire l'immagine nel suo essere innanzitutto un oggetto fisico (supporto materiale). Questo è precisamente il terzo termine che l'analisi fenomenologica inserisce tra il raffigurato e il raffigurante. L'immagine è in primo luogo un oggetto concreto e materialmente tangibile e sotto questo rispetto non ha evidentemente alcun senso comparare, per mezzo della somiglianza, un oggetto materiale con un soggetto *in-immagine*: non ha manifestatamente senso confrontare le sbavature della china sul foglio di carta A4 con le linee che solcano il volto di Bismarck che viene intuito attraverso l'immagine, perché in un caso abbiamo a che fare con una coscienza percettiva e nell'altro con una coscienza d'immagine.

L'immagine è allora in prima istanza un oggetto materiale e non vi è alcuna ragione che essa sia legata a una cosa rappresentata. Questo equivale precisamente a dire che non vi è alcuna necessità stretta che un supporto materiale assomigli ad un oggetto piuttosto che a un altro: l'immagine è un oggetto materiale fatto così e così, con una sua materialità specifica e ciò a cui essa finisce per somigliare risulta di tutta maniera contingente. Più che l'utilizzo di un supporto cartaceo, sono materiali come il marmo o il gesso che aiutano a comprendere meglio questo punto: si dirà che la statua è anzitutto sorretta da un supporto materiale, aggiungiamo allora che non c'è alcun bisogno che tale materiale venga lavorato tenendo a bada la funzione della somiglianza. Per esempio si danno casi in cui è stata costruita un'impalcatura molto bella (e dotata persino di un certo valore artistico), ma senza che questa assomigli a qualcosa che ad esempio io abbia già visto, cioè che mi rinvii a qualcosa di conosciuto. In breve, ciò a cui essa finisce per somigliare risulta contingente, o detto in altri termini, lavorare un materiale avvalendosi della somiglianza è solo una delle molteplici possibilità di cui una coscienza (artistica) si può servire per costruire un'immagine (un'opera d'arte). L'operazione di Goodman, similmente a quella husserliana, ci invita niente meno che a prendere atto della differenza che intercorre fra l'oggetto iconico e il supporto materiale. Affermare con Goodman che raffigurare non è una *relazione simmetrica* significa esigere che prima della relazione tra oggetto iconico e soggetto iconico vi è da considerare la struttura dell'immagine nella sua materialità, ed è questo carattere di presenza *in carne e ossa* dell'immagine che si offre primariamente alla percezione, il suo essere cosa entro le altre cose.

Si tratta ora di volgere l'attenzione sul secondo momento, precisamente alla relazione tra oggetto iconico e soggetto iconico. Su questo secondo versante si trova il nerbo della critica goodmaniana alla rappresentazione per somiglianza. L'argomento di Goodman consiste nel mettere in evidenza che esistono una molteplicità di casi nei quali si dà raffigurazione senza somiglianza:

come giustificare tutti quei casi nei quali il soggetto in immagine non esiste? Come si può rendere conto di questa situazione concettuale nel momento in cui viene a mancare il secondo membro della relazione, vale a dire il membro al quale si vuole rinviare? In tutti questi casi argomenta Goodman “dove una rappresentazione non rappresenta alcunché non ci può essere questione di somiglianza con ciò che rappresenta”¹¹⁵ – e nonostante ciò l’immagine continuerà ad essere un’immagine. Si prenda a titolo di esempio una rappresentazione di Pegaso, il cavallo alato che non esiste, o ancora l’esempio del centauro che suona il flauto tanto caro a Husserl, cioè tutte quelle rappresentazioni in cui il denotato (*Bildsujet* nel linguaggio di Goodman) è immaginario o anonimo. È davvero importante sapere che l’uomo che appare nel *Paesaggio con cacciatore* di Rembrandt è una persona reale? O che quel quadro rappresenta veramente il volto di Bismarck? Al di là delle difficoltà implicite in questa presa di posizione di Goodman, il punto che si vuole mettere in luce è che la somiglianza non può essere considerata neanche come una condizione necessaria nella relazione fra oggetto iconico e soggetto iconico, soprattutto quando quest’ultimo viene a mancare. In breve, la rappresentazione non ha bisogno di riferirsi o di imitare qualche entità se banalmente ciò che rappresenta può non esistere. In questo senso non si ravvisa alcuna necessità che spinga l’immagine a seguire delle regole, in questo caso mimetiche, piuttosto che delle altre, poiché essa è libera di fare ciò che vuole.

Le considerazioni di Goodman ci hanno consentito di gettare luce sulla natura tutt’altro che chiara del concetto di somiglianza e su un modello, quello per cui l’immagine raffigura un determinato soggetto nella misura in cui *somiglia* a quel soggetto, che ha di certo il pregio di risultare intuitivo ma che in ultima analisi finisce per attecchire solo su una gamma di immagini piuttosto ristretta, vale a dire quelle che raffigurano qualcosa¹¹⁶. Un problema questo da cui la teoria fenomenologica può comodamente smarcarsi, perché ciò che caratterizza un’immagine è la sua *figuratività*, cioè il fatto che si vede qualcosa, che di principio ha una natura diversa nei confronti di ciò che comunemente percepiamo. Si è dimostrato che per vedere un oggetto in un’immagine non c’è alcun bisogno di paragonare un’immagine e un oggetto sulla base della somiglianza¹¹⁷. Altrimenti detto: la somiglianza non mi serve per vedere quel nucleo figurativo che si dà a vedere; non ha alcun senso infatti sostenere che “in virtù di una relazione di somiglianza sia possibile vedere ciò che altrimenti non avremmo potuto in alcun modo percepire – non è possibile sostenerlo perché la somiglianza, è in generale, una relazione che *presuppone* un contenuto esperito, *non una condizione della sua percepibilità*”¹¹⁸. Né tanto meno ha senso sostenere che sia necessario riconoscere

¹¹⁵ Ivi, p. 28.

¹¹⁶ Il problema, del resto, che caratterizza la posizione husserliana a Gottinga, cioè quello delle rappresentazioni senza denotazione.

¹¹⁷ “Chi guarda un’immagine non ha bisogno di controllarne la somiglianza sull’oggetto, mentre o dopo che ne osserva la figura”. C. Cali, *Husserl e l’immagine*, op. cit., p. 64.

¹¹⁸ P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno*, op. cit., p. 38.

un'immagine, per mezzo della relazione di somiglianza, come un'immagine di qualcosa di noto – ad esempio riconoscere attraverso la somiglianza in volto di Michael Schumacher nel ritratto di San Lodovico da Tolosa nell'opera di Piero della Francesca – “per poter vedere una data superficie animarsi di un senso figurativo”¹¹⁹. Scomodando le analisi in chiave analitica di Goodman, di concerto alle analisi fenomenologiche, ci premeva mostrare in che senso la teoria dell'immagine di stampo fenomenologico prende le distanze dalla teoria della somiglianza mostrando con ciò che *non si può riconoscere valore alla somiglianza nella costituzione dell'immagine*.

1.4 L'eccesso di somiglianza e il caso delle statue di cera

È presente, tuttavia, un caso nella letteratura fenomenologica in cui la coscienza tripartita viene applicata a una classe di immagini che sono quelle rappresentate dalle statue di cera, in cui il concetto della somiglianza ha una sua rilevanza. Husserl si interroga sulle ragioni per cui in un caso siamo portati a prendere un oggetto reale e porlo come un oggetto (percezione) e viceversa riconoscere che quell'oggetto rappresenta un essere umano, dove in questa *rappresentazione* c'è tutto lo scarto tra la percezione e l'immaginazione, tra un atto che ci offre dati in senso pieno e ciò che porta gli oggetti nel modo del *come se*. Pertanto, il problema della somiglianza torna a riproporsi nel pensiero di Husserl che non è mai un pensiero lineare per definizione, ma piuttosto un movimento frastagliato (zig-zag) – che è anche la cifra del suo pensiero, perché se riesce ad andare avanti nelle analisi è proprio perché continua a ritornare sui problemi anche quando pensa di averli adeguatamente risolti. Nel §19 delle lezioni di Gottinga Husserl affronta più da vicino il caso delle statue di cera iperrealistiche, cioè statue che sono per definizione massimamente somiglianti rispetto a quello che si suppone che rappresentino, cioè esseri umani. In questo senso si trovano anche alla base del tipico fraintendimento percettivo che consiste nel prendere una statua iperrealista *come se fosse* un uomo, cioè prendere qualcosa per qualcos'altro. La somiglianza dovrebbe per l'appunto stare a indicare che una cosa è ma allo stesso tempo non è quella cosa lì, cioè fa un sottile scarto, perché deve solo rassomigliare a quello che rappresenta. Quando invece è in eccesso questa somiglianza siamo portati a prendere una cosa per un'altra¹²⁰.

In ottica fenomenologica è importante per noi sottolineare che questo si traduce in un'oscillazione costante tra l'attività percettiva che si suppone che ci consegna dei contenuti reali, e viceversa l'attività immaginativa che ci consegna solo oggettualità nel modo del *come se*. Proviamo infatti a immaginarci in un museo allestito completamente con le opere dell'artista americano,

¹¹⁹ *Ibidem*

¹²⁰ Per una ricognizione sui diversi sensi dell'inganno nonché i fenomeni dell'illusione e delle allucinazioni all'interno del campo di lavoro fenomenologico, si vedano le analisi di A. Cimino, *The sense of Deception: Illusion and Hallucination as Nullified, Invalid Perceptio*, in *Husserl's Studies*, 35 (1), 2019, pp. 27-49, Springer 2018. Si confrontino queste considerazioni con le proposte successive a p. 140-141.

Hanson, e precisamente con quelle statue iperrealistiche per cui è famoso e che hanno la caratteristica di non rassomigliare a qualcuno di preciso, ma bensì a un uomo o a una donna *in generale*; non sappiamo infatti chi siano i suoi soggetti, se siano mai esistiti o meno. Entriamo nel museo e poco dopo aver percorso i primi metri vedo davanti a me quella che mi sembra essere a tutti gli effetti una coppia di anziani seduta su una panchina.



Serie di Duane Hanson, *Old Couple on a Bench*, Palm Springs Art Museum, 1994-6

Le statue di cera, che possono per lo stesso Husserl essere trattate conformemente al modello della struttura tripartita della coscienza d'immagine¹²¹, danno vita a questa costante oscillazione tra i due atti, dal momento che “[l]a figura di cera, con i suoi vestiti reali, capelli reali, e così via e anche nei movimenti artificialmente imitati attraverso il congegno meccanico, *assomiglia così tanto* all'uomo naturale che la coscienza percettiva si impone [a discapito della coscienza d'immagine], momentaneamente, sempre di nuovo”¹²². Intenti a visitare un museo, ci s'imbatte all'improvviso in un oggetto tridimensionale, nel quale si riconosce immediatamente un busto sorretto da un apparato

¹²¹ Questo modo di impostare il problema può essere accolto solamente nel quadro delle lezioni di Gottinga, in cui Husserl a tutti gli effetti oscilla su questo problema. Laddove una comprensione dell'evoluzione del pensiero husserliano sul tema sancisce l'impossibilità di trattare le figure di cera come delle immagini. Cfr. p. 141 del presente lavoro.

¹²² Hua XXIII, p. 49. Corsivo mio.

muscolo-scheletrico che mi impedisce di entrare agilmente nella sala successiva. L'apparato locomotore è a grandezza naturale, 1:1. Si tratta allora a tutti gli effetti di un altro visitatore che ha deciso di pagare il biglietto per andare a vedere l'esposizione dell'artista americano Duane Hanson e che occupa indebitamente lo spazio di transizione tra le due sale. Dato il contesto, tuttavia, ci accorgiamo quasi immediatamente che non si tratta di uomo, bensì di una sua fedele riproduzione. Sempre noto il contesto possiamo aspettarci di vedere quelle figure di cera e vetroresina, per cui Hanson è noto, e che hanno la peculiare caratteristica di imitare la realtà il più esattamente possibile, tanto che esse offrono "manifestazioni percettive di uomini che coincidono in modo talmente perfetto con gli uomini raffigurati che i momenti della differenza non possono produrre una netta e chiara coscienza di differenza, vale a dire una sicura coscienza del carattere d'immagine"¹²³. Per un momento l'apparizione della statua dell'artista americano si è imposta nel mio campo percettivo con una *stabilità e pienezza*¹²⁴ tali che mi hanno portato a pensare sul serio che quell'uomo non avesse ancora imparato le buone maniere con cui s'occupano gli spazi espositivi delle gallerie d'arte. L'eccesso di somiglianza che la figura di cera mette all'opera con ciò che si suppone che rappresenti costringe a far oscillare la coscienza da un'apprensione d'immagine a un'apprensione percettiva. "[S]e d'un tratto diveniamo coscienti dell'inganno, subentra allora la coscienza del carattere d'immagine. Ma in questi casi essa non si imporrà a lungo"¹²⁵. In altre parole, la forma e la grandezza della scultura materiale di Hanson consentono a un oggetto di apparire con forma e grandezza analoghe a quelle che si potrebbero riscontrare in un'apparizione percettiva corrispondente, che mostri l'aspetto di un uomo. Si assiste pertanto a una difficoltà nel pensiero di Husserl a capire con quale modalità della coscienza abbiamo a che fare tanto è l'eccesso della somiglianza, se si tratta in altri termini di una coscienza d'immagine o una coscienza percettiva, del campo percettivo che ci consegna oggettualità in carne e ossa o quello immaginativo che ci consegna per definizione percetti nel modo del come se¹²⁶.

C'è dunque un caso di studio particolarmente interessante in cui Husserl applicando la coscienza tripartita dell'immagine a una classe di oggetti specifici, quale è la statuaria di cera iperrealista, vediamo che utilizza questo modello proprio per spiegare la discrasia che c'è tra l'atto

¹²³ Ivi, pp. 49-50.

¹²⁴ Stabilità e pienezza sono precisamente le due caratteristiche a cui Husserl fa riferimento per marcare la contrapposizione con le rappresentazioni di fantasia.

¹²⁵ Ivi, p. 49.

¹²⁶ Lo studio di Conte ha ben messo in luce questo problema. Cfr. P. Conte, *Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Macerata, 2014. "Dove finisce la cera e dove inizia la carne che essa intende riprodurre? Dove finisce la cosa fisica, e dove inizia l'oggetto iconico? La prima è *talmente simile* al secondo che tende a *identificarsi* con esso. In questa direzione, quindi, a venire negato è un tratto fondamentale della coscienza d'immagine, il 'contrasto': la differenza tra il supporto materiale e l'oggetto iconico viene meno, col risultato che non è più possibile affermare che un'immagine appaia per mezzo di una cosa, perché immagine e cosa risultano ormai sovrapponibili. [La statua di cera] però non si limita a negare la differenza tra cosa fisica e oggetto iconico – vuole negare anche quella tra oggetto iconico e soggetto iconico" (Ivi, p. 17).

percettivo di contro a degli oggetti che invece sono soltanto nella forma del come se. Si suppone che la percezione porti delle oggettualità reali, viceversa quando vediamo qualcosa che non è nella realtà, nella fattispecie ciò che non è rappresentato nelle immagini, allora in questo caso diciamo che esistono solo nel modo come se fossero reali – in questo senso questo ‘come se’ non può essere di natura percettiva, ma deve essere di un’altra natura. In questo caso di studio, si vede tutta l’oscillazione di Husserl tra le due attività della coscienza, perché una deve consegnarci la statua in quanto presente, mentre l’altro atto deve consegnarci il fatto che quella statua *rappresenta* solamente quella persona¹²⁷. Siamo dinanzi a un travaglio nel pensiero husserliano, cioè a un costante sforzo di chiarimento sul rapporto tra l’attività percettiva e l’attività immaginativa, tra una coscienza che si suppone che ci consegni dei contenuti reali, e una che ci consegna solo oggettualità nel modo del come se – e come ci capiterà di mostrare: questa *polarità* dei due atti viene costantemente discussa da Husserl fino ad essere messa in dubbio.

Ciò che era nostra intenzione in questa prima parte del lavoro, e cioè chiarire la struttura della coscienza d’immagine, è stato portato a termine. Abbiamo restituito una descrizione degli elementi di cui si compone l’immagine fisica, chiarito il modo con cui s’apprende un’immagine e messo in luce gli atti coinvolti nel processo. Dopodiché in quest’ultima sezione, discutendo sull’oscillazione tra l’attività percettiva e quella immaginativa coinvolta davanti all’esperienza di statue di cera iperrealistiche, abbiamo visto che Husserl entra in crisi, lasciandoci intravedere il fatto che alcune componenti all’interno della coscienza d’immagine devono essere rese più sofisticate. In che senso un oggetto materiale supporta un’oggetto rappresentante e in che senso l’oggetto rappresentante *rinvia* al soggetto rappresentato? Come bisogna intendere il rapporto tra percezione e immaginazione, bisogna sempre insistere sulla forte polarità dei due atti?

In che misura questi problemi rimangano in questa fase ancora equivoci non ci è dato ora di anticiparlo, ci sia concesso per il momento continuare con la nostra operazione di commento facendo menzione del fatto che i risultati ottenuti sul fronte dell’immagine fisica sono considerati da Husserl sostanzialmente corretti. Pertanto, la discussione sull’immagine fisica può finalmente lasciare il posto alla discussione sulla fantasia.

¹²⁷ Questo è del resto il potere presentificante che viene riconosciuto alla statuaria da diversi autori J. G. Herder, *Plastica* (1778), Aesthetica, Palermo, 2001. “Una statua mi può abbracciare, può farmi inginocchiare, fare che io diventi il suo amico e compagno di gioco, essa è presente, è qui”. (Ivi, p. 39). Su questa scia si possono leggere le considerazioni di autori come Marin per cui esattamente “[q]uesto sarebbe il ‘primitivo’ della rappresentazione come effetto: presentificare l’assente, come se ciò che torna fosse lo stesso e talvolta meglio, più intenso, più forte dello stesso”. L. Marin, *Des pouvoirs de l’image. Gloses*, Seuil, Paris, 1993, p. 21. E nondimeno quelle di Nancy per cui: “[n]ella parola re-praesentatio il prefisso re- non è ripetitivo ma intensivo. (...) La repraesentatio è una presentazione sottolineata. (...) Perciò la parola prende il suo primo senso dall’uso che se ne fa nel teatro (...) e dal suo antico significato giuridico: produrre un documento, una prova o anche nel senso di ‘fare osservare, esporre con insistenza’. (...) La rappresentazione è una presenza presentata, esposta o esibita. Essa non è dunque la pura e semplice presenza”. J.L. Nancy, *Tre saggi sull’immagine*, Cronopio, Napoli, 2002, pp. 72-3.

1.5 Percezione, coscienza d'immagine, fantasia

1.5.1 Immagine fisica vs immagine di fantasia

Si studierà ora più da vicino la comunanza e la differenza tra manifestazione in immagine e manifestazione di fantasia, e una volta guadagnata maggior chiarezza sul fronte dell'immagine di fantasia ci sarà consentito ritornare sul problema che ha aperto queste lezioni, vale a dire lo studio sulle continuità e le differenze tra fantasia e percezione.

Sulla scorta delle analisi svolte intorno all'immagine fisica si può ora provare a saggiare la bontà della strategia del parallelismo¹²⁸ tra le rappresentazioni a carattere fantastico e la coscienza d'immagine, mettendo alla prova “[que]la concezione secondo cui la rappresentazione di fantasia può essere interpretata in quanto rappresentazione a carattere d'immagine”¹²⁹. Ciò significa in altri termini iniziare a pensare che le rappresentazioni di fantasia a differenza ad esempio delle rappresentazioni percettive, definite secondo la presenza in carne e ossa del correlato intenzionale, si diano sotto forma di immagini, vale a dire che esattamente come esistono le immagini fisiche, si danno parimenti anche le immagini di fantasia, e che il loro modo di datità sia per l'appunto *analogo* alle immagini del mondo fisico. *Ma esiste davvero qualcosa come un'immagine di fantasia? Più in generale: vediamo immagini nella fantasia?*

Se l'intento che Husserl si era proposto in apertura di queste lezioni era quello di tenere il più possibile vicino le due tipologie di immagine – da un lato *imaginationes* interne (immagini mentali), mentre dall'altro le *imaginationes* esterne (immagini fisiche) – al fine di enucleare l'elemento comune di quell'attività che si definisce secondo il 'rappresentare in immagine', con le analisi sul fronte dell'immagine fisica, s'arriva al contrario, e ben presto, a capire le difficoltà a cui un tale parallelismo va incontro. L'idea di pensare che le immagini mentali esattamente come le immagini fisiche chiamino in causa una conversione in immagine [Verbildlichung]¹³⁰ inizia a essere messa in dubbio nel momento in cui Husserl s'accorge che vi è una completa separazione del campo di fantasia dal campo percettivo. “Il centauro che adesso mi aleggia dinanzi nella fantasia non ricopre apparentemente una parte del mio campo visivo, così come fa il centauro di Böcklin che vedo realmente”¹³¹. Pertanto, Husserl arriva a chiedersi se “non potrebbe essere che le apprensioni di fantasia fungano senza alcun carattere d'immagine”¹³². Infatti “[l]'immagine di fantasia non si manifesta nel contesto oggettivo della realtà presente, della realtà che si costituisce nella percezione attuale, nel campo visivo attuale”¹³³.

¹²⁸ Hua XXIII, p. 19.

¹²⁹ Ivi, p. 20.

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ Hua XXIII, p. 59.

¹³² Ivi, p. 60.

¹³³ Ivi, p. 59.

Le difficoltà ad accordare legittimità a tale parallelismo vengono affrontate in maniera sistematica nel quinto capitolo appositamente dedicato alla *manifestazione di fantasia in contrapposizione alla manifestazione in immagine fisica e alla manifestazione percettiva*. L'idea fondamentale che percorre questa sezione di lavoro è che l'immagine di fantasia non necessiti di una mediazione di un oggetto-immagine. Husserl comincia a osservare che “la situazione nel caso della rappresentazione di fantasia non è sicuramente la medesima di quella relativa alla immagine rappresentazionale fisica”¹³⁴, poiché è sin da subito chiaro che nel caso dell'immagine fisica vale quella paradossale duplicità per cui l'immagine è intesa ora come oggetto percettivo, ora come parvenza. L'immagine fisica ha la peculiare caratteristica di manifestarsi coerentemente nella trama dei riferimenti del campo percettivo e al contempo di contrastare con il presente attuale e mostrare con ciò il suo carattere di nullità, essa è a tutti gli effetti un *fictum* su base percettiva. Al contrario, se si svolge lo sguardo alla fantasia si nota che “qui il *fictum* è assente”¹³⁵. In questo caso

L'immagine di fantasia' non <è> un'immagine che prenderebbe posto nel mezzo della realtà attuale del presente. Essa non si manifesta nella forma di un'apprensione percettiva, non si costituisce come un qualcosa di *quasi* reale fra le realtà fenomeniche del campo visivo, e non si rivela come un *fictum* attraverso il suo contrasto con la realtà in sé incontestabile di ciò che è presente¹³⁶.

È necessario scomodare nel caso delle rappresentazioni di fantasia un oggetto-immagine attraverso cui viene intuito un *sujet*-immagine?¹³⁷. La discussione verte ora sui contenuti della fantasia in contrapposizione ai contenuti dell'immagine fisica, e in particolare si particolareggia il ruolo dell'oggetto iconico nei due casi sotto il profilo dell'intenzione e dell'apprensione.

Osserviamo dunque più attentamente il caso dell'immagine di fantasia: “[l]’oggetto che si manifesta nella fantasia non si manifesta, in generale, in modo tale che si possa dire, come nel caso di oggetti-immagine fisici, che – facendo astrazione dai differenti caratteri d’atto – non vi sia, in linea di principio, nessuna distinzione rispetto alla manifestazione percettiva”¹³⁸, al contrario, nel caso della manifestazione di fantasia, la cosa-di-fantasia non si manifesta nel campo percettivo, essa è infatti “del tutto separat[a] dal mondo del presente attuale”¹³⁹. Nel caso della fantasia non possiamo pertanto aspettarci di trovare qualcosa che sia compatibile con gli oggetti presenti nel campo della percezione. Sebbene noi si distingua tra fantasie vivide, chiare e stabili da un lato e fantasie sbiadite, non chiare,

¹³⁴ Ivi, p. 65.

¹³⁵ Ivi, p. 66.

¹³⁶ *Ibidem*

¹³⁷ “Come si manifesta, dunque? Si manifesta davvero nella modalità di un'immagine? Si costituisce davvero, nella fantasia, un oggetto-immagine attraverso cui viene intuito un *sujet*-immagine? Devo confessare che su questo punto sono stato colto sempre di nuovo da seri dubbi” (ivi).

¹³⁸ Ivi, p. 69.

¹³⁹ *Ibidem* “Se con un esperimento mentale cancelliamo il carattere della nullità e il carattere d'immagine dell'oggetto-immagine nel caso del carattere d'immagine fisica, abbiamo allora un oggetto percettivo come qualsiasi altro oggetto della percezione. Non lo avremo, però, se facciamo lo stesso con la cosa di fantasia. Essa, presa esattamente quale si manifesta nella fantasia, non si trova in nessuna percezione (ivi, p. 70).

inafferrabilmente fugaci e indistintamente volatili dall'altro, resta non di meno evidente che quale sia il suo grado di vividezza¹⁴⁰ “[a]ll’essenza della fantasia appartiene la coscienza del *carattere della non presenza*”¹⁴¹. Con altre parole si potrebbe arrivare a descrivere le rappresentazioni a carattere fantastico come lo spazio in cui emergono oggetti che “si manifestano come vuote sagome, indistinte, sbiaditi fino alla trasparenza, con colori completamente insaturi, con una plasticità imperfetta, spesso solo con contorni vaghi e oscillanti, saturati con un *je ne sais quoi*, o, propriamente saturati con un nulla”¹⁴². Con queste descrizioni si giunge a caratterizzare le manifestazioni di fantasia con la peculiare caratteristica di mutare in maniera *proteiforme*. Se un quadro o una statua di cera potevano ambire ad imporsi nel campo percettivo esattamente come uomini e cose in carne e ossa, ciò accadeva in virtù della stabilità con cui *forza, vivacità e pienezza* dei loro contenuti si presentavano all’interno del campo percettivo dell’osservatore. Al contrario, a testimoniarcene la filiazione al campo della fantasia sono i tratti riconducibili alla *mancanza di forza, la vacuità e la mancanza di vita [Leblosigkei]*¹⁴³.

Pertanto, mentre nel carattere d’immagine fisica le manifestazioni primarie, quelle degli oggetti-immagine, hanno in tutto e per tutto la pienezza e la forza della percezione, qui, nel caso delle immagini di fantasia (...) si dischiude una sfera di distinzioni e livelli graduali che riguardano appunto la pienezza, la vivacità della manifestazione (...). Qui (...) l’immagine è qualcosa che aleggia, oscilla, varia, qualcosa che ora cresce in forza e pienezza, ora decresce; qualcosa che, pertanto, non cessa di variare immanentemente nella scala della perfezione”¹⁴⁴.

Da un punto di vista intenzionale si insiste invece sulla *continuità* con la quale l’immagine fisica si manifesta nel campo percettivo di contro alla *discontinuità* che caratterizza l’apparizione dell’immagine di fantasia nell’unità stabilmente ordinata della sintesi del contesto percettivo. Se nel caso dell’immagine fisica, l’immagine s’impone coerentemente all’interno della trama dei riferimenti associativi che scandiscono l’ordine logico-spaziale dell’orizzonte interno (lato, aspettualità [Aspektualität] o adombramento) e quello esterno (quadro, stanza, mondo e così via), al contrario, nel caso della rappresentazione di fantasia, “l’unità dell’immagine rappresentativa non viene conservata [n]ell’unità della rappresentazione in immagine, nell’unità identica dell’intenzione diretta sul medesimo oggetto invariato”¹⁴⁵. Qui “[l]’oggetto si presenta talora dal lato anteriore e poi, d’un tratto, dal lato posteriore, si presenta ora nel modo in cui si era manifestato in un determinato momento e poi, di nuovo nel modo in cui si era manifestato in tutt’altro momento, mentre i due

¹⁴⁰ “Vi sono spesso casi in cui le manifestazioni di fantasia si danno in una forma decisa nella quale esse portano a intuizione oggetti nettamente tracciati, plastici, dai colori saturi. In innumerevoli casi, e nella maggior parte dei casi, la situazione è diversa.

¹⁴¹ Ivi, p. 70.

¹⁴² Ivi, p. 71.

¹⁴³ *Ibidem* n. 37.

¹⁴⁴ Ivi, p. 72-3.

¹⁴⁵ Ivi, p. 74.

momenti sono ampiamente separati”¹⁴⁶. Ciò che accade in questo caso è che “l’oggetto che si manifesta in quanto immagine non rimane invariato, ma muta costantemente”¹⁴⁷ in ricchezza e povertà dei momenti rappresentativi, impedendo con ciò stesso la scaturigine di “un’unità della sintesi del contesto percettivo, del contesto relativo al fondamento apprensionale [in] un’unità stabilmente ordinata”¹⁴⁸. Se nel caso dell’immagine fisica tutte le alterazioni che sorgono mentre il nostro sguardo vaga sull’immagine si coappartengono, altrimenti detto: “[i]n qualunque modo la manifestazione muti, anche laddove la base apprensionale sia fluida, le alterazioni si muovono nei limiti che sono loro prescritti dall’unità sintetica del contesto *presentativo*”¹⁴⁹, al contrario, nell’immagine di fantasia, l’unità dell’immagine rappresentativa non viene conservata: l’oggetto che si manifesta in quanto immagine non rimane invariato, e mutando costantemente impedisce di rilevare un unico e medesimo oggetto raffigurato¹⁵⁰.

Si lasciano pertanto riassumere le seguenti distinzioni: in primo luogo “[l]a manifestazione di fantasia non si manifesta all’interno del campo visivo percettivo e non è, di conseguenza, un *factum* percettivo”¹⁵¹. Inoltre, la manifestazione di fantasia non è soggetta alle stesse leggi che definiscono la manifestazione dell’immagine fisica: essa, infatti, non viene trasposta nel campo visivo percettivo “non può esservi ammessa poiché essa ha un carattere palesemente diverso da ogni manifestazione percettiva (e dunque anche da ogni comune manifestazione d’oggetto-immagine)”¹⁵². Sotto il profilo dei contenuti presentazionali si sono messe in luce le differenze che riguardano “le differenza di forza, vivacità, pienezza”, e con ciò si faceva esplicita questione che dal lato dell’immagine di fantasia “in questo mutamento proteiforme non si costituis[sse] affatto, ininterrottamente, un unico oggetto *primario* nel senso in cui, nel caso del carattere d’immagine fisica, avevamo un unico oggetto-immagine stabile”¹⁵³. Queste sono dunque “differenze nette fra la maniera in cui nella fantasia si costituiscono e si sviluppano le manifestazioni dell’oggetto-immagine e in cui, per mezzo delle medesime, sia attua <la> relazione all’oggetto fantasticato, di contro alla maniera in cui si produce il caso parallelo nell’*imaginatio* comune”¹⁵⁴. Si mostra dunque che l’immagine di fantasia “si costituisce come manifestazione che durante un certo tempo si afferma sul campo visivo della percezione, ma in questa contrapposizione riceve il carattere distintivo fenomenologico che emerge non appena ritorniamo alla percezione (...) [che di contro] costituisce la manifestazione del presente

¹⁴⁶ Ivi, p. 78.

¹⁴⁷ *Ibidem*

¹⁴⁸ Ivi, p. 73.

¹⁴⁹ Ivi, p. 74.

¹⁵⁰ *Ibidem*

¹⁵¹ Ivi, p. 77.

¹⁵² *Ibidem*

¹⁵³ Ivi, p. 78.

¹⁵⁴ Ivi, p. 79.

attuale”¹⁵⁵. L’oggetto di fantasia per suo verso si trova dunque impossibilitato a prendere parte come “unità di coesistenza con ciò che è presente” non soltanto oggettivamente impossibilitato, ma anche sotto il profilo fenomenologico in quanto incompatibile con esso. “In contrapposizione alla percezione e in una sorta di *contrasto* con essa, la manifestazione di fantasia si rivela una mera *finzione*”¹⁵⁶. Il punto di vista dell’*imaginatio* nel caso della fantasia porta dunque alla luce non tanto un *fictum* su base percettiva quanto un *fictum* contrassegnato dalla sua non filiazione al campo del presente attuale. Qualunque cosa io immagino nella mia mente, quando mi sorprendo ostinato a ridestare un ricordo o quando fantastico tra me e me un centauro che suona il flauto, in linea di principio tutto ciò non esiste anche se può rimandare a qualcosa che è o che è stato presente nel mondo fuori di me, però finché è nella mia testa, e solo nella mia mente, *la realtà sarà sempre incommensurabilmente lontana dall’immagine privata che è dentro di me.*

Ciò malgrado Husserl ribadisce che non è impedita in *linea di principio* la possibilità di riferirsi a una conversione in immagine [Verbildlichung] laddove si ha a che fare con le immagini di fantasia. Nonostante i caratteri della manifestazione su cui è possibile porre l’enfasi, e la discontinuità con il campo del presente attuale, “l’oggetto primario della fantasia è [nondimeno] un *fictum*”¹⁵⁷ motivo per il quale “niente impedisce di concepire come normale *imaginatio* la modalità di rappresentanza attraverso la quale, per mezzo di questo oggetto, l’oggetto fantasticato giunge alla coscienza”¹⁵⁸. Questo problema¹⁵⁹ continua a tormentare Husserl, perché nonostante le differenze sopra rilevate, nel caso dell’immagine di fantasia si ha pur sempre una doppia oggettualità, vale a dire un *fictum* che mi permette di apprendere il *sujet*.

Sebbene a tutta prima possano nascere una serie di perplessità legate al fatto che si possano trattare “come oggetti queste vuote sagome indistinte, che qui si possa, pertanto, parlare di oggetti-immagine”¹⁶⁰, è al contempo chiaro che per mezzo di un’analisi più attenta, “si manifesta sempre qualcosa, per esempio un profilo dell’oggetto (...) ha luogo una certa – sebbene imperfetta – oggettivazione, e soltanto su di essa si edifica l’apprensione del *sujet*: la relazione a ciò che è fantasticato, che, senza dubbio, è in questo caso reso intuitivo molto malamente”¹⁶¹. Pertanto, si è concluso che un’analisi più attenta ci metterebbe nella condizione di trovare anche nel caso delle

¹⁵⁵ Ivi, p. 81.

¹⁵⁶ Ivi, p. 80.

¹⁵⁷ Ivi, p. 81.

¹⁵⁸ *Ibidem*

¹⁵⁹ “Qui però sorge un dubbio: è in generale lecito distinguere oggetto-immagine e *sujet*-immagine? In queste manifestazioni del tutto vaghe si manifesta dapprima un oggetto e soltanto attraverso di esso un *sujet* viene dato alla coscienza?” Ivi, p. 84.

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ Ivi, p. 85.

immagini di fantasia “i doppi oggetti e poi anche le funzioni, essenzialmente uguali, del comune carattere d’immagine”¹⁶².

Dal punto di vista storico questo modo di impostare la questione conferma i risultati raggiunti nelle riflessioni precedenti datate al tempo delle *Ricerche logiche*, sulla cui base sono state edificate le suddette lezioni. Non deve stupire pertanto rinvenire in alcune riflessioni datate al 1898 una discussione sui medesimi temi, in cui si trova sotto il profilo complessivo il medesimo tentativo di fare chiarezza sul rapporto tra fantasia e percezione, e come momento interno dell’analisi niente meno che la riflessione sul rapporto tra fantasia e coscienza d’immagine. Nelle riflessioni contenute in *Beilage I* si fa esplicita menzione dell’importanza di tenere presente il fatto che anche nel caso della rappresentazione di fantasia abbiamo a che fare con una doppia oggettualità [doppelte Gegenständlichkeit]¹⁶³; e sebbene nella fantasia sia all’opera una coscienza di presentificazione, ciò non impedisce di rilevare al fondo una manifestazione in immagine. Con ciò sembrerebbe avvalorata la strategia del parallelismo tra *imaginatio* comune e *imaginatio* di fantasia, quell’idea per cui nel momento in cui si fantastica è come si costituisse una conversione in immagine [Verbildlichung], la quale fornirebbe il supporto per una doppia apprensione oggettuale: l’immagine di fantasia e la cosa, l’oggetto-immagine (*fictum* non più su base percettiva) e il *sujet*.

Questo modo di impostare il problema inizia a entrare in crisi¹⁶⁴ nel momento in cui Husserl fa i conti più da vicino con la definizione temporale di quell’impalpabile contenuto della fantasia che è il *fantasma*. È precisamente la tesi secondo cui la fantasia opera per tramite di una conversione in immagine come accade nel caso dell’immagine fisica, da cui Husserl intende prendere le distanze perché essa sembra portare con sé più problemi di quanti ne risolve¹⁶⁵. L’immagine fisica si distingue pertanto dall’immagine di fantasia, proprio perché a quest’ultima manca un oggetto iconico – e ciò in aperta contraddizione con quanto appena sopra sostenuto.

1.5.2 Sensazioni vs fantasmi

Le difficoltà di pensare a un’immagine di fantasia che si comporti esattamente come un’immagine fisica cominciano a prendere corpo nel momento in cui si esamina più in dettaglio la natura del contenuto sensoriale della fantasia rispetto a quella della percezione. Se i contenuti della percezione sono le sensazioni, quelli della fantasia sono definiti da Husserl come *fantasmi*, “[a]lla base delle

¹⁶² *Ibidem*

¹⁶³ Beilage I, p. 112, in Hua XXIII (1980).

¹⁶⁴ Come del resto già anticipavano alcune considerazioni presenti nel §25 in cui Husserl si chiedeva se “non potrebbe essere che le apprensioni di fantasia fungano senza alcun carattere d’immagine” (Ivi, p. 60).

¹⁶⁵ Su questo punto si vedano le analisi di Julia Jansen, *Phantasy’s systematic place in Husserl’s work: on the condition of possibility for a phenomenology of experience*, pp. 221-244, in *The nexus of Phenomena: Intentionality, Perception and temporality* (Vol. III), Routledge, New York, 2005.

percezioni vi sono le sensazioni; alla base delle fantasie i fantasmi sensibili”¹⁶⁶. All’inizio di queste lezioni Husserl si era rifiutato di fondare la differenza tra fantasia e percezione (unicamente¹⁶⁷) su una differenza di contenuto, poiché la differenza tra un rosso attualmente percepito e un rosso fantasticato non può essere ridotta a una differenza di intensità – come se i contenuti della fantasia-di-rosso non fossero altro che delle eco impallidite di una precedente percezione-di-rosso¹⁶⁸. In ragione di questo pericolo Husserl si era premurato di tracciare la differenza tra fantasia e percezione non tanto sul versante del contenuto, il quale poteva prestare il fianco a fraintendimenti di natura psicologica, bensì ponendo alla base una differente modalità apprensionale, vale a dire una differenza eidetica tra apprensione percettiva e apprensione di fantasia. È questo schema di lavoro che spinge Husserl a sostenere che l’apprensione-di-fantasia è un nuovo carattere d’apprensione rispetto al carattere dell’apprensione proprio della percezione, la fantasia opera anzitutto attraverso una messa-in-immagine [Verbildlichung], contrariamente alla percezione che non necessita di alcuna mediazione-in-immagine per apprendere i suoi oggetti.

È proprio questa apparentemente chiara distinzione ad essere messa in discussione nella parte finale del terzo Hauptstück di Gottinga. Tutte le difficoltà sono infatti ben lontane dall’essere risolte, se non si mette capo una discussione che chiarisca una volta per tutte il paradosso di avere a che fare nel caso della rappresentazione di fantasia con un riempimento intuitivo in cui l’oggetto è solamente *quasi* presente. Che tipo di contenuto è il *fantasma*? I *fantasmi* e le sensazioni sono o meno caratterizzati dalla stessa natura? È lecito trattare allo stesso modo i *fantasmi* e le sensazioni come contenuti caratterizzati da una materia omogenea, e rimettere con ciò le distinzioni unicamente su una base apprensionale, alla quale spetterebbe il compito di animare i contenuti una volta in direzione percettiva e un’altra immaginativa?¹⁶⁹.

Da un lato la tesi dell’omogeneità tra *fantasmi* e sensazioni è presente esplicitamente nel §20 in cui Husserl prende in esame casi di fantasie estremamente vivide affermando che “le manifestazioni della fantasia – prescindendo dalla coscienza del carattere d’immagine – non sono, per principio, diverse da quelle della percezione”¹⁷⁰. In una stessa direzione si possono leggere le considerazioni presenti nel §35 in cui “[a]nche i fantasmi sono contenuti sensoriali, e [precisamente] contenuti sensoriali del medesimo genere e della medesima specie di quelli che si trovano nella

¹⁶⁶ Hua XXIII, p. 14. Si veda anche il §21.

¹⁶⁷ Sebbene Husserl non neghi che tali differenze di contenuto sussistono, risulta quantomeno fuorviante appiattare la discussione unicamente sotto questo profilo.

¹⁶⁸ Il timore è che fantasie estremamente vivide non possano essere più distinte da atti percettivi. Brentano non ha saputo condurre una più attenta “fenomenologia delle due apprensioni” (Ivi, p. 110). Ne emerge “che la vividezza dei fantasmi s’incrementa fino a che essi trapassano in sensazioni conducendo a inganni percettivi. E che, viceversa, le sensazioni possono diventare così deboli da farci chiedere esitanti se stiamo ancora avendo sensazioni o se stiamo, piuttosto, meramente fantasticando” (ibi).

¹⁶⁹ A. Dufourcq, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, Springer, Dordrecht 2011, p. 48.

¹⁷⁰ Hua XXIII, p. 51.

sensazione”¹⁷¹. E talvolta Husserl arriva a suggerire che i *fantasmi* possono completare le sensazioni coadiuvandole nel riempimento della percezione¹⁷² entrando persino in conflitto con esse. Ciononostante, la tesi dell’omogeneità tra i fantasmi e le sensazioni è messa in discussione in Beilage XII¹⁷³ in cui s’accentano al contrario tutta una serie di problemi legati anzitutto al fatto che il carattere d’apprensione non può essere applicato in maniera arbitraria al materiale sensibile. Ciò presterebbe il fianco non solo all’assurdo per cui gli atti percettivi realizzerebbero ciò che per definizione è irreal, e viceversa, ma in maniera ancor più evidente al fatto che se *fantasmi* e sensazioni fossero essenzialmente riconducibili a una stessa natura omogenea, altrimenti detto: se la loro apprensione in una direzione percettiva piuttosto che in una immaginativa fosse indifferente, allora il fatto che i vissuti attuali che fondano la nostra unità di coscienza siano delle presenze e perciò delle realtà, non sarebbe che un caso o un arbitrio riconducibile a ragioni di natura psicologica¹⁷⁴.

Per questa ragione la tesi dell’omogeneità tra sensazione e *fantasma* lascia a poco a poco spazio all’emersione di una nuova concezione che segna il punto di novità della riflessione husserliana. A partire dal §37¹⁷⁵ s’assiste a una vera e propria virata teorica in cui è la differenza di *natura* tra sensazioni e fantasmi a sostituire la precedente riflessione che fondava la differenza sulla base dell’*apprensione*. Husserl si chiede se “in ogni caso la percezione [rispetto alla fantasia] non deve avere un privilegio originario che renda possibile tornare a riferire a essa ogni oggettività (...)”¹⁷⁶. In maniera netta si arriva a sostenere che

solamente le sensazioni possiedono realtà genuina [echte Realität], precisamente realtà del presente, e sono ciò che fonda la realtà genuina nelle connessioni intenzionali. In confronto a esse, i fantasmi sono come delle nullità. Essi sono irreali [irreal], per sé non valgono nulla, bensì solo in quanto entrano in scena per [Darsteller für anderes] un qualcosa d’altro che, se fosse dato, sarebbe appunto di nuovo sensazione¹⁷⁷.

¹⁷¹ Ivi, p. 88. “La sensazione sonora e il fantasma sonoro, la sensazione cromatica e il fantasma cromatico sono in ogni caso, quanto al loro contenuto, qualcosa di omogeneo, e non certo qualcosa di meramente connesso in modo indiretto, come lo sono un segno arbitrario e ciò che viene designato” (*Ibidem*).

¹⁷² “È inoltre indubitabile che possiamo simultaneamente vivere sensazioni e fantasmi (...). Delle sensazioni abbiamo detto che possiedono nei campi sensibili un’unità sensibile, un’unità fenomenologica. Forse questa unità si estende ulteriormente e abbraccia in generale tutti i contenuti sensibili del medesimo genere?” (*Ibidem*). “Abbiamo dunque forse, contemporaneamente, più campi visivi essenzialmente omogenei – in quanto contengono dei contenuti sensibili del medesimo genere e sensazioni dal valore di luogo della medesima specie –, ma che si contraddistinguono l’uno dall’altro solo per il fatto che sull’uno si edifica una cosiddetta apprensione conforme alla perceptio e, sull’altro, si edifica una cosiddetta apprensione di fantasia, dalla sfumatura differente?” (Ivi, p. 89).

¹⁷³ “Dafür spricht ein Argument, das mir letzthin noch nicht aufgestoßen war. Wenn es nur an zufälligen psychologischen Gründen läge, was als Empfindung und was als Phantasma fungiert, d.h. in der Funktion einer Präsentation und einer Repräsentation steht, während in den so fungierenden Inhalten kein wesentlicher Anhalt für die eine und andere Auffassung läge, dann wäre es ja auch nur Zufall, etwa unserer “psychischen Organisation”, dass die aktuellen Erlebnisse, die unsere Bewusstseinsseinheit ausmachen, Gegenwärtigkeiten, also Realitäten sind” (Hua XXIII, Beilage XII, pp. 165-166).

¹⁷⁴ Ivi, pp. 118-119. Cfr. A. Dufourcq, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, op. cit., p. 49.

¹⁷⁵ Una cui parte significativa del titolo recita “Se la percezione non debba avere un *privilegio originario*, visto che solamente le sensazioni fondano la realtà del presente” (Hua XXIII, p. 91 corsivo mio). Sulle ripercussioni che un tale privilegio assume all’interno della riflessione husserliana ritorneremo nel prossimo capitolo.

¹⁷⁶ Hua XIII, p. 92.

¹⁷⁷ *Ibidem*

In forza di questa nuova descrizione i *fantasmi* della fantasia non possono più esseri trattati conformemente alle sensazioni della percezione, cioè essere rimessi alle stesse regole con cui si era discussa l'omogeneità tra sensazioni e fantasmi. Solo le sensazioni sono genuinamente presenti, laddove i *fantasmi* possono essere resi presenti solo in virtù di un processo di astrazione che li conferisca lo statuto di presente come se, per far tornare presente qualcos'altro che se fosse dato percettivamente, sarebbe per l'appunto di nuovo sensazione. Questa considerazione apre la strada all'ipotesi che nelle rappresentazioni di fantasia non sia possibile rilevare delle sensazioni presenti che ci permettano di rimontare attraverso tutta una serie di momenti al *sujet*.

[I]l fantasma, il contenuto sensoriale della fantasia, si dà come non presente, esso si oppone a qualsiasi pretesa che volesse assumerlo come presente, esso porta con sé, sin dall'inizio, il carattere dell'irrealtà: ha la funzione primaria di valere per qualcosa d'altro. Soltanto la riflessione indiretta gli conferisce un presente acquisito¹⁷⁸.

In altre parole, ciò che inizia a prendere corpo è l'idea che ciò che 'aleggia' nelle rappresentazioni di fantasia si dà sin dal primo momento con il carattere della non presenza, di più: si dà senza il coinvolgimento di una mediazione che avrebbe la funzione di mediare per l'appunto il riferimento al *sujet*. È vero anzi il contrario:

[n]el caso della fantasia non abbiamo un "qualcosa di presente" e, in questo senso, nessun oggetto-immagine. Nel caso della *fantasia* (...) viviamo i fantasmi e apprensioni oggettualizzanti che non costituiscono un qualcosa che sussiste in quanto presente e che dovrebbe in primo luogo fungere da supporto per una coscienza a carattere d'immagine. Nella manifestazione stessa manca totalmente la relazione al presente. *Ha immediatamente luogo un vedere ciò che è inteso in ciò che si manifesta*¹⁷⁹.

Sostenere che nella fantasia ha luogo "immediatamente una coscienza immanente di presentificazione, una coscienza modificata, quella di un vedere-in, di vedere ciò che è inteso in ciò che è vissuto, senza che tuttavia ciò che è vissuto sensibilmente valga dapprima come qualcosa per sé, e precisamente come qualcosa di presente"¹⁸⁰, ci invita a prendere in considerazione l'ipotesi che nella fantasia non si costituisca affatto un oggetto-immagine deputato a evocare il *sujet*. Nella rappresentazione di fantasia non c'è bisogno di scomodare l'apprensione di un oggetto-immagine che si presenta al presente [gegenwärtig sich präsentierenden]¹⁸¹.

In generale si può riassumere con quanto segue: l'*imaginatio* in quanto fantasia è nettamente distinta dall'*imaginatio* vera e propria, in quanto nell'*imaginatio* di fantasia è assente un oggetto-immagine che venga appreso come presente. Pertanto, anche il riferimento al *sujet* risulta essere di altra specie. Nel caso della rappresentazione fantastica non abbiamo dunque più a che fare con una duplice oggettualità [doppelte Gegenständlichkeit] e dunque con l'esigenza di rifarci a una duplice

¹⁷⁸ Ivi, p. 96.

¹⁷⁹ Ivi, p. 94. Corsivo mio

¹⁸⁰ Ivi, p. 93.

¹⁸¹ *Ibidem*

apprensione, bensì nella manifestazione di fantasia apprendiamo il *sujet immediatamente*. “Nella rappresentazione di fantasia abbiamo sì una manifestazione di un oggetto, ma nessuna manifestazione di qualcosa di presente per mezzo della quale troverebbe realizzazione una manifestazione di un qualcosa di non presente”¹⁸².

Ora, in che modo vanno intese le semplici rappresentazioni di fantasia? Quando la nostra fantasia si diletta con angeli e demoni, gnomi e sirene, oppure quando la nostra memoria ci trasporta nel passato che passa davanti al nostro spirito in formazioni intuitive, le oggettualità che si manifestano non hanno per noi il valore di oggetti-immagine, di meri rappresentati, *analoga*, immagini per altre oggettualità: mentre nel caso di immagini genuine è possibile e ha luogo un vedere-oltre, un essere rimandato a qualcos'altro, cioè, a ben vedere, qui non ha affatto senso¹⁸³.

A questo punto dovrebbe essersi fatto più chiaro in che senso parlare di immagini di fantasia possa dare adito a un pericoloso fraintendimento – almeno nella misura in cui s'intende per immagine di fantasia una coscienza tripartita come accade nel caso dell'immagine fisica. Se il parallelismo sviluppato sulla scorta del punto di vista dell'*imaginatio* invitava a pensare alla possibilità che quando ci rappresentiamo un oggetto nella fantasia si costituisca per così dire un'immagine come momento intermedio attraverso cui viene intuito il *sujet*, al contrario, questa evenienza viene ora scongiurata: “[i]l termine «*imaginatio*», il parlare d'immagini di fantasia e simili devono tanto poco ingannarci in questo caso quanto il parlare di «immagini-della-percezione» in quello della percezione”¹⁸⁴. È dunque il punto di vista dell'*imaginatio* di fantasia a venire meno, in particolare la conversione in immagine [Verbildlichung] che a tutta prima sembrava poter spiegare il meccanismo di costituzione delle rappresentazioni di fantasia a entrare in crisi, e la cui legittimità può essere ora criticata con maggior chiarezza. Dall'analisi del caso delle *imaginatioes* esterne (immagini fisiche) era emersa una chiara struttura tripartita, in cui l'oggetto iconico fungeva da rappresentante, a seconda del numero maggiore o minore dei momenti della somiglianza, per il *sujet*: il disegno a china sul foglio A4 del volto di Bismarck (Bildobjekt) permetteva di rimontare al *sujet* (Bismarck in carne ed ossa). Più in particolare a partire dalla base sensibile (composta da tutta una serie di complessioni di sensazioni e contenuti) s'edificavano un'apprensione e un'intenzione, le quali tuttavia non erano ancora sufficienti a generare il riferimento al *sujet*, poiché era necessario scomodare una nuova apprensione in grado di portare alla luce un secondo oggetto, vale a dire la relazione al *sujet*. Nel caso delle *imaginatioes* interne (immagini di fantasia) è questa possibilità a essere messa definitivamente in discussione: nel momento in cui mi atteggio nel pensiero fantasticando Bismarck non si costituisce da prima un oggetto iconico del volto di Bismarck come accade sul fronte dell'immagine fisica, bensì ciò che io intendo nel mio fantasticare è *immediatamente* Bismarck stesso, senza alcuna mediazione.

¹⁸² Ivi, p. 99.

¹⁸³ Ivi, p. 101.

¹⁸⁴ *Ibidem*

Esattamente “come non percepiamo gli oggetti facendoci delle immagini di essi, così nella fantasia non intuiamo gli oggetti attraverso la mediazione di immagini”¹⁸⁵.

L'elemento di novità che emerge in conclusione del terzo Hauptstück non consiste tanto nel sottolineare che non percepiamo gli oggetti facendoci delle immagini di essi, questa era del resto una conclusione a cui Husserl era giunto in maniera solida già al tempo delle *Ricerche logiche*, in cui si veniva esplicitamente messi in guardia dal cadere nell'“errore della teoria delle *immagini* [Bildtheorie], che ritiene di aver chiarito a sufficienza il fatto della rappresentazione (che è incluso in ogni atto) dicendo: ‘fuori’ vi è, almeno in certe circostanze, la cosa stessa; nella coscienza vi è l'immagine come sostituto della cosa”¹⁸⁶. Su questa critica non ci è consentito pronunciarci ulteriormente, basti tuttavia fare presente che il bersaglio polemico è niente meno che l'empirismo humiano, ancora fortemente imbevuto di elementi sensualistici che portano a considerare la coscienza alla stregua di uno schermo su cui s'accampa la mondanità dell'essere e si dipana la sfilata cinematografica delle cose¹⁸⁷. Bensì, ciò che rappresenta un aspetto di innovazione e che contraddice apertamente i risultati ottenuti ai tempi delle *Ricerche* è la nuova concezione della fantasia, in cui si dichiarano apertamente gli errori a cui erano pervenuti i risultati precedenti. Le analisi tentate sulla comunanza tra fantasia e coscienza d'immagine hanno portato alla luce da un lato il fatto che nel caso della fantasia non si ha a che fare con una doppia oggettualità [doppelte Gegenständlichkeit] e con ciò con l'esigenza di scomodare una doppia apprensione¹⁸⁸. E parallelamente tali analisi hanno contribuito ad arricchire la distinzione tra coscienza percettiva e di fantasia, che non solo non è più pensabile fondare riferendosi all'intensità dei contenuti (fantasia-di-rosso e percezione-di-rosso), ma nemmeno ricondurla unicamente alle differenti modalità apprensionali¹⁸⁹, poiché in tal modo non verrebbe dato il giusto peso all'operare delle *sintesi temporali* che marcano le *differenze di natura* tra le sensazioni *attuali* della percezione e i *fantasmi irreali* della fantasia. Tali difficoltà trovano soluzione se si fonda la differenza fra apprensione percettiva e apprensione di fantasia mediante

¹⁸⁵ Rozzoni, C., *Nell'immagine. Realtà, fantasia, esperienza estetica*, Le Monnier, Firenze, 2017, p. 15.

¹⁸⁶ XUA XIX/1, p. 436-440, ed. it. p. 260, *Quinta Ricerca*. Su questo punto si veda anche John Brough, *The Seduction of Images. A Look at the Role of Images in Husserl's Phenomenology*, in *Variations on Truth. Approaches in Contemporary Phenomenology*, eds. Pol Vandeveld and Kevin Hermberg, Continuum, London, 2011, pp. 43-44.

¹⁸⁷ Si veda M. M. Saraiva, *L'imagination selon Husserl*, op. cit., pp. 45-7 per una critica alla Bildtheorie, in cui vengono riprese le considerazioni di A. Gurwitsch, *On the Intentionality of Consciousness*, in *The Collected Works of Aron Gurwitsch (1901-1973), Volume II: Studies in Phenomenology and Psychology*, ed. F. Kersten, Springer, Dordrecht, 2009, pp. 139-156.

¹⁸⁸ “[L]a soluzione più appropriata sembra comunque essere quella di parlare di «carattere d'immagine», di «apprensione in immagine», solo dove si manifesta realmente un'immagine che da parte sua funga innanzitutto da oggetto rappresentante per un qualcosa di raffigurato. Pertanto, nel caso delle fantasie semplici, nelle quali ciò non ha luogo (per quanto grande sia la tentazione di supporre anche in questo caso una situazione uguale) la cosa migliore da fare è adoperare un altro termine” (Hua XXIII, p. 103).

¹⁸⁹ “La differenza fra apprensione percettiva e di fantasia non è e non può essere una mera differenza fra due generi o classi di contenuti” (Ivi, p. 118).

l'introduzione delle caratterizzazioni di coscienza "presente" o "presentificato"¹⁹⁰. Come si è sottolineato, la differenza fra le due apprensioni "non è e non può essere una mera differenza fra due generi o classi di contenuti"¹⁹¹. Piuttosto "[s]ono differenze di coscienza. La differenza non risiede, però, nell'oggettivazione nella quale si compie la «manifestazione» dell'oggetto e che è infatti comune a entrambe, bensì in quella caratterizzazione che costituisce la differenza fra presente e presentificato"¹⁹². In un caso "[u]na coscienza dà credito al contenuto come contenuto attuale, [in un altro] le toglie questo credito e gli dà il carattere di contenuto non *attuale*, meramente presentificato"¹⁹³.

La chiarezza con cui queste considerazioni si susseguono e arrivano ad imporsi in conclusione del terzo Hauptstück finiscono per ripercuotersi sul piano di posizioni che da un lato accorciano paradossalmente la distanza iniziale posta alla base di queste lezioni tra coscienza di fantasia e coscienza percettiva e dall'altro allontanano definitivamente l'idea che la fantasia possa essere indagata alla stregua di una coscienza d'immagine. Ne emerge un quadro in cui la sola coscienza d'immagine è determinata da una struttura *mediata e complicata*, laddove fantasia e percezione sono caratterizzate piuttosto dallo loro *semplicità e immediatezza*. "La manifestazione di fantasia, la semplice manifestazione di fantasia, non gravata da un carattere d'immagine su di essa edificato, si riferisce all'oggetto *in un'unica piega* [einfältig], tanto quanto la percezione"¹⁹⁴. Questo conduce pertanto a spostare l'enfasi su un nuovo parallelismo, in cui la fantasia non è più pensata in comunanza con la coscienza d'immagine, bensì con quella coscienza percettiva, la cui *immediatezza* al percepito richiama *analogicamente* l'attività della fantasia che senza la mediazione di un oggetto iconico si riferisce al fantastico. *La fantasticheria non è più vista come il pendant di una coscienza d'immagine, essa è ora concepita come il contraltare di un'esperienza percettiva*¹⁹⁵.

Il riconoscimento degli errori a cui erano giunte le analisi precedenti grazie alla spinta fornita da una più adeguata, seppur ancor provvisoria, comprensione dei *fantasmi*¹⁹⁶ della fantasia che non sono più suscettibili di essere trattati conformemente alla coscienza d'immagine (*fictum* percettivo) per cui si ha a che fare con dei contenuti realmente presenti deputati a evocare qualcosa di assente, portano Husserl a sviluppare una nuova concezione di fantasia come *pendant* dell'esperienza

¹⁹⁰ *Ibidem*

¹⁹¹ *Ibidem*

¹⁹² *Ibidem*

¹⁹³ Ivi, p. 119. "[N]ell'essenza fenomenologica di un vissuto la sua apprensione caratterizzata è predelineata come quella di un qualcosa di presente [*Gegenwärtigen*] o come presentante [*Präsentanten*] un qualcosa di presente, oppure come un qualcosa di non present<e> o come presentante un qualcosa di non presente" (ibi).

¹⁹⁴ Ivi, p. 101. Passaggio presente all'interno dell'importante §42

¹⁹⁵ C. Rozzoni, *Nell'immagine*, op. cit., p. 15.

¹⁹⁶ Concepiti in precedenza come delle cose presenti [eine Art Säckelchen] per qualcosa di assente.

perceptiva in cui apprendiamo *immediatamente* ciò che è fantasticato senza una conversione in immagine [Verbildlichung].

Ciononostante, Husserl si guarda bene dall'esprimersi con sicurezza sui risultati raggiunti, poiché tale modo di impostare la questione apre a nuovi e più fondamentali problemi della fenomenologia. Infatti: l'apparente *semplicità* è *immediatezza* con cui si accosta l'esperienza di fantasia con quella perceptiva solleva dei problemi che vanno a toccare intimamente lo statuo dei *fantasmi*, i quali continuano a esercitare la loro funzione di riempimento assumendo sempre più i contorni di un imbarazzo concettuale¹⁹⁷, da cui non ci si riesce facilmente a smarcare. Si tratta infatti di descrivere più precisamente il modo in cui il *fantasma* si offre come non presente, cioè resiste alla pretesa di essere preso per presente, poiché esso porta sin da principio il carattere dell'irrealtà. Ma come è possibile che gli stessi dati possano ora assumere il carattere dell'irrealtà, del non- adesso, e parallelamente nella misura in cui sono intesi come i contenuti dell'apprensione il carattere della presenza interna, dell'essere- adesso [den Charakter "innerer Gegenwart", "inneren Jetzt – und Selbsta-seins"]?¹⁹⁸

In conclusione del terzo Hauptstück, intorno al concetto di fantasma emergono così tutta una serie di problemi che fanno riferimento alla sua definizione in termini temporali, dal momento che si trova conteso nella polarità tra *presenza* e *assenza*. In questa sede Husserl non è ancora nelle condizioni di trattare in maniera adeguata questo problema, per chiarire il quale dovrà attendere gli sviluppi paralleli sulla fenomenologia della temporalità che andranno a ridefinire il quadro di ciò che bisogna intendere con presente e assente, perché solo a partire da quel momento i fenomeni in cui sono coinvolte la presenza e l'assenza trovano una collocazione all'interno di una descrizione più sofisticata della coscienza. Nel prossimo capitolo si tratterà di analizzare le questioni inerenti la temporalità, e chiarire in che modo tali ricerche comportino nuove descrizioni del problema dei contenuti della fantasia, sospinti dalla convinzione che "ogni inedito sviluppo in una direzione p[ossa] produrre effetti che vanno ad agire su precedenti acquisizioni, comprese quelle che potevano apparire già consolidate"¹⁹⁹. Questa è del resto

la peculiarità dell'analisi fenomenologica [:] ogni passo in avanti offre nuovi punti di vista, dai quali ciò che era già stato trovato si manifesta in una nuova luce, cosicché, assai spesso, ciò che originariamente poteva essere assunto come dotato di un'unica piega priva di differenze si presenta come ricco di molte pieghe differenziazioni²⁰⁰.

¹⁹⁷ "Qui emerge, tuttavia, una grossa difficoltà. L'evidenza della cogitatio mi insegna infatti che le fantasie, e corrispondentemente anche i fantasmi, sono vissuti irreali. I fantasmi sono infatti in verità un qualcosa di presente, contenuti sensoriali presenti e, in quanto parti di realtà, essi stessi reali" (Ivi, pp. 92-3).

¹⁹⁸ A. Dufourcq, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, op. cit., p. 50.

¹⁹⁹ C. Rozzoni, *Nell'immagine*, op. cit., p. 17.

²⁰⁰ Hua XXIII, p. 22.

2. Tempo e fantasia

2.1 Il passaggio alle nuove analisi

2.1.1 Essere e non essere

Nel precedente capitolo si sono iniziate a descrivere tutta una serie di modificazioni a cui il concetto di fantasia (presentificazione) andava incontro nel momento in cui si scontrava con quella pretesa che la voleva sottomettere al meccanismo di funzionamento della coscienza d'immagine, e tali risultati hanno portato alla luce il fatto che non solo la fantasia è quanto di più distante dalla coscienza d'immagine, ma che essa è paradossalmente accostabile agli atti presentanti, con i quali atti di coscienza ha la comunanza di riferirsi *immediatamente* ai suoi oggetti. Si concludeva pertanto che la presentificazione non è più trattabile come il *pendant* della manifestazione a carattere d'immagine bensì come il *contraltare* di un atto presentante, cioè di un'esperienza percettiva. “[L]a faccenda non era però ancora chiusa [; a]l contrario, abbiamo già avuto occasione di notare come rimangano dei problemi a questo riguardo”²⁰¹. In particolare, l'intero nodo problematico della questione in questa fase della riflessione husserliana, nel momento in cui si impegna a chiarire i rapporti fra percezione e fantasia, sembra imputabile alla natura dei contenuti della fantasia (fantasmi) e in particolare a quella concezione che vuole fare della rigida divisione fra ciò che è e ciò che non è, fra ciò che è presente e ciò che è assente la cifra della distinzione tra percezione e fantasia, o meglio quell'interpretazione che vuole le presentificazioni come assenti dalla coscienza e dunque inconciliabili con il presente attuale. L'origine del fallimento delle analisi nel chiarimento dei rapporti tra fantasia e percezione è segnatamente il problema che apre il testo n. 8 (probabilmente datato all'estate o inizio autunno del 1909) e con il quale si indica la strada per una soluzione diversa.

Questo penso! Non ho visto (...) che, per esempio, nel caso della fantasia di un colore, non è dato qualcosa di presente, non è dato un vissuto «colore» che fungerebbe poi da rappresentante per il colore reale. Stando a ciò, colori della sensazione e colori-fantasma sarebbero in sé la medesima cosa, solamente affetta da una diversa funzione²⁰².

Sarebbe pertanto un errore pensare che “nel caso della percezione (...) abbiamo, per prima cosa, in quanto concreto vissuto, un colore in quanto contenuto apprensionale e poi il carattere d'apprensione che produce la manifestazione”²⁰³. Analogamente in riferimento alla fantasia “non abbiamo, di nuovo, un colore in quanto contenuto apprensionale, e poi una diversa apprensione, quella che produce la manifestazione di fantasia”²⁰⁴. Il punto sul quale si deve insistere è piuttosto che “la

²⁰¹ Ivi, p. 125.

²⁰² Ivi, p. 155.

²⁰³ *Ibidem*

²⁰⁴ *Ibidem*

«*coscienza*» consta da parte a parte di coscienza e la sensazione, così come il fantasma, è già «*coscienza*»²⁰⁵. In questa direzione, avremo allora “la percezione in quanto coscienza *impressionale* (originaria) del presente, coscienza dell’esserci-in-persona (...) e fantasia (...) in *quanto coscienza del presente riproduttivamente modificata*, coscienza dell’esserci-in-persona per così dire, di ciò che è per così dire presente, della fantasia del presente”²⁰⁶. Rimane evidente al contempo che di contro alla sensazione si trova sempre il fantasma, per il fatto che il “contenuto dell’apprensione è in un caso dato alla coscienza secondo sensazione («*realmente*»), nell’altro secondo fantasia («*per così dire*»). E per quanto concerne l’apprensione, essa è in un caso apprensione reale conforme alla *perceptio*, nell’altro apprensione *quasi* conforme alla *perceptio* (la modificazione riproduttiva)”²⁰⁷. Si arriva pertanto a sostenere che “[*l*]a fantasia è appunto da parte a parte modificazione, e non può contenere nient’altro che modificazione. Questa modificazione è in quanto tale un vissuto, un qualcosa di percepibile, e la percezione stessa di questo vissuto possiede allora a sua volta la propria modificazione”²⁰⁸.

Come si spiega il fatto che Husserl in un primo tempo fa ricorso a un preciso modello di fantasia nei termini di un contraltare rispetto a un’esperienza percettiva, laddove ora inizia a parlare della fantasia nei termini di una *modificazione riproduttiva*?

L’esigenza di chiarire il rapporto tra fantasia e percezione porta Husserl a scontrarsi con la dimensione della temporalità, le cui analisi – secondo i commentatori husserliani²⁰⁹ – mettono in crisi tutta l’impalcatura fenomenologica che si era andata a consolidare fino a Gottinga. In particolare, con le analisi sulla temporalità viene potentemente relativizzata l’impostazione sensistica legata allo schema apprensione contenuto-apprensionale²¹⁰, e più in generale si assiste a una lenta erosione del cosiddetto *presenzialismo husserliano*²¹¹, una concezione secondo cui l’enfasi cade sull’oggetto presente che sarebbe l’oggetto eminente della percezione; tale accento sul presente e sul contenuto percettivo porta con sé come contraltare il fatto che non si riesca a capire l’assenza, quello che non si dà, segnatamente il problema che aveva portato alla luce un più profondo ordine di problemi bisognosi di ulteriori sviluppi primo fra tutti l’ostico compito della definizione temporale di

²⁰⁵ *Ibidem*

²⁰⁶ *Ibidem*

²⁰⁷ *Ivi*, p. 158.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 159.

²⁰⁹ Si veda a questo proposito la *Einleitung* al volume decimo della Husserliana di R. Bernet, pp. XI-LXVII, in E. Husserl, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917*, op. cit.

²¹⁰ Per le rettifiche riguardanti lo schema appena menzionato si rinvia a Hua X, p. 269 e Hua XXIII, p. 265; tr. it. p. 155. Se tale rivisitazione dello schema sia da intendersi in termini generali o sia piuttosto rivolta a punti specifici, si rinvia alle analisi presentate da Lohmar, il quale invita a relativizzare quelle posizioni che mirano a vedere un completo abbandono dello schema, enfatizzando al contrario la specificità di alcuni punti. Cfr. D. Lohmar, *On the Constitution of Time of the World: The Emergence of Objective Time on the Ground of Subjective Time*, pp. 115-136, in *On Time – New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time*, Springer, a cura di D. Lohmar, I. Yamaguchi, Springer, Dordrecht, 2010, p. 118.

²¹¹ D. Zahavi, *Husserl’s Phenomenology*, op. cit., p. 93.

quell'impalpabile contenuto sensoriale che è il fantasma²¹². La nuova concezione della temporalità consente a Husserl di accedere anche a quella dimensione di assenza, scontrandosi direttamente con ciò che non è, e in particolare il passato (ricordo), il futuro (aspettazione) e ciò che non è del presente (ricordo di presente). Grazie a questa impostazione che porta a una riconfigurazione dell'intero modo di intendere la coscienza, anche il problema dei fantasmi riceve un chiarimento essenziale che in questa sezione del lavoro si tratta di delineare.

2.1.2 Presentificazioni posizionali

Con fantasia Husserl mira in questa sede a rendere conto della capacità riproduttiva della coscienza, da cui ne viene che essa designa in un senso ampio la presentificazione in generale: ogni ricordo è pertanto rubricato sotto il titolo della fantasia²¹³. Cionondimeno Husserl non manca di sottolineare che la fantasia, in questo ampio e fondamentale senso di *riproduzione*, permetta di essere osservata al suo interno sotto un preciso punto di vista che ne sancisce la suddivisione in due sottoinsiemi: da un lato le fantasie con il coinvolgimento del carattere della credenza, le presentificazioni posizionali [*setzende Vergegenwärtigungen*] e dall'altro le presentificazioni non posizionali [*nicht-setzende Vergegenwärtigungen*], quella che Husserl chiamerà successivamente nei termini di una pura fantasia [pure Phantasie]²¹⁴ – a cui dedicheremo il giusto spazio più avanti (§2.7). Per il momento vediamo più da vicino le presentificazioni posizionali.

Il ricordo [Erinnerung] indica la fantasia riproduttiva in un senso pregnante, nella misura in cui ciò che in questo caso viene riprodotto si riferisce a una percezione passata di cui ho fatto esperienza diretta. All'interno di quei testi che fanno da raccordo tra il n. 8 e il n. 15, e che per diverse ragioni non hanno trovato spazio nell'edizione italiana, si trovano le analisi che Husserl dedica alla dimensione riproduttiva del ricordo: esso è qui inteso come “gleichsam Wahrnehmung. Sie ist Bewusstsein nicht nur vom vergangenen Gegenstand, sondern Bewusstsein von so vergangendem, dass ich sagen kann: von wahrgenommen gewesenem, von mir wahrgenommen gewesenem, in meinem vergangenen Hier und Jetzt gegeben gewesenem”²¹⁵. In questo senso il ricordo si fonda su una percezione passata, se ad esempio, per non riprendere che un esempio husserliano, non ho personalmente assistito all'attentato della regina Elisabetta, non posso in questo caso parlare di

²¹² C. Rozzoni, *Percezione, fantasia, immagine*, op. cit. p. XL.

²¹³ E. Marbach, *Einleitung des Herausgebers*, cit., p. XXX. Su questo punto sono sempre da riferire le analisi dello stesso presenti in R. Bernet, I. Kern, E. Marbach, *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*, op. cit., p. 134.

²¹⁴ Se e in che misura emergeranno gli estremi per distinguere la fantasia dal ricordo e con ciò la possibilità concreta di non trattarle più allo stesso modo è un aspetto sul quale non possiamo ora pronunciarci. Su questo punto torneremo nel prossimo capitolo.

²¹⁵ Hua XXIII, p. 286. All'interno del testo n. 11.

ricordo²¹⁶. Diverso è il caso del tramonto che ho visto la scorsa estate al mare e di cui ancora mi ricordo: sono in possesso del ricordo di averlo percepito. Ho una credenza presente che si riferisce ai miei atti percettivi passati²¹⁷, il ricordo è in questo caso *mio* in un senso *forte, immanente*.

Diverso è il caso delle fantasie posizionali il cui percepito non è riprodotto sulla base di una percezione passata (anche se la percezione ne è sempre la base); tali presentificazioni non portano con sé il carattere della credenza di una percezione che fu, come è il caso del ricordo. Distinguiamo tra le presentificazioni posizionali i seguenti casi.

a) *La fantasia posizionale di una percezione passata*, ma in precedenza non da me percepita, e che ora basandomi su una descrizione posso presentificare in modo posizionale. Ad esempio, mi faccio una rappresentazione dell'attentato della regina Elisabetta basandomi su una descrizione²¹⁸.

b) *La fantasia posizionale di una percezione presente*: sempre in grazia di una descrizione mi immagino che la Statua della Libertà, di cui non ho mai fatto esperienza, sia adesso ancora a New York. Questo è il caso del ricordo di presente [Gegenwartserinnerung].

c) *La fantasia posizionale di una percezione futura*. Questo è il caso dell'attesa [Erwartung] e dell'anticipazione che deriva dal ricordo. Quando parliamo di queste fantasie diciamo per così dire che vedremo ciò che avverrà, prestiamo il nostro sguardo al vissuto percettivo futuro, ci riferiamo alla coscienza di ciò che crediamo sarà presente²¹⁹. Mi immagino ora il Duomo di Milano, che domani ho intenzione di visitare.

Le tre forme di presentificazione posizionale come si caratterizzano per la loro costituiva capacità riproduttiva differenziandosi tra di loro solamente in riferimento ai differenti momenti temporali su cui insistono (passato, presente, futuro). Esse sono da intendersi in contrapposizione al ricordo, che rappresenta a tutti gli effetti la riproduzione di una percezione passata in senso *pregnante*. È in questo senso un certo modo di intendere il rapporto alla credenza che varia: dire che il ricordo è attraversato da una credenza, non significa altro che dire che ho una credenza presente che si riferisce

²¹⁶ Ivi, p. 235. "Ich mache mir nach einer Beschreibung eine Vorstellung von dem Attentat auf die Königin Elisabeth. Diese letztere Vorstellung ist in Beziehung auf die Vergangenheit in eine Linie zu stellen mit der Vorstellung, die ich mir von einer Gegenwart, einem gegenwärtigen Ding und Vorgang, dessen ich mich nicht erinnere, nach einer Beschreibung mache".

²¹⁷ Ivi, p. 286. "Den Sonnenuntergang, dessen ich mich erinnere, "sehe" ich; ich habe jetzt die Erinnerung: ihn wahrgenommen zu haben. Ich habe einen gegenwärtigen Glaubensakt und in gewisser Weise bezogen auf einen nicht gegenwärtigen, auf "meinen" vergangenen Glaubensakt".

²¹⁸ Ivi, p. 235.

²¹⁹ Queste distinzioni possono essere lette proficuamente con le analisi che di lì a poco andranno a confluire nelle *Ideen*. "Also auch in der Vorerinnerung können wir reflektieren und uns eigene Erlebnisse, auf die wir in ihr nicht eingestellt waren, als zu dem Vorerinnerten als solchem gehörig bewusst machen: wie wir es jederzeit tun, wo wir sagen, dass wir das Kommende sehen werden, wobei sich der reflektierende Blick dem „künftigen“ Wahrnehmungserlebnis zugewendet hat" (E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, op. cit., p. 163).

ai miei atti percettivi passati²²⁰, il ricordo è in questo caso *mio* in un senso *forte*, un dentro dell'io. Diverso è il caso delle fantasie posizionali il cui percetto non è riprodotto sulla base di una percezione passata. Per non riprendere che l'ultimo caso, su cui torneremo più avanti (§2.4), tali presentificazioni non portano con sé il carattere della credenza di una percezione che fu: infatti, quando parliamo di queste fantasie diciamo *per così dire* che vedremo ciò che avverrà, prestiamo il nostro sguardo al vissuto percettivo futuro solo nella misura in cui *crediamo* sarà presente. In un caso la credenza è un dentro dell'io, in un senso forte, *immanente*, nell'altro un fuori dell'io, una coscienza diretta verso la *trascendenza*.

Si tratta ora di capire come si fanno a conciliare queste dimensioni di non essere – di non essere più, di non essere presente nel mio campo percettivo ma in un altro luogo del presente e di non essere ancora – con la coscienza del presente, nella misura in cui abbiamo a che fare con atti che portano a datità qualcosa che non è più (ricordo), non è nel mio campo percettivo ma altrove non di meno presente (ricordo di presente), e non è ancora presente (aspettazione). Come possiamo da un punto di vista fenomenologico rendere conto che ad esempio quel passato che ora non è più, è stato proprio il mio? Come può capitare che riferendoci al passato noi si sia certi che una determinata esperienza ci appartenga e che quella stessa costituisca ora quel passato che credo, anzi sono sicuro essere il *mio*? Come si concilia questo passaggio dall'essere al non essere, da ciò che ora è presente e ciò che è stato presente? Non saremmo all'altezza di misurarci con queste problematiche senza fare un affondo nella delicata dimensione della temporalità²²¹, al cui interno il problema della compatibilità di dimensioni della coscienza che non sono presenti ma solo presentificate, cioè apparentemente assenti dalla coscienza, è affrontato da Husserl in maniera privilegiata sulla scorta della dimensione del ricordo, laddove i riferimenti alle altre presentificazioni posizionali sopra menzionate sono presenti solo a tratti, o come sottolinea Marbach pressoché assenti²²². Se nelle lezioni sulla coscienza interna del tempo si predilige anzitutto la dimensione del ricordo, e con ciò tutta un'attenzione per l'orizzonte temporale del passato prossimo e di un passato che fu, ciò accade semplicemente per il fatto che le intenzioni programmatiche che contrassegnano le analisi husserliane di questo periodo sono marcatamente di ordine costitutivo, per cui risulta strategico per il chiarimento dei livelli più profondi della coscienza del tempo riferirsi al caso del ricordo. Se proviamo infatti a

²²⁰ Hua XXIII, p. 286. "Den Sonnenuntergang, dessen ich mich erinnere, "sehe" ich; ich habe jetzt die Erinnerung: ihn wahrgenommen zu haben. Ich habe einen gegenwärtigen Glaubensakt und in gewisser Weise bezogen auf einen nicht gegenwärtigen, auf "meinen" vergangenen Glaubensakt".

²²¹ N. Liangkang, *Seinsglaube in der Phänomenologie Edmund Husserls*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1999, p. 119. "Ohne auf die temporal-konstitutiven Analysen einzugehen, sind wir diesem Problem (...) keineswegs gewachsen".

²²² Marbach nell'introduzione al volume XXIII indica chiaramente "[d]ass, Husserl (...) seine Analysen setzender Vergegenwärtigung mit Vorliebe am Beispiel der Erinnerung durchführte" und der Erwartung als der anderen Form setzender anschaulicher Vergegenwärtigung "kaum eigens Beachtung schenkte". E. Marbach, *Einleitung des Herausgebers*, cit., p. XXX.

chiederci che cosa fa di un ricordo un ricordo, si arriva ben presto a scandagliare i problemi fondamentali che caratterizzano la fenomenologia del tempo: indispensabile per la definizione di un ricordo in quanto tale è anzitutto il riferimento a un presente che fu, dove il contenuto presentificato (noema) si riferisce a un contenuto originario, di cui è solo la sua *modificazione*. Rivolgendo l'attenzione al versante della coscienza la questione si fa più delicata, si tratta qui di chiedersi come è possibile, ad esempio, giustificare il fatto che la coscienza attuale del presente riprenda il possesso di un presente che fu e che in quanto tale è ora ripresentato. Come accade in altri termini che si venga in possesso di un duplice presente?²²³

Sino a quanto detto se ne potrebbe concludere che il riferimento al noema, in quanto modificazione di un noema originario, sia di per sé sufficiente per stabilire il riferimento alla percezione che fu; questo, tuttavia, non può bastare: le nuove analisi che abbiamo per il momento solo schizzato ci invitano a prendere in considerazione il fatto che la modificazione si esercita anche al livello degli atti di coscienza – essendo la fantasia *da parte a parte* modificazione. Da ciò se ne potrebbe dedurre che gli stessi atti di coscienza siano anch'essi temporalmente modificati e con ciò intrinsecamente temporali: è la coscienza stessa, come intenzionalità, che è via via temporale, e, a questo proposito, costituita nella coscienza temporale²²⁴. Per arrivare a chiarire ciò che per ora abbiamo avuto modo solo di intravedere, che la modificazione non coinvolge solo il percepito (noema) ma anche l'atto stesso (noesi), vale la pena chiarire rispetto a cosa anzitutto la presentificazione di ricordo è una modificazione. Ed è proprio misurandosi con la costituzione di un'esperienza temporale a livello del presente che il modello husserliano viene reso più sofisticato. Ciò porta all'emersione di una differente concezione della coscienza che va a intiepidire dal punto di vista ontologico il problema del presente e dell'assente, di ciò che è e ciò che non è, rendendo possibile giustificare la compatibilità dell'assenza nella coscienza.

2.2 Il presente vivente

2.2.1 *Sento e so di sentire*

Tanto per cominciare iniziamo col dire che un'esperienza attuale non può essere descritta facendo riferimento unicamente a degli istanti temporali presenti nell' 'ora' tra di loro semplicemente giustapposti (ora piove, il vento soffia, dalla finestra vedo una persona che corre ecc...) – questo non sarebbe sufficiente per descrivere ciò che a livello quotidiano viviamo. Non è in grazia delle

²²³ “Ma se il passato è passato come può essere ancora presente e per di più come passato? Come è possibile questo? Come facciamo a *capire* una cosa simile?” G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 103.

²²⁴ N. De Warren, *The Inner Night: Towards a Phenomenology of (Dreamless) Sleep*, pp. 273-294, in *On Time – New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time*, by Dieter Lohmar and Ichiro Yamaguchi, Springer, Dordrecht, Heidelberg, London, New York, 2010, p. 277.

giustapposizioni ‘degli ora’, ‘degli adesso’, che si costituisce un’esperienza in quanto tale, ma è riconoscendo che le percezioni seguano un decorso percettivo ordinato logicamente secondo la legge del prima e del poi – esattamente ciò che s’intende con *sintesi formale della temporalità*. L’unificazione temporale deve dunque valere come *condizione formale* delle sintesi percettive in genere. Con una espressione più concisa potremmo parlare del tempo come *forma delle sintesi*²²⁵. In tal caso nulla ancora impedirebbe di intendere con esperienza, percezioni rapsodiche ordinate secondo l’ordine del prima e del poi. Si dovrà pertanto andare alla ricerca di una legge che dia ragione del modo con cui la coscienza di ogni ora presente sia blindata alla coscienza dell’ora appena passato e correlativamente all’ora che sta per arrivare.

Adottando la terminologia di Husserl, potremmo parlare di *ritenzione* e di *protezione* per indicare il modo in cui sono percettivamente implicate nella percezione attuale le scene trascorse e le scene anticipate. Delle prime diremo che sono ritenzionalmente presenti, delle seconde che esse lo sono protenzionalmente²²⁶

In altri termini la coscienza del momento impressionalmente presente deve poter essere guardata allo stesso tempo sia come coscienza che ritiene ciò che è passato, sia come coscienza che in qualche misura anticipa ciò che verrà. Husserl spiega questo meccanismo scomodando le due intenzionalità incaricate di tracciare intorno al momento dell’ora presente, da un lato l’orizzonte dell’*anteriorità* appena passata e dall’altro l’orizzonte della *posteriorità* che grava già da sempre intorno all’ora presente. Con le parole di Piana,

Il suggerimento da cui questa costruzione deve prendere le mosse, il suggerimento, cioè, contenuto nell’assunzione di una presenza *effettiva* che comprende tuttavia una presenza ritenzionale e una presenza protenzionale, tende a mettere in rilievo il fatto che il presente deve essere concepito in primo luogo come un *presente esteso*²²⁷.

Ritenzione e protezione formano congiuntamente al momento impressionale dell’ora quel meccanismo articolato che ci permette di restituire il ‘presente come vivente’ – che ci guardiamo bene dall’intendere in senso atomico e incapsulato perché come si sarà compreso ogni fase dell’adesso è situata all’interno dell’orizzonte delle fasi passate e delle fasi future²²⁸. In questo senso ogni percezione del presente è dotata di intenzioni temporali, in maniera tale che pertiene alla percezione il fatto di non poter essere guardata come un ‘adesso’, inteso come il carattere di un punto atomico²²⁹.

²²⁵ Per quest’ultimo aspetto cfr. §10 *Condizioni formali e fondamento contenutistico delle sintesi* in *Elementi di una dottrina dell’esperienza*, cit., pp. 54-7.

²²⁶ G. Piana, *Elementi di una dottrina dell’esperienza*, op. cit., p. 50.

²²⁷ *Ibidem*

²²⁸ N. De Warren, *The Inner Night: Towards a Phenomenology of (Dreamless) Sleep*, op. cit., p. 276.

²²⁹ *Ibidem* “Das gehört zum Wesen der Wahrnehmung, dass sie nicht nur ein punktuelles Jetzt im Blick hat und nicht nur ein Eben-gewesen aus ihrem Blick entlässt und in der eigentümlichen Weise des “eben gewesen” nun doch “noch bewusst” hat (primäre Erinnerung), sondern dass sie von Jetzt zu Jetzt übergeht und ihm blickend entgegengeht” Hua XXIII, p. 258.

Si è detto che ritenzione e protensione sono intenzionalità, tuttavia esse sono solo particolari intenzionalità perché in senso stretto non si riferiscono ad oggettualità specifiche come accade ad esempio quando ci riferiamo agli atti presentanti. In questa sezione studieremo più da vicino la *ritenzione*, mentre l'analisi della protensione è demandata alle analisi successive allorché cercheremo di chiarire la costituzione del futuro (§2.4.1), esattamente come attraverso la ritenzione stiamo cercando le ragioni della costituzione del passato.

In senso stretto le ritenzioni non sono trattabili nemmeno come atti perché non portano a datità alcunché, se non le informazioni di ciò che era presente un istante prima. A questo proposito si suggerisce che la ritenzione non sia altro che un'intenzionalità a-tematica, la cui caratteristica eminente è riconducibile alla capacità di *ritenere* ciò che è appena stato nell'appena trascorso. Significativo è a questo riguardo l'esempio musicale di cui si serve Husserl per chiarire la questione. Solo nella misura in cui il suono appena udito è ritenuto nel presente che acquista senso la fase dell'ora, in altre parole il suono che ho udito è ancora presente, o meglio è co-presente ad ogni suono che or ora sto udendo – solo così, del resto, si spiega il senso complessivo che la melodia acquista. Un oggetto temporale come una melodia si presta dunque ad essere indagato precisamente sulla scorta di quel 'presente vivente' che ammette il gravidare di intenzioni temporali intorno a ogni fase dell'adesso, sicché ogni atto percettivo comprenda al suo interno un'architettura tripartita di tre *non indipendenti* forme dell'apprensione temporale: *ritenzione*, *apprensione dell'adesso originale* e *protensione*²³⁰. D'altra parte, il suono che ritengo e che rimane co-presente al suono che adesso odo, è non di meno un suono passato. Ma come è possibile rendere ragione di questa situazione concettuale, in cui si registra la presenza di un suono passato (co-presente) e di un suono presente. Come si può spiegare la compresenza di un'assenza e di una presenza, della compresenza di passato e presente?

Nelle analisi sulla temporalità, Husserl osserva che il suono che è appena stato ritenuto nella coscienza dell'ora non ne rappresenta una eco²³¹. Similmente non si può intendere la ritenzione nel senso di una coscienza d'immagine o di una fantasia. In tal caso verrebbe infatti negata niente meno che l'essenziale differenza tra ciò che fa di una ritenzione una ritenzione e ciò che al contrario fa di una presentificazione una presentificazione: mentre la ritenzione permette di trattenere la traccia del suono che è appena stata come ancora presente, al contrario il presentificare in generale è possibile in maniera *indipendente* da ciò che accade a ogni nuovo ora. Si può ricordare, fantasticare con una *relativa* libertà, laddove lo stesso non sembra potersi dire della ritenzione: non si è liberi di istanziare una ritenzione, essa accade ed è co-implica nel momento impressionale dell'ora. *Non possiamo farci*

²³⁰ *Ibidem*

²³¹ E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, ed. it. *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, Franco Angeli, Milano, 1981, p. 67. D'ora in avanti citato con la sigla HUA X

nulla. Ne emerge che la ritenzione è un processo di natura *passiva* interno alla percezione, contrariamente al ricordare e al fantasticare, i quali atti sono prodotti (relativamente) a piacimento. Si fa chiara inoltre la distanza tra ritenzione e presentificazioni, se si assume che il ricordare e il fantasticare sono atti intenzionali rivolti verso oggetti e orizzonti temporali: un evento passato ripresentato, un evento fantasticato, mentre il passato prossimo che abbiamo in pugno in grazia della ritenzione è solo per così dire presente: esso non è conchiuso come lo è il mondo del ricordo, il modo della fantasia (o dell'immagine), né tanto meno la ritenzione può essere istanziata per il tramite di un atto come quello del ricordare, fantasticare o presentificare in immagine²³². La risposta di Husserl alla domanda circa la possibilità della compresenza di passato e presente, vale a dire come sia possibile una coscienza del passato nel presente, si appoggia al peculiare statuto che conferiamo alle ritenzioni, intese come intenzionalità non tematiche, che non presentano contenuti nel senso in cui li porta la percezione, cioè non portano alcunché a datità alcun, cionondimeno la ritenzione deve essere pensata come un momento essenziale all'interno della coscienza, come ciò che ci permette di vedere del passato nel presente. Ciò che ci premeva mettere in luce per il momento sono i meccanismi di modificazione sotto i quali cadono non solo gli oggetti temporali, in quanto decorrono sulla linea del tempo con leggi immutabili, ma anche la coscienza stessa, la quale è *a sua volta costituita nella coscienza temporale*, cioè sottolineare che si deve sempre procedere sotto due profili.

Su quest'ultimo punto il lettore accorto potrebbe reclamare ulteriori chiarimenti dal momento che si è arrivati a sostenere in maniera disinvolta che la coscienza è a sua volta costituita nella coscienza temporale. Ci sia consentita una breve digressione per chiarire come è possibile che la coscienza che per definizione costituisce il tempo sia a sua volta costituita nel tempo. Non si presta così il fianco a un possibile regresso all'infinito? Husserl supera questo problema ricorrendo alla concettualità di una coscienza assoluta atemporale che funge da base per la coscienza temporale individualizzata. Se proviamo a chiederci chi costituisce il tempo la risposta è evidentemente la coscienza, ma per Husserl è la coscienza temporale in senso trascendentale, non intende la coscienza reale perché a quel punto non si starebbe più lavorando in senso fenomenologico, ma secondo un approccio tipico dell'empirismo per cui la coscienza verrebbe pensata sul modello della psiche, come mente: e in questo caso valgono le stesse regole, la mente ha coscienza del tempo però è a sua volta all'interno del tempo. Al contrario, in ottica trascendentale il tempo è presupposto esattamente come lo spazio a qualsiasi proposizione, affermazione scientifica, giudizio, ente ed è per questo motivo che si parla di invarianti quando si scomodano spazio e tempo. In fenomenologia addirittura più fondamentale dello spazio è il tempo e c'è una coscienza che lo costituisce e non può essere diversamente. Tale coscienza è trascendentale, non è la coscienza empirica, non è la mia coscienza

²³² D. Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, op. cit., p. 83.

in quanto studente del ventunesimo secolo situato in Italia all'interno di una comunità di studenti come voleva l'antropologismo heideggeriano, essa è prima della soggettività e prima dell'intersoggettività. Dobbiamo supporre che ci sia una coscienza temporale che non è una coscienza individualizzata e che necessariamente è fuori dal tempo dal momento che lo costituisce, perché se fosse all'interno del tempo in qualche modo precipiterebbe²³³. Anche in questo caso si tratta di mostrare che la coscienza che costituisce è anche la coscienza costituita. Sono due facce della stessa medaglia: da un lato la coscienza è una cosa fra le cose (la coscienza come mente) e quindi può essere oggetto della psicologia, della fisica, in una parola delle scienze, ma dall'altro è anche quella che presuppone la possibilità stessa di fare le scienze. In questo senso il regresso all'infinito si blocca nel momento in cui si riconosce che c'è questa sorta di *endiade*. Bisogna ammettere la coscienza che costituisce il tempo necessariamente come non temporale, perché altrimenti se fosse temporale sarebbe all'interno del tempo.

Ritornando al nostro discorso, la triplice unità di ritenzione, impressione originaria e protensione permette non solo di spiegare come gli oggetti temporali siano costituiti nel tempo, ma anche di rendere ragione del fatto che la modificazione ritenzionale avviene anche sul versante della coscienza, essendo la coscienza stessa via via temporale. All'interno dell'impianto fenomenologico la doppia intenzionalità della coscienza ritenzionale è descritta secondo due direzioni: da un lato dall'*intenzionalità trasversale* [Querintentionalität], la quale opera di concerto con quella *longitudinale* [Längsintentionalität]. L'utilizzo di questa concettualità consente a Husserl di giustificare in che modo la coscienza ritenzionale non si limita a mantenere l'oggetto, ma anche la coscienza che si ha di quell'oggetto²³⁴. Cerchiamo di chiarire meglio questi concetti avvalendoci dell'esempio husserliano di un suono.

Nehme ich die Richtung auf den Ton, lebe ich mich aufmerksam in die 'Querintentionalität' ein (in die Uempfindung als Empfindung vom jeweiligen Ton-jetzt, in die retentionalen Abwandlungen der Uempfindungen und der schon vorhandenen Retentionen die Einheit immerfort erfahrende), so steht der dauernde Ton da, sich in seiner Dauer immerfort erweiternd. Stelle ich mich auf die 'Längsintentionalität' ein und auf das in ihr sich Konstituierende, so werfe ich den reflektierenden Blick vom Ton (der so und so lange gedauert hat) auf das im Vor- Zugleich nach einem Punkt Neue der Uempfindung und das nach einer stetigen Reihe 'zugleich' damit Retinierte. Das Retinierte ist das vergangene Bewusstsein nach seiner Phasenreihe (...).²³⁵

²³³ Per approfondire questo aspetto si possono proficuamente leggere le analisi proposte da P. Ricoeur, *Tempo e Racconto*, op. cit., p. 66. "Husserl ha ben colto l'aporia che si annuncia all'orizzonte, quella di una regressione all'infinito: l'autoapparizione del flusso non esige forse un secondo flusso nel quale il primo appare?". Riprendendo Husserl, Ricoeur sottolinea come tale sdoppiamento non è in alcun modo richiesto, è lo stesso flusso che si costituisce in se stesso come fenomeno. Che detto in altri termini: "per avere qualcosa che duri ci vuole un flusso che si costituisca da sé. Per questo, *il flusso deve autoapparire*". (ivi). Cfr. Anche D. Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, op. cit., p. 90.

²³⁴ N. De Warren, *The Inner Night: Towards a Phenomenology of (Dreamless) Sleep*, op. cit., 277-278.

²³⁵ E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (HUA X), cit., p. 82. Cfr. §39 *Die doppelte Intentionalität der Retention und die Konstitution des Bewusstseinsflusses* (1909). Per la nostra linea interpretativa è significativo sottolineare come in questa sezione di testi ci sia un marcato accento sulla continuità della coscienza a livello temporale. Un confronto proficuo potrebbe nascere da alcuni passi delle *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1904/05) in cui troviamo ad esempio scritto che tra percezione e ricordo non c'è soluzione di continuità.

Il duplice orientamento della ritenzione consente di operare con un duplice movimento: da un lato l'intenzionalità trasversale garantisce la possibilità di ritenere la nota come passata, come non più ora presente; e di concerto, l'intenzionalità longitudinale consente che si possa dirigere lo sguardo verso il mio stesso atto di ascolto appena trascorso, ritendo il quale atto, ritengo me stesso come coscienza di aver ascoltato quella nota²³⁶. Sembra opportuno rimarcare il fatto che solo grazie a questa sorta di coscienza implicita di me stesso come avente appena sentito (o avente appena percepito) sia possibile posizionare l'oggetto (nota musicale) come essente effettivamente stato nel flusso della coscienza, all'interno del quale flusso ho tra le altre cose la coscienza di me stesso come essere temporale.

Si possono proficuamente leggere nella direzione che stiamo delineando le analisi proposte da Rudolf Bernet il quale interpreta il rapporto tra le due intenzionalità, sostenendo che la possibilità di un'intenzionalità trasversa si fonda sull'intenzionalità longitudinale. È infatti la coscienza della propria unità che permette alla coscienza interna di assicurarsi dell'unità temporale di tutti gli atti effettivamente compiuti da uno stesso soggetto reale (Real-Ich)²³⁷. La messa a punto del concetto d'intenzionalità longitudinale consente di giustificare il meccanismo con cui le impressioni originarie defluiscono costantemente nel flusso di coscienza dando vita per ciò stesso a una *catena* ritenzionale via via sempre più complessa, una serie in cui non esistono salti, cioè ritenzioni slegate l'una dall'altra, ma ritenzioni di ritenzioni fra loro co-intese in modo tale che l'intera storia del mio passato risulta implicata intenzionalmente con ogni nuova impressione originaria e con la sua correlata modificazione ritenzionale²³⁸. Vale la pena sottolineare già ora, che con questa struttura iterativa delle ritenzioni muta giocoforza anche la concezione di quel passato, la cui costituzione, per quanto possibile, stiamo cercando di chiarire: perché si fa già chiaro che il passato sedimentato per il tramite

Ci si trova dinanzi a due differenti domini, la percezione costituisce i suoi oggetti in *carne ed ossa*, mentre il ricordo li riproduce, li ricostituisce [Re-konstituiert]. Cfr. Hua X, p. 36. Ciò non deve stupire perché i testi di *Zeitbewusstsein* datati nel 1904/05 sono da leggersi in continuità con il Terzo Hauptstück come recitava per l'appunto l'intento programmatico.

²³⁶ “The double-intentionality of retentive consciousness is composed of a cross-intentionality and a length-intentionality: a cross-intentionality (*Querintentionalität*) directed towards the note as just-past, in which the note is given to me as “no longer now;” a length-intentionality (*Längsintentionalität*) directed towards my own act of hearing as just-past in which I retain myself as having just heard the note”. N. De Warren, *The Inner Night: Towards a Phenomenology of (Dreamless) Sleep*, op. cit., p. 278.

²³⁷ “Il faut donc faire la distinction, au sein de la conscience absolue, entre une intentionnalité «transversale», qui se rapporte à l'écoulement des actes intentionnels, et une intentionnalité «longitudinale», qui se rapporte au flux unitaire de la conscience interne ou «absolue» elle-même. À vrai dire, ces deux formes d'intentionnalité rétentionnelle de la conscience interne ne sont pas seulement « inséparables » (comme Husserl se contente de l'affirmer dans ses premiers textes), mais la possibilité de l'intentionnalité transversale est fondée sur l'intentionnalité longitudinale. Ce n'est, en effet, que la conscience de sa propre unité qui permet à la conscience interne de s'assurer de l'unité temporelle de tous les actes intentionnels effectivement accomplis par un même sujet réel ou « Real-Ich »”. R. Bernet, *Conscience et existence. Perspectives phénoménologique*, PUF, Paris, 2004.

Su questo punto si vedano anche le analisi proposte da P. Ricoeur, *Tempo e Racconto* (1985), vol. III : *Il tempo raccontato*, tr. It di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1985, p. 43 e 45, 46.

²³⁸ *Ibidem* Benché con un accento sulla dimensione del ricordo piuttosto che sui nessi ritenzionali, insiste Piana nel suo lavoro sulla figura della catena per descrivere il tempo – contrariamente ai teorici che facevano ricorso all'idea del flusso. L'immagine della catena restituisce di gran lunga meglio di quanto possa fare l'idea del flusso il modello profondamente matematico del tempo che ha in mente Husserl.

delle ritenzioni non è dietro di me come qualcosa che mi sono lasciato alle spalle una volta per tutte, al contrario esso è in continua crescita, e in un senso che si farà via via più chiaro, *la coscienza è la realizzazione del suo passato*²³⁹.

Ci sia consentito integrare brevemente le analisi temporali sinora svolte con la proposta di Fink, che a differenza dell'impostazione husserliana, pone l'enfasi sugli orizzonti depresentanti [Entgegenwärtigung] per giustificare la temporalizzazione degli orizzonti temporali²⁴⁰. Le due impostazioni non sono tra di loro in conflitto, al contrario possono essere lette di concerto per illuminare proficuamente il meccanismo di funzionamento della coscienza. Fink parla di depresentazioni intendendole come "quelle intenzionalità che costituiscono gli orizzonti viventi di un presente di vissuti, come la ritenzione, la protensione e l'appresentazione. Esse non sono presentazioni né presentificazioni; le definiamo, con un linguaggio alquanto originale, depresentazioni"²⁴¹. Fink prosegue osservando, in accordo con le analisi di Husserl, che il presente [Gegenwart] non è né un 'puntiforme' 'adesso' né una sorta di forma-tempo estensiva, ma va inteso invece nei termini di un processo continuo che abbraccia diverse fasi²⁴². L'impressione primordiale [Urimpression] è una specie di limite che sussiste solo attingendo continuamente dalla protensione e passando continuamente alla ritenzione in una temporalità viva e fluente²⁴³. Esso "non deve naturalmente essere concepito come un atomo temporale" ed è "solo astrattamente distinguibile" dall'intero processo in cui è inserito, dalla piena realtà dinamica del "presente vivente" [lebendige Gegenwart]²⁴⁴. Come sottolinea lascia intendere Bruzina, si ritrova in questo senso una certa vicinanza con l'intenzionalità della ritenzione e della protensione di cui abbiamo fatto menzione nell'impianto husserliano, dal momento che anche la funzione che ricoprono in fondo non è molto diversa. "Ogni impressione originaria [Urimpression] si trasforma eo ipso in una ritenzione, questa in una ritenzione della ritenzione e così via. Allo stesso modo, ogni fase momentanea ha davanti a sé

²³⁹ N. De Warren, *Husserl and the Promise of Time*, UP, Cambridge, 2010, p. 174.

²⁴⁰ E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild*, op. cit., p. 22-6. In questa prospettiva ci è sembrato lecito interpretare il senso con cui si può intendere il concetto di *depresentazione*. L'aspetto su cui abbiamo voluto portare l'attenzione viene sottolineato anche nel testo della fenomenologa francese Annabelle Dufourcq. "C'est également ce qu'affirme E. Fink dans Re-présentation et image : la présentification est le réveil d'actes passés ou possibles, d'abord dé-présentés dans l'éloignement d'un horizon. Fink met en exergue le concept de déprésentation [Entgegenwärtigung] pour désigner ces horizons indissociables de toute perception que Husserl a définis grâce aux notions de rétention et de protention. La queue de comète des rétentions et le halo des protentions qui accompagnent toute perception renvoient à des objets visés mais non présents – ni présentifiés – et visés clandestinement, en arrière-plan, de manière a-thématique. La déprésentation est en retrait, en décalage par rapport au présent, ce que signale la particule *Ent* qui marque une séparation, tandis que la *Vergegenwärtigung* est un transport qui ramène à nouveau l'oublié vers le présent. La déprésentation est presque un oubli, un certain obscurcissement, un écho qui s'affaiblit sans cesse. La rétention se vide peu à peu, de même la protention fuit à sa manière dans l'avenir : elle n'est certes pas oubli, mais Husserl la définit comme l'ombre de ces ombres que sont les dégradés rétentionnels". A. Dufourcq, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, op. cit., p. 66.

²⁴¹ E. Fink, *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, op. cit., p. 22.

²⁴² R. Bruzina, *Edmund Husserl and Eugen Fink, Beginnings and Ends in Phenomenology (1928-1938)*, op. cit., p. 232

²⁴³ *Ibidem*

²⁴⁴ *Ibidem*

protezzionalmente la “prossima” fase, la quale, a sua volta, ne ha un’altra e così in un’infinità aperta”²⁴⁵. Tuttavia, ed è questo il punto dirimente della questione: “l’intenzione ritenzionale non ha il carattere di un presentare, ma di un de-presentare [*Ent-gegenwärtigens*], del dimenticare, essendo nella sua modalità più autentica uno spostarsi di ciò che è conscio al livello impressionale verso il suo orizzonte di passato. Allo stesso modo, la protensionalità è in primo luogo un tener lontano. Il proteso, verso cui l’Io tende nell’attesa, è appunto distante proprio in questo attendere”²⁴⁶. Sembra che le funzioni che Husserl attribuisce rispettivamente alla ritenzione che trattiene le impressioni originarie defluenti e alla protensione che le anticipa non sono in fondo così diverse da quelle che Fink conferisce al dimenticare e all’attendere. In questo senso non siamo dinanzi a due facce della stessa medaglia, dal momento che non si tratta di differenti intenzionalità, ma è il modo in cui viene posta l’enfasi sulla loro funzione che viene spostato: si tratta in entrambi i casi di descrivere la modificazione di un presente impressionale, con la differenza che nell’impostazione finkiana il presente è definito come presente dimenticato e come presente a venire²⁴⁷. A livello della coscienza non si può dire che sia più importante ricordare rispetto a quanto sia più importante dimenticare, proprio perché vengono compiute entrambe, e deve persino essere così. *Se non dimenticassimo saremmo completamente sommersi, e viceversa se non ricordassimo non riusciremmo a vivere*. Queste due prestazioni devono essere entrambe performate dalla coscienza e l’aspetto interessante è che sembrano afferire alla stessa attività: in un caso la de-presentazione tende a enfatizzare il lato della dimenticanza, laddove la ritenzione cerca di mettere l’enfasi sulla conservazione; ma in realtà sono due facce della stessa medaglia.

Attraverso le analisi sul presente inteso come vivente viene così alla luce una struttura che unisce in un’unica coscienza gli orizzonti del passato, del presente e del futuro. Le analisi della ritenzione e della protensione hanno dimostrato che la coscienza ritenendo i contenuti che trascorrono in direzione del passato (*Querintentionalität*), ritiene anche se stessa (*Längsintentionalität*) e quindi la coscienza presente fa tutt’uno con la coscienza passata. Analogamente, come la coscienza ha sempre delle ritenzioni, ha sempre anche un certo margine di aspettative verso il futuro. Quindi insieme all’orizzonte del passato le è dato anche l’orizzonte del futuro. Se non si ammettesse la costante copresenza di un orizzonte del passato *intersecato* con un orizzonte di futuro, non si potrebbe pensare che a un presente ‘atomico’ (puntiforme). In questo senso è la stessa nozione di presente che va a mutare, e in questo caso si parla piuttosto di orizzonte del presente, cioè di un orizzonte che è

²⁴⁵ E. Fink, *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, op. cit., p. 22.

²⁴⁶ Ivi, p. 23.

²⁴⁷ Per un confronto tra Fink e Husserl si veda A. Schnell, *La phénoménologie du temps d’Eugen Fink*, pp. 77-108, in *Annales de Phénoménologie* (7) 2008, p. 91-98.

appianato insieme agli orizzonti del futuro e del passato in un'unica unità che costituisce appunto il presente vivente.

Mediante il lavoro sulla duplice natura della coscienza ritenzionale Husserl descrive la funzione della ritenzione in termini di un 'depresentare'²⁴⁸, perché solo così si può capire come è possibile che una coscienza riesca a costituire quell'oscurità profonda che la caratterizza in quanto passato, come 'una notte interna alla coscienza', in cui deve essere possibile ritornare in possesso di un cammino che ha compiuto. Attraverso l'utilizzo di metafore che fanno riferimento a una coscienza che si addormenta (che sprofonda in un abisso o che scompare come una nave in lontananza) Husserl caratterizza la funzione ritenzionale della coscienza come 'depresentante'²⁴⁹, intendo con ciò chiarire in che modo si costituisca il passato, il quale sembra retrocedere in una profondità impenetrabile, una notte (apparentemente) del tutto indifferenziata. Questo apparente salto dalla ritenzione di un passato vissuto all'interno del presente verso un passato esemplificato dalla notte profonda risponde alla distinzione husserliana tra ritenzioni vicine (near) e lontane (far)²⁵⁰. Quindi da un lato si ha la permanenza del passato nell'arco del presente vivente (quella che si è menzionata con l'esperienza di sentire ancora le note come appena passate) mentre da un altro il definitivo passaggio di quelle stesse note in un passato più lontano, definitivamente sedimentato²⁵¹ – il quale passato non può essere inteso come qualcosa che mi sono lasciato definitivamente alle spalle una volta per tutte, perché è proprio in grazia del decorso ritenzionale che procede ben oltre l'orizzonte del presente vivente, che il passato cresce, non subisce un arresto, ma si suppone che continui e si sedimenti. È la distinzione tra il sonno e la veglia, tra un io dormiente, inabissato e un io desto. Addormentandosi, la coscienza si dimentica di sé, pur essendo sempre se stessa. Se tutto ciò accade è perché come sappiamo il passato non è qualche cosa che ci lasciamo definitivamente alle spalle, ma rimane presente all'interno della coscienza sotto forma di ritenzioni lontane sedimentate, e questo è reso possibile ancora una volta dalla duplice natura attribuita alla doppia intenzionalità della coscienza ritenzionale: l'intenzionalità trasversa consente di ritenere le impressioni defluenti, e correlativamente, l'intenzionalità longitudinale, consente alla coscienza di ritenere se stessa in quanto ritenente²⁵². Tanto più i contenuti esperienziali ritenuti nel presente degradano verso il passato, allo stesso modo la coscienza di quei contenuti si allontana da se stessa. In questo senso si parla di una sedimentazione, che mira descrivere lo stato di dimenticanza della coscienza da se stessa²⁵³. Per questa via si chiarisce in che modo la

²⁴⁸ N. De Warren, *The Inner Night: Towards a Phenomenology of (Dreamless) Sleep*, op. cit., p. 280.

²⁴⁹ *Ibidem*

²⁵⁰ *Ivi*, p. 281.

²⁵¹ *Ivi*, p. 283.

²⁵² *Ivi*, p. 283. Senza dimenticare che questa coscienza interna è anche la coscienza (longitudinale) della totalità del proprio flusso.

²⁵³ *Ibidem*

coscienza ritenzionale abbia sempre in pugno se stessa, senza essere per l'appunto conscia o vigile rispetto a se stessa²⁵⁴. Nel momento in cui una coscienza si addormenta ritiene se stessa, ma si dimentica anche di sé. E questo è garantito dal fatto che a ogni nuovo risveglio prende consapevolezza del sonno profondo in cui era caduta. In questo senso ne emerge un'idea precisa di come debba essere inteso il passato della coscienza, il punto al quale del resto le nostre analisi miravano, e precisamente quel passato che quella stessa coscienza è diventata: il mio passato è diventato la mia storia incarnata²⁵⁵. La coscienza del passato è essa stessa una coscienza passata²⁵⁶.

Husserl descrivere questa funzione della coscienza ritenzionale nei termini di una deprezentazione, andando a caratterizzarla come una coscienza che va a dormire, che sprofonda in profondità²⁵⁷. Leggere la coscienza in termini di deprezentazione di concerto all'utilizzo di metafore che ne rendono intuitiva la funzione allo stesso tempo di ritenere ma anche di dimenticare, ci ha messo nella condizione di illuminare da un lato il processo di progressiva dimenticanza a partire dalla vivacità dei contenuti che si offrono nel presente vivente, e dall'altro di portare l'attenzione sull'orizzonte temporale che veniva così a costituirsi e che si è esemplificato con la metafora della notte profonda (abisso) in cui l'io reale (vigile, desto) tende mano a mano ad addormentarsi e a cadere per certi versi in un sonno profondo, in cui tuttavia ogni nuovo risveglio ne sancisce l'unità della vita di coscienza, a cui tutti i possibili 'io' sono rimessi. Questo risultato si rivela significativo, nella misura in cui discutere la relazione che lega l'io alla sua notte profonda (oscurità), consente di delineare un quadro in cui ci è sembrato lecito interpretare che sia proprio in forza di tale ancoraggio alle percezioni passate che un ricordo possa dirsi tale, che altrimenti *la fiducia nella credenza di esperienze vissute nel passato* – di cui abbiamo cercato giustificazioni – non sia possibile se non ricercandola sulla base di quell'io che allora ero e che ora sempre sono. È grazie alla qualità essenziale della coscienza interna, al suo potere ritenzionale, che possiamo dire che qualcosa come un ricordo è possibile. In effetti un atto passato della mia coscienza può essere riprodotto da un ricordo istanziato nel presente solo a condizione che non sia fuoriuscito da questa coscienza, solo a patto che sia stato ritenzionalmente mantenuto²⁵⁸, che sia dunque un *dentro dell'io* in un senso *forte, immanente*. Il passato è dunque collegato strutturalmente al presente, *non si verifica alcun passaggio dall'essere al non essere*, tra ciò che è presente e ciò che è assente.

²⁵⁴ Ivi, p. 282.

²⁵⁵ *Ibidem* "My past has become my incarnate history".

²⁵⁶ Ivi, 283. "The consciousness of the past is itself a past consciousness".

²⁵⁷ Ivi, p. 280.

²⁵⁸ R. Bernet, *Conscience et existence*, op. cit., p. 34.

2.2.2 *Io reale vs io di fantasia*

Le analisi che seguono cercheranno di mettere in luce in che modo il portato delle analisi sulla coscienza interna del tempo si riverbera sulle analisi delle fantasie, consentendo di chiarire la formula che vuole la presentificazione come una modificazione *riproduttiva* di una corrispondente percezione, nonché di dipanare alcuni punti nodali che percorrono i manoscritti raccolti nel volume ventitreesimo con particolare riferimento al testo n. 15²⁵⁹ che contempla al suo interno la fondamentale distinzione tra i *vissuti impressivi* che afferiscono alla compagine percettiva e quelli *riproduttivi*, all'interno dei quali viene annoverato il ricordo in quanto presentificazione riproduttiva.

Nelle analisi condotte nel precedente paragrafo siamo andati alla ricerca del meccanismo che permettesse di giustificare la credenza nei confronti di esperienze all'interno del passato, e abbiamo ritrovato tale garanzia grazie al lavoro svolto sul registro della coscienza sostenendo che la fiducia nella *credenza* di esperienze passate è possibile sulla base di quell'io che allora ero e che ora sempre sono: la coscienza ha sempre se stessa, senza essere per l'appunto conscia o vigile rispetto a se stessa; essa ritenendosi, di fatto si dimentica di sé. Lo stato di dimenticanza da sé or ora rinvenuto nelle analisi sul tempo assume una rilevanza strategica per comprendere il problema della fantasia così come viene presentato nei manoscritti del 1912, all'interno dei quali si fa menzione di una modificazione della coscienza. La dimenticanza da sé, il ritrovarsi in posizione opposta all'io desto come nel caso dell'io dormiente (o sognante), ci mette nella giusta prospettiva per comprendere il lavoro descrittivo che Husserl inizia a compiere in merito alla modificazione riproduttiva all'opera nelle fantasie: “[p]roprio quando fantastico in modo vivo, quando sono totalmente assorto nella fantasia, sono «*dimentico di me stesso*». Sono allora l'io della fantasia, e tutto l'essere-rivolto-a tutti i miei atti compiuti sono allora fantasie, riproduzioni”²⁶⁰. Nel momento in cui rivolgo l'attenzione ai vissuti riproduttivi, si verifica un fenomeno particolare per cui è come se mi dimenticassi delle circostanze in cui realmente sono inserito per sprofondare nell'io di fantasia, nel caso del ricordo per riprendere possesso di quell'io che allora ero. Husserl parla di una vita reale [Wirklichkeit] e *allo stesso tempo* di una vita nella fantasia [Unwirklichkeit]: in particolare, abbiamo a che fare con un *doppio io* [ein doppeltes Ich], l'io reale e l'io della riproduzione [das wirkliche Ich und das reproduktive]²⁶¹. Il concetto di io reale (o come in precedenza citato nei termini di un io desto, vigile) è di facile comprensione; intendiamo con esso la coscienza percettiva del presente attuale, è l'io inserito all'interno del suo ambiente, io per esempio seduto alla scrivania e con davanti a me dei libri.

²⁵⁹ Testo n. 15 che porta il titolo significativo “*Modi della riproduzione e fantasia. Coscienza d'immagine. In riferimento anche alle prese di posizione* (marzo-aprile 1912). Le sezioni c, d, non sono presenti nell'edizione italiana.

²⁶⁰ Ivi, p. 173. “[d]och heißt es da vorsichtig sein. Gerade wenn ich lebendig phantasiere, ganz in der Phantasie aufgehe, bin ich “*selbstvergessen*”. Ich bin dann das Phantasie-Ich, und all die Zuwendung, all meine vollzogenen Akte sind dann Phantasie-Reproduktionen” (Hua XXIII, p. 340). Corsivo mio.

²⁶¹ Hua XXIII, p. 350. Testo n. 15, sezione c.

Per chiarire al meglio come si possa intendere l'io della riproduzione può essere utile rifarsi a un noto passo che in quegli stessi anni andrà a confluire nelle *Idee* in cui Husserl scrive: “[o]gni qualvolta abbiamo presentificato degli oggetti qualsiasi (...) bisogna considerare come implicito nell'essenza della coscienza fantasticante che sia immaginario non solo questo mondo, *ma anche il percepire che lo offre*”²⁶². Altrimenti detto, e per anticipare una formula sulla quale avremo modo di soffermarci: in ogni riproduzione (presentificazione) non è riprodotto solo ciò che è quasi percepito, come si potrebbe a tutta prima pensare, ma anche il soggetto (io) quasi percipiente. Mi ricordo ad esempio di essere stato seduto nelle aule al quinto piano dell'Università in via Carlo Bo, e da lì di aver visto la punta del Grattacielo Unicredit di Milano; appartiene in questo caso alla natura del ricordo che un io quasi percipiente sia sempre co-, cosicché io possa dire ogni volta che la punta è stata vista da vicino o da lontano, ieri o cinque anni fa, da un'angolazione piuttosto che un'altra. Che detto altrimenti: per poter ricordare un presente *impressionalmente* vissuto, per esempio del modo in cui ho percepito la punta del grattacielo illuminato, non basta ricordare questo oggetto passato, ma occorre compiere *una riflessione all'interno* di questo ricordo, *sprofondare* in questo *mondo*. Questo quasi io percipiente coinvolto nella fantasia è quello Husserl intende descrivere con 'io della riproduzione'. Come già invitavano a vedere le analisi sulla temporalità, si tratta a tutti gli effetti della stessa coscienza ma modificata in senso immaginativo: essa smette di percepire e inizia a immaginare, in questo caso compie l'atto del rimemorare. Si parla di modifica in questo caso perché si devono poter distinguere le prestazioni della coscienza, e nel momento in cui non percepisce ma ricorda noi stipuliamo pertanto di chiamarla una coscienza modificata immaginativamente, laddove la coscienza che percepisce è la coscienza percettiva. Questo è un primo modo di fare chiarezza sulla formula che vuole la coscienza di fantasia come una modificazione della corrispondente percezione. Abbiamo pertanto due direzioni di lavoro nella struttura riproduttiva che devono essere tenute parimenti in considerazione se si vuole chiarire la natura delle presentificazioni, una che rivolge l'attenzione agli atti della coscienza che sono ritenuti nella coscienza interna del tempo e l'altra che valorizza il noema di riferimento.

Vale la pena già ora fare alcune precisazioni che verranno riprese ampiamente nel corso del lavoro e andranno argomentate più da vicino. Sostenere che in ogni fantasia è co-implicato anche un io di fantasia, che in ogni ricordo posso tornare a riferirmi a un io del ricordo a garanzia che il percepito o l'evento sia stato visto da una determinata angolazione, in un determinato tempo, non significa come evidente suggerire banalmente che l'io del ricordo venga in soccorso ancillare all'io attuale nell'operazione di certificazione del ricordo, bensì avvalorare l'ipotesi che sia la stessa coscienza modificata, cioè l'io del ricordo ad assumere un ruolo di primo piano all'interno della vita di

²⁶² E. Husserl, *Ideen I*, op. cit., p. 225. (Corsivo mio). Il riferimento è al noto §111 sul quale avremo modo di ritornare. “[s]o oft wir irgendwelche Gegenstände vergegenwärtigt haben (...) dann gilt es zum Wesen des phantasierenden Bewußtseins gehörig, daß nicht nur diese Welt, sondern auch zugleich das sie “gebende” Wahrnehmen phantasiert ist”.

coscienza, laddove l'io reale retrocede sullo sfondo garantendo la stabilità all'interno del campo di realtà. La stessa coscienza smette per l'appunto di percepire e compie un altro atto che è quello di immaginare. Vedremo meglio come si articola questo meccanismo all'interno delle presentificazioni nel corso del lavoro, per il nostro scopo basti aver messo in luce in primo luogo la stretta alleanza che si viene a instaurare tra le lezioni sul tempo e le analisi sulla fantasia, che sia segnatamente il lavoro della funzione depresentante della coscienza a guidare la comprensione del principio fondamentale del 'doppio io', cioè della modificazione di coscienza che sta a fondamento di ogni fantasia, di iniziare insomma a farci apprezzare in che direzione vadano lette le modifiche introdotte in sede iniziale. Si tratta ora più concretamente di capire a quali orizzonti di pensiero ci introduce la concettualità di una modificazione nel momento in cui interfacciamo più da vicino con un ricordo concreto.

2.3 Il ricordo

2.3.1 Immagini del ricordo

Proviamo allora a mettere alla prova concretamente la concettualità che abbiamo guadagnato applicandola alla presentificazione posizionale riproduttiva in un senso pregnante, il ricordo. Che cosa s'intende anzitutto con il ricordare? Il rimemorare è quell'atto mi permette di ripercorrere ciò che mi appartiene e che ha segnato il cammino della mia coscienza: i ricordi hanno la forza di mostrarmi dove sono stato, e insieme di timbrare la mia appartenenza a quei fatti e luoghi; nei ricordi si fa avanti un *mondo* che un tempo è stato il mio e che ho già colto nel suo darsi proprio così, con una determinata prospettiva e con una particolare tonalità. Ricordo, ad esempio, con grande gioia il tempo in cui giocavo a pallone sul terrazzino dell'oratorio con i miei compagni di scuola; ne sono certo, è un mio ricordo che si è consumato in quel tempo e in quel luogo della mia vita.

Ora, la prima idea che potrebbe attraversare il pensiero di molti alla luce di questa prima descrizione è che in effetti la presentificazione di ricordo in quanto modificazione dell'atto presentante, cioè di una percezione passata che è stata a tutti gli effetti mia, prometta la *ripetizione* sotto forma di *immagine* di un'esperienza passata, dal momento che si conferisce alla rimemorazione la capacità di restituirci fatti e azioni di cui ho personalmente fatto esperienza. Questo modo di impostare il problema darebbe adito, tuttavia, a un pericoloso fraintendimento che finirebbe per negare anzitutto ai ricordi la loro essenza lacunosa, il loro essere attraversati da vuoti, pieghe che ne impediscono una recita fedele²⁶³. È precisamente questa prima e spontanea concezione del ricordo, intesa come un ridestamento *ripetitivo* di un'esperienza passata, che la concettualità husserliana vestita dei panni di una *modificazione di coscienza* ci invita a guardare con sospetto. Del resto, questo

²⁶³ G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, op. cit., p. 109-110.

modo di intendere il ricordo era venuto a imporsi in maniera acritica nelle prime analisi di Gottinga e che non abbiamo esitato a fare nostro nel momento in cui abbiamo sostenuto che il ricordare non fosse che un particolare modo di operare un ridestamento di percezioni defluite nel passato, che vengono pertanto ripresentate, il cui correlato noematico (percepto) si dava perciò secondo il modo del come se, del come se fosse presente. In quanto presentificazione la caratteristica eminente del ricordo ci è sembrata quella di portare a presenza qualcosa che fu, e nella misura in cui si supposeva che il ricordo fosse un ricordo di una esperienza passata (tralasciando i casi di ricordi fallaci), non si esitava a sottolineare che il legame intenzionale tra il ricordo e il presente impressivo dell'ora fosse in linea di principio sempre percorribile – malgrado non si fosse ancora in possesso della regola che consentisse di dimostrare in che modo il presente fosse collegato strutturalmente a ciò che è stato presente. Di qui emergeva per l'appunto anche la differenza tra un ricordo e un atto presentante, tra atti di coscienza che presentano oggettualità in carne ed ossa di contro ad atti che ridestano le stesse oggettualità nel modo del come se. E dal momento che presente era solo ciò che veniva portato a datità da un atto presentante, ci era sembrato legittimo concludere che la rimemorazione fosse pacificamente da intendersi come il ridestamento del correlato di un atto presentante, di semplici percezioni sensibili defluite nel passato che ritornano alla mente, le quali differivano dalle percezioni sensibili per via della diversa *stoffa del materiale* sensibile, costituite da fantasmi, anziché da sensazioni. Questo carattere riassumeva inoltre le difficoltà insormontabili a cui Husserl non riusciva a dare risposta al termine delle lezioni di Gottinga, dove alle sensazioni della percezione si contrapponevano i fantasmi della fantasia – ciò che era assente dalla coscienza, e ciò che era presente.

Si tratta ora di capire per quali ragioni questo modo di impostare la questione non ha più ragioni di sussistere per chiarire l'essenza del ricordo una volta che vengono ad imporsi le modifiche a livello della coscienza di cui sopra abbiamo fornito un primo resoconto. Non si vuole infatti credere che il ricordo inteso come modificazione del corrispondente atto percettivo permetta di ricostruire passo per passo l'esperienza che fu, recitando mimeticamente le percezioni sensibili che allora ha istanziato la coscienza percettiva. Non vogliamo dare credito a questa concezione mimetica del ricordo per la semplice ragione che l'introduzione di una modificazione *riproduttiva* invita precisamente a pensare il noema che fu sulla base correlativa di un io del ricordo – che a suo tempo era inserito all'interno di un presente vivente – di una coscienza che si è interamente modificata, *glissando* dal piano percettivo a quello immaginativo. È questa la ragione per cui prende corpo l'ipotesi di uno sganciamento dalla prima formulazione che mirava a qualificare la presentificazione meramente come il ridestamento di un percepto che si fa avanti con l'indice presentificato, una sorta di *immagine* statica sempre pronta e collocata sulla linea del tempo che si presenta *in blocco* al cospetto dell'io desto, “come se il ricordo fosse (...) un'immagine un po' pallida ed incerta di ciò che

originariamente fu davanti a noi in piena chiarezza”²⁶⁴. Pensare la presentificazione di ricordo sul modello che chiamiamo della *mera variazione noematica* di un atto percettivo significa dunque non solo misconoscere alla coscienza presentificante la sua dipendenza dal lavoro che compie a livello profondo della vita degli atti di coscienza, cioè il fatto che sia la stessa coscienza a subire una modificazione, cioè a ritornare in possesso del passato che fu, ma in maniera non meno pericolosa, continuare a perseverare sull’idea che il ricordo possa essere inteso alla stregua di una di *immagine*, una *raffigurazione*²⁶⁵ piuttosto povera collocata atomicamente sulla linea del tempo. Eppure, l’idea di trarre profitto dall’analogia con le raffigurazioni è solo seducente proprio perché “il riapparire del passato non può essere inteso come un’autentica ripetizione, ciò che appare non può essere altro che un’immagine di esso”²⁶⁶. Al contrario, e si tratterà di corroborarlo nelle pagine che seguono, presentificare è calarsi sempre più profondamente in questo «vivere», che diventa sempre più vita reale, è portarsi «sempre più vicino ciò che è fantasticato», ma non in un *blocco*, compio piuttosto questo vivere nei *dettagli*, esplorandolo come non avevo avuto modo di fare in precedenza.²⁶⁷ Il ricordo allora non può più essere inteso come una riproduzione mentale di un’immagine vaga e povera di quel passato (in cui ad esempio giocavo all’oratorio), quanto piuttosto il tentativo di guardare il passato a partire da una posizione ravvicinata, da un punto in cui l’io del ricordo coglie ciò che ha vissuto in quanto appartenente in un senso forte al suo passato. *Ricordare implica la modificazione dell’intera coscienza che smette di percepire e inizia a immaginare.*

Questo è del resto un primo senso con cui si può intendere la formula che sopra si è anticipata: in ogni riproduzione non è riprodotto solo ciò che è *quasi* percepito, ma anche il soggetto (io) quasi percipiente. Appartiene in altri termini alla natura del ricordo che una coscienza di quel presente che fu sia sempre implicata. Da cui la tesi più volte ribadita da Husserl in questa sezione di lavori secondo cui l’atto del ricordare (in generale la presentificazione) non consiste nella *mera variazione noematica* ma è da intendersi come una *modificazione riproduttiva* di una corrispondente percezione. “*Impressione* può essere il nome per la *vita di coscienza*, per la coscienza interna nella quale si costituisce il vissuto (...), e *riproduzione* può allora essere un nome per la modificazione della *presentificazione di vissuto*”²⁶⁸.

Questo lavoro introduttivo sulla struttura riproduttiva della coscienza è servito anzitutto per allontanare definitivamente l’idea che l’essenza del ricordo possa essere intesa alla stregua di

²⁶⁴ Ivi, p. 103.

²⁶⁵ “In un senso certamente non letteralmente identico a ciò che intendiamo propriamente con raffigurazione: ma questa nozione può essere esplicitamente richiamata per fornire una sorta di illustrazione analogica del rapporto che il ricordo istituisce con il passato. Ci potremo allora avvalere sia della struttura del riferimento, sia della «povertà» essenziale della raffigurazione” (Ivi, p. 102).

²⁶⁶ *Ibidem*

²⁶⁷ Hua XXIII, p. 174.

²⁶⁸ Ivi, p. 163.

un'immagine, raffigurazione, come una sorta di interfaccia che si pone davanti ai nostri occhi. Inoltre, la critica alla prima formulazione husserliana, al modello che abbiamo chiamato della *mera variazione noematica* ha consentito una volta di più di chiarire per quale motivo a questo stadio delle analisi Husserl parli di una *modificazione* che coinvolge interamente la coscienza nel momento in cui ricorda. È l'intera coscienza che ritorna sul materiale sensibile che aveva percepito, non originalmente ma in forma *modificata*, cioè attraverso un atto immaginativo e non più percettivo.

2.3.2 Ricordare è rivivere

Sebbene si sia or ora riconosciuto un ruolo fondamentale all'operare della vita di coscienza sostenendo che la modificazione avviene all'interno di questa linea di coscienza, cioè è la stessa coscienza che una volta percepisce un'altra ricorda, quello che rimane da chiarire è in che senso tale coscienza modificata sia *riproduttiva*. Cosa intende Husserl con riproduzione riferendosi alle fantasie?

Grazie all'abbondante uso delle metafore di cui abbiamo fatto ricorso in precedenza come quella della 'notte profonda della coscienza', dell'abisso e ancora del sonno, che tentano di restituire l'idea di una coscienza che ritiene sempre se stessa senza essere per l'appunto conscia o vigile rispetto a se stessa, non risultava più impensabile credere al fatto che la coscienza del passato è essa stessa una coscienza passata, e che cioè non ci sono più difficoltà insuperabili nel pensare che ci sia una *continuità* tra l'io attuale che istanzia l'atto del rimemorare e l'io del mondo del ricordo. E poiché è precisamente il mio io attuale a sprofondare per intero nel passato ne derivava che l'accesso alla coscienza passata è in linea di principio sempre percorribile – pena la difficoltà a dare credito all'ipotesi che il passato sedimentato non è qualcosa che mi sono lasciato alle spalle una volta per tutte, ma al contrario esso è in continua crescita, e dunque alla formula che *la coscienza è la realizzazione del suo passato*. Con l'adozione della metafora della notte profonda, del sonno e della veglia, si è spostato l'accento verso uno spazio di continuità all'interno della vita di coscienza, in cui non possono più trovare cittadinanza quelle statiche contrapposizioni (assenza vs presenza, attualità vs inattualità, realtà vs irrealtà) che hanno contrassegnato le fasi iniziali del percorso husserliano e che finivano per ripercuotersi in maniera evidente sulle prime dinamiche del rapporto tra vissuti impressivi e riproduttivi, visti quest'ultimi come copie manchevoli di realtà passate. La scelta, infatti, di costruire l'argomentazione sulla contrapposizione tra assenza (inattualità) e presenza (attualità) si rivela un'arma a doppio taglio²⁶⁹: in un primo momento efficace per operare delle prime distinzioni tra ciò che compete alla presentazione e ciò che di contro pertiene alle presentificazioni, in un secondo

²⁶⁹ R. Micheloni, *Introduzione al concetto di depresentazione: commento a Presentificazione e Immagine di Eugen Fink*, tesi di laurea Unimi, 2012/2013, p. 51.

tempo inoffensiva, se non addirittura penalizzante perché incapace di restituire l'intrinseca dinamicità all'interno dell'orizzontalità della vita di coscienza, nella fattispecie tra l'io attuale e l'io del ricordo. E come inizia a farsi più chiaro nel suo utilizzo metaforico il sonno è precisamente la facoltà di sottrarsi alle contrapposizioni polarizzanti (attuale/inattuale, assenza/presenza, realtà/irrealtà), e insieme la possibilità del ritorno, nella misura in cui una coscienza che dorme è una coscienza che può tornare se stessa, e ritrovare se stessa, ma non dove si è lasciata per la prima volta poiché

l'atto del ricordare è una 'coscienza rinnovata' [*Wiederbewußtsein*] nel senso che quando ricordo un oggetto del passato, l'atto percettivo in cui un'esperienza è stata costituita per la prima volta come presente è di per sé "dato di nuovo", è "riprodotto". (...) L'atto del ricordare fa rivivere il passato perché richiamando un oggetto dal passato, la coscienza ripete se stessa implicando la sua stessa coscienza passata²⁷⁰.

Come osservava Husserl in *Zeitbewußtsein* ogni ricordo di A è allo stesso tempo il ricordo di una precedente percezione di A²⁷¹, nel senso in cui – ora possiamo precisarlo – l'atto del rimemorare è un *risveglio* di A – la coscienza è ancora "viva" e "data", come se un particolare atto di coscienza riacquistasse la sua coscienza, non nella sua forma originale, bensì in una forma riprodotta, come data di nuovo in un ora che non chiamo più il proprio²⁷². Si fa pertanto una volta di più chiaro perché non può reggere l'idea che vuole la presentificazione come la mera variazione di un atto presentante, sono infatti venuti meno gli estremi per trattare il passato come un'assenza dalla coscienza. Avendo a che fare con un 'risveglio', esso è parte integrante di quella medesima coscienza che ora percepisce, ricorda o fantastica.

Lavorare insistentemente all'impresa di stornare il ricordo dal modello del ridestamento di un noema dal passato, ci ha consentito di metterci al riparo da quei fraintendimenti che ci avrebbero impedito di vedere nel ricordo l'esperienza presente di un io che fa esperienza a sua volta dell'io che è stato presente (io del ricordo), di apprezzare come l'atto del rimemorare *rivivifica* la vita del passato poiché richiamando un oggetto o un evento dal passato la coscienza ripeteva se stessa. Nella misura in cui il rimemorare rivivifica (risveglia) la vita di quell'io che fu, non sembra inopportuno pensare che quell'io che è stato una volta presente, fosse a sua volta inserito all'interno di una trama più ampia, e che cioè l'io passato disponesse a sua volta di un passato e di un futuro come possibili

²⁷⁰ "Remembrance is an "again consciousness" (*Wiederbewußtsein*) in the sense that when I remember an object of the past, the perceptual act in which an experience was first constituted as present is itself "given again," and "reproduced." (...) Remembrance relives the past because in recalling an object of the past, consciousness replays itself by "implicating" its (own) past consciousness". N. De Warren, *The Inner Night: Towards a Phenomenology of (Dreamless) Sleep*, op. cit., pp. 283-4.

²⁷¹ HUA X, p. 197.

²⁷² "Remembrance is an awakening – consciousness is once again "alive" and "given," as if a particular act of consciousness regained its consciousness, not in its original form or characterization, but in a reproduced form, as given again in a now that it no longer calls its own". N. De Warren, *The Inner Night: Towards a Phenomenology of (Dreamless) Sleep*, op. cit., p. 284.

realizzazioni a cui prestare la propria coscienza. Detto altrimenti, si tratta ora di tirare le implicazioni che derivano da un siffatto modo di condurre il ragionamento spingendosi a sostenere che la concezione del ricordo descritta come un io presente che fa *esperienza* di un io che è stato presente nel passato si presta a essere *allargata* per offrire spazio alle manovre che allora quell'io presente poteva compiere. In questo senso si chiarisce perché sia l'io del ricordo a dover prendere posizione rispetto all'io reale che come tale è costretto a retrocedere sullo sfondo. Parlare di riproduzione all'interno della coscienza mira allora a enfatizzare semplicemente il fatto che con il rimemorare non viene solo ridestato l'atto defluito nel passato compiuto dall'io del ricordo, ma la *molteplicità orizzontale* dei possibili atti (presentazioni e allo stesso modo presentificazioni) a cui quella coscienza di presente aveva potenzialmente accesso. *Ricordare implica dunque la ripetizione della nostra intera coscienza come coscienza passata*, e che a suo tempo era attraversata da una *storia*. Di qui le ragioni forti che vietano di pensare al ricordo come qualcosa di stabilito e compiuto una volta per tutte, o, come variazione di corrispondenti percezioni defluite nel passato, ma al contrario sul modello di una piena *riproduzione*²⁷³, in cui l'atto presentificante (il ricordare in questo caso) è a sua volta attraversato da una struttura riproduttiva che contempla intimamente al suo interno un *presente presentificato* con tutti i suoi modi di coscienza intenzionalmente implicati (passato, futuro, possibile, meramente fantasticato ecc...)²⁷⁴. E promuovere una siffatta concezione del ricordo significa giocoforza esporsi a una tesi tutt'altro che pacifica per cui al ricordare non sarebbe preclusa *in linea di principio* la possibilità di dotare il percepito di nuove direzioni che una volta erano solo implicite e che non sono state percorse; o detto altrimenti, che anche *la dimensione riproduttiva del ricordo è apertura all'orizzonte del possibile. Ricordare è rivivere*²⁷⁵.

Avendo a che fare a tutti gli effetti con un *mondo del ricordo* e non una sua copia illanguidita, non è fuori luogo pensare che il passato che fu attuale per quell'io fosse a sua volta attraversato da tutta una serie di potenzialità, che l'io attuale del passato disponesse a suo tempo di ricordi, anticipazioni e fantasie. Con le parole di Fink “[i]n queste presentificazioni, [il] soggetto del mondo

²⁷³ Sulla carica produttiva delle fantasie sono da menzionare le analisi di Bernet al § 3 *La présentification d'un objet du passée et le ressouvenir comme conscience reproductive* e al §4 dedicato invece a *La présentification d'un objet fictif*. R. Bernet, *Conscience et existence*, cit., pp. 93-118.

²⁷⁴ R. Bernet, I. Kern, E. Marbach, *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*, op. cit. “Es handelt sich darum, dass eine Vergegenwärtigung nicht bloß Bewusstsein von einem Gegenstand ist, sondern dass sie in sich selbst, im „inneren Bewusstsein“ oder Zeitbewußtsein, auch reproduktives Bewusstsein von der entsprechenden Impression, vom entsprechenden originären Ablauf ist, in welchem sich ursprünglich das Bewusstsein vom jetzt vergegenwärtigten Gegenstand konstituiert (in der Vergangenheit, Zukunft oder als reine Möglichkeit in der Phantasie)” (Ivi, p. 135).

²⁷⁵ E. Franzini. *Fenomenologia dell'invisibile*, op. cit., p. 29.

In questa direzione sono da leggersi altresì le considerazioni raccolte postume in *Esperienza e giudizio* per cui “il ricordo può essere «liberamente» proseguito, in quanto che noi ci inoltriamo nell'orizzonte del ricordo di contro al presente”. E. Husserl. *Esperienza e giudizio. Ricerche sulla genealogia della logica* (1948), prefazione all'edizione italiana di L. Landgrebe, con nota introduttiva di E. Paci, tr. it. di F. Costa, Silva Editore, Milano, 1960, p. 175.

della rimemorazione si inoltra nel suo passato, nel futuro, nel co-presente o in una pura possibilità. Per l'io che ricorda, queste sono già presentificazioni di secondo grado²⁷⁶.

Proviamo a chiarire meglio questo aspetto, dal momento che qui si gioca l'idea di riproduzione che stiamo provando a restituire. Il mondo del ricordo è un mondo non perché siano sprofondate percezioni $P_{1,2,3,4,5}$ nel passato, ma perché esattamente come accade già sempre a livello del presente arriva un *amount percettivo* che non è esclusivamente quello della percezione ma è sempre un presente già compromesso da spinte verso il futuro e richiami verso il passato, così allo stesso modo quando ricordiamo un evento del passato riscattiamo il mondo intero implicato in quel presente e non il semplice deflusso delle percezioni sensibili $P_{1,2,3,4,5}$. In questo senso si argomenta che la presentificazione non sia da intendersi semplicemente come la variazione di un atto presentante (la serie di P...).

Per non fare che un esempio, io posso ricordarmi di come ero cinque minuti fa. Per la precisione ero qui che stavo scrivendo le relazioni delle lezioni del Dottorato, me lo ricordo bene e mi sto proprio immaginando la scena di me stesso cinque minuti fa quando ero lì che stavo lavorando al computer seduto sulla scrivania. Posso anche ricordarmi a quale relazione stessi lavorando e di lì ricordarmi di aver pensato a quest'altro aspetto: all'interno di questo ricordo – e questo lo vedremo meglio più avanti anche per altre presentificazioni – non ho solo una percezione che è defluita nel passato ma ho anche dei giudizi, volizioni, sentimenti co-implicati, posso anche ricordare che nel frattempo stavo fantasticando di mangiare qualcosa di delizioso, stavo già proiettando qualcosa nei cinque minuti successivi, invece tutto ciò non è accaduto perché mi sono trovato a parlare al telefono con i miei genitori, mi è arrivato il loro messaggio, non potevo prevederlo, non lo avevo immaginato, non stavo protendendo la chiamata, avevo però in quel momento ritenzioni e protensioni che io posso ricordare nel passato, per questo motivo parliamo di un mondo del ricordo e non di immagini statiche di percezione $P_{1,2,3,4,5}$ defluite nel passato. L'atto del ricordare ridesta tutto il mondo che prima era presente e che ora è sprofondato nel passato e che quando mi capita di ricordare lo riscatto interamente come passato, all'interno del quale trovo scene che hanno rispettivamente il loro orizzonte di passato e il loro orizzonte di futuro. In questo senso si chiarisce l'accento che abbiamo posto nelle precedenti pagine sul fatto che la presentificazione non fosse da intendersi esclusivamente alla stregua di un atto che faccia presente una percezione passata se per percezione intendiamo una percezione visiva: ma,

²⁷⁶ E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild*, op. cit. "Alle diese sind Erlebnisse des Erinnerungsweltichs, ihm zugehörig als reeller Bestand seines Erfahrungslebens. In diesen Vergegenwärtigungen dringt dieses Subjekt der Wiedererinnerungswelt in seine Vergangenheit, Zukunft, Mitgegenwart oder reine Möglichkeit ein. Für das erinnernde Ich sind dies bereits Vergegenwärtigungen zweiter Stufe" (Ivi, p. 49). Cfr. E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, op. cit. "Se è data attualmente una coscienza (...) e se questa coscienza continua a scorrere, esiste allora la possibilità che compaiano delle ripresentazioni al ricordo, come ripresentazioni di una coscienza, le quali conducono nel ricordo ad un corso unitario di coscienza. Questi difficili problemi (...) costituiscono il tema importante di una progredita fenomenologia della coscienza del tempo" (Ivi, p. 182).

al contrario, quello che va a fare il rimemorare è proprio recuperare un intero mondo. Si condanna con ciò la concezione che mira a qualificare il ricordo come una semplice percezione modificata secondo il modo del come se, ponendo piuttosto l'enfasi su un modello che va delineandosi intorno alla nozione di *mondo*, la quale permette di rendere conto della struttura a più pieghe della coscienza che nel momento in cui presentifica ripete la sua intera coscienza secondo la molteplicità orizzontale della vita degli atti, ripercorrendo dunque i sentieri vivi e vibranti della sua storia.

2.4 L'aspettazione

A partire dalla nuova concezione dei vissuti riproduttivi che ha preso corpo *prima facie* grazie al passato rimemorato, si procederà in primo luogo svolgendo un'analisi comparativa tra il ricordo e le altre presentificazioni posizionali, il cui percolato non è riprodotto sulla base di una percezione passata (anche se la percezione ne è sempre la base). Se si prende in considerazione il caso il caso dell'aspettazione [Erwartung], cioè la presentificazione di una percezione futura, è chiaro che essa non porta con sé il carattere della credenza di una percezione che fu, come è il caso del ricordo, ma nondimeno abbiamo buoni motivi per *credere* ciò che si darà a vedere. Nella seguente sezione si tratterà pertanto di capire se e in che misura le analisi fatte valere in sede del ricordo siano valide anche nel momento in cui ci interfacciamo verso l'orizzonte di futuro. In breve, si cercheranno di tracciare differenze e continuità tra l'aspettazione e il ricordo.

2.4.1 Dentro vs fuori dell'io

In prima battuta quando si appropria l'aspettazione s'impone un problema di natura costitutivo. Provando a lavorare secondo lo schema che abbiamo adottato nel momento in cui si è avvicinata la presentificazione di ricordo, si tratta ora di mostrare in che modo possa costituirsi non più un passato, bensì un orizzonte temporale di futuro. Nella misura in cui ci sono degli atti che ridestano il passato allo stesso modo devono potere essere istanziati degli atti di coscienza che sono orientati verso il futuro, e così come si rendeva manifesto nel caso del ricordo che non esiste qualcosa come un atto che costituisce il passato, ma solo atti che ridestano il passato, allo stesso modo non si parla di atti del futuro, ma semplicemente di un atto orientato verso l'orizzonte del futuro e per definizione questo atto è la presentificazione con l'indice temporale orientato verso il futuro: l'aspettazione. Anche in questo caso il discorso deve poter essere affrontato per gradi, dal momento che siamo all'interno della cornice temporale, un campo di lavoro che abbiamo imparato ad osservare secondo stratificazioni.

Un'aspettazione a livello fondamentale, il grado minimo potremmo forse dire, è l'aspettativa implicita che il mondo continui con lo stesso stile, e in questo caso abbiamo a che fare non con una

fantasia ma più propriamente con una *sintesi passiva*²⁷⁷. Quindi non si tratta di un'attività, non è da intendersi come un atto nel senso canonico del termine, ma si ha a che fare più propriamente con quegli atti costituenti di base che nel presente vivente consentono alla coscienza di *anticipare* in modo appropriato un decorso percettivo²⁷⁸, di raggiungere sintesi multimodali dei percetti, di acquisire abilità manipolative di oggetti e strumenti, di manipolare con successo condizioni ambientali attraverso l'attività oculomotoria cinestetica integrata multi sensorialmente con altri atti. Questo potremmo dire è il livello minimo dell'agire in cui la coscienza *anticipa* costantemente il suo mondo²⁷⁹. Tale aspettativa, sebbene non la si debba ancora chiamare tale, è legata al fatto che io cammino per la stanza e non mi sorprende mai che il mio piede incontra sempre il terreno in ogni istante futuro. È in questo senso un'aspettativa che si realizza per definizione: diamo talmente per scontato che ciò accadrà a tal punto che questo testimonia del fatto che si ha in qualche modo sempre una micro-aspettativa istantanea, che questo succederà esattamente come me lo aspettavo. A questo grado zero, dunque, l'aspettativa viene sempre confermata pienamente. Quando siamo nell'*immediato futuro* in qualche maniera può esserci una corrispondenza a questo livello di sintesi passive. Se invece io incontro un sassolino mi accorgo che c'è una leggera discrasia tra quello che succede davvero: io non me lo aspettavo quel sasso che sento al tatto del mio piede sul mio cammino, questo perché normalmente i miei piedi non incontrano sassi quando passeggiano; e quando lo fanno capita che io provi dolore, ma il provare dolore non è lo *stile* del mio passeggiare.

Quelle inerenti all'immediato futuro sono, tuttavia, aspettative molto vaghe che quasi sicuramente verranno confermate, cioè che il mio piede incontri sempre il terreno o che il mondo dietro la porta continui. Se però inizio a farmi un'aspettativa più articolata, che tra poco per

²⁷⁷ Parlare di *sintesi passiva* significa anzitutto prendere le distanze dalla nozione di sintesi così come viene formulata nella *Critica della ragion pura* sullo sfondo dell'annosa questione tra intelletto e sensibilità. Come è evidente non si tratta per Husserl di superare la concezione kantiana che vede la sensibilità come pura passività opponendole una qualche attività tanto meno di natura categoriale. Al contrario è ambizione di Husserl mostrare che vi è una passività più originaria, fondamentale, ancor più radicale della recettività kantiana. Sulla base della quale, con l'operare delle così dette *sintesi passive*, si costituisce già lo spazio, già un mondo. Da questo punto di vista tale passività non è più il contraltare dell'attività intellettuale. E come tale non è più pensata come una forma difettiva del rapporto del soggetto con la realtà. Quella che per i kantiani è passività, cioè recettività, per Husserl è già un'attività. La recettività, in aperta polemica con Kant, non è più in questo senso un momento totalmente passivo adibito alla registrazione dei materiali amorfi, ma rappresenta come sottolinea Costa il primo momento dell'attività di un processo stratificato che contempla al suo interno già un volgersi che "non è un rapportarsi a qualcosa di informe, ma l'aderire ad una direzione che si è già formata passivamente, senza alcuna partecipazione egologica, senza alcun intervento di un 'io-centro', di un io penso inteso come appercezione trascendentale, dunque senza alcuna attività dell'io". V. Costa, *L'estetica trascendentale fenomenologica*, op. cit., p. 222. Per un'analisi più dettagliata si rinvia a E. Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926*, HUA XI, hrsg. von M. Fleischer, 1966; tr. it. parziale di V. Costa, a cura di P. Spinicci, *Lezioni sulla sintesi passiva*, Guerini, Milano, 1993.

²⁷⁸ E. Husserl, *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein* (1917/18), in *Husserliana XXXIII*, a cura di R. Bernet e D. Lohmar, Kluwer, Dordrecht, 2001. "L'attesa' (senza partecipazione attenzionale dell'io) [freilich ohne attentionale Ichbeteiligung], la protensione si rivolge verso ciò che sta per avvenire avanti [das Kommende] e lo accoglie nel modo del riempimento, quindi lo mette intenzionalmente in forma" (Ivi, p. 7).

²⁷⁹ Su questo punto si vedano anche le analisi presenti in A. Zhok, *Identità della persona e senso dell'esistenza*, Meltemi, Milano, 2018. L'autore parla a questo proposito di *protensioni vuote* per indicare il livello minimo dell'agire.

esempio venga a suonarmi alla porta mio fratello in tenuta sportiva, con indosso la maglia del Milan ecc... già questo inizia ad essere più complicato. Nella misura in cui più aggiungo specificazioni meno è probabile che il futuro si realizzi in quella determinata maniera, cioè che la mia aspettativa venga esaudita. Questo per iniziare a dire che l'aspettativa intesa come *sintesi passiva* viene confermata secondo per secondo dal futuro, ma a misura che si allunga il raggio verso l'orizzonte di un *futuro intermedio* si parla più propriamente di aspettative, ed è questo l'unico modo in cui ci è data la possibilità di costituire il futuro. L'unico modo che ho per saturare il futuro è dunque attraverso delle aspettative, poiché non esiste per definizione un atto incaricato di costituire il futuro; per Husserl, potremmo forse esprimerci così: esso è costituito attraverso le protensioni che sono alla base dell'aspettazione²⁸⁰.

Su questo punto ci sia concessa una breve annotazione dal momento che ci avvediamo del problema che non necessariamente, come vuole Husserl, il futuro si costituisca attraverso l'atto del protendere. Si potrebbe infatti argomentare che l'atto c'è proprio nella misura in cui c'è sempre un orizzonte che è precostituito. Qui, ad esempio, si misura ancora la distanza che separa Husserl da Fink, con l'accento che in un'impostazione viene posto sul modello ritenzione-protensione e nell'altro su quello delle deprezentazioni²⁸¹. Le deprezentazioni infatti – suggerisce Fink – vanno interpretate come orizzonti e non sono costituite da ritenzione e protensione. Non è un caso che queste ultime vengano interpretate da Husserl come dei pre-atti, come atematiche perché non sono un'attività ma fanno parte della passività della coscienza. Questo per dire che nell'ottica più finkiana gli orizzonti in qualche modo ci sono sempre e per di più sono già estesi e non vengono pertanto costituiti attraverso dei *quasi* atti come ritenzione e protensione, al contrario per Fink è proprio sulla base di questi orizzonti già costituiti dalle deprezentazioni che si scatenano ritenzione e protensione. In altri termini, aderire alla lettera più finkiana significa in qualche modo sostenere che l'orizzonte di futuro già ci sia e se ne abbia in qualche modo già sempre una sorta di precomprensione, restando fermo che l'unico modo di dare corpo, cioè saturare questo futuro è attraverso delle aspettative²⁸². Quindi il

²⁸⁰ Rinviamo alle analisi presenti in D. Lohmar, *Phänomenologie der schwachen Phantasie. Untersuchungen der Psychologie, Cognitive Science, Neurologie und Phänomenologie zur Funktion der Phantasie in der Wahrnehmung*, Springer, Dordrecht, 2008. “Die Bezeichnung der Protention (und des Protendierens) hat Husserl zunächst ganz parallel zu dem Retinieren der Retention gewählt. Sie ist ebenfalls in einer gewollten Analogie zum ‚Intendieren‘ erfolgt, denn sowohl Retention als auch Protention besitzen eine inhaltliche Bestimmtheit, d.h. eine Bestimmung dessen, was sie erwarten und was sie festhalten, obwohl dies noch keine Eigenschaften von Gegenständen sind” (ivi, p. 95). In particolare abbiamo fatto riferimento al §5.2 *Die Konstitution von Sinnesdaten im inneren Zeitbewusstsein*. Sempre dello stesso autore rinviamo a *What does protention protend? Remarks on Husserl's Analyses of Protention in the Bernau Manuscripts on Timeconsciousness*. In: *Philosophy Today* 46 (2003). SPEP Supplement 2002, 154-167 (dt. in: *Proceedings of the Third International Meeting for Husserl-Studies in Japan, Kyoto University, Nov. 23-24, 2003*, 113-127.

²⁸¹ Cfr. *Supra pp.*

²⁸² E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild*, op. cit., pp. 22-6. Mi sembrano davvero significative le parole di D. Cairns, *Conversation With Husserl and Fink*, Nijhoff, Den Haag, 1976, p. 98. “Dopo aver lasciato Husserl, Fink disse che, in generale, l'approccio husserliano ai problemi dell'infinito e della totalità è viziato da una concezione troppo ristretta dell'orizzonte, come qualcosa in nessun senso dato, ma semplicemente un indice (nel dato) di un probabile di più.

futuro o è già costituito dalle depresentazioni o si costituisce come vuole Husserl attraverso le protensioni che sono alla base dell'aspettazione²⁸³. Quello su cui bisogna porre l'enfasi ancora una volta è che le due impostazioni non sono in conflitto tra di loro, ma si integrano, perché descrivono parti diverse della stessa medaglia: da un lato una riflessione sui contenuti, mentre dall'altro sul contenente.

Questa apparente tensione ci invita una volta di più anche nel caso dell'orizzonte di futuro a lavorare per gradi e fare una serie di distinzioni perché la protensione è adatta per rendere ragione dell'aspettativa che il terreno sia sempre sotto i miei piedi, questo dunque a un livello di *passività* fondamentale. Ma nel momento in cui si proietta un evento nel futuro e ci si fa un'aspettativa su *come* accadrà, a questo punto non si tratta più di una protensione. Potremmo formulare nei seguenti termini: proprio per quella stessa natura legata alla difficoltà di vivere nel presente di cui prima abbiamo fatto menzione si parla di aspettazione quando si realizza l'atto, l'aspettazione è una presentificazione nel senso che è un far presente. Quindi si è nel presente e in qualche maniera si ha sempre un'aspettazione a-tematica nel modo della protensione che è già dipanata davanti a noi ed è questo il primo appiglio che si ha verso il futuro – anche se in realtà il percorso potrebbe essere anche abbastanza lungo in senso atematico. Dopodiché sulla base di questa protensione a-tematica si pratica nel presente un atto vero e proprio che è per l'appunto l'aspettazione basata su quelle aspettative implicite, perché deve essere chiaro che non si inventa nulla *ex novo*, ciò che si fa *attivamente* lo si è già fatto a livello di *sintesi passive* in qualche maniera. L'idea di Husserl è che si debba essere comunque disposti ad ammettere che tale aspettazione si basi ad ogni modo su delle protensioni, cioè che l'aspettazione deve avere l'indice temporale rivolto verso il futuro, un atto che deve rispettare pertanto delle coordinate di massima, che sarebbero fornite dalla protensione²⁸⁴. Quello che è lecito aspettarsi viene definito a partire dal presente vivente che come tale è anche proteso verso il futuro e ha dunque tutta una serie di elementi per poter immaginare (in questo caso è lecito proprio esprimersi così) che cosa è lecito aspettarsi e che cosa invece non lo è. Se un evento non è sensato aspettarselo e noi lo poniamo

L'orizzonte è proprio quello, ma non solo. È una modalità di consapevolezza originaria, non dell'oggetto nelle sue ulteriori determinazioni, ma della dimensione per probabili determinazioni ulteriori. *In parole povere, è una consapevolezza originale non del 'contenuto' ma del 'contenitore'*. Il modo di Husserl di derivare l'infinito dello spazio o del tempo dalla possibilità aperta di andare sempre più lontano nell'orizzonte è essenzialmente lo stesso di Kant, ed entrambi trascurano l'evidenza positiva che la data di un 'contenitore' per il probabile (o certo) ulteriori contenuti offre. Ne consegue che l'orizzonte non deve più essere pensato come mera 'cornice' del dato originariamente, ma come qualcosa che permea il contenuto originariamente dato così come l'aldilà". (Corsivo mio). Sempre sulla nozione di orizzonte e la distanza tra Husserl e Fink si veda. A. Schnell, *La phénoménologie du temps d'Eugen Fink*, op. cit., p. 93.

²⁸³ Un modo simile di argomentare deve valere con l'orizzonte di passato.

²⁸⁴ Facciamo notare che Husserl nei *Bernauer Manuskripten* prende distanza con buoni motivi dalle posizioni sviluppate nelle *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1904/05)*. "Die Retention (das Bewusstsein der Postpräsentation) ist genau besehen keine Erinnerung, sie soll also nicht primäre Erinnerung genannt werden. Sie ist keine Vergegenwärtigung" (Hua XXXIII, 55). Auch Erwartung und Protention, die in der *Vorlesungen* noch an einigen Stellen synonym verwendet werden (cfr. Hua X, 35, 39), sollten klar unterschieden werden".

nel futuro in quel caso siamo in una fantasticheria, in una delle tante possibili in cui non ha più alcun senso interrogarsi sulla realizzabilità – ma questo lo vedremo meglio a breve²⁸⁵.

Già da queste prime analisi troviamo riscontro di quanto detto in sede iniziale, si rende cioè manifesto il fatto che nel caso dell'aspettazione [Erwartung] a differenza della presentificazioni di ricordo si fa avanti una dimensione di *trascendenza*, nella misura in cui il presente del futuro-a-venire non è ancora nella coscienza, è per definizione un *fuori dell'io*. Laddove una rimemorazione istanzia sulla scorta della propria personale esperienza un evento che è suo in un senso *immanente, forte*: un *dentro dell'io*. Ora possiamo corroborare meglio ciò che prima avevamo avuto solo modo di anticipare: con trascendenza dell'aspettazione intendiamo suggerire il fatto che essa a differenza del ricordo è tesa verso un futuro prossimo adveniente e non rivolge lo sguardo all'interno della coscienza per ricercare un presente che fu come condizione necessaria per la sua realizzabilità. Se il ricordo ricostruisce un evento passato ma presente nella coscienza, l'aspettazione si realizza nella misura in cui si *costituisce* qualcosa di nuovo che è prossimo a venire; laddove il ricordo dipende dalla percezione (originaria) perché altrimenti non potrebbe dirsi tale, l'aspettazione può comodamente farne a meno.

Io posso presentificarmi il duomo di Milano che ho visto persino al suo interno in occasione di una gita scolastica, e allo stesso modo posso presentificare lo stesso Duomo, e in particolare i suoi pinnacoli, anche se non li ho mai visti prima. Il primo caso si fonda su una percezione originaria, contrariamente al secondo che non ha alcun bisogno di rifarsi a una corrispondente percezione originaria e può pertanto compiersi in maniera relativamente libera – o quanto meno, e questo lo vedremo subito meglio, secondo una tutta una serie di condizioni legate al *setting* in cui il Duomo si trova, il suo stile, perché in qualche misura so già cosa posso aspettarmi di vedere. L'aspettazione, dunque, a differenza del ricordo, non viene in possesso di *un mondo reale che fu*, essa ha come suo tratto saliente la *creazione di un mondo possibile*. In questo senso intendiamo mettere l'accento su una tensione verso la *trascendenza* che caratterizza l'aspettazione rispetto all'*immanenza* del ricordo.

Da un punto di vista fenomenologico si tratta di tracciare le differenze, la continuità e la discontinuità tra gli atti perché solo così ci è data la possibilità di dire esattamente cosa sono, in una parola di definirli. Proviamo a tracciare più puntualmente le differenze tra il ricordo e l'aspettazione. Tanto per cominciare queste prime analisi ci mettono nella condizione di mostrare che fin quanto qui

²⁸⁵ Come avverte Piana: “[s]e volessimo parlare delle anticipazioni come componenti immaginative, dovremmo sottolineare subito che esse sono integrate nell’atto percettivo stesso. Quest’ultimo non consta di percezioni e di atti del rivolgersi immaginativamente a qualcosa. È proprio l’integrazione di questa componente «immaginativa» nel decorso percettivo che indica con chiarezza questa differenza: nel percepire andiamo un poco oltre ciò che vediamo, ma appunto nella forma di un’attesa che può essere confermata o non confermata. Sulla base del dato percettivo attuale un’istanza viene posta sul decorso successivo. Ma l’immaginare, nel nostro senso, non pone in generale alcuna istanza” G. Piana, *Elementi di una dottrina dell’esperienza*, op. cit., p. 156.

detto non è privo di ripercussioni nel momento in cui facciamo valere il lavoro svolto sul versante del ricordo con la relazione tra i due io co-implicati sul fronte dell'aspettazione: se infatti nella presentificazioni di ricordo si verificava un immediato accordo (congruenza) tra l'io (cioè la coscienza modificata) e il correlato che veniva istanziato, al contrario, nell'aspettazione, è la stessa spinta verso la trascendenza ad impedire all'io di entrare in contatto immediato con la realtà del percepito, dal momento che il percepito è sempre fuori di me. Queste considerazioni trovano una spiegazione anzitutto a livello temporale per la semplice ragione già menzionata che il presente non è il futuro, o altrimenti detto che il futuro non contempla la presenza al suo interno. Non c'è dunque la coesistenza tra i due presenti che si ritrovava nel caso del ricordo e che era richiesta per definire un ricordo in quanto tale – infatti si era notato che il presente del passato non era assente dalla coscienza. Tale co-presenza nel caso dell'aspettazione non può verificarsi per ragioni strutturali: ciò che è per definizione futuro *de facto* non è, e dal momento che il possibile contenuto futuro che fungerà da riempimento per l'aspettazione è definito alla luce della plausibilità attuale, essa non può che dipendere da tutta una serie di condizioni di realizzabilità del presente – laddove tutto ciò non era in alcun modo necessario nel ricordo. Questo sta a segnalarci che la dinamica di sprofondamento che avevamo avuto modo di apprezzare nel ricordo inteso come immersione di un io nel *mondo del ricordo* che metteva in un contatto immediato l'io al suo noema non tende a realizzarsi nello stesso senso nel caso dell'anticipazione. L'io dell'aspettazione non può godere allo stesso modo di quell'autonomia che veniva riconosciuta all'io del ricordo, perché è in qualche modo rimesso alle manovre compiute nel presente attuale dall'io reale, laddove nel caso della rimemorazione, l'io del ricordo disponeva di uno spazio di azione indipendentemente dalle forme di ordinamento spaziale e temporale in cui contingentemente l'io reale finiva per ritrovarsi nel momento in cui istanziava l'atto. Nel caso dell'aspettazione, a differenza del ricordo, l'io è dunque costretto per certi versi ad affidarsi alle percezioni sensibili presenti nel campo percettivo, poiché è solo riferendosi a esse che la coscienza dell'aspettazione potrà coerentemente costruire presenti possibili che *tenderanno* a realizzarsi nel presente a venire.

Cionondimeno, argomentare sulla concretezza della realtà a cui l'aspettazione è vincolata, mira semplicemente a sottolineare che il discorso svolto sul fronte del ricordo non può essere perfettamente appaiabile alle analisi svolte su una presentificazione posizionale qual è l'aspettazione, che detto altrimenti non c'è *simmetria* tra i due atti²⁸⁶. Con ciò ci avvediamo del pericolo che si cela dietro questa considerazione, il rischio cioè che si possa tornare a pensare che una presentificazione (Erwartung) è tale perché assoggettata al modello della variazione noematica, modificazione in

²⁸⁶ R. Micheloni, *Introduzione al concetto di depresentazione: commento a Presentificazione e Immagine di Eugen Fink*, op. cit, p. 67-8.

questo caso di possibili percezioni future. Malgrado ciò vogliamo ancora una volta allontanare questa eventualità, poiché lo abbiamo rimarcato sin dall'inizio, la stessa aspettazione pur ammettendo la sua dipendenza all'ambiente mondano in cui l'ego è inserito, è eminentemente caratterizzata da quella trascendenza di cui abbiamo chiarito le ragioni, essa è proiezione costante verso il futuro, un *mondo dell'aspettazione*.

Esattamente come il mondo del ricordo è un mondo non perché siano sprofondate nel passato percezioni $P_{1,2,3,4,5}$ ma perché quando ricordiamo un evento del passato riscattiamo interamente un mondo e non le singole percezioni defluite $P_{1,2,3,4,5}$, allo stesso modo un discorso analogo deve valere per la presentificazione che si rivolge verso il futuro. Anche in questo caso un'aspettazione non è tale perché vengono elaborate una serie di percezioni possibili rispetto alle percezioni $P_{1,2,3,4,5}$ di cui dispone attualmente la coscienza percettiva. Questo modo di argomentare non è sostenibile perché è tutto il mondo dell'attuale presente con il suo orizzonte di passato, di futuro e anche orizzonte di presente – cioè quello che si suppone stia succedendo simultaneamente mentre non si stia guardando in quella direzione con i sensi²⁸⁷ –, è precisamente tutto ciò che offre le coordinate di massima per produrre come dire qualcosa come un'aspettazione e deve essere ragionevole pensarla in questi termini perché il futuro-a-venire deve avere questi crismi, ma non si può dire che il futuro sia la *variazione* di queste percezioni attuali $P_{1,2,3,4,5...}$ di cui la mia coscienza del presente dispone. Esse si limitano a fungere da orientamento di massima, a determinare uno spettro di possibilità coerente con il materiale sensibile a disposizione della coscienza percettiva, ma in genere il futuro non tende quasi mai a realizzarsi attraverso la proiezione di percezioni sensibili modificate nel modo del *come se*: l'aspettazione infatti non avviene *mai* come la si era immaginata, e questo deve valere *per principio* perché altrimenti avremmo a che fare con un intelletto archetipo; in questo senso deve essere in linea di principio anche per l'aspettazione *impossibile* realizzarsi esattamente come la si era presentificata²⁸⁸. Deve persino essere così altrimenti saremmo veramente alla stregua di un intelletto che produce la realtà, in cui cioè la realtà è equivalente all'immaginazione. Al contrario, ci deve essere un momento di scarto, poiché solo così si può parlare di aspettazione, *nello stesso senso in cui se io rivivessi con la stessa forza il passato con cui l'ho vissuto non sarebbe più un ricordo*.

²⁸⁷ È il caso del ricordo di presente [Gegenwartserinnerung]. Esso deve essere annoverato al fianco del ricordo di passato e futuro. Si ha a che a che fare a tutti gli effetti con una presentificazione, il cui tratto saliente è riassunto in una sorta di vagare all'interno [Hineinwandern] dell'orizzonte di presente, attraverso il quale ci sarebbe data la possibilità di vedere scene e situazioni che avremmo modo di afferrare con un atto presentante se ci trovassimo lì, davanti ad essa. In questo senso il mondo del ricordo di presente è evidentemente lo stesso di quello della presentazione, solo da un altro luogo "Die Welt der Gegenwartserinnerung ist offenbar dieselbe wie die der Präsentation, "nur von einem anderen Orte aus" (Ivi, p. 45).

²⁸⁸ Deve essere dunque *in linea di principio* anche per l'aspettazione *impossibile* realizzarsi esattamente come la si è proiettata. In questo senso – lo rimarchiamo già – l'aspettazione condivide per molti versi alcune tratti comuni con la fantasticheria pura, la quale però si pone già dall'inizio fuori dal problema della realizzabilità. A ciò si aggiunga che la fantasticheria non deve avere di necessità l'indice temporale, lo può avere e quindi può essere presa *prima facie* come un'aspettazione, però a un certo punto può accadere che ci si renda conto che si sognando a occhi aperti.

Il mancato rinvenimento della simmetria tra i due atti potrebbe dare adito a un dubbio circa la sensatezza di adottare la nozione di mondo in riferimento all'aspettazione dal momento che la dipendenza dalla situazione mondana in cui l'io reale è inserito gioca a tutti gli effetti un ruolo chiave. Queste perplessità, abbiamo visto essere legittime solo a un primo sguardo. Abbiamo fatto notare che l'aspettazione non può che dipendere da tutta una serie di condizioni di realizzabilità del presente, ma questo perché banalmente *dobbiamo essere capaci di anticipare il futuro, altrimenti sarebbe tutto sorprendente*. Non sarebbe più possibile progettare alcunché e la sorpresa diventerebbe la cifra distintiva del mondo. È solo a partire da una serie di percezioni sensibili presenti $P_{1,2,3,4,5}$ che ci è data la facoltà di intravedere quello che sarà lo stile complessivo del decorso esperienziale e con ciò stesso la facoltà di costruire aspettative possibili coerenti con il materiale sensibile²⁸⁹. Paradossalmente l'aspettazione mostra tutta la sua potenzialità in ragione del fatto che i *mondi* che tende a realizzare, nella misura in cui non sono ancora presenti, sono a buon diritto *possibili*. Il ricordo in questa accezione è più blindato rispetto all'aspettazione, esso accade solo nella misura in cui compio un 'salto' nel passato; solo andando indietro in un determinato punto posso pensare di operare al suo interno aprendolo secondo le estasi temporali.

Ne emerge che dal punto di vista del ricordo è fondamentale per via della sua stessa definizione che si ricordi qualcosa di effettivamente accaduto, altrimenti non si sta ricordando o si ha un ricordo fallace – il che anche se sembra un ricordo vero, in un secondo momento non regge alla prova del *coerentismo* e ci si rende conto che in realtà era una fantasticheria collocata nel passato. In generale l'indice temporale mi dice che il ricordo è stato presente, successivamente deve essere anche certificato come vero per essere definito tale, perché altrimenti non è un ricordo. Per questa ragione diciamo che il ricordo rispetto a un'aspettazione è più vivido, perché si suppone che sia un accadimento che io abbia percepito e quindi abbia tutta la validità della percezione, più precisamente: si tratta del mondo del presente che è sprofondato nel passato e che in qualche maniera mantiene quella vividezza del presente anche se a mano a mano tende a sgretolarsi, si intiepidisce. Viceversa, l'aspettazione non può avere la vividezza del presente, perché per definizione non è avvenuta, quindi l'indice temporale per essere un'aspettativa deve essere proiettata verso il futuro. Cionondimeno, rispetto al ricordo l'aspettazione non è così 'blindata' perché posso farmi aspettative di qualsiasi genere, pur rimanendo fermo il fatto che in questo caso c'è sempre un minimo di 'blindatura' poiché è quello che distingue un'aspettativa da una fantasticheria. Io non posso avere l'aspettazione di un centauro che suona il campanello, questa è piuttosto una fantasticheria, anche se la sto collocando nel futuro, cioè fra pochi minuti il centauro suonerà il campanello. Pur riconoscendole l'indice temporale

²⁸⁹ D. Lohmar, *Phänomenologie der schwachen Phantasie*, op. cit. "Die Erwartung ist also einerseits inhaltlich schon bestimmt, aber sie bleibt andererseits zugleich *flexibel*, so dass sie sich der jeweiligen Anschauung sozusagen *anpassen* kann, z.B. durch perspektivische Umzeichnung" Ivi, p. 120. Corsivi miei.

non si tratta di un'aspettazione perché è evidente che non sto rispettando quelle coordinate di massima che mi sono fornite dal presente attuale dalla serie delle percezioni sensibili $P_1...$ e quindi non sono legittimato ad avere quella aspettativa lì.

L'aspettazione è tale, dunque, se rispetta tutta una serie di condizioni che gravitano nel presente; con essa si fa avanti un mondo che è possibile distinguere dall'orizzonte dischiuso dalla protensione implicita atematica, dal momento che si tratta di presentificare una scena in cui mi figuro che avverranno certi accadimenti e non semplicemente situazioni in cui verranno confermate le mie aspettative implicite. Parliamo di mondo nel senso che la presentificazione che rendo presente non è un'immagine statica – come abbiamo imparato a vedere nel ricordo – ma essa ha buon diritto una sua quasi spazialità è temporalità: presentificarsi un'aspettazione significa per il nostro lavoro anticipare un mondo possibile agendo al suo interno, sviluppandolo andando avanti e andando indietro, con la possibilità pertanto di costruire il passato di quel futuro, di costruire gli antecedenti di quella scena, di agire all'interno di quel presente e provare persino a determinare come la scena si svilupperà in un futuro più remoto.

Cionondimeno questi mondi si caratterizzano anche per la loro *instabilità*, a un certo punto infatti può accadere che un particolare aspetto orientato ad esempio verso il futuro più remoto faccia collassare il mondo dall'interno come un castello di carte, poiché quel singolo elemento non esaudisce più le coordinate rese possibili dal presente vivente con l'orizzonte protensionale. In questo senso si fa strada il rischio concreto che si slitti verso una fantasticheria, in cui non si pone più alcun problema legato alla sensatezza delle scene che vengono riprodotte. Si rende necessario allora lavorare all'interno del mondo dell'aspettazione, si tratta di adoperare l'occhio fenomenologico all'interno delle sue estasi temporali, cercando di chiarire cosa differenzia un'aspettativa proiettata in un futuro intermedio rispetto ad una con un lungo raggio proiettato verso il futuro lontano, e dove, correlativamente, quest'ultima finisce per sfociare in una fantasticheria.

2.4.2 Castelli in aria

Si è visto che si può parlare a buon diritto di un mondo del ricordo; come evidente c'è un mondo del presente che coincide con il presente vivente, e non di meno c'è un mondo dell'aspettazione in cui si danno a vedere i suoi orizzonti temporali, cioè le sue estasi articolate in un futuro più immediato, un futuro più centrale e un futuro remoto. Tale articolazione delle estasi temporali all'interno dell'aspettazione si fa evidente nel momento in cui si prende in considerazione un'aspettazione motivata sentimentalmente. Questo è ad esempio il caso di ciò che comunemente viene rubricato sotto il titolo dei 'castelli in aria'. Tale espressione può essere intesa come una fantasticheria pura e semplice, però tendenzialmente i castelli in aria vengono edificati da coloro che, come nel caso di

una persona che è destinata a cadere nella *friendzone*²⁹⁰, hanno una serie di ragioni più o meno legittime per pensare che le loro aspettative riferite non tanto a un futuro imminente, quanto a un futuro centrale o addirittura più remoto, verranno riempite in maniera soddisfacente²⁹¹.

Prendiamo il seguente esempio per provare a chiarire le differenze tra un'aspettazione proiettata con un raggio medio-lungo verso il futuro e quella che invece finisce per diventare a tutti gli effetti una fantasticheria. A noi tutti sono noti casi di persone che si sono fatte dei castelli in aria su un'altra persona per cui hanno sentito un'attrazione: in questo caso diciamo per esempio che un ragazzo ha delle aspettative su quella persona, potremmo pensare che stia facendo nella sua mente un progetto di vita con quella ragazza. In questo caso è lecito parlare di aspettazione e non puramente una fantasticheria, proprio perché è nell'ordine del possibile che ciò accada, non sta pensando di progettare la sua vita al fianco dell'attrice Marilyn Monroe, ma precisamente con quella persona che da un po' di tempo orbita nella sua esistenza. Nella fattispecie il ragazzo si immagina che dopo un paio di incontri più o meno fortuiti in cui crede di aver attirato la sua attenzione, i due si troveranno nel locale che sancirà il loro amore e che lei lo guarderà con uno sguardo colmo di intesa, poi si sposeranno e avranno una vita coniugale edificante. Questa descrizione, pur nella sua laconicità, si pone a metà strada tra una fantasticheria e un'aspettazione, ma per molti versi fin quando non esagera è in un certo senso ancora trattabile come un'aspettazione. Anche in questo caso si tratta di lavorare per gradi, è infatti una questione di sfumature perché non cambia tanto lo statuto delle scene presentificate. Diciamo in un caso che una condizione viene esaudita, cioè l'indice temporale poiché tutte le scene che dal ragazzo vengono proiettate verso il futuro, sono dunque legittimamente sia una fantasticheria più sfrenata che un'aspettazione vera e propria. Entrambe pongono il loro oggetto nel futuro e possono pertanto essere definite delle aspettative. Ma che cos'è che cambia da un punto di vista fenomenologico in senso decisivo? Perché un'aspettazione cessa di essere tale?

La condizione *necessaria* abbiamo visto è l'indice temporale, quella *sufficiente* invece è che in qualche modo vengano tenute in considerazione delle coordinate di massima che per l'appunto non facciano defluire un'aspettativa più o meno legittima in una fantasticheria pura e semplice, in una parola, sfrenata. Il ragazzo in questione andrà in serata al locale che frequenta abitualmente con i suoi amici e ha saputo per vie traverse che la ragazza per cui nutre delle aspettative sarà presente con le sue amiche e crede persino di essere la ragione che ha motivato la sua presenza. Egli si aspetta pertanto di trovare la ragazza che in qualche modo ha risposto alle sue attenzioni; si immagina una

²⁹⁰ Dal dizionario Treccani definita come una "relazione affettiva asimmetrica, caratterizzata dal fatto che uno dei due soggetti prova attrazione e desiderio, ma viene costretto dall'altro, in modo esplicito o implicito, all'interno di un semplice rapporto d'amicizia".

²⁹¹ Si confrontino le analisi presentate da Piana sulla differenza tra l'immaginare e le anticipazioni della percezione. Cfr. G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, op. cit., p. 155.

scena particolarmente gratificante in cui i due si troveranno da soli, avranno una conversazione massimamente interessante e troveranno immediatamente un'intesa.

Si può dare il caso che il ragazzo dopo la conversazione non abbia nessuna ragione legittima di pensare di avere con la ragazza chissà quale rapporto futuro, perché ha capito che quello sguardo che lui riteneva ammiccante è in realtà lo sguardo che la ragazza in maniera disinvolta adotta normalmente e non è dunque suscettibile di essere letto come indice della sua disponibilità a imbastire una relazione. Oppure proprio in ragione del fatto che vive nel suo mondo incantato, e continua a farsi i suoi castelli in aria anche nel bel mezzo del presente, proietta nuovamente delle aspettative, cioè continua *a sognare a occhi aperti*, a nutrire questo immaginario rispetto a quella ragazza che non intende andare oltre un semplice rapporto di amicizia. Quindi legittimamente le aspettative del ragazzo rispettano delle coordinate nel momento in cui proietta le immagini nel futuro, ma come evidente quello stato di cose riprodotto dalla fantasia non è destinato a realizzarsi in alcun futuro e sarà dunque un'aspettativa delusa, frustrata²⁹².

Se però a partire dalla stessa situazione in cui i due hanno una conversazione massimamente interessante e uno sguardo colmo d'intesa, il ragazzo comincia a presentificare tutta una serie di pensieri che suonano comunemente con 'e poi ci sposeremo', 'e faremo questi progetti' ecc... allora lì ad un certo punto si deve realizzare che si è perso qualsiasi tipo di gancio con un'aspettativa legittima perché c'è troppo stacco tra il presente attuale e il futuro medio-lungo. S'introducono cioè degli elementi che mettono in crisi l'intera aspettazione, a tal punto che l'aspettazione pur fondandosi su delle coordinate valide, collassa dall'interno. Allora non si tratta più di un'aspettativa ma si slitta a tutti gli effetti verso la fantasticheria, di cui ora abbiamo tutti una serie di elementi per provare a inquadrarla, non prima di aver riassunto la nuova concezione della coscienza che si è andata a delineare in queste pagine e con la quale si capisce meglio ciò che Husserl andrà a dire in merito alla fantasia.

2.5 Verticismo gerarchico vs molteplicità orizzontale

2.5.1 Assenza e presenza

Con il chiarimento della struttura riproduttiva delle presentificazioni si è messo a fuoco e con ciò preso le distanze da primo modello fortemente imperniato sul presente e che intendeva qualificare il ricordo e l'aspettazione come mere variazioni di percezioni, ora defluite nel passato ora advenienti. Per lo più capita che ricordiamo ridestando percezioni, e anticipiamo a partire da percezioni presenti, non è del tutto fuori luogo pensarla in questi termini, ma ciò che non poteva cogliere in maniera

²⁹² Nel linguaggio ordinario parliamo di illusione. Non vogliamo scomodare questo concetto perché in fenomenologia l'illusione si riferisce a un problema preciso che non ha a che fare con l'aspettazione delusa.

essenziale quella formulazione era il riconoscimento che le percezioni sensibili sono sempre a loro volta inserite all'interno di un presente più ampio, quello della coscienza del passato e del futuro, il che impediva di descrivere il ricordo e l'aspettazione come tutta una vita che è *sprofondata* in quel mondo, finendo tutt'al più per intenderle come interfacce statiche collocate nel magazzino della linea del tempo. È tale modello husserliano, per cui è come se ci fosse una coscienza sempre presente e pronta di lì a compiere un atto che va ora a ripescare delle percezioni sensibili che sono successe nel passato e che accadranno nel futuro ponendosele davanti come un'interfaccia, che è profondamente messo in crisi. Abbiamo visto infatti che ci sono buoni motivi per sostenere che a livello fenomenologico non è ciò che avviene, perché piuttosto la coscienza si estrania dal presente e va a fare (nel caso del ricordo) riferimento al passato che è sempre *latentemente* presente, proprio perché la coscienza stessa non è mai davvero imperniata sul presente in un senso atomico. *Husserl si trova dunque in qualche modo costretto a torcere la concezione della coscienza imperniata intorno al presente perché altrimenti sarebbe difficile per tramite del presente andare a costituire l'orizzonte del passato e del futuro.* I modelli più sofisticati – che tendono però quasi a mettere a repentaglio la fenomenologia²⁹³ – mettono in luce che l'orizzonte del presente è solo una minima parte di tutta l'impalcatura della coscienza, la coscienza stessa deve essere intesa in un senso più largo e quindi già sempre costituente: allo stesso tempo costituente gli orizzonti temporali del passato e del futuro e in quanto autocostruente si costituisce come una parte all'interno degli orizzonti temporali del passato e del futuro. Presentificare allora non è un riprodurre, nel senso di porsi davanti agli occhi nel presente un'immagine che è stata o sarà, al contrario: è abbandonare la percezione che è in qualche maniera l'atto che più ci tiene imperniati sul presente per vagare [hineinwandern] invece negli orizzonti del passato e del futuro, in quanto sono orizzonti sempre aperti. Se si rimane invece dell'idea che il passato è costituito attraverso percezioni puntuali e il futuro per via non meglio definita secondo piccole aspettative dal momento presente, viene difficile chiarire come la coscienza possa disancorarsi dal presente. Al contrario, se si ammette sin da principio che la coscienza è molto più vasta, cioè molto più nell'ordine dell'invisibile che del visibile, allora viene molto più comodo spiegare quello che di fatto avviene, per cui ad un certo punto posso infatti lasciarmi assorbire dal ricordo e sprofondare nel suo mondo. Di pari passo viene meno non solo tutta l'enfasi sull'immagine

²⁹³ Penso in questo caso sempre alla lettura fenomenologica del tempo proposta da Merleau-Ponty e a quella proposta da Fink che pone l'enfasi sugli orizzonti depresentanti. Alexander Schnell ha ben riassunto la critica che Fink rivolge a Husserl. Il presenzialismo [Präsenzialisismus] husserliano, a detta di Fink, ha finito per abbracciare *una concezione del presente intesa sulla scorta dell'impressionalità del presente, costringendo con ciò il presente, come fase temporale, a un momento impressionale.* Secondo Fink, infatti, il passato non è semplicemente una modificazione intenzionale del presente, e l'errore di Husserl è stato proprio quello di volere determinare il tempo e la sua totalità a partire dal presente. Come arriverà a dire Fink: il problema del presenzialismo è quello di voler apprendere la totalità del tempo come una totalità intra-temporale. Cfr. A. Schnell, *La phénoménologie du temps d'Eugen Fink*, op. cit., pp. 80-81.

mentale del ricordo (il ricordo come interfaccia), ma anche su quel modello che riconduce le differenze alla diversa stoffa (quello che è presente di contro a quello che è assente, ciò che è e ciò che non è) – un'opzione ontologica che lascia spazio all'emersione di dicotomie troppi forti e che impediscono in ultima analisi di descrivere proficuamente cosa accade a livello della coscienza, come si possa passare, o meglio vagare da una dimensione temporale all'altra. Come si è messo in luce, se si cambia totalmente il modello e lo si rende più fluido si arriva a sostenere che il presente è sempre conteso tra le linee che vanno verso il passato e verso il futuro, ragione per cui non ci sono più difficoltà a ritrovarsi immersi in un ricordo.

Sebbene Husserl sia consapevole del fatto che il presente non possa essere prerogativa della dimensione del presente, non impernia mai abbastanza il suo modello sulla centralità dell'intenzionalità longitudinale, dove si raccoglie tutta la vita della coscienza. Ciò che sprofonda sia trasversalmente che longitudinalmente è tutto il presente vivente, ed è questa la ragione per cui posso ricordarmi di un ricordo, proprio perché non sono sprofondate solo tutte le percezioni ma sono sprofondate le mie percezioni che erano già legate a un orizzonte del passato al cui interno c'erano dei ricordi. *Ricordare è rivivere* nel senso in cui io sto vivendo una vita a livello del presente estremamente integrale, già fatta di visibile e invisibile, già fatta di ciò che vedo e ciò che non vedo. Viene in soccorso una volta di più il caso del ricordo di presente, l'orizzonte di invisibilità che ognuno di noi ha sempre a disposizione. Posso infatti chiedermi: che cosa starà mai facendo ora mio padre che si trova giù all'orto? In una parte della mia coscienza presente, in una parte mio padre è. Non si tratta infatti di una fantasticheria se io me lo immagino all'orto perché con buona probabilità è all'orto, e se non all'orto in una stanza della casa, è dunque nel mio orizzonte di presente nella parte che non vedo. Si sta vivendo costantemente a questo livello di vita, una vita che è già permeata dall'invisibilità, da quello che non vedo e dalla mia potenzialità di vedere e da tutte le ipotesi che posso fare sul vedere. Allo stesso tempo il mio stesso presente è già compenetrato dal passato e dal futuro. Ne emerge così il profilo di una coscienza che non ha più difficoltà a passare da una modalità all'altra, il processo infatti è stato reso molto più fluido perché la coscienza è già sempre estesa all'interno degli orizzonti temporali del passato, del presente e del futuro.

2.5.2 Atti presentanti e atti presentificanti

Vediamo ora più da vicino che cosa comporta questo stesso ordine di ragionamento in riferimento agli atti. Secondo il quadro interpretativo che stiamo offrendo sembra che venga a sciogliersi quella rigida distinzione tra atti della coscienza presentanti e presentificanti, si dà a vedere cioè che gli atti presentanti non sono più così tanto presentanti rispetto a quanto non lo siano quelli presentificanti. Esattamente come la percezione è l'atto originario rivolto verso l'orizzonte di presente, secondo

questo modello anche gli atti presentificanti, definiti da Husserl in un primo momento degli atti di secondo grado derivati dalla percezione, sono invece atti originari che si rivolgono rispettivamente (nel caso del ricordo verso l'orizzonte del passato, nel caso dell'aspettazione nell'orizzonte di futuro).

Nei testi del 1912 che qui sono raccolti, e che precedono i Bernauer Manuskripte (1917-18), in cui già si fa menzione dello sprofondamento della coscienza sopra messo in luce nei suoi esiti²⁹⁴, Husserl aveva iniziato a mettere in dubbio l'ipotesi di una subordinazione così marcata tra atti di coscienza presentanti e atti di coscienza presentificanti. Ciò si è reso evidente nella formula di cui Husserl si avvale per designare la fantasia: una modificazione riproduttiva. Abbiamo chiarito che il senso di questa espressione può essere ben compreso solo a patto che non si intenda la fantasia (il ricordo e l'aspettazione) come semplice variazione di percezioni defluite nel passato o advenienti, bensì come ridestamento e creazione di un mondo che era allora implicito e che è a partire dalle coordinate del presente possibile. *Presentificare è sprofondare*.

Alla luce dei risultati ottenuti, ci si può chiedere infatti se sia così pertinente la scelta husserliana di avvalersi della concettualità di *modificazione* riproduttiva della percezione per chiarire la struttura della fantasia. Dal nostro punto di vista se ciò accade è perché Husserl in questa sede (testi dal 10 al 15 datati 1912 XUA XXIII) continua a misurare le presentificazioni sulla base della coscienza presentante, ripropone ciò implicitamente ancora una concezione di presentificazione blindata alla coscienza percettiva, per cui ciò che fa di una presentificazione una presentificazione è in ultima analisi – nonostante tutte le modifiche apportate – la possibilità di tornare a riferirsi a un atto presentante. Pertanto, ne deriva che il nesso che lega gli atti presentificanti a quelli presentanti, sia rintracciabile sempre ed esclusivamente nel riferimento che le riproduzioni intrattengono con la percezione, che ad ogni buon conto la percezione funga in qualsiasi caso da garante ultimo. “[F]antasia, di solito, è per noi la modificazione riproduttiva della *percezione*”²⁹⁵.

Benché si ponga l'accento in un senso decisivo su un nuovo modo di intendere la fantasia, non si arriva mai in questi passaggi a riconoscere una piena autonomia agli atti presentificanti, i quali atti nei migliori dei casi sono pensati come quasi-percezioni (sempre sotto il profilo noetico) e non atti originari quanto le percezioni: “[v]ivendo nella fantasia *percepisco*, mi rappresento secondo fantasia, giudico, desidero, voglio, e ciò in modo vivace, pienamente vivo”²⁹⁶. O ancora, il presentificare è “l'essere attualmente rivolti al fantasticato che noi chiamiamo compimento attuale di

²⁹⁴ L'idea dello sprofondamento verrà portata a esaltazione in E. Husserl, *Späte Texte über Zeitkonstitution Manuskripte (1929-1934): Die C-Manuskripte*, Husserliana, Materialen, 8, Band 8, Herausgeber D. Lohmar, Springer, Dordrecht, 2006.

²⁹⁵ Hua XXIII, p. 180.

²⁹⁶ Ivi, p. 173. Corsivo mio. Cfr. Supra la prima definizione di ricordo che per l'appunto recitava ‘gleichsam Wahrnehmung’.

un *quasi*-percepire, di un *quasi* giudicare (...) ²⁹⁷. Prendiamo ad esempio il caso del ricordo: possiamo intendere il ricordo come una quasi-percezione solo nella misura in cui si prende di mira il contenuto noematico, ma dal punto di vista dell'atto, cioè noetico non si tratta di una sorta di quasi-percezione. Il ricordo, invece che rivolgere lo sguardo allo spazio che ha davanti a sé nel presente, lo rivolge verso l'orizzonte del passato. Non possiamo chiaramente chiamarlo una percezione perché non ha niente di visivo, ricordiamo per l'appunto con l' 'occhio della mente', però è un altro atto quello che compio.

Questo modo di impostare il problema husserliano, di concepire le presentificazioni come quasi-percezioni, non può che derivare da un certo modo pregiudiziale di guardare al rapporto tra percezione e fantasia, tra l'orizzonte di presente e tutto ciò che non è presente (passato e futuro), che Husserl si trascina dietro dalle Lezioni di Gottinga in cui prendeva corpo l'opzione teorica emblematicamente riassunta nel titolo del §37 che mirava ad attribuire in ogni caso alla percezione un privilegio originario in grazia del quale era possibile tornare a riferire a essa ogni oggettività ²⁹⁸. Se Husserl ha potuto avvalorare questa tendenza a impernare le presentificazioni intorno alla percezione come unico momento originario, ciò è accaduto perché nella considerazione che vuole la presentificazione come variazione dell'atto presentante è sottesa la convinzione che ci sia una sorta di privilegio (di ordine costitutivo) degli atti presentanti rispetto a quelli presentificanti, e correlativamente delle sensazioni rispetto ai contenuti delle fantasie ²⁹⁹.

Le analisi precedenti ci hanno messo nella condizione di guardare in maniera critica questo privilegio. Rispetto alle percezioni sensibili si sosteneva che i vissuti *riproduttivi* non sarebbero altro che ridestamenti possibili di corrispondenti vissuti *impressivi*, di *percezioni sensibili* defluite nel passato o advenienti. Una posizione dalla quale si sono prese a buon diritto le distanze dal momento che le novità che porta con sé la nuova concezione della coscienza temporale consiste precisamente nel pensare che il *riproduttivo* possiede esattamente gli stessi gradi di completezza della genuinità originaria ³⁰⁰. Ciò che ora percepisco è in contatto originario con la mia attuale coscienza, ma non una volta di meno lo è il noema rimemorato con l'atto del rimemorare. Da cui se ne può concludere che in questo nuovo quadro non è più lecito discriminare i contenuti istanziati dagli atti sotto il profilo

²⁹⁷ Ivi, p. 177.

²⁹⁸ Hua, XXIII, p. 91. §37 "Se la percezione non debba avere un privilegio originario, visto che solamente le sensazioni fondano la realtà del presente (...)". „Ob nicht Wahrnehmung einen ursprünglichen Vorzug haben müsse, da Empfindungen allein Begründer von Gegenwartsrealität sind“ (Hua XXIII, p. 77).

²⁹⁹ „Das soll nicht heißen, dass wir die Präsentation zu einer Vergegenwärtigung machen wollen, Sondern es handelt sich um eine viel ursprünglichere Problematik, die wir aus der Enge unserer Zielstellung heraus nicht als das traditionelle Problem der ‚transzendentalen Einbildungskraft‘ aufzeigen können. Erst von hier aus vermöchte der Zusammenhang von Raum und Zeit eine radikale Aufhellung erfahren. „Raum“ ist, um es thesenhaft zu sagen, primär nicht ein Moment an den Gegenständen, sondern als das sie ermöglichende Worin die Horizontalität der Gegenwart“ (E. Fink Studien, op. cit. p. 44), e R. Micheloni, *Introduzione al concetto di deprezentazione: commento a Presentificazione e Immagine di Eugen Fink*, op. cit, p. 35.

³⁰⁰ Hua XXIII, p. 174.

dell'originalità (o se si vuole continuare a usare il termine originali) entrambi sono originali per le rispettive coscienze, entrambi sono *immediatamente* disponibili alla coscienza allo stesso modo, perché “[è] chiaro che, quando considero gli oggetti delle percezioni trascorse come realtà passate, un *nuovo*, impressionale, attuale raggio di <posizione di realtà> si dirige verso ciò che è dato riproduttivamente alla coscienza”³⁰¹. Non può essere dunque imputabile all'originalità dei vissuti (nella fattispecie a quella contrapposizione larvamente gerarchizzante tra *impressivo* e *riproduttivo*) la cifra della distinzione tra atti presentanti e presentificanti – fermo restando che delle differenze sul versante noematico rimangono, sono infatti differenze ineliminabili, ma del tutto secondarie secondo la nostra prospettiva.

Per quanto riguarda invece la subordinazione che sembra spettare agli atti presentificanti rispetto a quelli presentanti, si può mostrare che gli stessi atti presentificanti sono compimenti attuali della coscienza esattamente come lo sono gli atti presentanti, realizzandosi essi portano alla luce oggettualità con i medesimi gradi completezza che si possono ritrovare nell'atto della percezione. Tali affermazioni sono rese possibili anzitutto alla luce del fatto che il passato e il futuro non sono più concepiti come assenze dalla coscienza, e benché orizzonti assopiti e possibili essi sono presenti al suo interno e partecipano alla sua vita esattamente come vi partecipa il presente in cui il mio io reale è attualmente inserito. Nel momento in cui diciamo che con il presentificare l'io sprofonda sulla linea della coscienza interna del tempo intendiamo esattamente dire che esso entra *immediatamente* in contatto 'originario' con il passato della sua coscienza, o meglio con il presente di quel passato. Presentificare è precisamente la capacità di percepire il presente vivente di quel passato tramite il mio io del ricordo che attualmente sempre sono. È pertanto un altro atto quello che compio presentificando, non c'è alcun bisogno di misurarlo sulla base di un atto presentante, che, come tale, si realizza nel presente attuale. Alla stessa coscienza spetterà in un caso di riferirsi ora all'orizzonte temporale del presente ora a quello del passato. In questo senso allora i ricordi sono altrettanto originari delle percezioni, proprio perché si tratta di un altro atto.

A decidere della natura dell'atto non è tanto il modo con cui porta a datità i suoi oggetti, in un caso in carne ed ossa in un altro solo come se, quanto piuttosto il suo essere in un caso un atto presentificante – in questo caso orientato verso il passato o il futuro – e in un altro un atto presentante rivolto di necessità verso il presente percettivo. Si indica come tratto caratteristico delle presentazioni il fatto di riferirsi all'orizzonte temporale del presente, laddove specifico delle presentificazioni è di riferirsi rispettivamente all'orizzonte temporale del passato (nel caso del ricordo) – e del futuro (nel caso dell'aspettazione). E in effetti, la percezione assolve al suo compito solo nella misura in cui è

³⁰¹ Ivi, p. 168.

inserita all'interno dell'orizzonte del presente, ciò si rende manifesto in una formulazione come 'percepire un ricordo', un'espressione che è semplicemente senza senso.

Le presentificazioni per lo più si limitano a ridestare degli atti presentanti, ed è in parte vero, ma non può essere questo a caratterizzare in un senso eminente ciò che fa di una presentificazione una presentificazione, cioè il loro essere nel caso del ricordo delle percezioni passate e nel caso dell'aspettazione delle variazioni di percezioni presenti. La presentificazione *può* fungere in alcuni casi come variazione di un atto presentante, *non deve*. Non discriminare più gli atti sotto il profilo dell'originalità con cui portano a manifestazione (in un caso un'oggettualità intenzionale in se stessa, nell'altro un'oggettualità di per sé assente, come-se fosse presente, ma a tutti gli effetti irreale), invita a pensarli sussunti sotto la categoria degli atti in generale che, nella misura in cui sono nel tempo, presentano oggettualità nel tempo³⁰². Vissuti impressivi e vissuti riproduttivi non sarebbero più allora attraversati da una discontinuità insormontabile³⁰³, in ragione del fatto che la loro differenza risiede in un caso nel riferirsi a una coscienza percettiva che si staglia nell'orizzonte temporale del presente, mentre nell'altro a una coscienza immaginativa che per definizione, non essendo percettiva e non potendo coesistere allo stesso tempo, è orientata temporalmente nel passato nel caso del ricordo e nel futuro nel caso dell'aspettazione.

Ne deriva che in questa prospettiva non risulterà più lecito pensare a una verticalizzazione degli atti, il cui vertice spetterebbe alla percezione sensibile, nucleo di coordinamento a cui tutti gli atti non conformi all'originalità della presentazione sarebbero rimessi. Verrebbe meno così una possibile gerarchizzazione degli atti³⁰⁴, che finirebbe per sciogliere definitivamente i nessi di interdipendenza per cui un atto presentificante è tale perché variazione di uno presentante. Vale la pena sottolineare a questo punto che questo modo di impostare la questione che deriva dalle premesse sopra guadagnate, permetterebbe inoltre di superare tutte le difficoltà che avevamo cominciato ad affrontare già sul finire del terzo Hauptstück allorché si insisteva sulla necessità di distinguere presentazione e fantasia a partire dalla differente natura dei contenuti sensoriali, della loro stoffa, discriminata sotto differenti profili costruiti sempre in maniera polarizzante³⁰⁵. Non si tratta di

³⁰² Mi sembrano particolarmente significative le parole di Schnell nel momento in cui evita di misurare gli atti presentificanti sulla base di quelli presentanti. "La presentification est une «modification universelle de toute la vie de l'expérience». Elle est dotée de modalités *propres* qui ne se divisent pas selon les modalités fondamentales des actes de l'expérience originaire mais selon les horizons temporels dans lesquels les actes présentant se trouvent *a priori* (le souvenir se rapporte par exemple aux passes, le pro-souvenir (*Vorerinnerung*) au futur, etc.). Cfr. A. Schell, *La phénoménologie du temps d'Eugen Fink*, op. cit., p. 91.

³⁰³ "Tout d'abord, Fink décrit ce qui caractérise spécifiquement la *presentification*. Contrairement à l'acception courante qui s'appuie sur certains textes de Husserl, la presentification n'est pas une présentation dans le mode du «comme si» ou du «quasi» *comme si elle était en quelque sorte une présentation affaiblie, vague ou opaque*". Cfr. A. Schell, *La phénoménologie du temps d'Eugen Fink*, op. cit., p. 90.

³⁰⁴ R. Micheloni, *Introduzione al concetto di deprezentazione: commento a Presentificazione e Immagine di Eugen Fink*, op. cit., p. 41.

³⁰⁵ Cfr. N. Liangkang, *Seinsglaube in der Phänomenologie Edmund Husserls*, op. cit., p. 102. Si può riassumere questa tendenza a costruire l'argomentazione in maniera polarizzante a partire dalle seguenti coppie concettuali che marciano

sostenere che queste differenze di contenuto non sussistano, quanto sottolineare il fatto che con l'idea di pensare gli atti in generale (siano essi percezioni o fantasie) alla luce del loro accadere all'interno di una coscienza che può o percepire (e quindi essere inserita all'interno del presente percettivo) o immaginare (e dunque riferirsi al passato o al futuro), verrebbero congiuntamente superate le difficoltà di confrontare i contenuti di due vissuti di coscienza tra di loro disomogenei (sensazioni e fantasmi), perché a questo punto non è richiesta alcuna omogeneità tra i vissuti (in un caso impressionali e nell'altro riproduttivi). Ciò che risulta decisivo è che la presentificazione di ricordo (o l'aspettazione) sia stata istanziata da quella coscienza immaginativa che rivolge il suo atto verso un orizzonte temporalmente differente dal presente percettivo.

Come non c'è alcuna gerarchia tra gli atti di coscienza, in un caso presentanti nell'altro presentificanti, così non c'è alcuna gerarchia tra i rispettivi contenuti, in un caso presenti in carne e ossa e nell'altro assenti. Come evidente, non smettono di essere valide le analisi precedenti per cui i contenuti della fantasia sono visti come assenti se commisurati a quelli della percezione. Perché la fantasia banalmente non ci porta la realtà. Semplicemente, in questo modello, l'insistenza su questo punto va a intiepidirsi, lasciando spazio per un'interpretazione che prima era impedita.

2.6 Digressione. La coscienza allentata

Questo modo di guardare alla coscienza come sempre contesa tra gli orizzonti del passato e del futuro e dunque con un occhio che viene meno di necessità al presenzialismo [Präsenzialismus], trova esemplificazione dal punto di vista fenomenologico in tutti quei casi in cui la coscienza cade vittima di un'ampia casistica di patologie mentali che corroborano questo sfasamento della coscienza non più inserita nel presente di quanto non sia nel passato e nel futuro. Il nuovo modello della coscienza che abbiamo or ora delineato grazie alle analisi temporali, e in particolare il felice accoppiamento tra fenomenologia e psicopatologia, sarà portato a esaltazione dai commentatori successivi di Husserl; si pensi in particolare alla linea che parte da Gurwitsch e arriva a Merleau-Ponty³⁰⁶, i quali

lungo il testo le differenze tra sensazione [Empfindung] e fantasma [Phantasma] e di cui abbiamo apprezzato la netta separazione soprattutto in riferimento alle lezioni di Gottinga in cui era richiesta una netta contrapposizione ai fini dello sviluppo delle riflessioni: a) l'originalità della sensazione [die Ursprünglichkeit der Empfindung] di contro alla non originalità del fantasma [die Nichtursprünglichkeit des Phantasmas]; b) la realtà della sensazione [die Realität der Empfindung] di contro all'irrealtà del fantasma [die Irrealität des Phantasmas]; c) l'impressionalità della sensazione [die Impressionalität der Empfindung] di contro alla riproduttività del fantasma [die Reproduktivität des Phantasmas]; infine d) l'attualità in riferimento al suo essere presente della sensazione [die Aktualität bzw. das Gegenwärtigsein der Empfindung] di contro alla non-attualità o l'essere presentificato del fantasma [die Nichtaktualität oder das Vergegenwärtigtsein des Phantasmas].

³⁰⁶ Merleau-Ponty frequenta i corsi tenuti da Gurwitsch alla Sorbonne tra il 1933-37, e nonostante i debiti mai giustamente riconosciuti, una delle suggestioni che Merleau-Ponty più eredita dal pensiero di Gurwitsch è rintracciabile nell'accoppiamento tra fenomenologia husserliana e la psicologia della forma. In particolare, Gurwitsch dopo la lettura della *Fenomenologia della percezione* ebbe a dire che Merleau-Ponty non avrebbe mai avuto l'idea di trattare il caso della psicopatologia in termini fenomenologici senza i suoi corsi. Cfr. R. Grathoff, *Philosophers in Exile. The correspondence of Alfred Schütz and Aron Gurwitsch, 1939-1959*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1989, p. 93.

relativizzano dal punto di vista temporale la priorità di ciò che è presente (visibile) rispetto a ciò che è assente (invisibile), dimostrando che il presente è pieno di invisibilità: ciò che vedo è sempre attraversato da ciò che non vedo, sia rispetto al presente sia rispetto al passato sia rispetto al futuro. Secondo questa linea interpretativa, le malattie patologiche non sono uno stato di eccezione rispetto alla coscienza sana, ma al contrario sono da intendersi su un *continuum*, sono una possibilità della coscienza e si legano a ciò che la coscienza fa normalmente proprio perché la coscienza già sana di base presente è costantemente contesa tra il passato e il futuro. La condizione della malattia si limita a spostare l'enfasi su alcuni aspetti piuttosto che altri; se invece la coscienza sana presente fosse intesa come un'alterità assoluta rispetto alla coscienza malata, resterebbe da chiarire come mai possa darsi il caso della malattia. Pensare la coscienza malata sul *continuum* della coscienza sana consente invece di spiegare meglio perché la coscienza si possa ammalare, e in genere questo accade proprio perché va a enfatizzare qualcosa che era già implicito, il modo per l'appunto in cui la coscienza funziona.

Merleau-Ponty, in *Fenomenologia della percezione*, va a fare riferimento a tutta una serie di esperimenti in cui si dà a vedere la coscienza malata per andare a chiarire meglio come funziona normalmente la coscienza a livello del presente³⁰⁷. Nelle sue analisi l'accento cade sul fatto che la condizione patologica del malato non è radicalmente estranea rispetto alla normalità, ma semplicemente una sua anomalia, nel caso della malattia assistiamo precisamente a un *allentamento dell'arco intenzionale*:

[d]iciamo piuttosto (...) che la vita della coscienza - vita conoscente, vita del desiderio o vita percettiva - è sottesa da un «arco intenzionale» che *proietta attorno a noi il nostro passato, il nostro avvenire*, il nostro ambiente umano, la nostra situazione fisica, la nostra situazione ideologica, la nostra situazione morale, o meglio, che fa sì che noi siamo situati sotto tutti questi rapporti. Tale arco intenzionale costituisce l'unità dei sensi, quella dei sensi e dell'intelligenza, quella della sensibilità e della motilità, mentre nella malattia si «allenta».³⁰⁸

Se nel caso della coscienza normale (sana) i processi che derivano dalla radice vitale della percezione, della motilità e della rappresentazione riposano su un *arco intenzionale* che dà all'esperienza il suo grado di vitalità e di fecondità, al contrario nel caso del malato tale arco si allenta³⁰⁹. Anche in questo caso si tratta di lavorare per gradi dal momento che si ha a che fare con la stessa coscienza ma *allentata*, il confine tra coscienza percettiva e immaginativa tende a sfumare. In questo senso mediante il caso della malattia, che per postulato non è qualcosa d'altro rispetto alla normalità, ma semplicemente una sua anomalia, si può mostrare la bontà delle tesi rispetto a quello che la coscienza

³⁰⁷ Rinviamo al caso di Schneider, reduce di guerra ferito da una scheggia di granata che ha finito per compromettere la sua regione occipitale provocandogli delle deficienze visive.

³⁰⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2003, p. 385. Corsivi miei.

³⁰⁹ Ivi, p. 464.

è. Se invece non la pensassimo in questi termini resterebbe oscuro perché la malattia esista in linea generale.

I due brevi casi di cui ora forniremo un breve resoconto fungono da reagenti per la dimostrazione che il presente e quindi anche la percezione visiva che avviene necessariamente nel presente sono già sempre da intendersi come allargati rispetto a tutto ciò che non vedo nel presente, di quello che è stato nel passato e di quello che sarà nel futuro. E dal momento che il passato e il futuro contaminano il presente, è l'idea stessa di una percezione che offre solo dati presenti *in un senso forte* che viene meno, perché tutto il meccanismo è coordinato in maniera tale che già il presente sia un presente pieno di passato e pieno di futuro, e che dunque per entrare nel passato non ci sia bisogno di un intero rivolgimento dello sguardo o di passare da una modalità all'altra, perché la porta verso il passato è *già sempre* aperta nel presente e non si fa alcuno sforzo ad accedere – esattamente come non si fa alcuno sforzo quando si percepisce o si fantastica. Questo è anche il motivo per cui la percezione viene paragonata al ricordo, proprio perché non c'è una differenza così netta fra gli atti. Che sia ragionevole trattare la coscienza in questi termini si fa manifesto nei due casi che prenderemo in esame: da un lato i disturbi legati a una coscienza che in qualche maniera si trova congelata nel passato e non riesce più a vivere nel presente. Viceversa, parleremo di disturbi protensionali per fare riferimento a coscienze che sono sempre preda di terrori verso il futuro e non riescono a rimanere ferme sul presente.

2.6.1 Effetto congelamento

Se Merleau-Ponty prende il caso della malattia mentale per far vedere di traverso come funziona in stato normale la coscienza; in particolare le analisi di un autore come Binswanger, che a lui servivano per chiarire alcune condizioni mediche, in realtà possono all'inverso essere utilizzate per far vedere in che modo la coscienza funziona³¹⁰, come essa sia legata al passato e al presente invitando con ciò stesso ad avvalorare una nuova concezione della coscienza.

Affascinato in un primo momento dalla concettualità heideggeriana della coscienza in situazione per descrivere i disagi esistenziali in chiave psichiatrica, Binswanger si trova nella fase matura del suo pensiero più vicino alla lettera husserliana nel momento in cui prova a interpretare i comportamenti patologici inserendoli all'interno di un quadro più ampio dell'esistenza. Come sottolinea Ales Bello si può apprezzare questo passaggio di Binswanger ad un'analisi che s'avvale di un'impalcatura trascendentale e non più solamente psicologica nel momento in cui i suoi interessi

³¹⁰ “E in nessun modo si può agevolmente comprendere la «trama» dei «fili» delle funzioni trascendentali se non considerandole nelle loro stesse deficienze, quali si presentano in quegli «esperimenti della natura» denominati psicosi”. L. Binswanger, *Melanconia e Mania. Studi fenomenologici* (1960), a cura di E. Borgna, tr. it. di M. Marzotto, Bollati Boringhieri, Torino, 2015, p. 21.

spingono a vedere nelle strutture profonde della temporalità un momento fondamentale nella comprensione di quei meccanismi invisibili che stanno a fondamento delle patologie. Il *leitmotiv* del suo lavoro “è rappresentato dalla temporalità, egli lavora sulla dimensione del tempo immanente per cogliere le ragioni dei disturbi mentali, che non sono giustificabili solo come disturbi psichici, ma sono da ricondurre a dimensioni esistenziali profonde”³¹¹. Il tentativo presente in *Melanconia e mania* non è tanto quello di descrivere i mondi già costituiti in cui vivono il melanconico e il maniaco, quanto piuttosto di chiarire dove la ‘trama’ e i ‘fili’ delle funzioni trascendentali nel malato abbiano fallito, compromettendo con ciò stesso la continuità o la consequenzialità dell’esperienza³¹².

Che abbia senso trattare l’atto percettivo come già da sempre inserito all’interno di un presente allargato, sempre conteso tra il passato e il futuro, trova riscontro nel caso della melanconia descritto da Binswanger, laddove l’atto percettivo del paziente è preda di un passato che gli impedisce di progettare il presente stesso come autenticamente *vivente*. I malati melanconici non si staccano dal passato, essi sono del tutto soggiogati da esso – non solo il presente non dice loro più niente, essendo completamente vuoto, ma essi si ritrovano anche tagliati fuori dal futuro, essi non vedono davanti a sé alcun futuro³¹³. Se solo non avessi proposto la gita in montagna non ci saremmo mai imbattuti nell’incidente ferroviario in cui ha perso la vita mio marito, questi sono i pensieri che attraversano la mente della paziente Cécile Münch: i “«se» o «se non», «se avessi» o «se non avessi», sono *vuote possibilità*. Ma quando il discorso verte sulle possibilità, ci troviamo in presenza di atti protentivi [protensionali]: il passato non ha più possibilità (...). Ciò significa che gli atti costituenti protentivi diventano necessariamente le cosiddette vuote intenzioni (*Leerintentionen*)”³¹⁴. Si assiste in particolare a un fallimento della temporalità scandita secondo le intenzionalità a-tematiche della ritenzione e della protezione. Ciò è un “segno che, essendo turbata la protentio, è turbato *tutto* il «processo», *tutto* il flusso o il carattere di continuità non solo della temporalizzazione, ma anche soprattutto del «pensiero» in generale”³¹⁵. “Nella melanconia abbiamo un ben preciso difetto di

³¹¹ A. Ales Bello, *Alle origini della psicopatologia fenomenologica: Ludwig Binswanger*, in *Comprendere*, 21, 2010, Padova, pp. 15-27.

³¹² Quella che Husserl chiamerà in *Formale und transzendente Logik* nei termini di uno *stile* costitutivo dell’esperienza. “Il mondo reale esiste solo nella presunzione costantemente prescritta che l’esperienza continui costantemente nel medesimo stile costitutivo» (L. Binswanger, *Melanconia e Mania. Studi fenomenologici*, op. cit., p. 22). Come mette in luce Ales Bello, “per cogliere il ‘difetto’ del corso dell’esistenza nella psicosi maniaco-depressiva, bisogna tener presente [il] rilievo fondamentale [sopra]proposto da Husserl (...). Questa presupposizione non psicologica, ma trascendentale, cioè costitutiva strutturalmente di ogni essere umano, è il punto di riferimento per la comprensione dei difetti, delle mancanze o delle alterazioni dei mondi dei malati mentali” (A. Ales Bello, *Alle origini della psicopatologia fenomenologica: Ludwig Binswanger*, op. cit., p. 25).

³¹³ L. Binswanger, *Melanconia e Mania. Studi fenomenologici*, op. cit., p. 31.

³¹⁴ *Ivi*, p. 32.

³¹⁵ *Ibidem*

In questa lettura siamo del resto confortati dalle descrizioni che un fenomenologo come Marc Richir ha dedicato alla struttura della melancolia. Nelle sue *remarques sur la mélancolie* porta l’attenzione sul fatto che nel caso patologico del melanconico è precisamente la base fenomenologica della fantasia a essere compromessa, il suo funzionamento. Il tempo intero sembra oramai inghiottito in un passato in cui la fantasia, anche nel momento in cui prova a ri-temporalizzare il

coordinamento delle operazioni intenzionali in quella «trama» unitaria, con il conseguente *allentamento* della stessa e la comparsa in essa di «punti difettivi»³¹⁶. Binswanger sottolinea a più riprese che si assiste nel caso del melanconico a un *allentamento* della trama dei fili intenzionali costituenti l'oggettività temporale³¹⁷.

Il caso della malinconia ci suggerisce che esiste un presente vivente che viene così chiamato proprio perché non esiste un presente puntuale. In realtà, se ci si pensa bene, quasi mai viviamo nel presente, siamo sempre catapultati verso il passato, ma non nel senso in cui ci mettiamo a ricordare un evento in particolare, piuttosto il punto è che il passato è sempre dietro di noi, ci insegue, e la coscienza in qualche maniera scivola sempre via, slitta costantemente verso il passato e soprattutto verso il futuro perché in generale quella è la direzione in cui scorre il tempo³¹⁸. Ora, quell'effetto di congelamento del ricordo o di fissazione con cui abbiamo caricato il caso della malinconia è più che altro descritto dai traumi e più pertinentemente dai disturbi post-traumatici da stress. La malinconia è inquadrabile più nella depressione o nella cosiddetta anedonia, può seguire, ma non necessariamente, un trauma. A ciò si aggiunga che, come sintomatologia, non ha quell'effetto di congelare il passato e impedire il presente. Anche perché come categoria più letteraria che clinica ha assunto diverse forme: il languore malinconico, quasi piacevole, la malinconia acida ecc... Quell'effetto di cristallizzazione a cui sopra abbiamo fatto riferimento si confà alle descrizioni offerte dai traumi o dalla depressione che consegue ai traumi che in qualche maniera congelano il passato, o meglio congelano l'io reale del presente in un passato per cui in qualche maniera non si riesce a vivere se non in quella dimensione lì. Questo prova precisamente che l'io reale non riesce più ad accedere al momento presente, e tutto il *rilievo* del momento presente, cioè la sua ricchezza espressiva, come dire svanisce. Questo aspetto, per esempio, è stato ben messo in luce anche da Zhok, il quale ha sottolineato che uno dei sintomi eminenti della depressione da un punto di vista fenomenologico (tra i tanti) è la perdita di *rilievo* della realtà e questo può trovare una spiegazione nel fatto che con la 'testa' si sia ancora nel passato, che noi si sia ancora congelati lì³¹⁹. In questa stessa direzione si mostra che la capacità di vivere genuinamente nel mondo del ricordo non è inessenziale alla mia

passato, non può che farlo attraverso delle intenzioni immaginative vuote di tutti i contenuti intuitivi. La sua sofferenza è riassunta pertanto nella possibilità vuota, fattualmente impossibile, di ritrovare delle temporalizzazioni possibili, egli è come se si ritrovasse dinanzi a una sorta di anti-tempo impossibile da ricominciare. M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, Editions Jérôme Millon, Grenoble, 2004, p. 399.

³¹⁶ L. Binswanger, *Melanconia e Mania. Studi fenomenologici*, op. cit., p. 45. Corsivo mio.

³¹⁷ Ivi, p. 56. Si veda anche p. 50 e 57. Lo stesso Merleau-Ponty parla di un *allentamento* dell'arco intenzionale per descrivere i casi psicopatologici presi in analisi in *Fenomenologia della percezione*.

³¹⁸ Con l'intenzione di andare a descrivere gli orizzonti di passato e di futuro attraverso il presente, cioè il momento più stabile e sicuro di cui disponiamo, ne è emerso paradossalmente che è la nozione stessa di presente quella che si è rivelata la più incerta.

³¹⁹ Su questo punto si vedano anche le analisi presenti in A. Zhok, *Identità della persona e senso dell'esistenza*, op. cit.

attuale coscienza – nella misura in cui ne va delle manovre che compio attualmente nello spazio di realtà, in una parola, del mio futuro.

L'aspetto che emerge con decisione nel caso patologico del melanconico e in maniera più puntuale avendo scomodato la dimensione traumatica è che ad essere compromesso non è solo il passato della coscienza, ma con esso anche la temporalizzazione effettiva del presente. Si tratta dunque di portare l'attenzione sul fatto che il presente ridesta il passato, ma al contempo il passato vive nel presente e spesso lo fa sotto forma di un segno, di una ferita aperta, un trauma che è difficile da appianare e con cui siamo costretti a fare i conti. Nel presente siamo variamente segnati da quello che ci è accaduto e i disturbi patologici ci invitano a pensare in che modo una coscienza del passato sia in grado di compromettere interamente la coscienza del presente, di assorbirla in un passato sbilanciato e con ciò di renderla incapace di *progettare* la sua vita all'interno del presente. Si tratta in altri termini, di indagare più da vicino la relazione dinamica che si instaura al cuore della coscienza, nella fattispecie tra l'io reale e l'io di fantasia, iniziando a prendere sul serio il fatto che dopo una debita messa a tema di ciò che è *irreale*, ciò che solo a un primo sguardo è assente dalla coscienza, è la concezione stessa del presente che è tenuta ad estendersi verso un *presente allargato*, riconoscendo che la natura della nostra percezione [Wahrnehmung] dipende più dal rapporto che stringiamo con le fantasie [Phantasie], anziché dalla percezione stessa, intesa come un momento che offre solamente dati presenti in un senso forte. Sulla percezione insistono ricordi (spesso traumatici), gravitano aspettative, s'innestano fantasie, agiscono immagini, e di questa vita nelle zone d'ombra della coscienza siamo tenuti a fornire continue descrizioni.

2.6.2 Aspettazioni deluse

Esattamente come i ricordi agiscono nel presente, e spesso lo fanno sotto forma di una ferita con cui siamo costretti a fare i conti, allo stesso modo ciò che non deve passare inosservato è che gli atti immaginativi orientati verso il futuro non sono da intendersi come *inessenziali* al presente della coscienza percettiva. Basti riprendere l'esempio di cui sopra per mettere in luce in che modo le aspettative compromettono la coscienza percettiva: l'aspettativa che questa sera il ragazzo incontrerà la ragazza, che occupa la sua mente, arricchisce in un caso il suo presente attuale, lo riempie di motivazioni, occasioni e possibilità d'azione che fungono da reagenti per la *motilità* del corpo vivo nel momento in cui organizza il presente vivente. Quando le aspettative trovano a mano a mano conferma nei campi percettivi di ciò che andavano in cerca, il mondo del presente assume forza e *si apre* in maniera tale che emergano possibilità concrete d'azione che prima erano solo possibili, si danno allora a vedere elementi che potenzialmente mi dislocano e mi portano a progettare diversamente il mio futuro.

Esattamente al contrario le aspettative che tenderanno a non realizzarsi, quelle frustrate, impoveriscono il presente attuale a tal punto che esso sembra perdere di senso, le motivazioni calano e il presente tende a raggrumarsi in un presente vivente privo di *rilievo*: da capacità di cogliere il possibile nel percepito slitta la percezione verso una mera disposizione a registrare i materiali che si offrono. Il ragazzo perde il contatto con la realtà perché emotivamente essa non prosegue più³²⁰, potremmo dire che per lui non esiste più niente, tutto è finito quando ha preso consapevolezza che l'aspettativa non troverà mai una collocazione coerente in un presente possibile. In questo quadro anche le aspettative fondamentali nella forma della *sintesi passiva*, quelle per cui sono sicuro che il mio piede incontri sempre il terreno, sembrano essere messe in discussione, uno sforzo immane sembra essere richiesto per portarle a termine, la fiducia si può sgretolare anche a questo livello minimo. A questo proposito non è un caso che le delusioni sentimentali generino quell'effetto per cui viene a 'mancare il terreno sotto i piedi', si cade in un enorme, spaventoso vuoto senza fine, senza sapere dove ci porta e senza capire se tutto ciò avrà affatto una fine. Diventa difficile poter immaginare un futuro immediato, medio e remoto senza che quella persona vi partecipi in qualità di coordinata essenziale; non ci si ricorda più il *ritmo* del proprio presente, il modo con cui lo si viveva prima che quella persona entrasse nella nostra esistenza.

Abbiamo visto in precedenza che uno dei sintomi fenomenologici della depressione (tra i tanti) è la perdita di *rilievo* della realtà e questo trovava una possibile spiegazione nel fatto che con la testa si sia ancora bloccati (congelati) nel passato. Viceversa, si potrebbe argomentare che il disturbo d'ansia è il corrispettivo del disturbo depressivo ma orientato verso l'orizzonte di futuro: in un caso si è congelati nel passato nell'altro costantemente rinviati verso il futuro, ma paradossalmente rimessi a quella stessa identica sorte che porta la coscienza percettiva a perdere di vista la realtà del presente vivente. Il disturbo d'ansia è caratterizzato da questo senso di timore costante che succeda qualcosa che peraltro *non* è di lì a venire; nello stato ansioso l'esistenza è esposta a situazioni e condizioni di pericolo che non sono riportabili sotto il suo controllo; si capisce di essere impotenti ed indifesi di fronte a una possibile minaccia per qualcosa che possa a ragione o meno mettere a rischio l'esistenza. Avvalendoci di una distinzione da manuale potremmo dire che la paura ha un oggetto mentre l'ansia non ha un oggetto, o se è riuscita ad individuarlo non c'è comunque quasi nessuna buona ragione per cui quello stato di cose riprodotto dalla fantasia stia per accadere. Cionondimeno la coscienza proietta protenzionalmente nel futuro la scena come una buona possibilità a venire, ci si trova costantemente nella situazione in cui il presente è dominato dall'*attesa* di eventi infausti con il risultato che non si riesce a vivere dignitosamente il presente.

³²⁰ Per queste analisi ci si è avvalsi delle considerazioni sviluppate da Vincenzo Costa in *Psicologia fenomenologica. Forme dell'esperienza e struttura della mente*, Morcelliana, Brescia, 2018.

Ma nel caso del disturbo d'ansia, fino a che punto un'aspettazione non è semplicemente un'*immagine* paranoide? Si potrebbe in effetti trattare il disturbo ansiogeno come un disturbo paranoide. Se per esempio ho una paura folle di volare e mi trovo costretto a dover prendere un aereo l'indomani, allora va da sé che comincio a immaginarmi il peggior scenario. Ma in questo caso si tratta di un'aspettazione o di un'immagine paranoide? Dove risiede la differenza? Si crede che questo caso possa essere ancora considerato un'aspettazione, per quanto la dimensione patologica giochi un ruolo centrale perché in qualche maniera l'idea di dover essere costretto a prendere l'aereo impatta sulla mia vita e mi impedisce a tutti gli effetti di vivere in maniera dignitosa il presente attuale, va sottolineato che non tutte le persone temono di volare. Cionondimeno ciò che la rende un'aspettativa e non un'immagine paranoide è il fatto che mi sembra possibile *in linea di principio* che un aeroplano cada e che si possa perdere la vita. Tale possibilità, per quanto marginale, è coerentemente collegata con le coordinate offerte dal presente.

Se invece dovessimo trovarci a discutere il caso dei disturbi d'ansia legati alla presenza degli spiriti potremmo rimarcare la mancanza di ancoraggio alle coordinate del presente. Il fatto di essere terrorizzati da presenze spiritiche tende meno a essere un'aspettazione perché le coordinate di base, sulle quali si produce l'aspettazione nel momento presente non sono esaudite allo stesso modo in cui lo sono quelle che anticipano un aereo che cade. Quest'ultima è una possibilità nell'ordine della realtà che in qualche maniera viene definita a partire dal presente, laddove l'ansia di ritrovarsi a che fare con presenze spiritiche difficilmente s'innesta su delle coordinate di massima offerte dalla realtà, pur ammettendo anche questo caso diverse sfumature. Una persona, infatti, che si trova in soggiorno a guardare la televisione e soffre del disturbo d'ansia che riguarda gli spiriti, vive sempre con grande angoscia l'idea di andare a dormire perché sa che in camera sua quando spegnerà le luci accadrà questo e quell'altro; in genere essa si presentifica questo momento e riesci farlo proprio rispettando le coordinate della realtà dal momento che si figura la scena di luoghi che già conosce e con cui avrà a che fare in un futuro prossimo. Quali che siano gli aspetti su cui è possibile porre l'enfasi e tracciare ulteriormente le differenze, in entrambi i casi è andata perduta la capacità di vivere nel presente attuale dal momento che protendendo scene nel futuro a venire compromessa è la capacità di cogliere le potenzialità nel presente. Con la testa si è sempre protesi verso il futuro e il contatto con il presente vivente sfuma con le scene presentificate.

Con ciò ci premeva sottolineare ancora una volta che il presente vivente è veramente un momento di passaggio difficilissimo da conquistare e in cui vivere perché si è sempre proiettati nel passato ma in linea preferenziale verso il futuro perché il tempo scorre in quella direzione³²¹. In questo

³²¹ Non è un caso che in questo quadro abbiamo trovato particolare fortuna nella nostra contemporaneità tutte quelle meditazioni che marcano esattamente l'esigenza di un recupero della coscienza nel presente, si tende cioè a rafforzare il contatto della coscienza con il presente attuale per evitare che essa tenda a scivolare via ora verso il passato, ora verso il

sensu inizia a farsi più chiara la tesi per cui la nostra percezione dipende più dal rapporto che stringiamo con le fantasie anziché dalla percezione stessa. In particolare, è venuta meno l'idea di poter trattare l'atto percettivo come un atto che restituisce solo dati presenti in un senso forte, dal momento che la percezione non offre solo la percezione di quell'oggetto, bensì offre la percezione di quell'oggetto comprensivo del suo orizzonte di assenza sia nel senso della sua conformazione fisica (ciò che si nasconde alla vista) sia in un senso temporale (ciò che era prima, ciò che sarà dopo), e dunque in quanto coscienza che ha una storia temporale. Il dato si offre sempre all'interno di un *presente allargato*, è soggetto cioè a tutta una serie di spinte che la coscienza riceve dal passato e dal futuro. Si è infatti mostrato che la coscienza percettiva non è compromessa solamente dagli atti immaginativi che si rivolgono verso il passato ma allo stesso modo anche da quelli con l'indice temporale orientato verso il futuro. Si tratta ora di analizzare la situazione concettuale nel momento in cui le scene presentificate dalla coscienza sono sradicate dal riferimento alla credenza di percezioni sensibili che sono state (ricordi) e che sono attualmente presenti (aspettazioni).

2.7 Fantasia

2.7.1 Presentificazione aposizionale

Le analisi sopra condotte sia in riferimento al caso dei castelli in aria che finiscono per perdere qualsiasi gancio con la realtà sia con i disagi ansiogeni che tendono a perdere di mira la realtà del presente vivente stanno a indicarci semplicemente che il confine tra aspettazione e fantasia può essere labile, che la coscienza scivola con estrema facilità dalla percezione all'immaginazione, e viceversa.

Iniziamo col dire che anche in sede di presentificazione aposizionale distinguiamo "l'esperienza dell'immaginare come atto, come vissuto, dai contenuti immaginativi che sono i suoi correlati"³²². In riferimento alla vita degli atti, "l'esperienza dell'immaginare è connotata temporalmente in modo altrettanto determinato quanto una qualunque esperienza di altro tipo. Possiamo dire *ora* immagino, così come diciamo *ora* percepisco, ricordo, desidero, ecc."³²³. Esattamente come devo modificare la coscienza per ricordare, per aspettarmi qualcosa o per immaginare che cosa sta avvenendo simultaneamente nella realtà (ricordo di presente), allo stesso modo si verifica una conversione all'interno della coscienza in cui la coscienza si modifica, smette cioè di percepire e inizia a immaginare.

futuro. La respirazione in questo senso dovrebbe in qualche modo impennare la coscienza al presente – impedendo con ciò quei disagi ansiogeni per cui spesso è come se 'ci venisse a mancare l'aria' – e se non la respirazione, ciò accade con tutta una serie di strategie di rinforzo di ordine tattile, o tecniche che mirano a focalizzare l'attenzione su parti del corpo o ancora a produrre dei suoni che fungano per la coscienza da ancoraggio al momento presente.

³²² G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, op. cit., p. 163.

³²³ *Ibidem*

Sotto il profilo dei contenuti fantasticati la questione assurge a particolare motivo di interesse dal momento che quando parliamo di presentificazioni aposizionali siamo in un campo di lavoro in cui ai correlati oggettivi istanziati dagli atti immaginativi viene a mancare il radicamento nello spazio e nel tempo oggettivi³²⁴. Laddove il ricordo è attraversato da un raggio di posizione di esistenza³²⁵, ricordo con grande gioia il tempo in cui giocavo sul terrazzino dell'oratorio dopo la scuola, al contrario, il fantasticare che ora compio nella mia stanza in cui un leone gioca con una gazzella su un terrazzino si caratterizza per essere un vissuto di fantasia in cui vengono a mancare tali determinazioni sia da un punto di vista temporale che spaziale. Come evidente parlare di aposizionalità della fantasia non significa pensare che possa esistere una fantasticheria che non abbia uno spazio-tempo. Questo sarebbe difficile da sostenere perché in genere non ci si immagina mai qualcosa di statico, ma sempre all'interno di uno spazio-tempo; non può darsi dunque una fantasticheria in senso statico perché comunque saremmo sempre nella condizione di metterla in movimento. Per fantasie non posizionali, si intende semplicemente dire che il discorso sulla loro posizione d'essere è sospeso, si suppone cioè che non venga posta come reale. Con le parole di Piana:

[l]'oggetto immaginativo si situa in linea di principio al di fuori del terreno in cui hanno senso le posizioni relative all'essere ed al non essere. Ogni *posizione d'essere viene neutralizzata*: questa è la condizione espressa dal come-se. Se un oggetto dell'immaginazione viene determinato come rosso, non possiamo certo dire: ma in realtà non è rosso. Non possiamo dire che non lo è, come non possiamo dire lo sia veramente. È il problema stesso che non può essere proposto. La domanda sulla posizione d'essere è priva di senso³²⁶.

Questo appena tratteggiato è il caso della fantasticheria pura, esemplificato ad esempio dalla scena di un centauro che suona il flauto. In questo caso è inesistente, non mi inganno, non ho alcun tipo di posizione di credenza, non lo pongo in nessun punto del tempo, cioè non attribuisco alcun indice temporale, essa è completamente atemporalizzata. Accanto alla fantasticheria pura, ci sono poi invece fantasticherie che tendono a essere più legate alla realtà, cioè tendono a prendere in prestito un *setting* esistente che ho già visto, godono per l'appunto di un indice temporale che quasi di necessità deve essere un indice temporale diretto verso il futuro – a meno che non si tratti di uno di quei casi in cui ci si accorge di aver ricostruito un ricordo in maniera fallace – cioè di aver aggiunto materiale intorno al ricordo che in un secondo tempo non risulta coerente; diremmo in questo caso, ci ha messo del suo. Quindi questa è un altro tipo di fantasticheria, rispetto a quella pura.

³²⁴ A. Dufourcq, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, cit. “Husserl recourt clairement à l'image du flottement pour désigner cette absence d'enracinement de la *phantasia* dans l'espace et le temps objectif” (Ivi, p. 84). “L'absence d'ancrage dans l'espace et le temps objectifs est la propriété essentielle du flottement” (Ivi, p. 86).

³²⁵ “[È] una riproduzione (un «ricordo»), attraverso cui passa un raggio di posizione di esistenza” (Hua XXIII, p. 167).

³²⁶ G. Piana, *Elementi per una dottrina dell'esperienza*, op. cit., p. 155. Discuteremo nel prossimo capitolo il concetto di neutralità.

Per capire le differenze strutturali che intercorrono tra la fantasia apozizionale e le altre presentificazioni intuitive che abbiamo sinora analizzato guardiamo più da vicino la dimensione dell'errore. Lo abbiamo detto in precedenza: posso sempre sbagliarmi circa le circostanze del ricordo, casi di ricordi fallaci sono noti a noi tutti. Al ricordo non è estranea la dimensione dell'errore; non diversamente mi può capitare di porre posizionalmente oggetti nel mio campo percettivo attuale salvo poi ricredermi sulla loro sensatezza – come abbiamo già osservato avvalendoci dell'esempio husserliano delle statue di cera; e, ancora, per certi versi in consonanza ma diversamente dalla coscienza di ricordo e da quella percettiva, posso sbagliarmi circa le mie aspettative. In quest'ultimo caso diciamo per l'appunto che facciamo delle previsioni che possono essere soggette all'errore³²⁷. Al contrario, è improprio scomodare l'errore quando parliamo di fantasie apozizionali, indipendentemente che siano più o meno legate alla realtà che rispettino un numero minore o maggiore di elementi da essa provenienti. La questione dell'errore si può porre evidentemente solo laddove era implicata una credenza, ma dal momento che ai correlati della fantasia apozizionale, nel momento in cui vengono portati a datità, viene a mancare per definizione il radicamento nello spazio e nel tempo oggettivi, risulta inopportuna in questo caso la discussione intorno alla realtà dei correlati. Non è importante ai fini della sua definizione che il noema sia stato effettivamente percepito o che esso sia per la coscienza potenzialmente a venire. A differenza del ricordo posso infatti fantasticare in *relativa* autonomia, non ho bisogno di un'occasione per farlo, sono sempre nella condizione di immaginare e produrre delle scene. Nei confronti dell'aspettazione abbiamo giusto ora enfatizzato gli elementi di continuità e le differenze.

Il punto su cui vogliamo portare l'attenzione è che anche in questo caso vale la consonanza con le estasi temporali che abbiamo rinvenuto nel ricordo, nel presente e nell'aspettazione. Anche in questo caso distinguiamo tra due tipi di temporalità: come suggeriva sopra Piana, la prima è che la fantasia avviene nel tempo perché tutti gli atti avvengono nel tempo; qualsiasi percezione, ricordo, aspettazione avviene nel tempo perché dal momento che c'è sullo sfondo la coscienza costituente il tempo che prima conferisce una 'passata' di temporalità' sulla base della quale va a costituirsi la coscienza per così dire individuale (cioè si individua nel tempo) e questa coscienza produce gli atti sulla base del tempo. In questo senso tutti gli atti hanno già da sempre un decorso temporale dal punto di vista noetico. Da cui ne viene una seconda temporalità, una temporalità interna per cui anche nella

³²⁷ “Il caso della *previsione*, ed il modo in cui lo distinguiamo dall'immaginare, ha alcune analogie con questo. Prevedere significa all'incirca fare una supposizione intorno ad un evento futuro. Ed il punto per noi essenziale è che quando si fanno supposizioni si possono commettere errori. Una previsione mantiene la presa sulla realtà. Come nel caso dei progetti. Un progetto non è certo una supposizione sul mio comportamento futuro: alla sua base vi è una decisione. Ma le decisioni possono essere mantenute o tradite, ed un altro può sempre dire: «Domani vedremo!». Del resto il futuro posto nel progetto o nella previsione non è affatto un futuro «immaginario» – domani è proprio il giorno che segue ad oggi” (Ivi, p. 157).

fantasia si danno a vedere degli orizzonti temporali, una fantasia in cui deve essere possibile ritrovare un *quasi* tempo e spazio.

Immaginare abbiamo detto presuppone una modifica della coscienza, una modifica dell'io, non è più l'io reale che percepisce ma è un io che immagina, un io di fantasia: posso immaginare quello che c'era prima e quello che ci sarà dopo e lo posso fare esattamente nella stessa maniera come sopra anticipato, se si vuole cioè immaginare ciò che c'era prima bisogna andare indietro a salti (come pertiene all'essenza del ricordo), se si vuole immaginare ciò che accadrà si andrà avanti seguendo le coordinate temporali (come pertiene all'aspettazione). Prendiamo il seguente esempio. Io mi immagino la scena di due leoni inferociti sui balconi del bosco verticale, e mi posso chiedere a buon diritto che cosa c'era prima di quella scena. Allora mi produco l'immagine dei leoni che arrivano nei dintorni delle torri e da quell'immagine posso poi arrivare a fantasticare la scena dei leoni sui balconi, che avranno dovuto arrampicarsi e così via. Posso addirittura immaginarmi la scena in *rewind*, e qui si tratta di una *differenza essenziale* rispetto al ricordo. Se si trattasse di un ricordo avrei la certezza di non averlo vissuto così, perché mai succede nella realtà che le cose vadano a ritroso. Nell'immaginazione in realtà posso farlo, in questo senso posso dunque dire che c'è una sorta di *quasi temporalità*, ma la situazione è decisamente più elastica, come del resto si confà allo *stile* dell'immaginazione. Posso andare indietro in *rewind*, posso partire da un segmento che pongo io come antecedente in base a determinate coordinate che ho già volutamente o meno selezionato; se cioè ho deciso di immaginarmi due leoni sui balconi di bosco verticale e mi chiedo che cosa è avvenuto prima, io posso completamente cambiare l'immaginazione ma in questo caso si tratterebbe di un'altra immaginazione, se invece voglio sapere che cosa è successo nel passato della scena in cui i leoni troneggiano sui balconi del bosco, lo *spazio immaginato* deve rimanere più o meno invariato, i leoni devono essere presenti ecc... Così è del resto come si raccontano le storie affinché abbiano un senso. Perché si possa dire di una storia di finzione – quindi di un'immaginazione in questo caso – che è la stessa storia alcune coordinate devono rimanere invariate, non basta rispettare il prima e il dopo. Deve quanto meno essere esplicitata una certa rispondenza di elementi.

L'immagine della fantasia parte con due leoni sul balcone del bosco; e mi chiedo: e prima? Prima ci sono io al mare. Ma come facciamo a sapere che era prima della scena dei leoni? Lo si immagina e si decide che quella scena lì era prima, poi perché l'immaginazione abbia senso e non sia semplicemente una rapsodia di immagini e si voglia poter dire che l'immagine di me al mare era il passato rispetto alla scena dei leoni, perché cioè abbia senso che sia così è chiaro che devono esserci degli intrecci, che a un certo punto dovranno essere mostrate le connessioni che mi permettano di dire che sto immaginando. Perché per me stesso abbia senso dire che l'immagine di me al mare è il passato della scena dei leoni sul balcone è necessario che a un certo punto i fili si congiungano e che quindi

si dimostri che il passato che ho posto nella fantasia aveva senso che fosse lì come un antecedente genetico e così vale lo stesso per il futuro. Io posso continuare la storia dei leoni, posso staccare su un altro momento e decidere che quella è la prosecuzione che più si addice. Come evidente il fatto che la fantasia di me al mare sia coerente o meno con la fantasia dei leoni sul balcone non inficia il ragionamento, il criterio della coerenza funge semplicemente da clausola nel senso che se aggiungessi pezzi alla mia fantasia che non sono più coerenti allora mi accorgerei *semplicemente* che non è più la stessa fantasia e ne ho prodotta un'altra, sono due fantasie diverse.

Il punto centrale che abbiamo conquistato piuttosto è un altro, e cioè che nella fantasia sicuramente c'è un *quasi* tempo e un *quasi* spazio, esattamente come sono presenti nel ricordo e nell'aspettazione. Anche la fantasia ha dunque degli orizzonti: posso aggiungere fantasie su fantasie in maniera tale da costruire una fantasia più grande, cioè svilupparla secondo il presente, il passato e il futuro perché essa ha al suo interno una quasi temporalità e una quasi mondanità. E si *può* fare tutto ciò proprio nella misura in cui si danno a vedere degli orizzonti: *è il fatto stesso che io possa proseguire con questa fantasticheria che dimostra che quegli orizzonti già c'erano e io posso rimpolpare l'unità della fantasia.*

In questa sezione abbiamo messo in luce i tratti salienti della fantasia apozionale e abbiamo misurato questi elementi a partire da alcuni esempi concreti che ci hanno messo nella condizione di apprezzare il fatto che nella fantasia esattamente come il ricordo, il presente, e l'aspettazione, si dà a vedere un mondo con la sua *quasi* temporalità e spazialità. A rinforzare questa idea di *mondo* quasi spazio-temporalmente connotato sono le analisi che Husserl si ritrova a prendere in esame nel testo n. 15 in cui discute la possibilità che si diano a vedere all'interno del mondo di fantasia giudizi, volizioni, sentimenti esattamente come accade nell'orizzonte del presente percettivo. Ciò non deve essere motivo di stupore, dal momento le analisi fatte valere in riferimento alla coscienza temporale modificano l'intero impianto fenomenologico, lasciando con ciò spazio all'emersione di una nuova idea di fantasia che non può essere vista come il contraltare difettivo di un'esperienza percettiva.

2.7.2 *Reali sentimenti, giudizi e desideri*

Si tratta ora di guardare più da vicino le ripercussioni del nuovo modello di coscienza che abbiamo guadagnato riportandole sulla fantasia. In particolare, ciò che prima risultava difficile da spiegare, cioè come l'assenza (il fantasma) potesse interferire sulla vita della coscienza inserita nel presente in realtà ora è molto più semplice. Tanto per cominciare con la nuova concezione della coscienza temporale si capisce molto bene in che senso anche la fantasia sia una vita al pari della percezione al cui interno posso immergermi e vivere. Husserl nel testo n. 15 marca forte sul fatto che ci sia una certa equipollenza tra la vita nella fantasia e nella percezione, soprattutto in riferimento all'attualità

dei *modi* del compimento. Per non citare che alcuni passi si indica ad esempio che “[i]l vivere nella riproduzione è qualcosa di tanto attuale quanto il vivere nella percezione attuale”³²⁸. O ancora

Non è questo *compiere della riproduzione, eo ipso*, non soltanto in generale un essere-rivolti-a *nella* fantasia, bensì, in un certo senso, un *attuale* essere-rivolti-a? E ciò nella maniera peculiare in cui io fantasticando volgo attualmente lo sguardo a tutto ciò, sono alle prese con tutto ciò, lo compio per così dire in modo vivo, lo vivo in modo tale che io, rivolto verso di esso, giudichi, e giudichi così come giudico nella realtà?³²⁹

Nonostante le perplessità sollevate in merito alla persistenza di un certo presenzialismo nei testi del 1912, è già chiaro per Husserl che “[v]ivendo nella fantasia percepisco, mi rappresento secondo fantasia, giudico, desidero, voglio, e ciò in modo vivace, pienamente vivo”³³⁰. Presentificare è “l’essere attualmente rivolti al fantasticato (...) è qualcosa che appartiene all’io attuale tanto quanto un percepire in cui vivo *simpliciter*”.³³¹

Possiamo allora provare a chiederci in che termini si pone la situazione concettuale una volta che sulla presentificazione si edificano atti superiori come giudizi, o volizioni, desideri o ancora, caso che tratteremo in maniera più specifica, atti di sentimento. A rigore, forse, nulla avrebbe impedito di trattare quest’ultima casistica di atti non (meno delle altre ora elencate) con le analisi svolte in merito alla presentificazione di ricordo o l’aspettazione, come in parte si è fatto, senza inficiare particolarmente i risultati, dal momento che non è più impensabile vedere ad esempio anche nell’atto di sentimento un’occasione rivelatrice per dischiudere il mondo del ricordo agendo potenzialmente nelle sue pieghe. Avendo a che fare a tutti gli effetti con un *mondo del ricordo* e non una sua copia illanguidita, avevamo intravisto la possibilità che il passato di una coscienza che ricorda fosse a sua volta attraversato da tutta una serie di potenzialità, che l’io del ricordo disponesse a suo tempo di ricordi, anticipazioni, fantasie ma non di meno di sentimenti, desideri, volizioni, giudizi, ecc... In questo senso, del resto, si chiariva meglio in che modo la presentificazione (fantasia) non fosse da intendersi come una semplice modificazione nel modo del *come se* di percezioni sensibili (la serie di P) defluite nel passato, bensì come un *mondo del ricordo*. Del resto, riferirsi agli atti di sentimento in sede di ricordo è una questione pacifica anche dal punto di vista storico: è lo stesso Husserl che in questa fase tende a raggruppare gli atti presentificanti sotto il titolo generale di fantasia nel momento in cui li mette a confronto con la coscienza percettiva. Laddove si faceva valere una certa equipollenza tra il vivere nella fantasia e nella percezione, sotto il titolo di fantasia s’intendevano sia la presentificazione di ricordo sia la presentificazione apozionale, si tratta in sostanza della coscienza immaginativa in generale. Ne deriva che siamo dinanzi a una

³²⁸ Hua XXIII, p. 176.

³²⁹ Ivi, p. 174.

³³⁰ Ivi, p. 173.

³³¹ Ivi, p. 177.

generalizzazione del concetto di fantasia, essa è pensata come la capacità riproduttiva in generale: essa è la presentificazione nel senso più ampio possibile, indipendentemente dal ruolo giocato dalle posizioni di esistenza dei correlati. Ogni ricordo è pertanto rubricato sotto il titolo della fantasia: “la fantasia (che nel nostro uso ampliato del termine comprende anche ogni ricordo)”³³².

Ma guardiamo più da vicino gli atti di sentimento edificati sulla presentificazione apozizionale.

[V]ivo nella fantasia e in essa mi si manifesta una foresta vergine; un uomo siede a terra e cerca coleotteri, poi sbucca improvvisamente un imponente leone e l'uomo ride divertito. Mentre mi rappresento ciò, mentre questa serie di fantasie decorre, provo sorpresa, forse anche paura. Queste non sono paura o sorpresa nel senso usuale. E non sono certo atti riproduttivi (atti di fantasia), bensì atti reali, fondati nella fantasia realmente compiuta³³³.

Esattamente come nel caso in cui fantastico la scena dei leoni che troneggiano sui balconi del bosco immaginandomi più o meno liberamente cosa c'era prima di quella scena e cosa verrà dopo, si dà anche l'eventualità che nella scena fantasticata emergano sentimenti come paura e sorpresa. Essi possono permettermi di sviluppare la fantasia in una direzione che prima era impensata, offrirmi il gancio per costituire una nuova fantasia che s'innesta sulla scena fantasticata o persino darmi modo di interrompere l'immaginazione e tornare a percepire. Evidentemente queste non sono paura o sorpresa nel senso reale, ma nondimeno fondati nella fantasia realmente compiuta.

Un discorso per certi versi simile si confà agli atti di giudizio e di desiderio prodotti nella fantasia che in questa sezione vengono ugualmente presi in considerazione al fianco dei sentimenti. “Giudichiamo in modo non modificato su ciò che è fantasticato in quanto tale. Abbiamo davanti agli occhi il *fictum* della fantasia e il suo correlato, lo rendiamo oggettuale e diciamo che questo correlato si esprime appropriatamente in questo modo”³³⁴. Anche in questo caso non si esiterà a sostenere che “il giudizio (...) non è certo un reale giudicare, bensì un giudicare modificato”³³⁵. E “[a]llo stesso modo nel caso di desideri modificati: mi figuro una bella donna nella fantasia e bramo il suo amore. Non fantastico me stesso e la mia bramosia, sento attualmente questa «bramosia»”³³⁶. Ma certo non posso «realmente» bramare che questa donna, che non esiste affatto mi ami.

Certificato che anche la fantasia apozizionale è percorsa da atti superiori al suo interno, resta ora da chiarire un possibile problema che può farsi strada. Ne è emerso infatti un quadro al cui interno della vita di coscienza gli atti di sentimento rivestono un ruolo per certi versi ambiguo essendo contesi tra la realtà (presenza) e l'irrealtà (assenza), una contrapposizione che abbiamo imparato a guardare con sospetto: da un lato potremmo dire che in fin dei conti non si tratta di ‘reali’ sentimenti: reale

³³² Ivi, p. 185.

³³³ Ivi, p. 183.

³³⁴ Ivi, p. 182.

³³⁵ *Ibidem*

³³⁶ Ivi, p. 183.

paura, pietà, allegria ecc... abbiamo a che fare semplicemente con atti di una coscienza *modificata immaginativamente*, gli atti che s'innervano al suo interno non hanno nulla a che vedere con la realtà percettiva – se si vuole aggiungendo anche il fatto (non decisivo) che si riferiscono a un mondo fantasticato che non si è mai dato alla mia coscienza come passato o come possibile-a-venire. D'altro canto si può ugualmente enfatizzare il fatto che in tali descrizioni gli atti di sentimento, che concorrono a dare corpo all'idea di un mondo all'interno della fantasia permettendomi con ciò di variare il mio sguardo al suo interno, sono atti compiuti realmente sulla base della fantasia da un io di fantasia. Nel momento in cui inventiamo una fiaba, abbiamo delle fantasie e compiamo anche atti di sentimento: in essi “simpatizziamo con i personaggi della fiaba, ci rallegriamo e ci intristiamo, proviamo paura e pietà, e così via. Questi sono atti di sentimento reali nei quali viviamo, con i quali reagiamo attualmente”³³⁷.

Ma come mai Husserl insiste a più riprese nel dire che sentimenti, giudizi e desideri nella fantasia sono reali, atti a cui reagiamo attualmente? Questo problema può trovare a nostro avviso risoluzione nel quadro che abbiamo delineato in grazia della nuova concezione della coscienza, che è *diffusa* tanto nel presente quanto nel passato, nel futuro e non di meno quando sono intento nella fantasticheria. Pertanto, non ha più senso collocare la coscienza qui più di quanto sia lì, anche perché è la stessa coscienza in quanto sempre contesa e diffusa. “[E]ssi non sono «reale sorpresa», «reale paura», bensì atti modificati”³³⁸, ma sono per l'appunto modificati solo nella misura in cui vogliono interfacciarsi con un io desto, per l'io assorto nella fantasia sono a tutti gli effetti reali. Uno stesso discorso vale per gli atti di giudizio e di desiderio prodotti nella fantasia “[g]iudichiamo in modo non modificato su ciò che è fantasticato in quanto tale. Abbiamo davanti agli occhi il *fictum* della fantasia e il suo correlato, lo rendiamo oggettuale e diciamo che questo correlato si esprime appropriatamente in questo modo”³³⁹. Anche in questo caso non si esiterà a sostenere che “il giudizio (...) non è certo un reale giudicare, bensì un giudicare modificato”³⁴⁰. E “[a]llo stesso modo nel caso di desideri modificati: mi figuro una bella donna nella fantasia e bramo il suo amore. Non fantastico me stesso e la mia bramosia, sento attualmente questa «bramosia»”³⁴¹. Ma certo non posso «realmente» bramare che questa donna, che non esiste affatto mi ami, almeno se ci limitiamo a guardare il problema dal punto di vista del presente dell'io reale per cui la bramosia viene appresa per *contrasto*, *adattandosi* al contrario pienamente alla fantasia³⁴².

³³⁷ Ivi, p. 192.

³³⁸ Hua XXIII, p. 183.

³³⁹ Ivi, p. 182.

³⁴⁰ *Ibidem*

³⁴¹ Ivi, p. 183.

³⁴² *Ibidem*

Il problema si gioca precisamente sul modo di intendere il *contrasto* e l'adattamento, rispetto a chi e a che cosa sentimenti, giudizi, volizioni si pongono in *contrasto* o si adattano. Il punto essenziale è tali atti si adattano pienamente alla fantasia laddove si trovano in un certo *contrasto* con la realtà della coscienza percettiva dal momento che sono concepiti come atti modificati nel modo del *come se* e quindi non sono reale paura, desiderio e giudizio. Tuttavia, abbiamo avuto modo di constatare che il carattere del *come se*, che a tutta prima sembrava riassumere la distanza tra atti presentanti e presentificanti, tra correlati che si offrivano in carne ed ossa di contro a quelli presenti ma solo nel modo del *come se* lo fossero, andava incontro a tutta una serie di problemi nel momento in cui pretendeva di tracciare la differenza tra la realtà della percezione e la presunta irrealtà delle fantasie (nella fattispecie di ricordi), nella misura in cui questi ultimi correlati sono pensati come non presenti, assenti. Ora sulla scorta dei risultati che abbiamo fatto valere sia in sede di ricordo sia di aspettazione, in cui abbiamo messo alla prova il fatto che la presentificazione non fosse da intendersi come una mera variazione nel modo del *come se* di percezioni sensibili, si tratta ora di far reagire questa ipotesi di lavoro, che mira a ridefinire per quanto possibile i rapporti tra presenza (percezione) e assenza (presentificazione), anche in sede di fantasia aposizionale.

Con le parole di Fink “possiamo per esempio chiederci [se] è costitutivo per il senso di apprensione di un mondo di presentificazione che esso si ponga in contrasto con il mondo originario dell'io reale. Si determina il senso fenomenologico dell'“irrealtà” dell'immaginazione solo sulla base del contrasto dell'intuitività immaginativa con l'intuitività originaria?”³⁴³ La risposta è che “[q]uesto contrasto, il cui significato è discutibile, lo abbiamo però solo in quelle presentificazioni nella cui realizzazione l'io è desto, è aperto cioè al suo originario mondo del presente, al cui interno esperisce attraverso percezioni. Nella situazione di relazione attenzionale i ricordi simultanei si caratterizzano come esperienze nel modo del *come-se*, le fantasie come “semplici” fantasie”³⁴⁴.

Il punto significativo per il nostro discorso, che del resto già si intravedeva con lo studio delle altre presentificazioni, e che ora emerge a chiare lettere nel momento in cui si discutono più da vicino gli atti edificati nella fantasia, è che il carattere del *quasi* giudicare, desiderare, provare sentimenti è in ultima analisi un carattere manchevole, imperfetto non riportabile all'io di fantasia bensì all'io reale. È solo nella misura in cui ci si ostina a prendere le mosse da un io che è vigile e desto che il carattere del fantasticare contrasta con la realtà e si pone per ciò stesso come un'esperienza nel modo

³⁴³ E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild*, op. cit., p. 54. “Wir können etwa fragen, ist es für den Auffassungssinn einer Vergegenwärtigungswelt konstitutiv, dass sie zur originären Welt des wirklichen Ich kontrastiert. Bestimmt sich der phänomenologische Sinn der “Unwirklichkeit” der Imagination nur aus dem Kontrast der imaginativen Anschaulichkeit zur originären Anschaulichkeit?”

³⁴⁴ Ivi, pp. 54-5. “Diesen in seiner Bedeutung fraglichen Kontrast haben wir aber nur bei denjenigen Vergegenwärtigungen, in deren Vollzug das Ich wach ist, d.h. offen ist für seine originäre Gegenwartswelt, in die es in Wahrnehmungen hineinfahrt. Im attentionalen Bezugszusammenhang charakterisieren sich die gleichzeitigen Erinnerungen als Erfahrungen im Modus des Als-ob, die Phantasien als “bloße” Phantasien”.

del *come se*. Contrariamente, quando l'io è completamente dedito alla fantasia, quando *sprofonda* per intero nel suo mondo (si apprezzi una volta di più l'assonanza con il mondo del ricordo) il carattere del *come se* tende a dileguare³⁴⁵. Al cuore dell'io sembra pertanto imporsi una chiarificazione del modo in cui s'intende l'atto del presentificare, del rendere presente: non solo essa non può più essere considerata come una variazione di una corrispondente percezione (di un corrispettivo atto presentante: di una percezione passata, futura, possibile o impossibile), ma anche il modo con cui porta a datità i suoi oggetti intenzionali, il modo del *come se*, sembra fondarsi su una base pregiudiziale, sembra cioè essere relativo a un carattere dell'io, che è riconducibile a quello di un io desto. Si noti che se nel caso dell'aspettazione siamo stati costretti a rivivificare un certo primato delle percezioni sensibili data l'evidente dipendenza dalla situazione mondana egologica in cui l'io reale era inserito, ora, al contrario, la modifica che è venuta a imporsi non è che un'ulteriore modo di relativizzare potentemente il primato trascendentale delle percezioni sensibili, lavorando in questo caso a partire dall'evidenza che lega l'io vigile, desto a un io inabissato, assorto nella fantasia³⁴⁶.

Venendo ad imporsi questa seconda modifica ci è data la possibilità di chiarire ciò che avevamo avuto modo solo di intravedere allorché si è introdotto il principio fondamentale del doppio io nella presentificazione. In particolare, avevamo sostenuto che il rapporto tra i due io non fosse da interpretare nel senso in cui l'io di fantasia viene in soccorso ancillare all'io reale, al contrario: che fosse l'io della riproduzione ad assumere un ruolo di primo piano all'interno della vita di coscienza, laddove l'io reale era rimesso allo sfondo. Per non fare che un esempio: se mi trovo seduto alla scrivania e fantastico una scena in cui diversi leoni si arrampicano per le torri del Bosco verticale mi trovo nella circostanza di avere dinanzi a me due mondi: il mondo presentificato della fantasia con il giardino e gli animali da un lato, il mondo reale con la scrivania, i libri e le tazze, dall'altro. Si può dare il caso evidentemente che io rimanga a tutti gli effetti consapevole del mondo circostante presente, fatta eccezione per una determinata intenzione che si dirige sotto le sembianze di un raggio verso il mondo presentificato in cui il bosco fantasticato si dà secondo un certo adombramento [Abschattung]. In questo caso pur essendo co-implicato un io della riproduzione la presentificazione è progettata in modo che io veda pur sempre la mia scrivania. L'io reale si trova pertanto nella

³⁴⁵ N. Liangkang, *Seinsglaube in der Phänomenologie Edmund Husserls*, op. cit., pp. 116-7. Questo punto verrà ribadito con forza in *Esperienza e giudizio* dal momento che Husserl s'accorge che nell'esperienza di fantasia "[n]on basta quindi tradurre qui nel modo del «come se» tutto ciò che si verifica nel dominio della posizionalità" (E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, op. cit., p. 190). "[J]e mehr das aktuelle ich im Vollzug einer Vergegenwärtigung versunken ist, um so weniger hat die Anschaulichkeit der Vergegenwärtigungswelt den Charakter des Als-ob, des *Bloß*-imaginierten. Noch anders gewendet: je größer die Versunkenheit, um so mehr entsteht der Anschein des Gegenwärtiges" (E. Fink, *Studien*, op. cit., p. 55).

³⁴⁶ "Die phänomenologische Analyse der Vergegenwärtigungen muß sich gerade davon befreien, im so verstandenen „Als-ob“ den entscheidenden klassifikatorischen Grundcharakter zu sehen. Vielmehr ist das Als-ob lediglich der deskriptive Grundcharakter aller jener Vergegenwärtigungen, die von einem *wachen*, d. h. für seine impressionale Gegenwart offenen Ich vollzogen werden, mag diese Offenheit auch ein attentional sekundärer oder tertiärer Modus sein". (E. Fink, *Studien*, op. cit., p. 55).

condizione di essere ancora desto e vigile³⁴⁷ rispetto all'ambiente circostante, esso è ancora in primo piano [Vordergrund] mentre l'io di fantasia sullo sfondo [Hintergrund]. Quando al contrario sprofondiamo interamente nella fantasia, si verifica il fenomeno per cui l'io reale finisce per trovarsi in uno stato di inabissamento [Versunkenheit]³⁴⁸ e perdere il contatto con la scrivania. Il rapporto è in questo senso ribaltato, la *figura* in primo piano [Vordergrund] che avanza è quella dell'io di fantasia mentre l'io reale retrocede sullo *sfondo* [Hintergrund] garantendo la stabilità all'interno del campo di realtà – motivo per il quale non è *mai* fuori gioco³⁴⁹.

Ciò a cui assistiamo – e che emerge in maniera evidente con l'analisi degli atti di sentimento slegati da posizionalità – è uno spostamento del baricentro all'interno della coscienza: ora la vita intera della coscienza, e in maniera più significativa rispetto al ricordo che in qualche modo finisce per intiepidirsi con il passare del tempo, tende a sprofondare nella fantasia e l'io reale non può fare a meno di indietreggiare sullo sfondo rispetto a un io di fantasia che vive, sente realmente. Tale inabissarsi della coscienza si fa talmente marcato nel caso della fantasia aposizionale proprio perché viene meno la blindatura che era richiesta in un caso al ricordo e ai suoi punti di riferimenti, e se pur diversamente all'aspettazione; nella fantasia si è per definizione più liberi e ci si avventura in un nuovo mondo al cui interno si danno le coordinate della *quasi* temporalità e spazialità.

Da questo punto di vista si chiarisce quanto sopra sostenuto: è solo nella misura in cui si prende come punto di partenza un io vigile e desto che i sentimenti, i giudizi e i desideri nella fantasia contrastano con la realtà e si pongono come un'esperienza manchevole con il carattere del *come se*. Laddove, per l'io che è completamente dedito alla fantasia, sprofondato per intero nel suo mondo, il carattere del *come se* tende a sciogliersi, per l'io di fantasia non si pone il problema di percepire il suo mondo come modificato rispetto a un mondo reale a cui dovrebbe fare riferimento³⁵⁰. In particolare, l'analisi degli atti di sentimento ci ha consentito di fare chiarezza sulla natura del rapporto che si viene a instaurare al cuore dell'io, che ancora una volta non può essere pensato in termini di *subordinazione* nei confronti di un io desto e vigile (percettivo), al quale per lo più spetterà di assumere un ruolo dominante all'interno della coscienza in molteplici circostanze, ma non per atti presentificanti (o altri atti come l'immedesimarsi nella riflessione³⁵¹) nei quali l'io reale sprofonda

³⁴⁷ Questo stato è designato da Fink nei termini di “ichlichen Vollzugsmodus der Wachheit”. E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild*, op. cit., p. 54.

³⁴⁸ Questo stato è designato sempre da Fink nei termini di “ichlichen Vollzugsmodus der Versunkenheit”. *Ibidem*

³⁴⁹ “Denn genau besehen bleibt das wirkliche Ich zwar im Hintergrund, aber niemals völlig außer Spiel. Wenn z.B. eine Fliege um mich herum summt, werde ich dies bemerken, d.h., das aktuelle Ich wird sozusagen sofort wach”. N. Liangkang, *Seinsglaube in der Phänomenologie Edmund Husserls*, op. cit., p. 117.

³⁵⁰ “In der Erinnerung lebend, ‘weiß’ ich nichts von der wirklichen Welt und von meinem wirklichen Ich, nämlich von der aktuellen Gegenwartswelt. Ich weiß nur von dem Erinnerungten, von dem, was mir da erscheint, und seiner nächsten Zeitumgebung. Aber das Reproduzierte ist in sich als ‘aktuell’, als eigentümlich ‘seiend’ bewußt” (Hua XXIII, p. 352).

³⁵¹ “Auch bei anderen nicht-anschaulichen bzw. nicht-sinnlichen Vergegenwärtigungen, z.B. bei der philosophischen Reflexion, die in gewisser Weise eine Art von Vergegenwärtigung darstellt, ist das wirkliche Ich nicht zu übersehen: Ich vertiefe mich etwa in meine phänomenologische Arbeit, in die Reflexion auf irgendeinen Bewußtseinsakt. Ich versinke

completamente nella fantasia e cade in uno stato di ‘sonno profondo’. In questo caso ci troviamo nella situazione in cui l’io reale e l’io di fantasia coesistono allo stesso tempo, ma questo è possibile solo nella misura in cui uno dei due prende posizione sull’altro: o l’io di fantasia viene in primo piano rimettendo l’io reale sullo sfondo o viceversa. Ragione per cui nel momento in cui ci riferiamo alla relazione che s’instaura al cuore della coscienza più che parlare del principio fondamentale dei due io, non sarebbe più inopportuno indicare tale relazione nei termini di una relazione disgiuntiva [Entweder-Oder]³⁵², dal momento che è implicito nella natura stessa della riproduzione il fatto che non ci si possa riferire allo stesso tempo all’io della riproduzione e all’io reale. Ciò non significa evidentemente in alcun modo prestare il fianco a facili ipotesi di discontinuità al cuore della coscienza ma sottolineare che quando la coscienza immagina non percepisce, e viceversa.

Cionondimeno, ravvisare una relazione disgiuntiva, sostenendo che in ogni presentificazione sia solo un io quello che può giocare un ruolo di primo piano all’interno della coscienza, e non entrambi allo stesso tempo, ci invita a riflettere sulla scelta che abbiamo compiuto sin dall’inizio del nostro lavoro, cioè quella di adottare la coppia concettuale ‘io reale’ ‘io di fantasia’ per descrivere il meccanismo di funzionamento della fantasia. Ma non è forse questo un altro modo di riproporre un’analisi ‘schematica’ a partire da una ulteriore coppia concettuale gerarchizzata e gerarchizzante? Non si dovrebbe forse parlare meno di ‘io’ dopo le analisi sulla coscienza temporale, ma piuttosto solamente di coscienza?

2.7.3 Io di fantasia e io reale

Il ricorso a tali formulazioni indica un certo retaggio del kantismo, che ancora resiste nelle prime analisi fenomenologiche e che impedisce di studiare la coscienza a partire da ciò che accade esclusivamente al suo interno. Come abbiamo or ora notato nel momento in cui fantastichiamo non ha banalmente più alcun senso chiedersi dove si trovi l’io reale, come se si fosse già deciso che c’è una realtà: al contrario, stiamo discutendo dall’inizio del nostro studio sempre e comunque se ci sia qualcosa come una realtà, se il nostro modo di interpretarla non sia troppo stretto e vada con ciò stesso intesa in un senso più ampio, allargato. Senza porre la questione in termini troppo idealistici, la coscienza intesa come fondamento della scienza dovrebbe essere utilizzata in un’accezione che impedisca di decidere *a priori* che c’è un io reale, questo è per l’appunto un aspetto tutto da dimostrare. Ci si dovrebbe premurare piuttosto di descrivere ciò che accade nella coscienza, e al suo

so sehr in meine Gedanken, dass ich meine Umgebung – meinen Schreibtisch und meine Manuskripte – kaum mehr bemerke. Aber irgendein Lärm könnte mich aus meiner Gedankenwelt in die Wirklichkeit zurückziehen. Wir beklagen uns oft, dass das menschliche Bewusstsein schwach ist. Eigentlich bezieht sich diese Klage im wesentlichen auf das reproduzierte Ich, dessen Potenz zwar durch Übung erheblich verstärkt werden kann, aber normalerweise niemals so stark sein wird wie die des wirklichen”. N. Liangkang, *Seinsglaube in der Phänomenologie Edmund Husserls*, op. cit., p. 118.

³⁵² N. Liangkang, *Seinsglaube in der Phänomenologie Edmund Husserls*, op. cit., p. 117.

interno accade che si fantastichi e si producono delle scene presentificate, poi a un certo punto può capitare che invece di ‘immagini’ si ritorni ad avere un altro genere di materiali, cioè materiali di ordine percettivo e allora solo a quel punto potremmo (forse) stipulare che il materiale percettivo per via della sua forza, vivacità e così via è quello che appartiene all’io reale e *finalmente* distinguere l’io reale dall’io di fantasia. Ciò su cui si deve marcare è il fatto che si tratta dello stesso identico io che si converte, o come diremo meglio tra poco che si *modalizza*. L’io è dunque sinonimo di coscienza, non lo si può trattare come un oggetto che ora vedo in seconda o in terza persona. A questo riguardo esprimersi dicendo che si vede il proprio io non è molto sensato: io posso mettermi a fantasticare me stesso, ma quello che sto vedendo lo sta vedendo la coscienza immaginativa che è il vero e proprio io e sta guardando un oggetto in cui si riconosce, ma quello non è un io che possiamo dire che è mutato, (o è un io in immagine). Non è così perché banalmente non rispetta la definizione di io, cioè come punto da cui vengono tutte le cose, esso non può mai essere un oggetto (a meno che non si tratti di alter-ego).

Tale idea di un io reale è il frutto di una concezione scientifica e naturale del nostro atteggiamento che tende a pensare noi stessi come degli oggetti nel mondo e non come i responsabili della sua costituzione. Anche in questo caso, si tratta di un vecchio retaggio, questa volta più propriamente di matrice empirista. Le scienze non hanno a che fare con l’io, esse hanno a che fare con un oggetto che dicono quello sarebbe l’io ma non lo stanno guardando come tale e non si riconoscono loro come degli ‘io’ che affrontano il problema dell’io³⁵³. Il guaio dell’empirismo dal punto di vista fenomenologico non è tanto il fatto che sottopone l’io a ragionamenti in terza persona, ma soprattutto che abdichi alla soggettività che fa scienza in nome di una metodologia che si suppone essere impersonale. Husserl arriva a dire al contrario che anche la matematica deve essere portata alla sua genesi nella coscienza trascendentale³⁵⁴.

³⁵³ Sul dibattito tra prima e terza persona in fenomenologia si rinvia a Dan Zahavi, *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*, Oxford University Press, 2014.

³⁵⁴ Questi sono gli aspetti su cui la fenomenologia husserliana ha rimarcato verso la fine, con particolare riferimento alle considerazioni presenti nella *Krisis* con la genesi del concetto di numero. Il piano generale tracciato in *Krisis* è quello di riflettere sulla scienza in maniera più consapevole e in un’ottica – ma questo Husserl non lo direbbe apertamente – più antropocentrica, per dirla con un termine più familiare ai giorni nostri, in una prospettiva più ecologista, sostenibile. Un intervento di ingegneria genetica radicale, di cui non si riescono a comprendere le implicazioni dal punto di vista etico – la scelta storica di adottare l’energia nucleare con il rischio di un impatto ambientale significativo quale l’estinzione della specie umana; il sempre più abbondante utilizzo dell’intelligenza artificiale, senza per questo dimenticare ciò che accade sotto i nostri occhi con le ricerche sul guadagno di funzione (*gain of functions*), le quali ricerche ci espongono a rischi potenzialmente catastrofici – ci invita a ritornare alla coscienza controllando coscienzialmente i passaggi che stiamo operando, senza portare avanti i processi per il semplice fatto che ci è data apparentemente la possibilità di compierli. Una scienza come la matematica ci offre ad esempio delle grandi potenzialità, ma che devono essere in ultima analisi passate al vaglio della coscienza e della sua razionalità in maniera tale che ci si chieda se sia sensato o meno portare avanti certe operazioni.

In maniera più letterale l’espressione husserliana per cui anche la matematica debba essere portata alla sua genesi nella coscienza trascendentale fa riferimento a un problema di ordine fondazionale: dove va fondato il concetto di numero, l’atto del contare e l’atto del misurare? Mentre l’atto del misurare è di natura pragmatica derivando dall’operazione di misurazione dei campi (agrimensura), potremmo chiederci se l’atto del contare vada desunto dall’*esperienza* – nel senso

Le espressioni che abbiamo utilizzato in precedenza, in cui si descriveva l'io di fantasia che veniva in primo piano rispetto a un io reale che retrocedeva sullo sfondo garantendo la stabilità all'interno del campo di realtà vanno a buon diritto relativizzate, esse sono sensate solo nella misura in cui si riconosce che l'io che percepisce e l'io che immagina afferiscono alla stessa coscienza: in un caso l'io che percepisce è quello che produce la realtà, nell'altro l'io che immagina è quello che produce l'immaginazione. Quelli che abbiamo indicato con io reale e io di fantasia riposano su un *continuum* proprio perché stiamo parlando sempre della stessa coscienza che può compiere numerose prestazioni, quando percepisce noi stipuliamo di chiamarla io reale, quando immagina noi la chiamiamo coscienza immaginativa, ma la coscienza è sempre la stessa. Abbiamo dimostrato che è sconveniente parlare di io all'interno del contesto temporale, la coscienza è *diffusa* nel presente nel passato e nel futuro, anche in quanto coscienza finita, la finitezza non equivale all'essere presenti, ma equivale a vivere all'interno di un presente vivente, che è quindi direzionato verso il passato e verso il futuro. Nello stesso tempo non c'è un io nel presente ma in grazia di questa *diffusione* ancorché nel presente, si spiega come mai è così facile accedere al passato e al futuro, e che dunque non ha più senso collocare l'io qui più di quanto sia lì, anche perché è lo stesso io, è un io diffuso che repelle alla definizione di io.

Se volessimo scomodare altri fenomeni psicologici, si dovrebbe sempre meno appellarsi al concetto di io, data la possibilità di dimorfismo, il fatto che io non mi riconosco, ma perché la coscienza eccede in qualche maniera l'io. Si potrebbe infatti parlare di tutte le critiche avanzate contro l'io come costruito sociale, l'io come la storia che ci raccontiamo³⁵⁵. Ci sono diverse argomentazioni che servono a ledere la struttura dell'io. Risolviamo il problema dell'io se lo si imposta nei termini di coscienza, che può essere più o meno *concentrata*: c'è una coscienza che si concentra sul momento presente, così come c'è una coscienza che si concentra sul momento passato quando si sorprende ostinata a voler ricordare un evento, c'è una coscienza che è congelata nel passato; c'è un a coscienza

in cui ne parlerà Derrida – o piuttosto vada inteso come un *apriori*. Su questo punto, ad esempio, emerge tutta la distanza tra il pensiero di Husserl e quello di Cassirer. L'idea, infatti, che il concetto di numero abbia a che fare non tanto con un commercio dinamico con il mondo, bensì con delle idealità pure è quella per Cassirer più coerente. Egli arriva a dire che “gradualmente il puro concetto di numero si distacca sempre di più dall'intuizione di cose, come anche dall'intuizione dello spazio. Nella moderna matematica sussiste sempre più chiaramente (...) la tendenza a concepire il sistema dei numeri come un sistema di ‘libere creazioni dello spirito’, che non sottostà ad altra legge che a quella che è racchiusa nella sua posizione originaria” (E. Cassirer, *Il concetto di forma simbolica nella costituzione delle scienze dello spirito*, in *Mito e concetto*, a cura di R. Lazzari, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 115). Cionondimeno è difficile pensare che Husserl, contrariamente all'idealismo propugnato da Cassirer, voglia davvero sostenere la tesi opposta per cui il concetto di numero sia deducibile (scopribile) per induzione dalla realtà, perché non vogliamo credere che la fenomenologia si faccia portavoce di questo genere di empirismo. Significativi sono i primi paragrafi presenti in E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Martinus Nijhoff Publishers, 1976. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Un'introduzione alla filosofia fenomenologica*, tr. it. di E. Filippini, prefazione e avvertenza di E. Paci, Il Saggiatore, Milano, 1972. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano, 2002.

³⁵⁵ Si veda sempre D. Zahavi, *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*, op. cit.

che viceversa si perde verso fantasticherie vero il futuro (si fa per l'appunto dei castelli in aria); c'è una coscienza che prova ansia verso il futuro; c'è una coscienza che fa progetti verso il futuro. Queste sono tutte differenti modalità di rapportarsi che prima erano semplicemente descritte come ricordo, aspettazione e fantasia. Invece avendo un concetto molto più *fluid*o come quello di coscienza e usando questa modalità che la coscienza si può *focalizzare* a gradi diversi, si può descrivere meglio quelle che sono le modulazioni possibili verso i vari orizzonti da parte della coscienza – oltretutto senza rischiare che la coscienza perda statuto, laddove lavorando con il concetto di io diventa più difficile stratificare il discorso nei termini indicati.

Queste ultime considerazioni non sono di poco conto dal momento che qui ritorna sotto nuove vesti un problema centrale per il nostro studio: se ci fosse infatti una divisione tra io reale e io di fantasia – tra l'io reale e l'io del ricordo come in precedenza – non riusciremmo a capire le ripercussioni che ha l'io di fantasia sull'io reale perché, ad esempio, io vivo in una fantasia che mi turba e non posso fare a meno di essere realmente turbato. Quindi come si spiega questo coinvolgimento?

2.7.4 *Quasi sentimenti*

All'interno di questo nuovo quadro in cui abbiamo provato a ridefinire i rapporti tra presenza e assenza trovano spiegazione tutta una serie di considerazioni che altrimenti risulterebbero difficili da interpretare. Su tutte il caso del coinvolgimento emotivo nelle fantasie, un'ipotesi di lavoro, solo brevemente schizzata da Husserl, che consiste nel pensare che le emozioni vissute realmente nella fantasia abbiano in qualche modo un ritorno a livello della coscienza percettiva. Impostare la questione in questi termini significa iniziare a interrogarsi sul rapporto che intercorre tra i sentimenti vissuti nella fantasia e il presente percettivo, provare a chiedersi se è possibile che i sentimenti vissuti nella fantasia possano intrattenere un qualche rapporto con la coscienza percettiva, o con una formulazione più forte, se abbiano la forza di agire sulla vita reale della coscienza percettiva, esattamente come se il sentimento fosse attualmente esperito. Può l'analisi fenomenologica aiutarci a rendere conto di questi straordinari fenomeni che pure caratterizzano in profondità la vita di coscienza?

Come accadeva con la presentificazione di ricordo e l'aspettazione, rispettivamente esemplificate dai disturbi traumatici e da un'aspettazione sentimentale non esaudita, si suggerisce ora che non solo i traumi lasciano la loro traccia nel presente attuale sotto forma di una ferita che paralizza qualsiasi progettualità, che le aspettative deluse impoveriscono il presente vivente a tal punto che il *mondo* sembra perdere di senso, ma una volta non di meno anche la vita all'interno di una fantasticheria ha la capacità di agire retrospettivamente sulla coscienza del presente, di offrire dei

ritorni, dei *feedback* all'io desto inserito all'interno del presente percettivo³⁵⁶. Si tratta di mostrare che il vivere nella fantasticheria, esattamente come lo sprofondare nei ricordi di cui la mia vita si compone e non di meno la costante costruzione di nuove aspettative, non sia parte inessenziale di quella coscienza che attualmente dico di essere semplicemente presente. È la stessa idea di una coscienza percettiva che è impensabile senza il contributo delle molteplici e stratificate spinte all'interno degli orizzonti della coscienza temporale.

Facendo riferimento a una coscienza che sogna, Husserl era già arrivato nelle lezioni di Gottinga a mettere in luce in che modo il coinvolgimento emotivo nella fantasticheria sia parte integrante della stessa coscienza percettiva che in qualche modo si è *allentata*:

nel caso del sogno, e non, semplicemente nel caso del sognare nel sonno, bensì anche in quello del sognare a occhi aperti. Talvolta ci abbandoniamo talmente allo slancio della fantasia che iniziamo a reagire con azioni alle manifestazioni fantastiche, *esattamente come se* si trattasse di percezioni: il nostro pugno si serra, teniamo dialoghi a voce alta con le persone immaginate, etc.³⁵⁷

Anche nella fantasia apozizionale ci viene incontro un mondo in cui è possibile agire, assistiamo in questo caso a un *coinvolgimento* tale per cui è come se ci abbandonassimo pienamente alla fantasticheria prodotta. Si verifica anche in questo caso quel fondamentale fenomeno di sprofondamento per cui “quando fantastico in modo vivo, quando sono totalmente assorto nella fantasia, sono ‘*dimentico di me stesso*’”³⁵⁸. Il mondo reale, quello in cui l'io desto agisce sprofonda³⁵⁹ davanti ai nostri occhi, la coscienza percettiva si perde e inizia a pensare che i dialoghi fantastici, la rabbia dinanzi a certe situazioni siano qui ed ora. Come può capitare che scene presentificate portino la coscienza a battere i pugni su un tavolo reale? Come si spiega che la fantasticheria produce dei ritorni sulla coscienza percettiva del presente facendola reagire *come se* di fatto fosse davanti a quella paura e pietà?

Se ciò accade è proprio perché si tratta della stessa coscienza, non esiste una dimensione dell'io reale e una dimensione dell'io di fantasia, ma c'è semplicemente coscienza. Pertanto, non fa

³⁵⁶ Avremmo potuto esprimerci dicendo che la coscienza immaginativa modifica la coscienza percettiva, ma questo avrebbe portato a un possibile equivoco. Non si può dire infatti che la fantasia modifica l'io reale, la fantasia si produce proprio perché s'assiste a una modifica della coscienza che produce la fantasia, prima percettiva ora si modifica in direzione immaginativa. In questo caso diciamo piuttosto che i sentimenti nella fantasia producono un ritorno, un *feedback* a livello del presente vivente.

³⁵⁷ Hua XXIII, p. 51. “[i]l visionario è ora in uno stato di *trance*, il mondo della fantasia è ora il suo mondo reale. Quest'ultimo ha per lui il valore di reale, ossia le sue intuizioni sono percezioni, provviste altresì del carattere del *belief*”. *Ibidem*

³⁵⁸ *Ivi*, p. 173.

³⁵⁹ È significativo notare che tali descrizioni si trovano nelle lezioni di Gottinga allorché Husserl discuteva i casi in cui tra percezione e fantasia si verificassero sfasamenti di campi. Qui, tuttavia, il tentativo era quello di tracciare una distinzione quanto più possibile chiara e netta tra i due domini, laddove secondo la nostra lettura lo sforzo ora è quello di ricucire le distanze allora ammesse e di trattarli come domini giustapposti l'uno accanto all'altro. Come l'uomo originariamente percepisce, così ricorda e fantastica. Cfr. Hua XXIII, p. 51. “Tali esperienze parlano a favore del fatto che le manifestazioni di fantasia (...) non sono per principio, diverse da quelle della percezione”.

mistero che a seguito delle fantasie si abbiano in qualche modo delle ricadute anche al livello del presente, questo perché è la coscienza che per quanto possa propagarsi cioè proiettarsi verso il futuro o verso il passato, o nella fantasticheria, rimane sempre in una qualche maniera imperniata al tempo in cui è. Chi mai dovrebbe provare quei sentimenti se non la coscienza reale che è sua volta anche la coscienza che immagina? Il problema è che ci si ostina a pensare che ci sia una coscienza immaginativa, una sorta di io dell'immagine, che prova eventualmente dei sentimenti e a posteriori ci si chiede come mai quei sentimenti sono avvertiti anche dall'io reale. Il punto è che non c'è nessun io della fantasia, esso fa tutt'uno con la cosiddetta coscienza reale che in qualche maniera è disposta a *sospendersi* e ad accordare all'immaginazione un certo *grado di realtà*. Prendiamo spunto da un caso privilegiato quale è quello dell'io che sogna – l'io che per definizione non è diverso dall'io reale –, si tratta dell'io che addormentandosi in qualche maniera *allenta* quella che è la *presa della coscienza intenzionale* sul mondo e sognando si ritrova in qualche modo incatenato nell'immaginazione – in questo caso specifico non è neppure così libero di variarla a piacere³⁶⁰. Il punto è dunque che non c'è alcun io di fantasia, è l'io reale che si modifica in qualche maniera, ed è questa precisamente la condizione per produrre quel genere di meccanismo che consente di chiarire come mai i sentimenti sono *per* la coscienza.

La domanda opportuna per capire la natura di questi 'ritorni' è piuttosto quella di provare a chiedersi quanto sono coinvolto in quella presentificazione, quanto voglio *dare credito* a ciò che sto immaginando. Esattamente come abbiamo fatto notare che esistono fantasie di diverso grado, a volte infatti l'aspettazione e la fantasia tendono a confondersi come nel caso dei castelli in aria ed entriamo così in contatto con fantasie che sono più o meno slegate dalla realtà, allo stesso modo i sentimenti possono trovarsi contesi in questa forbice dando origine in un caso a una fantasticheria in cui mi immagino un pacifico dialogo con un amico o un'altra all'interno della quale interloquisco con un mio collega e finisco come nell'esempio husserliano per battere i pugni sul tavolo, perché in qualche modo so bene che a un certo punto darà contro alla categoria degli studenti di filosofia facendo riferimento a tutta una serie di trivialità che motiveranno il mio fastidio. In questo senso ci sono emozioni più o meno reali che oscillano tra la percezione e l'immaginazione.

Nella fantasia, accanto alla *quasi* temporalità e spazialità, abbiamo anche a che fare dunque anche con una *quasi* posizionalità. Per posizionalità abbiamo già visto che si intendono le posizioni d'essere. Potremmo ora riformulare la questione chiedendoci quanto siamo disposti a credere, a dire che quello stato di cose riprodotto esiste. In questo caso la domanda risulta pertinente se analizziamo la situazione per gradi cioè a partire da una fantasia in qualche modo legata alla realtà. Non è dunque il

³⁶⁰ Facciamo notare che questa posizione è ripresa da Sartre il quale sostiene, coerentemente con la sua teoria dell'immaginazione, che “[n]el sogno la prigionia [della coscienza] è completa”. Cfr. Sartre, J.P., *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (1940), a cura di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino, 2007, p. 170.

caso del centauro che suona il flauto o quello di un cartone animato che si sta svolgendo nella mia testa, per cui non mi pongo neanche la domanda circa la sua posizione d'esistenza; ma, *è il caso di un'illusione che io esplicito come tale ma a cui posso e voglio accordare una certa posizione d'essere, in questo senso si può parlare di una quasi posizionalità, cioè di una fantasia all'interno della quale posso immergermi.*

Abbiamo mostrato che le analisi sulla temporalità agiscono su tutto il nuovo impianto della coscienza. In particolare, l'emergenza di una nuova idea di fantasia nei termini di modificazione riproduttiva ha permesso di risolvere (ciò che prima era di difficile risoluzione) il problema dei fantasmi alla luce di un intiepidirsi di quelle rigide contrapposizioni ontologiche tra ciò che è e ciò che non è, tra l'assenza e la presenza. Il problema dell'io reale e dell'io di fantasia di cui sopra abbiamo discusso non che è un altro modo di rifarsi alla questione dei fantasmi dal momento che non si riesce a capire come qualcosa che non è abbia delle ripercussioni su qualcosa che è – cioè la difficoltà di riuscir a far coincidere l'io che attualmente è con l'io che non è più. Il problema della compatibilità tra io reale e io di fantasia non è pertanto molto diverso da quello della relazione dell'io reale e dell'io del ricordo, un problema di annosa risoluzione se si rimane ancorati a una concettualità statica e non si riconosce che si tratta della stessa coscienza che si tira, si tende, cioè sono lo stesso io e non due io distinti dal momento che afferiscono alla stessa coscienza che si modula³⁶¹. Se si utilizza il concetto di coscienza si riesce a capire come mai ci possa essere una *traduzione* dall'uno all'altro, dall'io di fantasia all'io reale, e soprattutto il fatto che quando fantastico vivo le emozioni che compio nella fantasia, né più né meno come se le vivessi in carne e ossa. In questo senso non si crede che nella fantasia ci siano dei sentimenti inferiori, meno intensi; essi non sono copie o atti intiepiditi, o come diremo nel prossimo capitolo atti neutralizzati.

³⁶¹ Ciò mostra una volta di più quanto sia improprio il linguaggio naturale.

3. Per una fenomenologia dell'immagine

3.1 Una nuova descrizione dell'immagine fisica

Si tratta ora di mettere in rilievo in che modo la collocazione della fantasia all'interno della nuova infrastruttura temporale costringa Husserl a prendere nuovamente in considerazione l'immagine fisica, sebbene si fosse espresso fiducioso intorno alla natura dei risultati raggiunti nella fase di Gottinga. Ciò che deve essere osservato con attenzione è il fatto che nella parte conclusiva del testo n. 15 Husserl torna sorprendentemente a fare menzione della coscienza d'immagine prendendo come esempio non solo l'immagine fisica canonicamente intesa secondo una struttura tripartita, ma in modo decisamente più marcato quelle rappresentazioni [Aufführungen] artistiche che vengono presentate attraverso un lavoro teatrale. A partire da queste ultime, si nota che esattamente come effettua la fantasia riproduttiva vivendo in essa, allo stesso modo mi è data la possibilità di effettuare la coscienza d'immagine: "posso vivere nel compimento di questa presentazione [*Darstellung*], e quindi nel compimento di questa peculiare specie di presentificazione (di fantasia nel senso più ampio), e ciò che è presentificato può essermi o meno dato alla coscienza come «ciò che è noto»³⁶². Ciò significa che ci è data la possibilità di estendere il discorso relativo alla struttura riproduttiva delle presentificazioni anche a quella dimensione fantastica che prende corpo a partire dall'immagine. Si assiste pertanto a un'ulteriore *generalizzazione* del concetto di fantasia che annette al suo interno non solo il ricordo, in quanto capacità di riprodurre un evento passato, ma anche la coscienza d'immagine.

Dobbiamo pertanto generalizzare il concetto di fantasia (diciamo: presentificazione). Ci sono due forme fondamentali di presentificazione: 1) la riproduttiva 2) quella conforme alla perceptio, vale a dire la presentificazione nell'immagine, nella presentazione in immagine. Dato che a ogni vissuto corrispondono a loro volta modificazioni riproduttive, anche la presentificazione conforme alla perceptio passa allora nella riproduttiva: nella presentificazione di fantasia (oppure nel ricordo) emerge la presentificazione della conversione in immagine [verbildlichende Vergegenwärtigung]³⁶³.

Come evidente, questo nuovo modo di impostare il rapporto tra fantasia e coscienza d'immagine non significa in alcun modo tornare a ripensare a un rapporto funzionale come accadeva a Gottinga, per cui l'immagine fisica preparava il terreno di analisi per la fantasia, quanto indicare la possibilità di indagare l'immagine fisica alla luce delle novità che sono emerse con il carattere riproduttivo della fantasia. Quei problemi che a Gottinga erano rimasti taciuti o sui quali quanto meno non si era prestata la giusta attenzione, se non in alcuni passaggi³⁶⁴, trovano ora più spazio all'interno della riflessione

³⁶² Hua XXIII, pp. 193-194.

³⁶³ Ivi, p. 211.

³⁶⁴ Va sottolineato che il mutamento di percorso a cui si assiste con la generalizzazione del concetto di fantasia era del resto già presente in filigrana in conclusione del terzo Hauptstück, laddove Husserl era giunto a riconoscere che "anche

husserliana. Esattamente come accade con l'evoluzione del concetto di fantasia, un passaggio nondimeno analogo avviene con le descrizioni che coinvolgono la coscienza d'immagine. Anche in questo caso, tutte quelle che sembravano essere delle efficaci analisi per ritagliare il fenomeno dell'immagine, finiscono per cedere il passo ad un'analisi più fluida che consente di descrivere in maniera più adeguata la complessità dell'immagine fisica senza amputarla di tutta una serie di esperienze che eccedono le analisi formulate a Gottinga, in cui l'immagine veniva costretta all'interno degli abiti della coscienza tripartita.

La volontà da parte husserliana di trattare il rapporto tra fantasia e coscienza d'immagine in termini del tutto inediti si fa esplicito nella scelta della concettualità con cui si prova a distinguere una fantasia riproduttiva, quella che per esempio abbiamo or ora visto alla prova nel momento in cui fantastico dei leoni che si arrampicano per le torri del Bosco Verticale, senza il coinvolgimento di un supporto materiale, di contro a una *fantasia iconica* [eikonische Phantasie] che presuppone la presenza di un supporto materiale a partire dal quale la fantasia possa iniziare a lavorare – la stessa scena dei leoni fatta presente ad esempio in un quadro. Quello che è importante evidenziare è che già nel 1912 quando Husserl si trova a parlare della fantasia iconica in riferimento ai prodotti artistici sopra menzionati (dipinti e rappresentazioni teatrali), non manca di sottolineare come in questi casi si tratti di forme fantastiche che non si danno riproduttivamente come nel caso del ricordo, dell'aspettazione o della fantasia, bensì in quanto *finzioni* [Fikta] conformi alla *perceptio*³⁶⁵.

La nozione di *fictum* conforme alla *perceptio* che Husserl introduce è senza dubbio un'espressione che richiede sin da subito un primo chiarimento, dal momento che risponde a un tentativo di guardare diversamente la coscienza d'immagine rispetto alle analisi fornite a Gottinga, in cui l'impianto generale rimaneva ancora troppo schematico. I termini latini *perceptio* e *conforme alla perceptio* traducono rispettivamente in tedesco il sostantivo *Perzeption* e l'aggettivo *perzeptiv*, che sono da tenere debitamente distinti dalla comune accezione con cui si designa la percezione, cioè la *Wahrnehmung*, il cui verbo *wahrnehmen* indica un prendere qualcosa per vero [nehmen...wahr]. Sebbene Husserl a volte utilizzi i termini in maniera sinonimica³⁶⁶, è opportuno rimarcare la differenza tra *Perzeption* e *Wahrnehmung* perché quando si fa riferimento alla *perceptio* si allude a una dimensione in cui la percezione è priva del momento del *belief*, della credenza: “vivendo nella coscienza iconica, l'immagine non vale per me né come esistente né come non esistente (...) [n]on

nel comune carattere d'immagine sia la fantasia a costituire (...) il momento più essenziale” (Hua XXIII, p. 103). Si veda su questo punto C. Rozzoni, *Nell'immagine*, op. cit., p. 21.

³⁶⁵ Hua XXIII, p. 193.

³⁶⁶ Si veda a questo proposito la nota terminologica presente nell'edizione italiana della Hua XXIII, pp. 279-280 e *Introduzione* al volume Cfr. XLVIII-XLIX. In questo utilizzo equivoco dei due termini, credo che si intraveda in filigrana la difficoltà di Husserl a prendere posizione.

vi è alcuna presa di posizione³⁶⁷. Si tratta come si sarà già ben compreso di vissuti simili a quello neutrali, che abbiamo avuto modo di iniziare a vedere con le analisi sulla fantasia apositzionale, nei quali sin dall'inizio viene messa fuori circuito la domanda circa l'esistenza di ciò che sto fantasticando, di ciò che stiamo fruendo a teatro, al cinema, nella foto, nell'immagine. In fondo a nessuno verrebbe mai in mente di chiamare la polizia mentre assiste a un delitto che si consuma in una serie *Crime*. Abbiamo in questo caso una finzione che si costituisce a partire da delle percezioni senza che a queste ultime venga ad applicarsi una tesi di credenza. Di qui le ragioni che spingono Husserl a discriminare la percezione [Wahrnehmung] che pone gli oggetti posizionalmente nel campo percettivo rispetto alla *Perzeption* che percepisce senza porsi il problema di chiedersi se ciò che gli viene offerto sia vero o meno. I percetti nel primo caso sono posizionali mentre nell'altro senza presa di posizione – questo per quanto riguarda la nozione di *perceptio*.

In merito invece la nozione di Fiktum si tratta in primo luogo di offrire una definizione di che cosa s'intende con Fiktum, e va sottolineato che il termine Fiktum fa riferimento a un'entità che non ha esistenza nel mondo reale, cioè non ha un'esistenza spazio-temporale. All'interno del pensiero husserliano si è visto che uno degli esempi più emblematici di Fiktum è quello dell'immagine mentale, e che quest'ultima venga considerata un Fiktum è pacifico, perché fa riferimento a una dimensione che non è intersoggettiva e pubblica, ma per definizione privata. Eppure, nel momento in cui Husserl decide di impostare il problema della coscienza d'immagine parlando di Fiktum conforme alla *perceptio* è il concetto stesso di Fiktum (immagine mentale) ad entrare in crisi. Il tentativo di Husserl è quello di cercare una conformità (isomorfismo) tra il Fiktum e la *perceptio*, cioè tra una dimensione che afferisce all'immaginazione (Fiktum) e un'altra alla percezione (*perceptio*). Come si può intendere questa espressione husserliana dal momento che in un caso i percetti sono comunque *percepti* (anche se prima che possano essere presi-per-veri) laddove nell'altro caso sono come minimo soggetti a una neutralizzazione della posizione di esistenza? Con questa nuova impostazione si cerca evidentemente di sfumare quei rapporti ancora troppo schematici tra percezione e immaginazione, e tra percepito e immaginato ereditati da Gottinga e l'idea ora è che il Fiktum si *integri* in qualche maniera con la componente della *perceptio*. Con l'espressione Fikta conformi alla *perceptio* s'intende dunque quella classe di immagini che emergono sulla base di una percezione, con la quale rimane per certi versi *compenetrata*, dal momento che la forza percettiva [perzeptiv] con cui il *Fiktum* s'impone attraverso un contenuto realmente percepito, consegna alla coscienza il gancio per catturare una visione che si offre attraverso una sorta di apertura, come una sorta di finestra che dà su una porzione di mondo finzionale. L'immagine allora è un puro *fictum* conforme alla *perceptio*

³⁶⁷ Ivi, p. 195.

[reines perzeptives Fiktum]³⁶⁸ perché soltanto nell'immagine, si può avere l'accesso a una porzione di mondo che non è qui presente come diciamo degli oggetti percettivi posizionali. Per Husserl, ciò che io *percepisco* nell'immagine non è nel momento della visione dato per me come realmente *posizionale*, bensì esso è qui per me dato come una particolare finzione [Fiktion].

Si è per il momento solo offerto un primo chiarimento dell'idea husserliana che fa dell'immagine un '*Fiktum* conforme alla perceptio' e correlativamente della fantasia una 'fantasia conforme alla perceptio'. Nel testo 18b non si parla di una fantasia conforme alla *Wahrnehmung*, una fantasia che prende anzitutto qualcosa per vero, ma piuttosto di una *perzeptive Phantasie*, di una peculiare specie di fantasia che è all'opera prima che ciò che si manifesta possa essere preso-per-vero [wahrnehmen], potremmo intenderla come una *fantasia in carne ed ossa*³⁶⁹. Ma fino a che punto, e sotto quali rispetti è legittimo fare affidamento a un'espressione ossimorica come una fantasia conforme alla *perceptio* per descrivere a livello intenzionale il fenomeno dell'immagine? In un primo tempo Husserl tende a considerare sullo stesso piano queste due espressioni, mentre in un secondo momento si concentrerà non tanto sull'ipotesi del 'Fiktum conforme alla perceptio', quanto su quello della *perzeptive Phantasie* – come testimonia una delle ultime note che compongono il volume XXIII, datata 1921 o 1924. In questa sede Husserl è ancora incerto se accordare dignità teorica a tale modo di intendere la fantasia. La risposta a tal proposito è iconica: "Ja, gibt es perzeptive Phantasie?!"³⁷⁰.

Partendo dalla nota conclusiva del volume XXIII s'intende andare a ritroso mostrando che se si vuole salvaguardare tale concettualità, la riflessione fenomenologica si deve esporre giocoforza a tre ambiti problematici che segnano il passaggio da una comprensione dell'immagine intesa come una struttura tripartita (Gottinga) verso un'accezione decisamente più fluida intesa, intercettando in primo luogo il modello del Fiktum conforme alla *perceptio* e solo in un secondo momento quello che fa perno sulla *perzeptive Phantasie*. Queste evoluzioni del pensiero husserliano sul tema dell'immagine sono rinvenibili attraverso lo sviluppo storico e teorico dei seguenti nodi problematici: il ruolo e il senso del contrasto [Widerstreit] in riferimento alla coscienza d'immagine b) il concetto di modificazione di neutralità [Modifikationsneutralität] visto nel rapporto con la fantasia³⁷¹, c) e infine, il rapporto tra percezione [Wahrnehmung] e fantasia [Phantasie]. In questo percorso si dovrà mostrare in che senso ognuno di questi nuclei porti Husserl in un primo tempo a sostenere più marcatamente l'ipotesi del Fiktum conforme alla perceptio, mentre più avanti sembra prediligere la concettualità della *perzeptive Phantasie*.

³⁶⁸ Ivi, p. 244.

³⁶⁹ Sebbene qui venga meno il riferimento alla concettualità della fantasia iconica così come era stato anticipato nel testo n. 15 del 1912, essa non viene espunto dalla cornice teorica, bensì si trova in una certa misura ad essere assorbita nel quadro di una nuova concettualità che d'ora in avanti Husserl impiegherà per descrivere la coscienza d'immagine.

³⁷⁰ Hua XXIII, p. 591 n. 1.

³⁷¹ C. Ferenz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie*, op. cit. pp. 34-35.

3.2 Il contrasto passivo

Un primo argomento che va in direzione di un cambiamento di impostazione sul modo di guardare alla coscienza d'immagine deve essere ricercato nelle nuove analisi che Husserl compie in riferimento alla natura del contrasto coinvolto nell'immagine. A partire dal 1918 una prima ipotesi di lavoro da cui si viene invitati a prendere le distanze è quella che vuole spiegare l'emergenza della coscienza d'immagine dal campo percettivo esclusivamente a partire da una consapevolezza attiva fondata su un contrasto materiale.

Che la coscienza d'immagine non si possa produrre se non previa la consustanzialità di un contrasto attivo, è una posizione che si trova ben riassunta nel saggio di Lambert Wiesing, il quale intravede nella concettualità del contrasto la chiave di volta per comprendere il nucleo della teoria dell'immagine di stampo fenomenologico, dal momento che il contrasto percorrerebbe come un filo rosso l'intero impianto husserliano a partire dalle prime lezioni [Vorlesungen] sino ai suoi ultimi lasciti³⁷². Per mezzo del contrasto a Wiesing preme sottolineare l'incompatibilità [Unverträglichkeit] tra due entità visibili, e precisamente quella dell'oggetto iconico da un lato, di contro alla normale esperienza percettiva che apprende l'immagine anzitutto come cosa-immagine [Bildding]. L'evidenza con cui l'oggetto iconico si impone viene in qualche misura relativizzata dall'evidenza con cui allo stesso tempo il supporto materiale sussiste nella sua materialità nel campo percettivo³⁷³. In questo senso si parla di un *contrasto attivo* [aktiv]. Le ragioni che spingono Wiesing a sostenere questa opzione derivano dalla personale convinzione per cui Husserl stesso abbia ereditato la concettualità del contrasto da Hippolyte Taine, il cui lavoro³⁷⁴ dedicato al problema dell'immagine, e apparso in traduzione tedesca nel 1880, non solo mette in rilievo la centralità del concetto del contrasto, esattamente come indicavano le lezioni di Gottinga, ma esaudisce inoltre la funzione richiamata da Husserl di distinguere tra la percezione dell'immagine – intesa come oggetto iconico – e la reale percezione di un supporto materiale³⁷⁵.

È sulla scorta delle analisi che si sono svolte intorno alla natura del contrasto nel primo capitolo che si può avanzare un dubbio circa la bontà di questo parallelismo, il quale non sembra valido per almeno due ragioni. In primo luogo, perché il contrasto è inteso da Husserl come un

³⁷² Cfr. C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 36. L. Wiesing, *Phänomenologie des Bildes nach Husserl und Sartre*, in *Phänomenologische Forschungen*, 30 (1996), pp. 255-281. "Widerstreit ist der Schlüsselbegriff in Husserls Bildtheorie; er zieht sich wie ein roter Faden durch seine Vorlesungen und den gesamten Nachlaß" (Ivi, p. 263).

³⁷³ *Ibidem*

³⁷⁴ Ivi, p. 265.

³⁷⁵ Secondo Wiesing il parallelismo tra Husserl e gli elementi di teoria dell'immagine presenti nella riflessione di Taine sarebbe provato dalla descrizione che spiegherebbe il meccanismo dell'inganno davanti a quelle che possono essere delle esperienze quotidiane di fronte all'immagine. In questi casi, e in maniera sintetica, accadrebbe quanto segue: ad un primo sguardo ci inganniamo mentre in un secondo momento ci capacitiamo dell'inganno; entrambe queste operazioni l'illusione e la correzione, sono tra di loro così strettamente unite, che si fondano una nell'altra". Ivi, p. 266. Ivi, p. 266. "Im ersten Augenblick täuschen wir uns, im zweiten werden wir der Täuschung inne. Diese beiden Operationen, die Illusion und ihre Korrektur, sind so eng miteinander verbunden, daß sie zu einer einzigen verschmelzen" (Bilder, 76)"

concetto dalla portata strettamente fenomenologica, che non si riferisce unicamente all'incompatibilità che sussiste tra il dominio percettivo e quello figurativo (come auspicano le formulazioni di Taine), bensì intende qualificare una specifica incompatibilità che trova chiarimento essenzialmente nel campo delle intenzioni. In secondo luogo, tale parallelismo non regge perché da un punto di vista storico Husserl negli sviluppi successivi del suo pensiero riserva, a differenza di Taine, al concetto di contrasto un posto completamente diverso nella costituzione della coscienza d'immagine, e precisamente quello di un conflitto inibito, vale a dire di un contrasto che si contraddistingue proprio per il fatto che non viene a risoluzione³⁷⁶.

3.2.1 *Contrasto di intenzioni*

Per quanto riguarda il primo punto Husserl definisce in maniera essenziale il concetto fenomenologico del contrasto al §11 della Sesta delle *Ricerche logiche* nell'orizzonte dei riempimenti dell'intenzione [Intentionserfüllungen]. Con riempimento [Erfüllung] si fa qui menzione soprattutto della relazione tra intenzioni di significato [Bedeutungsintentionen] e intuizioni [Anschauungen], e al riempimento spetterebbe in questo caso procurare a queste ultime un contenuto concreto. Husserl sottolinea che il concetto è allo stesso modo da riferire anche alle intenzioni intuitive [anschauliche Intentionen], poiché esso rappresenta una fondamentale determinazione dell'intenzione stessa in un senso pregnante³⁷⁷. Sia che si abbia a che fare con l'inizio di una melodia o con la percezione di una faccia di un dado (o ancora un giudizio) – sia sul piano intuitivo che quello logico – il dato [das Gegebene] è ogni volta accompagnato da intenzioni che presumono evidentemente il non dato [Nichtgegebenes]; le intenzioni concorrono alla costituzione dell'oggetto complessivo come tale, fornendoci in qualche modo degli indizi immaginativi perché “solo così si può comprendere come la coscienza possa andare oltre ciò che è veramente vissuto. Essa può per così dire, «intenzionare oltre», e questa intenzione può trovare riempimento”³⁷⁸. In altre parole, è nella natura stessa del processo percettivo che una cosa percepita secondo una certa spigolatura sia carica di intenzioni che possono potenzialmente ottenere un riempimento non appena la si osserva da un'altra prospettiva, cosicché questi riempimenti possano dare vita a una sintesi dell'identificazione [Synthese der Identifizierung], vale a dire alla percezione di uno stesso oggetto da una nuova angolatura.

³⁷⁶ C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 36.

³⁷⁷ E. Husserl, *Ricerche logiche*, vol II, “In precedenza abbiamo già toccato questo punto, definendo con il titolo pregnante di *intenzioni* una classe di vissuti intenzionali che hanno la particolare caratteristica di poter fondare dei rapporti di riempimento. In questa classe vanno annoverati tutti gli atti inerenti alla sfera logica, in senso stretto o in senso ampio, e tra gli altri anche quelli che sono destinati, nella conoscenza, al riempimento di altre intenzioni: le *intuizioni*” (Ivi, p. 337). (Cfr. Hua XIX/2, p. 572). Cfr. C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 37.

³⁷⁸ *Ibidem*

Cionondimeno, resta chiaro che le intenzioni non si realizzano solo in direzione di un riempimento che conferma l'identificazione della sintesi, ma possono ugualmente anche andare in direzione opposta, cioè verso una delusione [Enttäuschung]. Ciò significa che il riempimento non avvalorava una sintesi dell'identificazione come accadeva nell'esempio di un dado, in cui le nuove percezioni confermano le intenzioni che vi gravitavano già intorno, al contrario, si va in direzione di una sintesi della diversificazione [Synthese der Unterscheidung]. «Nella «diversificazione», nel senso qui in questione, l'oggetto dell'atto eludente appare come «non-identico», come «altro» rispetto all'oggetto dell'atto intenzionato»³⁷⁹. È precisamente a questo livello di analisi che Husserl chiama in causa il concetto del contrasto, una coscienza del contrasto [Widerstreitsbewusstsein], che sorge nel momento in cui si produce un conflitto tra l'intenzione e i suoi riempimenti.

Ogni contrasto presuppone qualcosa, presuppone ciò che dà in linea generale all'intenzione la direzione verso l'oggetto dell'atto contrastante, e in ultima analisi solo una sintesi di riempimento può dare ad essa questa direzione. Il contrasto presuppone un certo senso un certo terreno di concordanza. Se io penso che *A sia rosso*, mentre in «verità» *A* si rivela verde, in questo rivelarsi, cioè nel confronto con l'intuizione, l'intenzione del rosso contrasta con l'intuizione del *verde*. Ma è innegabile che ciò è possibile soltanto sulla base dell'identificazione di *A* negli atti della significazione e dell'intuizione. Solo così l'intenzione può in generale incontrarsi con questa intuizione. L'intenzione complessiva va verso un *A* che è rosso, mentre l'intuizione mostra un *A* che è verde. Solo nella misura in cui il significato e l'intuizione coincidono dal punto di vista della direzione verso lo stesso *A*, i momenti intenzionali che sono dati insieme ed unitariamente da entrambi i lati entrano in contrasto, il rosso intenzionalmente presunto (come rosso che appartiene ad *A*) non concorda con il verde intuito. Solo attraverso l'identità del riferimento, i momenti che non pervengono a coincidenza *si corrispondono*; in luogo di «connettersi» nel riempimento, si separano nel contrasto, l'intenzione viene richiamata da ciò che corrisponde ad essa nell'intuizione, ma ne viene anche respinta³⁸⁰.

Si fa chiaro pertanto che la nozione di contrasto [Widerstreit] similmente a quella di coscienza del contrasto [Widerstreitsbewusstsein] vengono alla luce nell'impianto husserliano principalmente all'interno di un quadro concettuale in cui si discutono le intenzioni, e nella fattispecie le sue delusioni³⁸¹. È segnatamente in questo senso che l'espressione viene anche utilizzata per riferirsi all'incompatibilità che si verifica nella coscienza d'immagine. Come già possiamo intravedere, anche nel caso della coscienza d'immagine un'intenzione contrasta con l'intuizione proprio perché si trovano a condividere in un certo senso un certo terreno di concordanza. Inoltre, come già messo in luce, l'incompatibilità all'opera nella coscienza d'immagine può essere descritta secondo due orientamenti: da un lato, sotto il profilo dell'ambiente dell'immagine [Bildumgebung], all'interno del quale l'oggetto iconico ci fronteggia come un corpo estraneo, che mai (e poi mai?) potrà essere annoverato nel campo percettivo come lo sono gli enti di cui è composta la mia stanza; dall'altro, dal punto di vista dell'immagine stessa in quanto cosa, la cui normale spazialità e il suo essere

³⁷⁹ Ivi, p. 340.

³⁸⁰ Ivi, pp. 340-341.

³⁸¹ C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 38.

semplicemente una cosa immersa tra le altre cose inizia a vacillare nel momento in cui i suoi bordi s'interrompono in maniera innaturale, dando vita con ciò a un fenomeno che stacca dal punto di vista percettivo dalla normale percezione. In entrambi i casi facciamo esperienza di intenzioni che vanno in direzione di una discordanza e non dell'identificazione.

Per quanto riguarda l'ambiente circostante dell'immagine, è evidente che le molteplici intenzioni, che rinviano al suo riempimento nel campo dell'immagine, si riferiscono al supporto materiale e non all'oggetto iconico, questo per la ragione molto semplice che il supporto materiale rappresenta il completamento naturale di quell'esperienza che si svolge nell'ambiente che circonda l'immagine, che altrimenti detto le intenzioni di completamento trovano anzitutto il loro naturale riempimento nel quadro dell'immagine fisica [Bildding]. Ora, però già sappiamo che il supporto materiale, le cui qualità fisiche vengono per così dire sequestrate dall'oggetto iconico, è dato semplicemente nel modo di una presentazione 'impropria'³⁸², esso non è infatti 'realmente' visibile nel campo di manifestazione dell'immagine. E dal momento che il supporto materiale e l'oggetto iconico condividono fundamentalmente gli stessi contenuti sensibili, e tanto più che gli stessi dati iletici non possono contemporaneamente essere appresi come due differenti oggetti – si pensi allo schema dell'intero e della parte – ne deriva che siamo dinanzi a una *prima essenziale forma di incompatibilità* [Unverträglichkeit]: l'oggetto iconico – apparendo in grazia del fatto che fa tutt'uno con il supporto materiale – usurpa un diritto che compete *de jure* all'immagine in quanto cosa fisica. Le intenzioni di completamento dell'ambiente dell'immagine, le quali non possono che trovare il loro riempimento a partire dal supporto materiale, vengono in qualche modo deluse attraverso l'apparizione dell'oggetto iconico che non può essere annoverato nell'ambiente percettivo similmente all'immagine fisica senza che intervenga una forma di contrasto. *L'ambiente circostante dell'immagine non prosegue senza contrasto attraverso lo spazio fisico in cui si trova l'oggetto iconico*³⁸³.

Dal punto di vista dell'immagine stessa si giunge ugualmente a un contrasto di intenzioni. Si è detto che le intenzioni dell'oggetto iconico, siano esse in riferimento alla sua spazialità o ad altre sue qualità, non ottengono i loro naturali completamenti se non all'interno dello spazio dell'immagine, lo spazio iconico. Lo spazio dell'immagine come evidente non prosegue senza contrasto nello spazio reale, cioè quello al di fuori dello spazio in cui compare l'oggetto iconico e

³⁸² Hua XXIII, p. 57. “La percezione dell'ambiente circostante, la percezione nella quale si costituisce per noi il presente attuale, si estende attraverso la cornice e da quest'altra parte si chiama «carta stampata» oppure «tela pennellata». Questo non lo vediamo in senso *proprio*. Il materiale della sensazione, cui l'apprensione dell'oggetto-iconico ha fatto ricorso per la sua propria manifestazione, non può in maniera propria diventare, una seconda volta, il nucleo fenomenico. Ciò è evidentemente impossibile. Ma in maniera impropria – nel modo della «presentazione [Präsentation] impropria» – la percezione della carta è un'appendice della percezione dell'ambiente circostante”.

³⁸³ Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 39.

proprio perciò le intenzioni di completamento dello spazio iconico dell'immagine vengono deluse non appena la cornice dell'immagine viene oltrepassata. Lo spazio che io vedo ad esempio attraverso una finestra di casa presuppone che si faccia avanti un'ulteriore evidenza che mi permetta di orientare il mio sguardo ora a sinistra ora a destra, un'evidenza che posso sempre aggiornare nel momento in cui mi avvicino alla finestra. Tentativi simili conducono nel caso dell'immagine a una delusione di intenzioni e con ciò a un contrasto. *L'immagine, intesa come oggetto iconico, non prosegue senza contrasto nell'ambiente percettivo in cui si trova il suo supporto*³⁸⁴.

3.2.2 Dal contrasto attivo al contrasto passivo

Sebbene si sia or ora messa in luce una *duplicata incompatibilità* di intenzioni nella coscienza d'immagine, che pure si basa su alcuni aspetti empirici, non bisogna lasciarsi fuorviare dall'idea che il contrasto di cui parla Husserl in merito alla coscienza d'immagine possa essere ricondotto a un'attività consapevole che separa il campo percettivo da quello figurativo. Da questa tesi³⁸⁵ si può prendere commiato se da un lato si marca come si è fatto che il concetto del contrasto – contrariamente da quanto sostenuto da Wiesing sulla scorta delle teorie di Taine – ha a che fare essenzialmente con il problema delle intenzioni all'interno del campo. In secondo luogo, ciò trova una conferma incontrovertibile anche da un punto di vista storico, soprattutto se si fa riferimento al fatto che Husserl, a partire dal 1912 inizia ad esprimere alcune perplessità sul fatto che la coscienza d'immagine implichi necessariamente il coinvolgimento di un reale contrasto materiale. “Devo guardarmi bene da generalizzazioni indebite: come se l'immagine e il contrasto si coappartenessero necessariamente”³⁸⁶, ciò accade “solo laddove una coscienza d'immagine si fonda in una concatenazione percettiva (...) [solo in questo caso] abbiamo una coscienza d'immagine legata al contrasto”³⁸⁷. Solo nel momento in cui ci riferiamo all'immagine fisica intesa come un quadro, fotografia, ecc... si può parlare propriamente di un contrasto materiale. Questa descrizione che inizia lentamente a mettere in crisi o quanto meno a relativizzare la descrizione della coscienza d'immagine così come era venuta a imporsi a Gottinga, viene ulteriormente radicalizzata nei manoscritti del 1918 in cui si inizia a ventilare l'ipotesi di un contrasto potenziale “che dipende dalle intenzioni relative all'ambiente circostante che ineriscono all'oggetto intuitivo e che tuttavia, per poter portare a reali contrasti, devono prima essere «dipanate»”³⁸⁸.

³⁸⁴ *Ibidem*

³⁸⁵ L. Wiesing, *Von der defekten Illusion zum perfekten Phantom. Über phänomenologische Bildtheorien*, pp. 89-101, in “... *Kraft der Illusion*”, a cura di G. Koch, C. Voss, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006, p. 96. C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 39.

³⁸⁶ Hua XXIII, p. 222.

³⁸⁷ *Ibidem*

³⁸⁸ *Ivi*, p. 238. Cfr. Per le diverse e molteplici occorrenze del problema si vedano le seguenti pagine di Hua XXIII (1980), p. 511, 513, 517, 534, 579. C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 40.

L'esempio privilegiato di cui Husserl si serve in questa fase è quello della rappresentazione teatrale che non sembra implicare come nel caso dell'immagine fisica quel genere di contrasto attivo su base materiale che separa nettamente il campo percettivo da quello della finzione. È pertanto attraverso la rappresentazione teatrale che emerge con chiarezza un secondo punto che non permette l'equiparazione della proposta di Taine con la concezione dell'immagine secondo la lettera fenomenologica, dal momento che Husserl indica chiaramente in questi passaggi che la coscienza *potenziale* del contrasto nel caso della coscienza d'immagine teatrale non solo non viene a risoluzione in maniera casuale, bensì essa viene impedita sistematicamente attraverso il nostro *atteggiamento* [Einstellung] nei confronti dell'immagine³⁸⁹. Sappiamo sin dall'inizio che ciò che ci viene offerto a teatro sono accadimenti comici o tragici secondo finzione, eppure sono accadimenti a cui si decide di accordare un certo grado di realtà, pertanto il *contrasto* con il presente percettivo è tale solo nella misura in cui vi è la volontà di attivare quel contrasto che potenzialmente è sempre presente, ma che tuttavia attraverso il nostro contegno viene sistematicamente inibito.

Sebbene siamo in ogni momento nella condizione di mettere in rilievo il carattere di nullità, di irrealtà che caratterizza *essenzialmente* l'oggetto iconico nel caso dell'immagine fisica e gli attori in carne ed ossa nel caso della rappresentazione teatrale, non è ciò che banalmente avviene nella comune esperienza di immagini, sia che si tratti di immagini iconiche sia che si abbia a che fare con immagini teatrali. Generalmente si stipula un patto con l'immagine e si decide liberamente di accordargli una sua dignità, come se stessimo sfidandola chiedendole di mostrarci ciò di cui è capace. Questo per dire che sarebbe assurdo pensare che la coscienza viva a livello medio costantemente contesa nel passaggio dall'esperienza ordinaria percettiva (realtà) alla parvenza conforme alla perceptio della finzione³⁹⁰

così che, alternativamente, come in ogni contrasto nell'ambito dell'intuizione, uno dei due oggetti intuiti viene in certo qual modo coperto, appunto fintantoché l'altro è realmente intuito. Piuttosto, senza avvicendamento, abbiamo sin dall'inizio solo l'«immagine» artistica e il reale che ha la funzione di presentare; ciò che è esperito in modo non modificato è costantemente coperto. È coperto, e nondimeno è dato alla coscienza: solo non intuitivamente e in quella peculiare maniera cui allude qui il termine «coprimento»³⁹¹.

Ciò significa che si effettua in maniera attiva soltanto una delle due apprensioni che entrano in contrasto, e cioè quella non posizionale, sospendendo e inibendo l'altra. In altri termini: “[i]n questo

³⁸⁹ *Ibidem*

³⁹⁰ *Ibidem*

³⁹¹ Hua XXIII, p. 245. Si fa forte qui l'assonanza con la formulazione finkiana in merito all'occultamento del supporto in favore dell'oggetto iconico, della realtà in favore della parvenza.

modo ci poniamo sin dall'inizio sul terreno dell'illusione, della parvenza (...) [i]n altre parole, ci poniamo sul terreno della intuizione di fantasia”³⁹².

Con queste analisi non viene meno la centralità del contrasto all'interno della teoria dell'immagine di stampo fenomenologico, esse impediscono piuttosto che si possa arrivare a sostenere che solo il contrasto attivo – come si dava credito a Gottinga – possa fungere da condizione di possibilità per la *Bildlichkeit*³⁹³. Al contrario, come si è in parte apprezzato mediante il caso della rappresentazione teatrale, il contrasto rientra tra le possibilità che possono essere effettuate, e in maniera più radicale, nel quadro di quel peculiare *contegno* con cui disponiamo nei confronti dell'immagine, esso risulta persino una possibilità difficilmente realizzabile. A ben vedere sarebbe più opportuno parlare di una sorta di latenza [Latenz] o passività per designare la sua natura, dal momento che nell'*atteggiamento* dell'esperienza di immagini esso è solo occasionalmente un contrasto che è o che può essere attualizzato³⁹⁴.

Vale la pena sottolineare a questo punto del discorso che mediante l'introduzione del concetto del contrasto passivo, Husserl sta di fatto cercando di assottigliare il confine tra percezione e immagine. Qui non si sta solo lasciando intendere che non si assiste mai a un passaggio traumatico per cui la coscienza smette di percepire e inizia a immaginare, ma soprattutto iniziando a mettere in luce che l'accesso all'immagine è estremamente agevolato. Tutta l'enfasi sul contrasto tra percezione e immagine che caratterizzava le prime analisi viene meno, proprio perché nel concetto di contrasto passivo è implicata una forma di sapere che fin dall'inizio s'impone nel momento in cui mi dispongo nei confronti della rappresentazione teatrale. Il contrasto passivo fa riferimento in qualche modo al fatto che è *nell'atto stesso del percepire che si costituisce già passivamente una direzione che guida la fruizione, senza l'intervento di una coscienza che opera una messa in forma concettuale gettando le proprie categorie sui percetti*. Sin dal primo momento sono infatti consapevole del carattere finzionale di ciò che mi appare, non c'è bisogno di una consapevolezza attiva per apprendere ciò che si manifesta secondo irrealtà di spazio e tempo. In altri termini, ciò significa che non mi riferisco agli allestimenti che costituiscono l'ambiente finzionale della messa in scena teatrale giudicando se la torre del castello (ad arte messa in scena per il monologo della principessa) è fabbricata con del cartone, del calcestruzzo di buona qualità o altro. Gli oggetti che mi vengono presentati non devono contrastare con la mia realtà percettiva, possono solamente farlo. “L'osservatore si riferisce fin dall'inizio allo spazio e all'ambientazione della finzione, come se fossero uno spazio e un ambiente reali, pur sapendo che si tratta di un artificio scenico, senza tuttavia doverne negare il carattere di

³⁹² *Ibidem*

³⁹³ Come vuole Lambert Wiesing in *Phänomenologie des Bildes nach Husserl und Sartre*, op., cit., p. 264. C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 40.

³⁹⁴ C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 40.

realtà, prima di partecipare alla finzione degli eventi e dei personaggi presentati sulla scena”³⁹⁵. Il contrasto passivo tra l’oggetto iconico e il supporto materiale è in qualche modo il fattore motivante che si cela dietro l’atteggiamento neutrale (inibente) che adottiamo nei confronti della rappresentazione teatrale. Tuttavia, non è che si debba avere prima una percezione normale e poi compiere una negazione attiva, questo proprio perché la cancellazione passiva si presenta sin dall’inizio³⁹⁶.

In questo quadro l’introduzione del concetto del contrasto passivo chiarisce una volta di più la ragione per cui l’immagine della finzione teatrale si smarca dalla casistica dell’illusione, il mondo della finzione a cui decido di accordare attraverso un patto tra me e me un certo grado di realtà rispetto a tutto ciò che s’impone erroneamente nel campo percettivo con il carattere di realtà. L’illusione, infatti, una volta smascherata cessa di essere tale, mentre sono consapevole sin dall’inizio del carattere finzionale che mi viene presentato a teatro potendo liberamente attualizzare il contrasto nel momento in cui lo desidero. Basti in questo caso riprendere il caso della statuaria iperrealistica per sottolineare una volta di più che l’elemento discriminante con i *Fikta* risiede nel fatto che nel caso delle statue di cere, una volta che è sopraggiunta la consapevolezza che si tratta solo di un manichino, la manifestazione precedente sotto le sembianze dell’uomo subisce una cancellazione immediata. L’illusione è tale fintanto che non è riconosciuta³⁹⁷, essa si offre all’osservatore con lo stesso valore di una qualsiasi altra apparizione percettiva, salvo poi subire una cancellazione [Durchstreichung] del carattere di realtà. In quest’ultimo caso, dunque, il contrasto viene risolto e tra le due manifestazioni discordanti si opta per quella più coerente, procedendo così all’eliminazione della manifestazione illusoria che stride con il campo percettivo³⁹⁸, laddove nel caso delle finzioni teatrali nulla di tutto ciò accade, perché mi trovo sempre nella posizione di attualizzare o meno un contrasto che *non* trova risoluzione. In questo caso non ha banalmente senso impegnarsi in un confronto tra due apparizioni discordanti come nel caso dell’illusione, per cui in un caso avrei una storia di finzione e in un altro persone in carne ed ossa che si muovono sul palcoscenico. Il contrasto passivo si basa sul fatto che nel momento in cui sprofondo nella poltrona e adotto un nuovo contegno percettivo il mio interesse non è più riferito a quello sfondo di realtà che per lo più permea la mia vita quotidiana, sono io che

³⁹⁵ C. Calì, *Husserl e l’immagine*, op. cit., p. 173.

³⁹⁶ “[T]he conflict between image-thing and image-object was the motivating factor behind the neutral attitude we adopt towards the image-object. However, it is not as though we must first have a normal perception and then carry out an active negation, since a passive cancellation present[s] itself from the beginning” P. Eldridge, *Depicting and seeing-in. The “Sujet” in Husserl’s phenomenology of Image*, pp. 555- 578 in *Phenomenology and the Cognitive Sciences* (17), 2018, p. 564.

³⁹⁷ “Finché un’illusione non è riconosciuta come un errore, il suo valore è esattamente equivalente a quello di una realtà. Ma una volta riconosciuta l’illusione come tale, essa non è più un’illusione. È dunque il concetto stesso di illusione, ed esso solo, a essere un’illusione” J. Baudrillard, *Il delitto perfetto* (1995), tr. it. Di G. Piana, Raffaello Cortina, Milano, 1996, p. 79.

³⁹⁸ Di conseguenza, l’oggetto che si mostra in questa seconda apparizione subisce una cancellazione [Durchstreichung] del carattere di realtà.

sospendo la mia presa di posizione sul mondo e decido di aderire a una finzione, di cui sono consapevole sin dal primo momento. Fin dall'apertura del sipario il mio interesse è rivolto ai contenuti intuitivi della finzione artistica, la quale si appropria di uno spazio e di un tempo all'interno della struttura concreta dell'edificio teatrale in cui mi trovo. Ciò non significa che io non vedo più corpi in carne ed ossa che si muovono, danzano e parlano in maniera fastidiosamente precisa, al contrario sono proprio loro che forniscono la base per la rappresentazione teatrale e tutto il suo decorso temporale. Ciò che varia è il senso delle apparizioni percettive, dal momento che attraverso la mia libera volontà di *mutare atteggiamento* rispetto a ciò che appare, sospendo il carattere di 'attualità' delle percezioni. Non siamo pertanto davanti a un'oscillazione tra due campi percettivi che entrano in contrasto come avviene nel caso dell'illusione, per cui una delle due apparizioni deve essere elisa in favore di quella che colma il decorso percettivo in maniera più coerente. A teatro lo spettatore non oscilla tra la finzione teatrale e la percezione di persone ed oggetti che la mettono in scena, in modo analogo a quanto avviene con l'oscillazione nel dubbio tra due apparizioni che entrano tra di loro in contrasto, e in quanto tali pretendono entrambe di possedere un valore d'attualità³⁹⁹. Al contrario, per tutta la durata della rappresentazione non sono mai conteso tra la vita reale e la vita di finzione, io sono *concentrato* esclusivamente su ciò che mi viene offerto e sono disposto ad accordare tutta la mia *attenzione* a quel mondo di finzione, e fino a quando la rappresentazione teatrale sarà in grado di tenermi incollato al suo interno per me vale solo il suo mondo.

Il problema che ora s'impone è quello di capire a che cosa è dovuto il senso della finzione dinanzi all'immagine. Si tratta in altri termini di particolareggiare il passaggio che abbiamo ora tratteggiato da una coscienza del contrasto passiva all'emersione di una finzione, alla quale in una certa maniera siamo disposti ad accordarle la nostra *attenzione*.

3.2.3 *Contrasto e neutralità*

Ci è stato chi come Paolo Volonté ha visto nella relazione tra la modificazione di neutralità e il contrasto la chiave di volta per comprendere le dinamiche che avvengono all'interno della coscienza d'immagine, vista da quest'ultima come un "*Sonderfall der Wahrnehmung*"⁴⁰⁰, un caso del tutto particolare di percezione. Egli sostiene che chiamare in causa la modificazione di neutralità permetta a Husserl di risolvere l'annosa questione dell'apprensione in immagine, cioè il contrasto tra due apprensioni percettive discordanti [Wahrnehmungsauffassungen], una rivolta al supporto materiale e

³⁹⁹ C. Calì, *Husserl e l'immagine*, op. cit., p. 175.

⁴⁰⁰ P. Volonté, *Husserls Phänomenologie der Imagination. Zur Funktion der Phantasie bei der Konstitution der Erkenntnis*, Karl Alber, Freiburg/München, 1997, p. 196.

l'altra diretta all'oggetto iconico⁴⁰¹. Il contrasto di cui parla Volonté è inteso come un contrasto di ordine motivazionale [Motivationsstreit], che da un lato in virtù della relazione di somiglianza all'opera nella coscienza d'immagine motiva in maniera energica l'apprensione percettiva dell'immagine in quanto oggetto iconico, mentre, in parallelo, il fare tutt'uno dell'immagine in quanto cosa con il campo percettivo reale motiva l'apprensione percettiva del supporto materiale. Per questa ragione ci troviamo dinanzi a due apprensioni percettive discordanti.

Già sappiamo che la somiglianza non può essere in alcun modo sufficiente per ottenere l'apparizione dell'oggetto iconico, il quale oggetto iconico, di conseguenza, potrebbe decadere da un istante all'atro – come accade nel caso di una semplice illusione – se non intervenisse a questo livello del discorso la modificazione di neutralità: essa risolve il contrasto evitando con ciò stesso che si precipiti in una dimensione illusoria, nella cui casistica il contrasto non si risolve e si procede pertanto alla cancellazione di uno dei membri. Prendiamo ad esempio un quadro in cui è raffigurato Annibale mentre varca le Alpi scortato dalla sua armata e dagli elefanti. Il contrasto di cui parla Volonté può essere inteso come una 'motivazione' che spinge alla cancellazione del paesaggio alpino che ritrovo ad esempio nell'immagine appesa al muro di casa, che ora diviene qualcosa di simile a un'illusione a cui avevo in precedenza accordato una posizione di validità nel campo percettivo. Così il paesaggio alpino, gli elefanti e il condottiero scompaiono e gli stessi dati iletici si risolvono in senso contrario, cioè in favore di un'apprensione percettiva del supporto materiale e dunque con la conseguente eliminazione dell'oggetto iconico. Qualcosa di simile accade ad esempio con l'apprensione di una crepa nel muro, che per un istante mi dà modo di vedere un ragno: per un momento mi sembra di vedere proprio un ragno, ma immediatamente subentra il contrasto che si risolve in direzione percettiva, cancellando così la precedente apparizione.

Contrariamente a quanto accade nel caso dell'illusione, secondo Volonté l'esperienza d'immagine avviene proprio perché lo stesso contrasto si lascia risolvere attraverso l'intervento di una modificazione di irrealtà⁴⁰². In questa prospettiva è proprio grazie alla modificazione di neutralità (irrealtà) che si arriva a salvare un'apprensione che altrimenti verrebbe eliminata. Tale modificazione permette l'emersione di uno spazio di finzione neutralizzato (aposizionale) che altrimenti la percezione cancellerebbe una volta venuta a consapevolezza dell'incongruenza tra l'apprensione figurale e quella percettiva. Questo sembra essere il compito che Volonté assegna alla modificazione di neutralità nel suo rapporto con la nozione del contrasto. È dunque da imputare alla modificazione di neutralità la facoltà di mantenere viva l'apparizione dell'oggetto iconico.

⁴⁰¹ Ivi, p. 195. "Deswegen streiten im Bildbewusstsein zwei Wahrnehmungsauffassung". C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perceptive Phantasie?*, op. cit., p. 41.

⁴⁰² Ivi, p. 201. C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perceptive Phantasie?*, op. cit., p. 41.

Per quanto convincente possa apparire questa ipotesi interpretativa, rimangono cionondimeno alcuni problemi difficilmente trascurabili se si vuole dare corpo a questo modo di argomentare il rapporto tra contrasto e modificazione di neutralità⁴⁰³. La prima ragione è legata al fatto che manifestazioni tra loro incompatibili non hanno in alcun modo bisogno di essere ‘salvate’, poiché la loro eliminazione non significa necessariamente la loro assoluta espulsione. Ciò può a buon diritto accadere in alcuni casi legati a fenomeni di illusione, in cui mi trovo costretto a cancellare definitivamente il carattere di realtà che avevo in precedenza accordato, pena la difficoltà a dare forma coerente al mio spazio percettivo. Per non fare che un esempio, quando di notte vedo un albero che per lungo tempo e a distanza mi sembra un uomo, credo di avere a che fare a tutti gli effetti con un uomo; solo una volta capito che non si tratta di una persona ma semplicemente di un albero che si è mosso per la complicità del vento, annullo ed espungo definitivamente quella possibile apprensione – non dissimile è il caso che si rifà al manichino di cera⁴⁰⁴. Il punto piuttosto è che si danno casi di illusione in cui quest’ultima eventualità non si realizza. Prendiamo ad esempio il noto caso del bastone che immerso nell’acqua appare come spezzato: qui l’apprensione del bastone in quanto spezzato rimane in campo malgrado la consapevolezza che la manifestazione è in verità frutto di una legge della fisica, la manifestazione è un ‘nulla’⁴⁰⁵. Similmente accade nel caso dell’immagine, dal momento che l’apparizione dell’oggetto iconico non può essere in alcun modo impedita⁴⁰⁶. In altri termini, risiede nell’essenza delle immagini il fatto che la manifestazione dell’oggetto iconico scalza l’apprensione dell’immagine, *che ciò che emerge dal supporto scalza il supporto stesso*. Questa è del resto la ragione per cui Husserl arriva a sostenere che il supporto materiale stesso non è propriamente qualcosa di visibile in riferimento alla superficie dell’immagine, piuttosto esso viene dato soltanto nella forma di una impropria presentazione [uneigentlicher Präsentation], come una sorta di sussistenza impropria – come già si suggeriva con le parole di Fink esemplificate dalla formulazione

⁴⁰³ Cfr. C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., pp. 41-42.

⁴⁰⁴ Quando siamo dinanzi a statue di cera abbiamo a che fare anzitutto con delle percezioni [Wahrnehmungen] che a tutta prima prendiamo per vere, a cui accordiamo una posizione di esistenza nel campo di realtà, salvo poi ricrederci alla luce dell’inganno smascherato. Si tratta in questo caso di una percezione a cui togliamo il carattere del *belief*, che si credeva a buon diritto appartenerele. Così da posizionale diventa aposizionale. Le statue di cera danno dunque vita a quel genere di illusioni per cui ci sembra di vedere a tutti gli effetti uomini in carne ed ossa, ma ciò non ha nulla a che vedere con una coscienza d’immagine, ma solamente con una coscienza d’illusione. “Eine Wachsfigur im Wachsfigurenkabinett (Vollkommenheit der Ausführung zunächst vorausgesetzt) ist eine Illusion”. Ivi, p. 487. Contrariamente alle statue di cera, le immagini per Husserl non sono delle illusioni. Le illusioni, infatti, si danno a vedere a tutta prima esattamente come gli oggetti reali che popolano il nostro mondo, ed è esattamente questa la ragione per cui Husserl sostiene che tutte le immagini sono finzioni [Fikta], ma non illusioni. “[L]’immagine non è un’illusione” (Hua XXIII, p. 231). Per un’approfondimento sulle cere si veda anche la posizione di N. Liangkang, *Seinsglaube in der Phänomenologie Edmund Husserls*, op. cit., p. 140. “Bildding und Bildobjekt streiten nicht, es sei denn, das Bildobjekt, etwa eine Wachsfigur, ist nicht als Bild, sondern als Wirklichkeit, z.B. als Mensch, wahrgenommen bzw. gesetzt. Betrachte ich die Wachsfigur als Bildobjekt, das einen bestimmten Menschen darstellt, dann tritt hier kein Widerstreit auf”.

⁴⁰⁵ Diverso ancora è il caso dell’allucinazione, per cui si parla piuttosto di una percezione senza oggetto. Basti pensare al caso di un miraggio.

⁴⁰⁶ Hua XXIII, p. 137.

che vede nell'occultamento del supporto il modo più genuino della sua datità [Verdecktheit des Trägers].

In questa prospettiva non si tratta come vuole Volonté di scomodare la modificazione di neutralità per salvare un'apprensione che altrimenti verrebbe cancellata⁴⁰⁷, piuttosto la domanda che risulta decisiva è la seguente: come può accadere che l'apprensione dell'oggetto iconico, pur nella sua nullità, non venga eliminata, bensì persino mantenuta nella coscienza?⁴⁰⁸ Se ci disponiamo sul terreno dell'esperienza percettiva ordinaria può darsi il caso che una manifestazione possa essere presa per vera o non essere presa per vera, ciò equivale a dire che nel momento in cui la manifestazione si colloca all'interno del campo percettivo o assistiamo a un adeguamento che tende a recepirla come omogenea o viceversa a una discrepanza: nel primo caso la manifestazione viene accolta coerentemente nel campo, nel secondo avremo a che fare con una manifestazione che avrà un carattere di nullità⁴⁰⁹.

Nei manoscritti husserliani del 1918 che stiamo prendendo in considerazione diventa sempre più chiaro che l'immagine non deve essere affrontata sul terreno dell'esperienza percettiva ordinaria che pone i percetti posizionalmente, né tanto meno a partire dall'ordine della fantasia *stricto sensu* i cui percetti afferendo al dominio dell'immaginazione sono per definizione aposizionali. Piuttosto l'ipotesi di lavoro che inizia a prendere corpo consiste nel dire che l'immagine deve essere affrontata a partire dal terreno percettivo secondo un peculiare *atteggiamento*. L'idea è che quando guardo un'immagine o una rappresentazione teatrale io non mi rivolga ai percetti osservandoli sotto la lente della aposizionalità, come se l'immagine fosse per principio neutralizzata nelle sue componenti, ma al contrario accade che la coscienza percettiva si trovi nelle circostanze di essere in qualche modo disposta ad accordare un certo grado di realtà all'immagine, fino a quando l'immagine sarà in grado di tenerla ad essa ancorata.

A nessuno verrebbe mai in mente di chiamare la polizia mentre assiste a un delitto che si consuma in una serie *Crime*. Allo stesso modo non sento l'odore del formaggio che pervade le mie narici quando guardo la scena di un film francese, il formaggio nel film non odora per me di formaggio. Tutto ciò è in linea con quanto si suggeriva in sede introduttiva, e cioè che i *Fikta* conformi alla *perceptio* sono oggetti di un atto percettivo ai quali non viene applicata alcuna tesi di credenza. C'è dunque questo genere di *consapevolezza passiva* che mi porta a non chiamare la polizia, perché so che non si tratta di un vero delitto ma solo una storia di finzione e similmente non posso per

⁴⁰⁷ Cfr. P. Volonté, *Imagination: Rescuing what is Going to be Cancelled*, in «*Analecta Husserliana*», LIX (1999), pp. 437-492.

⁴⁰⁸ C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 42.

⁴⁰⁹ Sebbene all'interno del campo percettivo la manifestazione possa anche darsi a tutti gli effetti ancora come non decisa e a questo proposito otteniamo una modalizzazione delle posizioni (dubbio, probabilità ecc...), ma questo a ben vedere non è il caso dell'immagine.

definizione sentire l'odore del formaggio. Eppure, io sono disposto a seguire quelle percezioni fino a quando sapranno tenermi incollato a quella *storia* cioè fin quando saranno in grado di *esprimere* qualcosa di significativo e in questo lasso di tempo per me quelle percezioni non sono meramente apozionali, bensì assumono un *significato* che acquista un senso in quella *cornice*: il delitto genera in me tutta una serie di sentimenti contrastanti, mentre in riferimento al formaggio *io posso percepire il percepibile*. Non si capisce del resto come io potrei emozionarmi o reagire positivamente a teatro o al cinema se la mia tesi di esistenza è posta fuori circuito. Come si spiega altrimenti il fatto che io “[p]oss[a] vivere nella coscienza d’immagine (...) e «sentire» allora la carne e la vita interiore (...). E così in generale poss[a] avere il visibile non visivamente”⁴¹⁰. Come fa a coesistere l’idea che io stia sempre percependo ma a questa percezione venga sottratta di principio la tesi di esistenza? Siamo sicuri che l’immagine sia strettamente apozionale e non piuttosto attraversata da diversi gradi di posizionalità?

3.3 Neutralità e fantasia

Sostenere che l’immagine non deve essere affrontata sul terreno dell’esperienza ordinaria non significa come evidente che l’immagine non è oggetto di un atto percettivo, perché a livello di un’analisi intenzionale quando si osserva un’immagine si percepisce quell’immagine. Quello che Husserl intende è che la coscienza da un lato non pone il percolato in modo posizionale come fa la normale percezione, e dall’altro che la percezione non lo pone nemmeno come apozionale, ma *finge* di porlo in qualche modo. Questo modo di guardare al problema invita a osservare criticamente quell’idea per cui l’immagine sia anzitutto oggetto di un atto percettivo a cui viene a sovrapporsi una modificazione di neutralità aggiuntiva che le consegna il senso della finzione, una proposta che corrisponde alla formulazione presente nelle *Idee*, per chiarire la quale dobbiamo esaminare brevemente lo sviluppo del rapporto tra neutralità e fantasia⁴¹¹.

3.3.1 Neutralità come modificazione

Al concetto di contrasto passivo si affianca così il secondo tema decisivo per lo sviluppo della comprensione dell’immagine nel percorso husserliano: il rapporto tra la modificazione di neutralità e la fantasia, che viene anch’esso in una certa misura a sciogliersi in una prospettiva più fluida che fa immediatamente perno sull’ossimorica *fantasia in carne ed ossa*, come cifra di comprensione dell’esperienza d’immagine. Dal punto di vista storico, nel corpus husserliano la concettualità di neutralità si fa avanti nei termini di modificazione di neutralità [*Neutralitätsmodifikation*]. E dal

⁴¹⁰ Ivi, p. 214-5 (487-8).

⁴¹¹ Per precisare i rapporti tra neutralità e fantasia mi sono appoggiato sempre al percorso che ha proposto C. Ferencz-Flatz in *Gibt es perceptive Phantasie?*, op. cit., pp. 43-50.

momento che è segnatamente la coscienza d'immagine quella che viene più spesso menzionata a esemplificazione di una coscienza neutralizzata, occorre anzitutto in via preliminare esplicitare il fatto che la considerazione dell'immagine in termini di neutralità restituisce il lavoro husserliano sulle modificazioni limitatamente a un preciso rispetto. Il concetto di modificazione di neutralità viene impiegato da Husserl nelle *Idee* ancor prima che venga messo a punto in tutta la sua ampiezza di implicazioni. In questa sede la modificazione si riferisce al ricordo e alla fantasia che vengono considerate come modificazioni della percezione⁴¹², i cui correlati oggettivi vengono osservati come modificazioni di una coscienza attuale, le cui modalità d'essere (del possibile, del probabile, del dubitabile ecc...) valgono come modificazione della certezza (credenza)⁴¹³. Per esempio, la negazione viene indicata come una posizione modificata e così via.

Nella sua prima accezione il concetto di modificazione in Husserl indica la fondamentale caratteristica eidetica di determinate noesi e noemi, di rimandare a qualcos'altro non modificato.⁴¹⁴ Nel suo secondo significato il concetto di modificazione riguarda più da vicino la nostra facoltà soggettiva, di trasformare mediante determinate operazioni le noesi e i rispettivi noemi. Così, ad esempio ci è concessa del tutto *arbitrariamente* la facoltà di negare ogni giudizio affermativo, e in questo modo l'oggetto diventa il frutto di una operazione modificata. Come evidente non tutte le modificazioni nel primo senso del termine si realizzano in seguito a una modificazione nella seconda accezione del termine, poiché per esempio una fantasia di un centauro che suona il flauto non necessita di essere una modificazione di una precedente percezione, per essere effettivamente concepita a pieno titolo come una modificazione. In questo senso quando parliamo di modificazione ci troviamo all'interno anzitutto di un terreno eminentemente fenomenologico “[p]oiché i termini trasformazione e origine si riferiscono qui ad accadimenti eidetici e non affermano alcunché nei riguardi di vissuti empirici in quanto fatti naturali”⁴¹⁵. Ora, dal momento che noesi e noema modificati rimandano fondamentalmente alla noesi e al noema originari, sebbene non siano necessariamente osservabili in un'accezione letterale genetica in riferimento alle noesi, ogni esperienza modificata si caratterizza fondamentalmente attraverso un ‘legame dell'intenzionalità’⁴¹⁶, a un intrecciarsi di intenzionalità per cui “lo sguardo può dirigersi verso direzioni sempre nuove”.⁴¹⁷ È proprio a ciò si riferisce la fondamentale complessità della coscienza d'immagine intesa come modificazione:

⁴¹² E. Husserl, *Idee*, op. cit., pp. 255-256.

⁴¹³ Ivi, p. 262.

⁴¹⁴ *Ibidem*

⁴¹⁵ *Ibidem*

⁴¹⁶ Ivi, p. 266.

⁴¹⁷ *Ibidem*

“l’«immagine» in sé, secondo il suo senso come immagine, si offre quale modificazione *di* qualcosa, che senza tale modificazione sarebbe appunto se stesso in carne e ossa oppure presentificato”⁴¹⁸.

3.3.2 Dalle Ricerche Logiche alle Idee

Contrariamente al dubbio, la negazione, la presunzione, la cosiddetta modificazione di neutralità è secondo Husserl l’esatto opposto di una variazione produttiva di coscienza, perché la prestazione di neutralità consiste nel fatto che per il suo tramite ogni singola produzione è messa tra parentesi o in un certo qual modo disattivata o inibita. Un atto di coscienza neutralizzante si differenzia da altre forme di coscienza in ragione del fatto che l’atto di neutralizzazione non è per certi versi effettuato realmente ma soltanto *per così dire*. Pertanto, il pericolo di confondere questa particolare modificazione che non si confà alla struttura che si ravvisa ad esempio nella negazione o nel ricordo deve essere evitato⁴¹⁹. Per i nostri scopi, tuttavia, non è rilevanti approfondire queste contrapposizioni che richiedono ben altri studi, ciò che ci interessa vedere più da vicino è la differenza tra fantasia e neutralità, perché da un lato questa distinzione tocca il problema della coscienza d’immagine, e dall’altro perché Husserl inizia a mostrare tutta una serie di incertezze sul modo stesso di affrontare la distinzione tra fantasia e neutralità. La ragione fondamentale che spinge Husserl a differenziare queste forme di coscienza riguarda il fatto che sebbene la neutralità mostri una certa parentela con la fantasia, essa è ciò malgrado un fenomeno che deve essere osservato indipendentemente, poiché la neutralità abbraccia anche atti di coscienza, che non possono essere in alcun modo indicati come atti di fantasia. A questo proposito l’esempio privilegiato è proprio quello della coscienza d’immagine.

Modificazione qualitativa e immaginazione nelle *Ricerche logiche* (1900/1901). Al tempo delle *Ricerche logiche* Husserl non aveva ancora coniato il concetto di modificazione di neutralità, parlava piuttosto di una *modificazione qualitativa*, laddove la fantasia dal canto suo non era ancora designata con questo termine, bensì con quello ambiguo di immaginazione (*Einbildung*⁴²⁰). Con ciò viene sancita la differenza tra i due termini nel §40 della *Quinta ricerca logica* sotto il titolo *Qualitative und imaginative Modifikation*. La ragione più significativa di cui Husserl s’avvale in questa sede per differenziare le due modificazioni, suona nei seguenti termini: “noi non possiamo in alcun modo dire che (...) tutti gli atti non posizionali siano immaginanti [*imaginierende*], che tutti gli atti posizionali siano non immaginanti”. Perciò ci sono da un lato per esempio giudizi, che noi non

⁴¹⁸ Ivi, p. 257.

⁴¹⁹ Ci sia concesso in questa sede solo rammentare che Husserl nelle *Idee* contrappone la modificazione di neutralità alla negazione [Negation], presunzione [Vermutung] e alle comuni modalità d’essere quali sono la possibilità [Möglichkeit], probabilità [Wahrscheinlichkeit] ecc...

⁴²⁰ Nei lavori husserliani è davvero difficile trovare una chiara distinzione tra *Einbildung* e *Phantasie*. Si veda a questo proposito il testo già citato della M. Saraiva, *L’imagination selon Husserl*, op. cit. e il contributo di J. Sallis, *Spacing Imagination. Husserl and the Phenomenology of Imagination*, pp. 201-215, in *Eros and Eris*, a cura di P. van Tongeren, P. Sars, Ch. Bremmers, K. Boey, Kluwer, Den Haag, 1992.

compiamo realmente, ma che prendiamo solo in considerazione o ai quali banalmente pensiamo. In questo caso si ha a che fare con atti non posizionali che non possono essere contrassegnati come atti immaginativi in un senso intuitivo, un senso che Husserl assegna qui propriamente solo all'immaginazione. D'altro canto, ci può essere offerto anche un oggetto intuitivo dell'immaginazione nel modo di una posizione, come ad esempio accade nel caso di un'immagine fotografica. Provando allora a riassumere la posizione husserliana nelle *Ricerche logiche* si possono enucleare i seguenti tre punti⁴²¹. In primo luogo, la fantasia è in questa sede trattata essenzialmente alla stregua dell'immaginazione, per cui quest'ultima designa un modo dell'intuizione sensibile, che comprende anche l'esperienza di immagini dotate di un supporto materiale. In secondo luogo, la differenza tra fantasia e neutralità risiede nel fatto che la portata di questi concetti non coincide, per cui valgono come esempi principali a questo proposito il giudizio solo pensato e l'esperienza di immagini reali. Infine, l'esperienza dinanzi all'immagine fisica viene descritta nei termini di un atto immaginativo posizionale, essa è intesa pertanto come l'esempio di una immaginazione che non è neutralizzata.

Neutralità e fantasia in *Idee I* (1913). Questi tre punti sopra elencati sono oggetto di diversi ripensamenti ai tempi delle *Idee*. Nel noto §111 Husserl si premura anzitutto di metterci in guardia dal pericolo di confondere la fantasia e la modificazione di neutralità. Da un lato, infatti, la fantasia è già propriamente una forma di modificazione di neutralità, mentre dall'altro è essa stessa la neutralità universale, nella misura in cui designa una modificazione, sotto la quale tutte le esperienze possono essere generalmente collocate. E, infine, essa gioca un ruolo fondamentale presso tutti gli atti del 'mero concepire con il pensiero' e cioè presso tutte le modificazioni di neutralità.

Cionondimeno resta chiaro che l'obiettivo di Husserl in questa sede è lo stesso di quello perseguito al tempo delle *Ricerche logiche*, vale a dire mostrare che non ogni modificazione di neutralità può essere trattata come una fantasia. Ora però il discrimine non è imputabile tanto al carattere intuitivo e sensibile della fantasia, piuttosto l'accento cade sul fatto che *la fantasia intesa come modificazione di neutralità (universale) rappresenta soltanto un caso speciale della modificazione di neutralità*, più precisamente: essa designa la neutralizzazione di una particolare forma di posizionalità, e cioè quella riproduttiva. Questa particolare forma di posizionalità è ad esempio rintracciabile nel modo di intendere la *posizione riproduttiva* del ricordo. Perciò anche se la fantasia è una forma di modificazione universale, alla quale in genere ogni esperienza può essere rimessa, essa è da intendersi eminentemente come la modificazione di neutralità che interviene su una particolare specie di posizionalità, vale a dire la posizione del ricordo in quanto fantasia

⁴²¹ C. Ferencz-Flatz, *Die Neutralität der Bilder und Husserls Ästhetik*, pp. 10-33, in *Sehen als-ob. Husserl Bildlehre zwischen Ästhetik und Pragmatik*, Traugott Bautz, Nordhausen, 2016, p. 15.

riproduttiva⁴²². In breve, essa è una presentificazione neutralizzata in cui rendo presente un oggetto senza porlo realmente. La fantasia è qui dunque intesa come capacità riproduttiva in generale e annovera al suo interno il ricordo, a differenza del quale la fantasia non pone posizionalmente i suoi oggetti. Ogni esperienza attuale permette da un punto di vista fenomenologico una modificazione riproduttiva: possiamo ad esempio allo stesso modo ricordarci di una percezione, di un giudizio, di una fantasia o persino ricordarci di un ricordo e tutti questi ricordi che si rivolgono ad esperienze passate non sono altro che a livello descrittivo modificazioni riproduttive di esperienze originarie. Tuttavia, proprio il riferimento a qualcosa che è stato nel passato secondo delle coordinate spaziotemporali, mostra una differenza fondamentale nella considerazione di due esperienze quali sono la fantasia e il ricordo, che Husserl vuole semplicemente presentare in questa sede come una variante neutralizzata e posizionale dello stesso atto. È manifesto tuttavia che il ricordo per definizione implica una distanza temporale che alla fantasia, intesa come mera rappresentazione di eventi di cui non mi importa la portata esistenziale, non è in alcun modo richiesta – la condizione che avevamo visto essere necessaria al ricordo per definirsi tale, cioè rifarsi a un'esperienza originaria.

Comunque sia, queste considerazioni portano Husserl a cercare le prove necessarie per una netta distinzione tra fantasia e modificazione di neutralità nel campo delle posizioni non riprodotte o impressionali, ed è proprio qui che entra in gioco la coscienza d'immagine, che Husserl ora presenta come una percezione neutralizzata, cioè come una coscienza che porta in campo una posizione modificata impressionalmente e non riproduttivamente. Avvalendosi del caso della coscienza d'immagine Husserl ha il gancio per sostenere che non solo esistono atti riproduttivi non posizionali e neutralizzanti, ma si dà anche il caso di atti neutralizzanti non riproduttivi e non posizionali, il cui caso paradigmatico è offerto proprio dalla coscienza d'immagine, il cui oggetto iconico è dato *impressivamente* [impressiv] – e non riproduttivamente [nicht reproduktiv] – ma ciononostante sempre come neutralizzato. Noi percepiamo l'oggetto iconico, ma *senza che gli venga attribuita una qualche posizionalità*. Perciò la differenza adesso risiede nel fatto che la *fantasia, intesa come riproduzione neutralizzata, rappresenta semplicemente una forma di modificazione di neutralità* – che va debitamente tenuta distinta da tutte le altre neutralizzazioni *non* riproduttive.

La nuova posizione di Husserl può essere allora restituita nel modo seguente. In primo luogo, la fantasia viene determinata come modificazione di neutralità della posizione riprodotta. Secondariamente, la differenza tra neutralità e fantasia risiede da questo punto di vista nel fatto che la fantasia rappresenta solo un caso speciale di neutralità. In terzo luogo, la coscienza d'immagine viene ora definita come modificazione di neutralità su base impressionale, la quale si contrappone alla fantasia riproduttiva. Si noti a questo punto del discorso che Husserl arriva paradossalmente a

⁴²² E. Husserl, *Idee*, op. cit., p. 272. “Also der Erinnerung im denkbar im weitesten Sinne”.

sostenere esattamente l'opposto di ciò che difendeva ai tempi delle *Ricerche logiche* in cui l'esperienza di immagini fisiche veniva descritta come un atto immaginativo posizionale, intesa pertanto come l'esperienza di un'immaginazione che non è neutralizzata.

3.3.3 *La neutralità della coscienza d'immagine*

Si tratta ora di vedere più da vicino come si avvicendano la fantasia e la neutralità nel caso dell'immagine fisica alla luce delle analisi guadagnate, punto a cui del resto mirava questa prima breve ricognizione. In che senso la fantasia e la modificazione di neutralità, come ora sono state definite nel loro reciproco rapporto finiscono per modellare un preciso modello di coscienza d'immagine. Per fare chiarezza sulla complessità di un oggetto intenzionale quale è l'immagine e chiarire la natura della sua neutralità basti rifarsi al celebre §111 appena menzionato, in cui Husserl prende ad esempio l'incisione di Dürer *Ritter, Tod und Teufel*⁴²³. In ottica fenomenologica la coscienza d'immagine è in primo luogo coscienza di una cosa immagine. Solo attraverso un supporto materiale, in questo caso un pezzo di carta stampato possiamo apprendere alcune piccole figure grigiastre (un cavaliere su un cavallo), cioè un oggetto iconico. Questo oggetto iconico è ad ogni modo dato conformemente alla percezione, ma ciononostante esso non viene registrato nella coscienza per mezzo di una semplice percezione posizionale, perché queste piccole figure grigiastre non appartengono al contesto in cui normalmente si svolge l'esperienza percettiva. Non mi capita quasi mai di vedere cavalieri corazzati e quando li vedo, perché magari mi ritrovo a una fiera di un borgo medievale, sono a misura d'uomo e non con colori grigiastri. A questi due punti si deve aggiungere che mentre si osserva un'immagine secondo un atteggiamento ordinario non si pensa all'immagine in quanto cosa né tanto meno a quelle piccole figure grigiastre, ma piuttosto a un terzo elemento, vale a dire le persone e gli oggetti stessi che per mezzo dell'oggetto iconico vengono presentificati: un cavaliere, un cavallo [Bildsujet]. Il soggetto iconico, come Husserl lo designa qui non è dato conformemente alla percezione, perché è chiaro che non si vede propriamente alcun cavaliere in carne e ossa da questo piccolo e grigiastro pezzo di carta, ma piuttosto il cavaliere è intuito grazie a una conversione che è sì fondata su una base che non può che essere percettiva. Tale relazione tra l'oggetto iconico e il soggetto iconico può essere ben esemplificata attraverso un film muto in bianco e nero, la cui ambizione come evidente non è quella di volere restituire un mondo [Bildsujet] incolore e silenzioso, sebbene a livello percettivo ciò che noi realmente vediamo è l'oggetto iconico, cioè percepiamo delle mere figure incolore e silenziose⁴²⁴.

⁴²³ E. Husserl, *Idee*, op. cit., pp. 272-274.

⁴²⁴ C. Ferencz-Flatz, *Die Neutralität der Bilder und Husserls Ästhetik*, op. cit. p. 19.

Questi tre livelli di cui si compone la coscienza d'immagine, finiscono spesso per accavallarsi gli uni sugli altri rendendo complesso chiarire le relazioni che sono in gioco. In riferimento al problema della neutralità sempre il §111 ci invita a prendere in considerazione il fatto che il caso della neutralità della coscienza d'immagine può essere discusso tanto in riferimento all'oggetto iconico quanto in riferimento al soggetto iconico. Si tratta però di operare le debite distinzioni. In primo luogo, è percepito l'oggetto iconico stesso, vale a dire la grigia figura del cavaliere su un foglio di carta, ma in effetti per mezzo di quel pezzo di carta non viene certamente percepito un normale oggetto percettivo. L'oggetto iconico non è inquadrabile in alcun modo nel contesto ordinario del mondo dell'esperienza, dal momento che la figura del cavaliere non si offre nello stesso spazio in cui occorrono il tavolo, il libro, e le bottiglie sopra i quali in genere incorniciamo le immagini di casa. Questo riguarda però non solo il momento della spazialità, ma piuttosto il complessivo regime interpretativo dell'immagine, un regime che può essere ben chiarito se lo si confronta per esempio con la percezione di una parola scritta⁴²⁵.

Leggendo infatti una parola su una lavagna, è ragionevole pensare che anzitutto la si percepisca, perché si è a tutti gli effetti costretti a doverla vedere, per leggere ciò che linee e punti vogliono dirci. Cionondimeno non si rileva mai la parola come una cosa semplicemente vista e pertanto inquadrabile nel contesto degli altri oggetti percettivi (finestra, tavolo, libro), ma piuttosto la percezione si pone per così dire al di sopra di tutto ciò, elaborando la parola vista alla luce del suo significato (contestuale). In questo senso anche la lettura di una parola deve essere intesa come una modificazione della percezione della parola stessa, cioè come una percezione che non afferra la parola scritta nello stesso senso in cui prende di mira gli oggetti che la affiancano nel campo percettivo, ma piuttosto come una percezione che è in grado di comprendere il significato della parola. Che altrimenti detto, attraverso delle lettere impresse sulla lavagna io colgo dei significati.

Similmente anche la coscienza d'immagine è osservabile nei termini di una modificazione della percezione: l'apprensione dell'oggetto iconico è in un certo qual modo anomala, dal momento che si limita a fungere da supporto in vista di una nuova apprensione che avrà di mira il soggetto iconico. La parola letta e l'oggetto iconico (il cavaliere e il cavallo grigiastri) fungono da terreno di base per la comprensione del significato rispettivamente della parola e di ciò che è rappresentato. La piccola figura grigiastra del cavaliere non si limita ad essere appresa come qualcosa che semplicemente sta sul foglio di carta, essa funge piuttosto come fondamento per un'apprensione in immagine sulla base della quale ci viene presentato un cavaliere. Sotto questo profilo diventa per ciò stesso poco rilevante, se il soggetto iconico come tale è irrealista o reale, se cioè come nel caso appena menzionato si tratta di un ritratto che raffigura una persona che conosco (mio fratello) o uno

⁴²⁵ Ivi, p. 20.

sconosciuto addirittura mai esistito o ancora il cavalier di Dürer, poiché l'apparizione del soggetto iconico a partire dall'immagine non potrà in nessuno di questi casi essere appresa come un presente vivente, all'interno del quale mi si offrono persone in carne ed ossa. Piuttosto va sottolineato che *a causa della prima neutralità che colpisce l'oggetto iconico, l'apparizione del soggetto iconico nell'immagine è già considerata come irreal* in riferimento al nostro normale mondo dell'esperienza e con ciò è sin da principio neutralizzata⁴²⁶.

Ma siamo sicuri che si possa determinare la coscienza d'immagine come una sorta di oggetto neutralizzato di una percezione?⁴²⁷ Nel caso della coscienza d'immagine non sembra così pacifico sostenere che essa sia osservabile semplicemente come un equivalente neutralizzato della percezione, dal momento che abbiamo a che fare piuttosto con un atto complesso, che si caratterizza per mezzo di un duplice oggetto – un oggetto iconico rappresentante e un soggetto iconico rappresentato. In questo senso l'equivalente neutralizzato della percezione non può essere in alcun modo il suo vero e proprio equivalente, vale a dire un'esperienza neutralizzata con il suo stesso contenuto, sebbene la coscienza d'immagine rappresenti in un certo senso una modificazione della percezione e porta in gioco una *particolare forma di neutralità*. Per queste ragioni è perciò dubbio, se la coscienza d'immagine possa semplicemente essere designata come una modificazione di neutralità della percezione. Questo perché non sembra corretta l'idea che si debba avere prima una percezione normale e poi compiere una negazione attiva, e questo alla luce del fatto che la *cancellazione passiva* si presenta sin dall'inizio⁴²⁸. Il contrasto passivo ha il merito non solo di evitare che prenda corpo l'idea di un meccanismo laborioso per cui a partire da un atto percettivo si aggiunge la componente di una modificazione di neutralità che mi permetterebbe così di parlare di immagine⁴²⁹, ma anche quello di invitarci a prestare attenzione al fatto che il percolato 'immagine' non è neutralizzato nel senso in cui è senza presa di posizione, al contrario esso è posto ma solo per così dire.

3.3.4 Neutralità e fantasia negli anni '20

La relazione tra fantasia e neutralità viene trattata all'interno del testo n. 20. secondo una nuova angolatura che riconosce alla fantasia due differenti orientamenti interpretativi: il primo come si è già messo in luce intende la fantasia come *riproduzione* (la presentificazione in generale) e in questo caso anche il ricordo viene annoverato sotto il titolo di fantasia, dal momento che s'intende la capacità generale di riprodurre una scena o un oggetto. Sotto questo rispetto la fantasia nomina l'atto

⁴²⁶ E. Husserl, *Idee*, op. cit., p. 272-273.

⁴²⁷ Del resto, il concetto stesso di una percezione neutralizzata si presentava già ai tempi della *Quinta ricerca logica* in maniera piuttosto problematica, perché qui Husserl non scioglie le riserve sul fatto, se la percezione ammetta o meno in sé la neutralizzazione di un oggetto contrario. Hua XIX/1, p. 512.

⁴²⁸ Vedi supra.

⁴²⁹ P. Eldridge, *Depicting and seeing-in. The "Sujet" in Husserl's phenomenology of Image*, op. cit., p. 564.

riproduttivo in generale, il quale può essere posizionale se si rifà ad evento passato (ricordo), neutralizzato se si riferisce alla fantasia in senso stretto⁴³⁰. Il secondo significato di fantasia che ora prende piede è quello di “*specie di compimento* [Art des Vollzuges], secondo la quale si può allora parlare di *finzione* conforme alla *perceptio*, ma, per contro, il ricordo non è una finzione, non è una fantasia”⁴³¹. Il secondo significato di fantasia si richiama evidentemente all’atteggiamento del *come se* ed è significativo che con ciò viene a imporsi quel concetto di fantasia, che apre all’ipotesi di lavoro delle finzioni conformi alla *perceptio* e in questa direzione si può parlare della forma artistica teatrale come una fantasia conforme alla *perceptio*, una *fantasia in carne ed ossa* e non una fantasia riproduttiva. Tuttavia, va osservato che Husserl tra i due significati di fantasia ora elencati non prende una posizione chiara, sebbene in questa fase Husserl si trovi a tutti gli effetti già nelle circostanze di adottare un nuovo concetto di fantasia, che ai tempi delle *Idee* non era ancora stato tematizzato, vale a dire quello di una fantasia, al cui interno non troverebbe più spazio il ricordo.

A rendere il quadro ancor più complicato si aggiunge persino il fatto che sul finire del testo n. 20, datato tra il 1921 e 1924, viene alla luce anche un nuovo concetto di neutralità. Abbiamo pertanto non solo due modi di designare la fantasia ma altrettanti per qualificare la neutralità. In linea generale, in ottica fenomenologica i vissuti intenzionali possono essere distinti in posizionali o neutrali, e per quanto riguarda questi ultimi si possono osservare vissuti neutrali in senso pregnante, apozizionali, cioè senza presa di posizione e dei vissuti neutrali che portano in gioco una posizione come se. Di questa distinzione si fa menzione nel testo sopramenzionato, al cui interno Husserl sembra voler contrapporre un concetto pregnante di neutralità, che si riferisce puramente all’astensione degli atti [Aktenthaltungen], citati anche nei termini di un avere qualcosa in sospenso [des Dahingestellt-Habens] o l’essere-senza-presa-di-posizione [des Ohne-Stellungsnahme-Seins], di contro a un concetto ampio di neutralità che porta in gioco una fantasia posizionale (o una posizione come se), e conformemente a ciò un’astensione nel modo del come se [Enthaltung als-ob]. Tuttavia, la distinzione fatta or ora valere non è mai precisata a chiare lettere nei manoscritti, perché da un lato è lo stesso concetto di fantasia che non viene interpretato in maniera rigorosa: ora capacità riproduttiva, ora modo del compimento, e dall’altro lato perché il concetto di neutralità è allo stesso modo ora inteso come rigorosamente apozizionale [apositional], ora alla stregua di una posizione come-se [als-ob-positional].

Ciò che ci sembra tuttavia opportuno rimarcare per la nostra linea interpretativa è che il concetto di fantasia, sembra riguardare in questi manoscritti sempre più chiaramente il discorso legato alla variazione del *come se* [Als-ob-Abwandlung] e quello, dunque, relativo all’atteggiamento come

⁴³⁰ Hua III/1, p. 251. Si confronti questa posizione con le tesi presenti nelle *Idee*.

⁴³¹ Hua XXIII, p. 259.

se [Als-ob-Einstellung], motivo per il quale tanto più viene a imporsi nitidamente il nuovo concetto di fantasia, tanto più diventa complicato tracciare una netta distinzione tra fantasia e neutralità, questo proprio perché è la stessa neutralità che oscillando tra due accezioni molto diverse, rigida *a*posizionalità e soprattutto posizione come se, guarda ad orizzonti compatibili con il nuovo modo di intendere la fantasia.

A ciò s'aggiunga che a metà degli anni '20 Husserl sembra abbandonare il concetto di neutralizzazione, ma rimane non di meno chiaro, se esso venga sostituito e in qualche modo incorporato con quello della fantasia intesa come variazione del come se⁴³² – il che significherebbe evidentemente che anche la stessa distinzione tra fantasia e neutralità sia in qualche misura venuta meno – ; o, se Husserl intenda opporre il concetto di neutralità, visto quest'ultimo in un'accezione più stringente (come strettamente *a*posizionale), a quello della variazione del come se (Als-ob-Abwandlung). Per queste ultime considerazioni vale la pensa rifarsi non solo agli appunti presenti nel testo n. 20, ma anche alla Beilage LXIV, al cui interno troviamo scritto che “l'espressione, modificazione di neutralità si adatta al mutamento tematico, ma non alla fantasia. La fantasia deve essere ampliata in fantasia percettiva e riproduttiva. Generalmente ogni esperienza ha la sua modificazione nel modo del come-se”⁴³³. Pertanto, Husserl sembra implicitamente riconoscere il fatto che il concetto di neutralità sino ad ora impiegato comprende due differenti ambiti di senso, da un lato la neutralità che porta al mutamento tematico e dall'altro la neutralità come variazione del modo del come-se, laddove in realtà il concetto si adatta pienamente solo a una delle due sfere di significato. Se quanto si è detto risulta vero, se quindi questo è il caso, ciò significa che già nelle precedenti asserzioni sul tema della neutralità avanzate nelle *Idee* si sarebbero dovuti differenziare due differenti significati del concetto. Si tratta allora di capire a quale dei due sensi di neutralità si riferisce Husserl quando fa riferimento alla coscienza d'immagine, cioè se la percezione dell'immagine porta con sé una posizione *come se* oppure debba essere osservata come strettamente *a*posizionale⁴³⁴.

⁴³² Come viene indicato nel testo 20a e 20c. “I vissuti intenzionali sono vissuti posizionali oppure vissuti di fantasia in senso ampliato o, meglio, vissuti neutrali. I vissuti neutrali non hanno alcuna validità reale, ma solo una validità come-se” (ivi, p. 262). In alcuni passaggi datati 1937 Husserl sembra voler sostituire il concetto di modificazione di neutralità con quello della variazione come se [Als-ob-Abwandlung], che viene di fatto parificato al concetto di fantasia: “il regno degli atti di fantasia, o come più chiaramente intendiamo dire: l'atto nel modo del come-se”. “[D]as Reich der Phantasieakte, oder wie wir deutlicher sagen: der Akte im Modus des Als-ob” (Krisis: Hua XXIX, pp. 424-425).

⁴³³ Hua XXIII, p. 591 “Der Ausdruck, Neutralitätsmodifikation‘ passt auf die thematische Änderung, nicht aber auf die Phantasie. Die Phantasie muss erweitert werden in perzeptive und reproduktive Phantasie; überhaupt jedes Erlebnis hat seine Als-ob-Modifikation”.

⁴³⁴ Si noti solo a questo punto del discorso che il concetto di fantasia non è più subordinato a quello della neutralità come accadeva nelle *Idee* per cui la fantasia rappresentava una forma speciale di neutralità. Ora, al contrario: o la fantasia si trova contrapposta alla neutralità intesa come *a*posizionale o la neutralità intesa come posizionale nel modo del come se finisce per essere in qualche modo incorporata nella fantasia concepita come un atteggiamento nel modo del *come se*.

3.3.5 La doppia epoché o neutralità

Nella sopramenzionata Beilage LXIV Husserl contrappone sostanzialmente a un concetto di neutralità inteso in un'accezione riduttiva, cioè che si è indicato nei termini di una neutralità in senso pregnante per cui si riferisce ad atti genuinamente apozizionali, senza interesse, a una neutralità da intendersi in un senso più ampio, fantastico, per cui vale il discorso della fantasia posizionale nel modo del come se. In quest'ultimo caso come evidente si tratta di atti dell'apparenza [Scheinakte], atti di fantasia [Phantasieakte], atti nel modo del come-se [Akte-als-ob], che Husserl cita nei termini ficcanti di atti quasi-posizionali e che vengono effettuati nell'atteggiamento dell'esperienza del come se. Nel primo caso invece quando parliamo di una neutralità in senso stringente si tratta di atti che devono essere osservati come strettamente apozizionali, essi si realizzano nella misura in cui s'assiste a una rigorosa astensione dell'atteggiamento d'essere in riferimento a ciò che è dato⁴³⁵.

La distinzione tra posizione nel modo del come-se e neutralità in senso pregnante viene accolta da Husserl nel testo 20e⁴³⁶, laddove sempre nello stesso testo, ma nella sezione 'a', la stessa distinzione viene in qualche modo confinata nel discorso di una doppia neutralità o *epoché* e dunque sembra venire meno. La fantasia, cioè la vita degli atti nel modo del come-se [das Aktleben im Als-ob], rappresenta qui la prima forma della neutralità: “[f]antastico, vivo nel mondo-di-fantasia”⁴³⁷, mentre la seconda forma di neutralità è presentata attraverso un nuovo mutamento dell'atteggiamento [eine neue Änderung der Einstellung]: “[m]uto atteggiamento”⁴³⁸. Ma che tipo di mutamento è questo?

Adesso non compio atti neutrali in quanto io perso nella fantasia e, in generale, nel come-se. Piuttosto, nel mutamento d'atteggiamento metto a loro volta fuori gioco questi *quasi*-compimenti. E precisamente in questo modo: di contro all'io perso – che è il soggetto delle percezioni-di-fantasia, dei giudizi-di-fantasia, delle valutazioni, e così via e il soggetto di tutti gli oggetti-di-fantasia che vi si costituiscono – stabilisco un io posizionale. In precedenza, non ero propriamente desto, sognavo ed ero un io sognante (...). Ora ho coscienza di me stesso in quanto soggetto del presente posizionale che guarda ai vissuti spirituali del sogno e agli oggetti sognati, fantasticati⁴³⁹.

S'annidano qui perciò sotto lo stesso nome due diversi atteggiamenti con altrettanto diversi oggetti. Da un lato il fantasticare in quanto tale per cui con il fantasticare verrebbe co-fantasticato anche un io perso nella fantasia e l'oggetto fantasticato verrebbe anch'esso *quasi* posto nel modo del come-se, mentre dall'altro, “mediante lo stabilirsi di un io posizionale al di sopra di quello neutrale” assistiamo a un io che non compie più le *quasi* posizioni, bensì vede gli oggetti fantasticati in quanto spettatore

⁴³⁵ Entrambi questi modi – e ciò lo vedremo meglio in seguito §3.5 – si intrecciano nel momento in cui si ha a che fare con la coscienza estetica.

⁴³⁶ Hua XXIII, p. 275.

⁴³⁷ Ivi, p. 255.

⁴³⁸ *Ibidem* Facciamo notare che l'*epoché* stessa come operazione fondamentale di lavoro in campo fenomenologico è sostenuta dall'idea principale per cui ci sia un mutamento di atteggiamento [Einstellungsänderung] da parte della coscienza. È un atto immaginativo (*finzione*) che ci libera da tutte le costruzioni.

⁴³⁹ Hua XXIII, pp. 255-256.

disinteressato [unbeteiligter Zuschauer]⁴⁴⁰, un io che si eleva al di sopra dell'io stesso in quanto io perso. In quest'ultimo caso non si ha più a che fare con un oggetto fantasticato nel modo del come se, ma piuttosto con un fantasticato che è inteso come un fantasma [Phantom]. Ora sebbene in questa sede siano presenti delle differenze significative, Husserl nomina entrambe le forme di neutralità con lo stesso termine cancellando di fatto la differenza che aveva cominciato a mettere in rilievo⁴⁴¹. Ciò che va sottolineato è il fatto che la neutralità così intesa, e cioè in un senso pregnante – quella che si riferisce all'astensione degli atti, all'essere senza presa di posizione – non è più perduta nel come se, ma a ben vedere si stabilisce su un altro piano posizionale⁴⁴², e in secondo luogo il fatto che tale neutralità in senso pregnante presuppone una nuova 'operazione oggettivante' [objektivierende Leistung] che porta pertanto in gioco una nuova oggettualità.

Riassumendo, la prima *epoché* appartiene alla fantasia in quanto fantasia o alla coscienza neutrale in quanto coscienza neutrale, mentre la seconda neutralità emerge nella misura in cui io "abbia già sin dall'inizio atti neutrali, [e] necessito dunque di una seconda neutralità per i contenuti intenzionali dei medesimi"⁴⁴³. Così la seconda neutralità appartiene al "mutamento di atteggiamento mediante lo stabilirsi di un io posizionale al di sopra di quello neutrale e nell'afferramento delle «immagini»"⁴⁴⁴. Husserl offre il seguente esempio per chiarire la doppia *epoché*:

di fronte a me si trova una parvenza stereoscopica, cinematografica. 1) Dapprima, mi perdo nell'osservazione-come-se, osservo gli eventi come se accadessero realmente. Questa è coscienza di neutralità (fantasticare). 2) Pongo posizionalmente l'immagine-parvenza in quanto realtà, in quanto «visto» di questo *quasi*-vedere. Stabilisco un secondo io che non partecipa alla *quasi*-credenza, a ciò che *quasi*-accade-dinanzi-a-sé, bensì lo osserva riflessivamente e vi considera riflessivamente il «noema», l'«immagine»⁴⁴⁵.

In questo esempio, la prima *epoché* consiste nel mettere tra parentesi il mondo reale e concentrarsi esclusivamente su 'ciò che ci appare'. La seconda *epoché* è contemplare in qualche modo 'il nostro vedere ciò che ci appare'. Come ammette lo stesso Husserl, possono verificarsi ancora più *epoché* e ciò può continuare all'infinito. "Gli atti posizionali della riflessione di adesso possiedono a loro volta i loro «oggetti intenzionali come tali»: per ottenerli dovrei stabilire un nuovo io della riflessione, esercitare la nuova *epoché*, e così via"⁴⁴⁶.

Alla luce di queste nuove distinzioni si tratta di chiedersi quale è il caso che riguarda la coscienza d'immagine, se in particolare l'oggetto iconico è da intendersi come un oggetto percettivo

⁴⁴⁰ Ivi, p. 257.

⁴⁴¹ Questa distinzione veniva introdotta già nel testo 19, cfr. Hua XXIII, p. 560.

⁴⁴² "Invece di descrivere vivendo nella fantasia – come se vivessi coscienzialmente, come se pensassi, valutassi, volessi ciò che descrivo –, descrivo in una reale descrizione posizionale l'immagine-di-fantasia, gli accadimenti-di-fantasia. Allo stesso modo in una *epoché* durevole" (Ivi, p. 255).

⁴⁴³ Ivi, p. 258.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 256.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 258.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 257.

neutralizzato (in senso pregnante) [neutralisierter perzeptiver Gegenstand], o sia da intendersi come un oggetto nel modo del come-se [Als-ob-Gegenstand], e cioè realmente un *Fiktum* conforme alla *perceptio* [perzeptives Fiktum]. Non è compito facile trovare una risposta chiara a questa domanda a partire dagli appunti husserliani, basti ricordare che già nelle sopramenzionate *Idee*, ad esempio, i due significati della neutralità che abbiamo messo in luce non venivano tra di loro differenziati con la dovuta cautela, motivo per il quale la definizione presente nel §111 risultava poco chiara prestando di fatto il fianco a entrambe le ipotesi: “[q]uesto *obiectum-immagine che raffigura qualcos’altro* non sta dinanzi a noi *né come esistente né come non esistente né in qualunque altra modalità posizionale*; o piuttosto, è dato alla coscienza come esistente, ma come esistente-per-così-dire, sottoposto alla modificazione di neutralità dell’essere”⁴⁴⁷. Come si è visto, l’ambiguità presente nelle *Idee*, percorre il pensiero husserliano anche negli appunti degli ’20, all’interno dei quali spesso accade che dapprima venga annotato un aspetto in maniera piuttosto decisa, salvo poi essere cancellato poco dopo e sostituito con l’esatto contrario. Questo è esattamente il caso che riguarda più da vicino il concetto della fantasia conforme alla *perceptio* nel momento in cui si ha a che fare con l’osservazione d’immagini: se Husserl in prima battuta nega la possibilità di intendere l’oggetto iconico come un *fictum* conforme alla *perceptio*, al contrario, si ritrova poi ad operare con una serie di cancellature a margine del testo n. 20 punto ‘d’ sostenendo che nel momento in cui ci interfacciamo con l’oggetto iconico abbiamo a che fare con una fantasia conforme alla *perceptio* e dunque un *Fiktum* conforme alla *perceptio*⁴⁴⁸.

3.4 Fantasia come contegno e Fiktum come emergenza

3.4.1 Chiarimento preliminare della nozione di Fiktum conforme alla perceptio

Per capire dunque quale sia il genere di neutralità implicata nella coscienza d’immagine, se sia cioè una neutralità in senso pregnante (senza presa di posizione) o una neutralità in senso più ampio per cui verrebbe implicata una posizione come se, si può iniziare ad analizzare la situazione partendo da due ordini di considerazioni che possono essere utili per iniziare a delimitare la nozione di una finzione conforme alla *perceptio*. In prima istanza si tratta dunque di dire che cosa *non* è un *Fiktum* conforme alla *perceptio* e per fare ciò possiamo prendere spunto da una particolare tipologia d’immagine, quella fotografica.

Anzitutto si tratta di capire il modo con cui ci rapportiamo con le immagini fotografiche mettendo da parte per il momento qualsiasi componente di ordine estetico. Sembra pacifico in questo

⁴⁴⁷ E. Husserl, *Idee I*, op. cit. p. 274. (HUA III/1, p. 252).

⁴⁴⁸ Hua XXIII, p. 585. “Ist also das Haben eines Bildobjektes, evtl. seine Betrachtung eine perzeptive Phantasie? Nein”. Questo ‘nein’ viene a posteriori cancellato e sostituito con un ‘ja’ – sebbene non manchino dei passaggi precedenti in cui lo stesso Husserl oscilla tra queste due interpretazioni tra loro discordanti. Cfr. Hua XXIII, p. 580 e p. 536.

caso ammettere che quando ci rivolgiamo normalmente alla fotografia il nostro sguardo è rivolto verso il soggetto raffigurato, ed è allo stesso tempo fuori di dubbio che in questo caso il soggetto iconico raffigurato è lì per noi solo nel modo del come se, esso non è effettivamente presente. Ciò accade quando si guarda una semplice cartolina del Golfo di Napoli o una vecchia foto di classe scattata l'ultimo anno del Liceo. In quest'ultimo caso di solito guardiamo quelli che erano lì riuniti, i nostri compagni, il vicino di banco, e di qui cerchiamo di *riconoscere* l'uno o l'altro secondo le dinamiche del gruppo della classe, le relazioni che al tempo erano in vita, ci vengono alla mente i prepotenti in erba e chi tra di loro già ai tempi era privo di qualsiasi slancio vitale. Questo è senza dubbio un modo di essere trasportati dalla foto in un tempo e in uno spazio che ricordano un momento della nostra vita: è come se tutti i membri fossero lì visibilmente, come se la scena raffigurata stesse realmente accadendo davanti a nostri occhi. Così assorbito nell'immagine, la stessa coscienza che guarda è una coscienza come-se dislocata nelle coordinate spazio-temporali dell'immagine, cioè una coscienza di fantasia, o meglio una presentificazione nella forma di un ricordo, per cui sulla base della percezione di un supporto materiale sorge una finzione sotto forma di immagine. Non diversamente una vecchia registrazione delle vacanze estive mi mostra qualcosa del passato, *come se* ora mi trovassi in quell'allora della mia storia. Questa apprensione nel modo del come se si riferisce al soggetto dell'immagine, perché percepire una fotografia significa avere una coscienza *come se* del soggetto dell'immagine⁴⁴⁹. Quando percepisco una foto di mio fratello ho una coscienza di mio fratello.

A questo proposito è pertinente dire che la percezione di una fotografia è una percezione conforme alla *perceptio*, giacché c'è un rimando a qualcosa di percepibile in linea di principio, anche se potrebbe trattarsi di una persona che non conosco, ma pur sempre in linea di principio con qualcosa che sarebbe stato percepibile nel passato: i miei compagni di classe, il Golfo di Napoli, mio fratello e il filmato delle vacanze estive. E tutto ciò vale per definizione, perché la fotografia deve prendere il reale, a meno che non si tratti di una fotografia di un quadro. Però sicuramente non si può fotografare un'immaginazione, quello che io immagino è nella mia testa e non è per definizione fotografabile. Così quando guardo una fotografia non sto immaginando nello stesso senso in cui mi lascio andare a un pensiero e fantastico tra me e me su quanto bello sarebbe se domani mi svegliassi con la tesi finita, questa è un'immagine mentale per cui sto proprio immaginando, sto mettendo in immagine qualcosa che sto guardando con il così detto occhio della mente. Al contrario, se io invece guardo una rappresentazione fotografica non sto guardando con l'occhio della mente, sto percependo, così come quando sto guardando un quadro non sto guardando con l'occhio della mente, bensì sto percependo: guardare una fotografia è percepire quella fotografia. In particolare, se si osserva il

⁴⁴⁹ C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 49.

problema dal punto di vista del soggetto, la foto è conforme alla *perceptio*, dal momento che rimanda a qualcosa che è stato: il sujet non è immaginato, io lo vedo proprio, ne ho per l'appunto una coscienza quasi percettiva⁴⁵⁰, a tal punto che potrei anche non pormi il problema, che questa persona è ora d'altra parte della città, era vissuto in passato. Perché quando guardo una fotografia non è che la devo animare attraverso l'immaginazione per dire che questa davanti a me è una fotografia e non è invece un quadro astratto che non ha alcun tipo di soggetto. Si guarda una fotografia esattamente come si guarda un quadro astratto, poi tutt'al più posso dire che riconosco una persona che è qui rappresentata. Ma non c'è necessariamente un atto di richiamo. Quando io guardo una foto il livello della percezione è quello della foto, esattamente come quando guardo una registrazione video il livello è lo stesso, quindi io percepisco la foto come foto, e all'interno della fotografia, esattamente come all'interno di altre tipologie di immagini, emerge qualcosa che ha la struttura del rimando, ma un rimando solo potenziale perché a rigore non mi serve per la definizione di fotografia, dal momento che il rimando spesso e volentieri non c'è perché non devo star lì a dire che questo o quel personaggio lo riconosco, perché se anche non lo riconoscessi come ad esempio quando vedo una cartolina, non cesserebbe di essere tale.

Le cartoline sono delle fotografie estremamente spersonalizzate come quelle che mi capita di comperare dal tabaccaio finendo per ritrovarmi tra le mani una cartolina di una città d'arte o di un punto turistico particolarmente salienti come ad esempio il Golfo di Napoli. Essa probabilmente mi rappresenterà Napoli a metà degli anni '80, questo non lo so di preciso anche se alcuni elementi possono darmelo a credere, però non vado a pensare al Golfo di Napoli che ora esiste ancora. Mi limito a vedere un'immagine, perché se non ci fosse scritto che è il Golfo di Napoli non lo riconoscerei più per tale e potrebbe essere una cartolina pitturata. Il punto è che io questa cartolina la sto vedendo e ne ho una percezione che mi rappresenta un *Fiktum*. Ecco è proprio questa la differenza cruciale, si suppone cioè che quello rappresentato nella fotografia non sia un *Fiktum* per ipotesi, perché nella versione più stretta della sua definizione la fotografia non dovrebbe rimandare a un *Fiktum*, ma dovrebbe rimandare a qualcosa di vero. Ma questo non vuol dire che la fotografia non sia conforme alla percezione, al contrario è a maggior ragione conforme alla percezione, perché rimanda a qualcosa che è in linea di principio percepibile. Ma il punto decisivo qui è che non è lecito che venga definito come un *Fiktum* perché nel caso della fotografia se io ho scattato la foto al Golfo di Napoli, o mi ritrovo in mano la foto di classe del Liceo, in qualche punto della storia, anche se ora non esistesse

⁴⁵⁰ Cfr. P. Eldridge, *Depicting and seeing-in. The "Sujet" in Husserl's phenomenology of Image*, op. cit. "[T]he consciousness of the Sujet is quasi-perceptual, which allows for a better account of the depicted subject's sense of absence (ivi, p. 555). (...) [T]he Sujetintention is a specifically quasi-perceptual intention, but that it must always be an empty and mediated one: the Sujetintention points beyond the appearance of the image-thing and image-object, but intending the Sujet is the consciousness of how it ought to appear in perception, a consciousness that is dependent upon the mediating consciousness of seeing the image-object in the image-thing" (ivi, p. 558).

più, deve essere esistita. Cioè attraverso delle percezioni io non ho dei Fikta, bensì qualcosa che si suppone essere stato in qualche parte del passato. Pertanto, nel caso della fotografia, attraverso la percezione non mi viene offerta alcuna finzione.

La seconda osservazione che può essere utile richiamare per chiarire il problema riguarda il fatto che non può essere l'oggetto iconico stesso [Fiktum] ad essere appreso come qualcosa nel modo del come se, perché banalmente in questo caso non avremmo più a che fare con un'immagine. Se fosse l'oggetto iconico ad essere appreso nel modo del come se, allora apprenderei la mia immagine nello specchio (il mio riflesso), come se qualcuno – una sorta di “secondo io” [zweites Ich], si nascondesse dietro lo specchio. Allo stesso modo, percepiremmo un evento sportivo alla televisione, una partita di calcio, solamente come se piccole figure a colori all'interno di una ‘scatola’ stessero tirando dei calci a un pallone. In breve, le immagini finirebbero così in realtà per non funzionare più come immagini. Ciò rende una volta di più chiaro che in quest'ultima accezione, quando ci riferiamo agli oggetti iconici, non si può avere la pretesa di parlare di Fikta conformi alla *perceptio*⁴⁵¹.

È possibile ottenere un chiarimento di ciò che si designa con il concetto di Fikta conformi alla *perceptio*, a patto che si metta in luce che tale concettualità implica l'idea di una variazione della coscienza percettiva nel modo del come se [Als-ob-Abwandlung], cioè un intero cambiamento di atteggiamento [Einstellungsänderung], attraverso il quale abbandoniamo il terreno dell'esperienza ordinaria per rivolgerci sempre allo stesso contesto ma adottando un nuovo *contegno* percettivo⁴⁵².

3.4.2 La nozione di Fiktum conforme alla perceptio

Nelle Lezioni di Gottinga l'intenzione husserliana era quella di tracciare una distinzione quanto più netta possibile tra il dominio percettivo [Wahrnehmungsfeld] e il dominio della fantasia [Phantasiefeld]⁴⁵³. In questa sede s'argomentava circa la necessità di trattare in maniera separata i due campi, pena il rischio di affrontare il campo della fantasia come se fosse un campo percettivo, tra i due campi deve poter essere possibile rinvenire un netto contrasto, affinché le manifestazioni di fantasia non possano mai e poi mai offrirsi similmente agli oggetti che pone la percezione, cioè in carne e ossa. In breve, la fantasia ci metteva dinanzi a un nulla [Nichts]. “L'immagine di fantasia si costituisce come manifestazione che durante un certo tempo si afferma sul campo visivo della percezione, ma in questa contrapposizione riceve il carattere distintivo fenomenologico che emerge non appena ritorniamo alla percezione e, da questa, nuovamente all'immagine”⁴⁵⁴. Sotto questo rispetto non ha alcuno senso impegnarsi sul terreno di chiarificazione della concettualità della

⁴⁵¹ C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 50.

⁴⁵² *Ibidem*

⁴⁵³ Hua, XXIII (1980), p. 50.

⁴⁵⁴ *Ivi*, p. 67.

fantasia conforme alla perceptio, dal momento che zone di interscambio tra i due domini non sono ammesse. Qualunque cosa io immagino nella mia mente, quando mi sorprendo ostinato a ridestare un ricordo o quando fantastico tra me e me un centauro che suona il flauto, in linea di principio tutto ciò non esiste anche se può rimandare a qualcosa che è o che è stato presente nel mondo fuori di me, però finché è nella mia testa, e solo nella mia mente, la realtà sarà sempre incommensurabilmente lontana dall'immagine privata che è dentro di me⁴⁵⁵. Se le immagini mentali della fantasia sono incommensurabilmente lontane dalle immagini fisiche, perché in un caso vengono portate a datità delle assenze attraverso un atto immaginativo e in un altro delle presenze in carne e ossa dalla percezione, allora ne emerge in questo senso un concetto di *fantasia conforme alla perceptio*, di una fantasia *in carne ed ossa* pressoché inutilizzabile. Come evidente il concetto di fantasia adoperato da Husserl a Gottinga non trova più cittadinanza all'interno della nuova cornice temporale, piuttosto esso lascia il posto a una sua formulazione più sofisticata, che pone l'enfasi sul fatto che la fantasia sia da intendersi piuttosto come un atteggiamento [Einstellung]. Di questa concettualità si trova una trattazione nel testo n. 18 b (1918) che si appoggia ancora a delle esemplificazioni provenienti dal mondo della rappresentazione teatrale [Theateraufführung], quella che Husserl designa come la forma per eccellenza di una finzione conforme alla *perceptio*.

Siamo seduti a teatro e stiamo assistendo a una rappresentazione dell'*Amleto* e ciò che ci viene offerto, ciò che si manifesta, può essere appreso secondo due possibilità. Da un lato possiamo intendere il principe danese, la terrazza del castello di Helsingör, e non di meno lo spirito del padre, mentre l'altra possibilità consiste nel vedere attori in carne ed ossa – che per ragioni del tutto contingenti possiamo già conoscere, perché ad esempio sono volti noti della vita mondana – che si muovono sul palco con indosso degli abiti bislacchi. Entrambe le apprensioni sono coerenti e possibili, ma come evidente non possono sussistere allo stesso tempo: non possiamo avere allo stesso modo un principe e un attore. Se apprendessimo l'attore sulla scorta di quell'atteggiamento posizionale che adottiamo quotidianamente nell'esperienza ordinaria, il contrasto verrebbe risolto senza dubbio nel senso di un'apprensione realistica, e in questo caso non si avrebbe più a che fare con un'immagine, bensì con un frammento di realtà fra gli altri. Ma a ben vedere, nulla di tutto ciò accade a teatro, seduti comodamente sulle poltrone ci accontentiamo che per così dire sin dall'inizio di ciò che ci viene offerto, proprio perché sappiamo che nulla di tutto ciò è 'vero'. Noi sappiamo [wissen] che a teatro i fatti che ci vengono proposti non sono 'reali' (o possono in maniera accidentale anche esserlo stati), e nonostante questa forma di consapevolezza, ci sforziamo nondimeno ad apprendere le persone rappresentate non meramente come un 'niente' [Nichts], bensì come se fosse

⁴⁵⁵ "Il centauro che io ora immagino e l'ippopotamo che avevo prima immaginato, ed ancora il tavolo che io ora percepisco direttamente non hanno alcuna reciproca connessione" (E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, op. cit., p. 183).

idealmente una realtà a cui potenzialmente avremmo potuto o potremmo prendere parte, a una ‘quasi realtà’ [gleichsam-wirklich], e pertanto *inibiamo* attraverso il nostro contegno dinanzi alla rappresentazione l’apprensione posizionale, quella dell’attore. Attraverso ciò, tuttavia, non viene definitivamente meno l’apprensione dell’attore, in questo caso diciamo piuttosto che l’apprensione dell’attore viene in qualche modo scalzata o occultata dall’apprensione del *Fiktum*. Altrimenti detto: l’apprensione dell’attore funge da supporto per l’apprensione del principe che in quanto tale la occulta, la copre. Il che significa che “uno dei due oggetti intuitivi viene coperto (...) fintantoché l’altro è realmente intuito”⁴⁵⁶. Come scrive Husserl: “[p]iuttosto, senza avvicendamento, abbiamo sin dall’inizio solo l’«immagine» artistica e il reale che ha la funzione di presentare; ciò che è esperito in modo non modificato è costantemente coperto. È coperto, e nondimeno è dato alla coscienza: solo non intuitivamente e in quella peculiare maniera cui allude qui il termine «coprimento»”⁴⁵⁷.

Tale esperienza di comprimimento si lascia esprimere in modo molto impreciso in frasi come: a teatro (o ugualmente al cinema) sappiamo che ciò che vediamo non è reale. Contro queste espressioni generiche Husserl invita a pensare che la situazione di fatto non è che a teatro o al cinema ignoriamo la sala, le sedie e il pubblico al fine di prestare attenzione al dramma che si consuma. Piuttosto, siamo in qualche modo già *addestrati*, o ci esercitiamo consapevolmente di volta in volta ad osservare un contegno percettivo che non consente l’inquadramento di ciò che si vede nel contesto ordinario dell’esperienza. Basti pensare in questo caso a un teatro interattivo, in cui gli attori a volte si muovono liberamente nella sala e si spingono a parlare con il pubblico, in modo tale che non si possa più effettivamente ignorarli, eppure tutto ciò non conferisce in alcun modo al dramma una posizione di esistenza quale è quella che normalmente diciamo del campo percettivo ordinario. Al contrario: è la sala stessa che viene ora compresa come il luogo del dramma, cioè viene appresa nel modo del come se. È come se i personaggi fittizi (e non i loro attori in carne ed ossa) scendessero dal palco e si rivolgessero al pubblico creando quell’effetto per cui il pubblico stesso per certi versi gioca con gli attori e partecipa alla riuscita della rappresentazione. Il teatro interattivo è in questo senso esplicitamente pensato secondo una certa fluidità tra le due visioni, tra la realtà posizionale e il dramma della finzione, benché ci fornisca allo stesso tempo tutti gli elementi per attenerci rigorosamente alla finzione, altrimenti non avremo più a che fare con una forma di teatro, ma piuttosto con un accadimento ‘reale’ che richiede un approccio e un contegno completamente diverso⁴⁵⁸.

Alla luce di queste analisi Husserl crede che in riferimento alla rappresentazione teatrale si possa presupporre la stessa struttura della coscienza d’immagine, semplicemente prestando attenzione alla *fondamentale differenza* che a una rappresentazione teatrale in realtà manca il carattere

⁴⁵⁶ Hua XXIII, p. 245.

⁴⁵⁷ *Ibidem*

⁴⁵⁸ C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 52, n. 57.

di raffigurazione [Bildlichkeit]⁴⁵⁹. I personaggi rappresentati a teatro, infatti, non sono raffigurati come diciamo di una persona che è rappresentata in una foto, bensì sono qui davanti a noi come se avessero preso vita nel corpo dell'attore, laddove le persone raffigurate in una foto non sono qui davanti a noi presenti, ne possiamo avere solo una coscienza *quasi* percettiva⁴⁶⁰.

Sostenere che a una rappresentazione teatrale in realtà manca il carattere di raffigurazione significa che “[n]el corso di una rappresentazione teatrale [Theateraufführung] (...) <abbiamo> «immagini» [Bilder] nell'unità coerente di un'immagine, ma non per questo abbiamo raffigurazioni [Abbilder]”⁴⁶¹. In questi casi piuttosto “parliamo di presentazione attoriale [schauspielerischer Darstellung], chiamandola eventualmente anche presentazione in immagine [bildliche Darstellung]. Gli attori producono un'immagine, l'immagine di un accadimento tragico, ognuno di essi produce l'immagine di un personaggio, e così via. Tuttavia, «immagine di» [Bild von] qui non significa raffigurazione di [Abbild von]”⁴⁶². Ciò porta a ben vedere a un'ulteriore conseguenza, vale a dire che nella rappresentazione teatrale sembra improprio parlare di un oggetto iconico perché la presentazione dell'attore non è una presentazione nel senso in cui diciamo che in esso o attraverso esso si presenta un soggetto iconico.

Né l'attore né l'immagine che per noi è la sua prestazione (presentazione dell'attore, in questo caso, significa pertanto la produzione di un'«immagine» per mezzo delle sue attività reali, fra cui i suoi movimenti, la sua mimica facciale, la «manifestazione» esteriore che è il suo prodotto) sono un oggetto-immagine nel quale si raffigura un altro soggetto, un *sujet*-immagine reale o a sua volta fittizio. Un reale raffigurare lo abbiamo nel ritratto, che del resto può essere tanto quello di una persona reale quanto quello di una persona prodotta dalla finzione. (...) Laddove, però, venga presentato uno spettacolo teatrale, non serve affatto che venga suscitata una coscienza di raffigurazione, e ciò che in questo caso si manifesta è un puro *fictum* conforme alla *perceptio*.⁴⁶³

La rappresentazione teatrale è una forma d'arte che si propaga per immagini, ma è chiaro allo stesso tempo che non può essere considerata un'immagine secondo la definizione di una struttura canonicamente tripartita, perché l'apparizione fenomenica dell'immagine teatrale, il suo modo di emergenza dal campo percettivo non corrisponde a quello dell'immagine fisica di un quadro, data la mancanza di ciò che si indica con oggetto iconico. Sull'altro versante è evidente allo stesso tempo che quando si parla di rappresentazione teatrale non si intende in alcun modo un'apparizione

⁴⁵⁹ Hua XXIII, p. 243 e 247.

⁴⁶⁰ Tra alcuni commentatori c'è stato chi (Cfr. A. Haardt, op. cit., p. 231) ha interpretato queste descrizioni come se Husserl avesse rinunciato definitivamente al carattere di 'raffigurazione' per definire la coscienza d'immagine. Questo non sembra tuttavia il caso, perché qui viene rimarcato semplicemente il fatto che l'attore a teatro non converte in immagine la persona rappresentata, ma per certi versi la incarna [verkörpert] (cfr. Hua XXIII, p. 515). E in questo non si instaura quel rapporto tra una copia e l'originale che designiamo con l'espressione 'raffigurazione' [Abbildung] quando diciamo ad esempio che una fotografia è una fotografia-di. Su quest'ultimo punto si veda il commento di E. Escoubas, *Bild, Fiktum et esprit de la communauté chez Husserl*, p. 293, in *Alter* (4), pp. 281-300, 1996.

⁴⁶¹ Hua XXIII, p. 242.

⁴⁶² *Ibidem*

⁴⁶³ Ivi, pp. 243-244.

accostabile a quella dell'immagine di fantasia, in cui decido tra me e me di dare vita a un elefante che passeggia tra le nuvole, perché la finzione teatrale si fonda, ed è fortemente vincolata, a tutta una serie di apparizioni percettive di oggetti, attori che sono annoverati nel mio campo percettivo reale. Pertanto, la rappresentazione teatrale non è una fantasia libera che io posso variare a piacimento. La messa in scena teatrale è molto più vicina alla struttura dell'immagine fisica, a patto che si faccia un uso estensivo del termine immagine e vengano contemplate al suo interno tutte quelle esperienze di apparizioni inattuali “che mostra[no] il contenuto di un oggetto che non occorre nelle stesse circostanze in cui l'osservatore vi si riferisce”⁴⁶⁴.

Sebbene vi sia una differenza significativa tra il modo con cui il teatro rende presenti i personaggi di un dramma di Shakespeare e il modo con cui gli stessi vengono raffigurati in un quadro, sembra lecito in entrambi i casi parlare di immagine nella misura in cui gli attori sul palco non si avvelenano e si uccidono tra di loro realmente, essi *producono* per l'osservatore un'immagine, in questo caso l'immagine di un accadimento tragico quale può essere quello di un avvelenamento o di un omicidio e ognuno di essi non è realmente un criminale, bensì *produce l'immagine* di un personaggio criminale. Se si adotta un concetto più tollerante di immagine⁴⁶⁵, che annovera al suo interno non solo le immagini canoniche dotate di un oggetto iconico, ma anche tutte quelle apparizioni a tutti gli effetti percepite ma a cui io decido liberamente di assegnare un senso diverso da quello prosaico, allora ne deriva che anche la messa in scena teatrale (o la performance artistica) è una forma d'arte [bildende Kunst]⁴⁶⁶ costituita da immagini. Si dà il caso che nella mia cerchia di amici alcuni praticino teatro oramai da anni e tutte le volte in cui ho avuto modo di assistere ai loro spettacoli, la mia attitudine non è mai stata quella di legare il senso delle loro azioni sul palco con la loro identità anagrafica, perché tali informazioni sono per principio poste fuori dalla cornice della finzione teatrale. Essi si limitano per così dire a produrre delle immagini di personaggi che non hanno nulla a che fare con la loro carta d'identità. Non è infatti il corpo ordinario degli attori quello che deve essere mostrato

⁴⁶⁴ C. Calì, *Husserl e l'immagine*, op. cit. p. 170.

⁴⁶⁵ Va notato che Husserl nel momento in cui opera questo ampliamento del modo di guardare alla coscienza d'immagine indica tra virgolette la parola “immagine” [Bild] in modo tale da rimarcare la differenza con quella concezione che faceva dell'immagine esclusivamente la coscienza tripartita, cioè le immagini che rappresentano qualcosa.

⁴⁶⁶ Il passaggio che identifica l'arte figurativa con immagini dotate di un oggetto iconico al riconoscimento della possibilità di un'arte figurativa senza immagini fisiche è rilevato sempre da A. Haardt (op. cit., p. 213). Questa è la conseguenza logica a cui conduce un'indagine fenomenologica sull'immagine più interessata, a differenza di altre teorie che fanno perno sul ruolo della somiglianza, a riflettere sulle dinamiche di contrasto ai fine di giustificare l'emergenza di una finzione a partire dal campo di realtà. Facciamo inoltre notare che il testo 18b è stato interpretato come uno spostamento di paradigma nell'interpretazione husserliana dell'opera d'arte. Si passerebbe dal modello esemplificato dal busto di marmo presente nelle *Ricerche logiche* (Sesta ricerca §14), attraverso a quello della pittura e dell'incisione presente nelle *Idee I* (§111) per approdare nel 1918 a quello della rappresentazione teatrale, decisiva per portare alla luce la nozione di fantasia conforme alla *perceptio*. Questo percorso è riassunto in P. Rodrigo, *L'image, l'analogon, le simulacre: la question des «fictions perceptives» chez Husserl*, pp. 97-98, in «La Part de L'Oeil», *Dossier: Esthétique et phénoménologie en mutation*, XXI-XXII (2006-2007), pp. 95-105.

al pubblico, gli attori devono fungere in qualche modo da “burattin[i] meraviglios[i]”⁴⁶⁷ e al posto del loro corpo ordinario, lasciar spazio all’emergenza del corpo del fantasma, quest’ultimo è ciò che gli attori effettivamente *producono*. Ci troviamo così davanti a un’immagine senza oggetto iconico che è costituita da un supporto reale che da vita a un accadimento, ed è proprio nel riconoscimento che si possa parlare di immagine anche in riferimento alla rappresentazione teatrale che Husserl apre anche a un’estensione della sfera artistica, che a Gottinga aveva rilegato unicamente alle immagini che raffigurano qualcosa.

Avevo in precedenza ritenuto che «il presentare in immagine» appartenesse all’essenza dell’arte figurativa, e ho inteso tale presentare come un raffigurare. Tuttavia, a ben vedere, ciò non è corretto. Nel corso di una rappresentazione teatrale [Theateraufführung] viviamo in un mondo della fantasia conforme alla *perceptio*, <abbiamo> «immagini» [Bilder] nell’unità coerente di un’immagine, ma non per questo abbiamo raffigurazioni [Abbilder]⁴⁶⁸.

Per Husserl “[l]’arte è il regno della fantasia che ha preso forma, della fantasia conforme alla *perceptio* oppure di quella riproduttiva; della fantasia intuitiva, ma, in parte, anche non intuitiva”⁴⁶⁹. Per vedere Amleto e non l’attore in carne ed ossa, è necessario che intervenga la fantasia conforme alla *perceptio* per conferire un *sensu estetico* a quegli accadimenti che altrimenti rimarrebbero delle mere sequenze percettive, per ipotesi riconducibili a quelle del mio amico teatrante che abita il mondo come se fosse un grande teatro, generando quelle posture che non a caso risultano del tutto fuori luogo dalla *cornice* teatrale⁴⁷⁰. Il teatro è, dunque, una forma d’arte figurativa proprio in grazia dell’attività di un atto di coscienza percettiva che conferisce a quella serie di apparizioni un *sensu estetico* che altrimenti resterebbe taciuto nel flusso percettivo ordinario. La fantasia conforme alla *perceptio* contribuisce così a costituire un’immagine [“Bild”] solo se s’intende con immagine una *finzione* che è generata a partire da un supporto percettivo.

Cerchiamo di chiarire meglio in che senso la rappresentazione teatrale è un Fiktum conforme alla *perceptio* prendendo come termine di confronto l’immagine fotografica.

Entrambe sono immagini ma vi è una differenza essenziale tra una fotografia e una rappresentazione teatrale. Se guardiamo il problema sotto il profilo del soggetto a questo proposito sarebbe più pertinente dire che tra le due tipologie di immagine, la rappresentazione teatrale e la fotografia di mio fratello, quella che è più conforme alla *perceptio* è la fotografia, giacché c’è un rimando a qualcosa di percepibile *in linea di principio*. Quindi dal punto di vista del soggetto (del

⁴⁶⁷ D. Diderot, *Paradosso sull’attore* (1830), tr. it. di J. Bertolazzi, a cura di P. Alatri, Editori Riuniti, Roma, 2007, p. 116. Richir interpreta la figura dell’attore in termini transizionali seguendo il suggerimento di Winnicott. M. Richir, *Phénoménologie de l’élément poétique*, in *Studia Phaenomenologica*, VIII (2008), pp. 177-186. M. Richir, *Phantasia, Emotion, Affecitivité*, op. cit.

⁴⁶⁸ Hua XXIII, p. 242.

⁴⁶⁹ *Ibidem*

⁴⁷⁰ T. Bernhard, *A colpi d’ascia. Una irritazione* (1984), tr. It. di A. Grieco, R. Colomi, Adelphi, Milano, 2014.

rimando, il significato) la fotografia è più conforme alla percezione rispetto alla rappresentazione teatrale, la quale rimanda ad Amleto cioè a un personaggio per definizione *non* percepibile. Si potrebbe addurre come argomento il fatto che il teatro si basa tuttavia su un corpo reale, ma in questo caso è il supporto ad essere reale, esattamente come accade con la fotografia per cui anche il supporto è reale. Ma allora a che livello l'immagine teatrale è una finzione conforme alla *perceptio*?

La rappresentazione teatrale è l'immagine di qualcosa che sta accadendo, noi non vediamo degli attori ma dei personaggi che ci interrogano e che ci pongono sotto i nostri occhi uno spettacolo. A questo livello si parla di finzione conforme alla *perceptio* perché io sto percependo lo spettacolo, ma all'interno della percezione mi si pone per così dire una sorta di interfaccia, una sorta di patina – metaforicamente è come mettere gli occhiali. In questo caso noi non percepiamo tanto il corpo ma un intero palco con dentro delle persone e noi quella la chiamiamo la rappresentazione teatrale e all'interno di questa percezione c'è come dire una *storia a livello di significato*, di quello che viene rappresentato (il soggetto).

Quando guardo una foto il livello della percezione è quello della foto esattamente come quando guardo un teatro il livello è lo stesso del teatro, quindi io percepisco la foto come foto, e all'interno della fotografia, esattamente come all'interno del teatro è rappresentato qualcosa che per l'appunto ha questa struttura del rimando, ma un rimando solo potenziale perché non mi serve né per la definizione di fotografia, né a maggior ragione per definire il teatro in quanto tale. La differenza tra la fotografia e la rappresentazione teatrale consiste nel fatto che si suppone che non sia un Fiktum per ipotesi quello della fotografia nella versione più stretta della sua definizione, perché dovrebbe rimandare a qualcosa di vero, a qualcosa che è in linea di principio percepibile. Laddove invece nel teatro il Fiktum è sempre conforme alla *perceptio*, ma il Fiktum è in linea di principio *impercepibile*. Amleto, Romeo e Giulietta come personaggi sono impercepibili, hanno cioè un'altra esistenza che è più nell'ordine dell'immaginazione. Della loro storia ne hanno dato diverse rappresentazioni, ma tutte a partire da un'immagine mentale perché sono fondamentalmente un testo teatrale, sono esattamente la somma delle parole che hanno detto all'interno di quell'opera, sulla base della quale qualcuno se li è immaginati così e così e qualcun altro se li è immaginati in un altro modo, qualcuno ha fatto uno studio sul vestiario della Verona di fine '500 e ha sancito che Romeo e Giulietta portavano quei vestiti e non altri, ma in linea di principio non lo possiamo sapere. Noi possiamo idealmente dare mille rappresentazioni di quella storia, perché sono solo parole e sulla base di quelle parole c'è un significato estremamente vaporoso che si *diffonde per immagini*, come concetti che non ci sono nella realtà ma che possono essere istanziati. In questo caso ha proprio senso che la rappresentazione teatrale venga definita come un Fiktum, cioè dire che il teatro aderisce alla nozione di finzione conforme alla *perceptio* perché attraverso la percezione io colgo dei *Fikta*.

3.4.3 Finzione sopra la percezione

Si tratta ora di problematizzare la concettualità introdotta da Husserl perché si crede che la nozione di ‘Fiktum conforme alla *perceptio*’ sia ancora troppo stretta per descrivere ciò che accade realmente dinanzi a un’esperienza d’immagine. Tanto per cominciare possiamo provare a chiederci se altre tipologie di immagine possono essere considerate come dei Fikta conformi alla *perceptio*. Prendiamo le mosse dal caso di un quadro di paesaggio, per cui io percepisco un quadro all’interno del quale attraverso colori, così come nei libri attraverso le parole, *emerge* un significato, e quindi un paesaggio. Similmente se io guardo un’opera teatrale e vedo delle persone che si muovono e si parlano, quelle movenze e quelle parole istanziano qualcosa che di principio non esiste e cioè Romeo e Giulietta, i quali vivono solo come significati. Attraverso le pennellate do vita a un paesaggio che come Romeo e Giulietta *in linea di principio* non esiste, cioè a partire da dalle persone che si muovono e dicono qualcosa emerge il significato, così come alla stessa maniera emerge un significato dai tratti di colore su una tela. Allora mi chiedo: si tratta di un Fiktum conforme alla *perceptio*? Probabilmente la concettualità messa a punto da Husserl è la miglior definizione di cui siamo in possesso per restituire l’dea che siamo dinanzi *all’emergenza di un significato a partire dalla realtà percepita* – delle persone che si muovono sul palco e un quadro. Ma credo che l’espressione ‘Fiktum conforme alla *perceptio*’ sia ancora ambigua, e in particolare per due ragioni che si tratta ora di chiarire.

Mi sembra sconveniente insistere sulla nozione di Fiktum, per la semplice ragione che è opportuno parlare di Fikta quando siamo nel contesto delle immagini mentali e proprio in quel caso ha senso marcare la differenza che sussiste tra la percezione e l’immagine mentale, fra ciò che è reale e intersoggettivo di contro a ciò che è mentale e privato. A questo livello qui invece la scelta di avvalersi della concettualità del Fiktum non è priva di problemi, perché non siamo più nell’ordine del mentale, dal momento che non è che Romeo e Giulietta esistono solamente quando io me li immagino nella mia mente, piuttosto Romeo e Giulietta sono letteralmente nell’aria sono un po’ come la lingua italiana. La lingua italiana, infatti, non è un’immagine mentale, l’immagine mentale è ‘finta’ nel senso che c’è alla lettera solo quando io immagino qualcosa, dal momento che quando io smetto di immaginarmela banalmente non c’è più. Laddove i prodotti della cultura rientrano all’interno di quello che Hegel chiama lo spirito oggettivato, per cui io sono parte del mondo della cultura, al cui interno so che c’è la storia di Amleto (e quando la vedo a teatro mi trovo dinanzi a una rappresentazione concreta che sapevo già in astratto), e similmente trovo anche la lingua come un prodotto di una determinata cultura. Questi prodotti hanno un’esistenza che è in un certo senso ancora più rarefatta, perché non è che Romeo e Giulietta smettono di esistere se io non ci penso, laddove invece se io in questo momento non sto pensando a un centauro che suona il flauto quel centauro che suona il flauto non esiste, c’è solo quando io me lo immagino nella mia mente. Poi è chiaro che

qualcuno potrebbe chiedere conto di dove si prendono il centauro che suona il flauto o il cavallo alato Pegaso, cioè creature che per natura non esistono, ma in questo caso si va a fare riferimento esattamente all'interno dello spirito oggettivato, cioè all'interno di quei prodotti culturali che sono stati istanzati in opere d'arte e di cui potrei essere venuto a conoscenza, ragione per cui posso a buon diritto immaginare sia un centauro che Pegaso prendendo spunto dal mondo della cultura. Similmente accade con Romeo e Giulietta, io me li posso immaginare e in questo caso sono dei Fikta: posso immaginarmi proprio in questo momento attraverso l'occhio della mente il bacio finale di Giulietta e Romeo e posso immaginarmelo anche se poi improvvisamente mi sorprendo a ricordarmi di Claire Danes e Leonardo DiCaprio (1996) e subito dopo di *Shakespeare in Love* (1998) o persino metterci del mio in una scena in cui Giulietta inizia pericolosamente ad assomigliare al quadro di Ofelia di *Amleto*, cioè me li posso immaginare andando a riprendere da quello spirito oggettivato di cui sopra. In questo senso quando li immagino diamo la definizione di Fikta, mentre quando li vediamo nella rappresentazione sono dei Fikta conformi alla *perceptio*, ma questo dipende per l'appunto dal grado ontologico che siamo disposti a concedere allo spirito oggettivo.

Husserl che è disposto a definire il numero⁴⁷¹ come trascendente, quindi come dotato di una sua esistenza, probabilmente lo definirebbe nei termini di *reel* anche se non *real*, d'altra parte con oggetti che hanno la stessa dignità del numero sembra sulle prime un po' più reticente. Husserl afferisce a quell'impostazione teorica per cui i numeri, a prescindere dal fatto che io li abbia pensati e da qualcuno che li abbia inventati, in qualche maniera sono lì latenti nel mondo ideale, e in questo si trova un certo platonismo nella fenomenologia husserliana. I numeri sono nel mondo reale, ma non nel mondo reale spazio-temporale, bensì nel mondo ideale che però ha una sua esistenza – in ottica platonica sono nell'iperuranio, una dimensione che a tutti gli effetti da qualche parte deve poter essere. La prova che si possa trattare il numero secondo questa prospettiva consiste nel fatto che anzitutto i numeri funzionano molto bene, essi godono di regole proprie e all'umanità spetta solo di scoprire quali sono i rapporti fra i numeri che rendono possibili tutta una serie di operazioni. Mentre per Romeo e Giulietta rispetto ai numeri, per cui si può dire che non li abbiamo scoperti perché già c'erano ed erano semplicemente lì in attesa che qualcuno li pensasse, non si può fare manifestamente un discorso del genere, perché non è che esistevano prima che qualcuno li inventasse, in questo senso hanno un valore molto più contingente rispetto a quello che si può dire in riferimento ai numeri⁴⁷². Resta vero che i Fikta hanno per certi versi un valore contingente però Husserl s'avvede che attraverso un cambiamento di contegno percettivo i Fikta sono osservabili come delle oggettualità ideali⁴⁷³.

⁴⁷¹ Si veda E. Husserl, *Philosophie der Arithmetik* (1891), in Hua XII, a cura di L. Elay, Nijhoff, Den Haag, 1970; tr. it. e curatela di G. Leghissa, *Filosofia dell'aritmetica*, Bompiani, Milano, 2001.

⁴⁷² Non posso prendere in considerazione l'idea di restituire le diverse scuole di pensiero in merito alla questione dei numeri e il loro statuto.

⁴⁷³ "Fikta sind durch Änderung der Einstellung erfassbare ideale Gegenständlichkeiten" Hua XXIII, p. 537.

Evidentemente ciò significa che nel momento in cui i Fikta diventano prodotti della cultura fanno davvero un po' l'effetto dei numeri, sono lì da qualche parte e a noi tocca solo coglierli, cioè pensarli per riattivarli, ma erano già lì⁴⁷⁴.

Come appena menzionato, lo statuto ontologico dei Fikta ci interpella sul grado ontologico che vogliamo accordare agli oggetti, che è la ragione per cui un autore come Ingarden⁴⁷⁵ ad esempio ha ritenuto sensato offrire delle ontologie a strati in cui si cerca di capire che cosa è esistente, che cosa è inesistente, che cosa è *quasi* inesistente, cosa è esistente in parte sì ma in parte no, perché se siamo rimessi alle coppie concettuali essere-non essere, reale-finto non si riesce a restituire una stratificazione della molteplicità delle esperienze possibili. Devono quindi essere più sofisticati questi concetti perché altrimenti il rischio è quello di ricadere in coppie concettuali statiche. Husserl qui non è all'altezza di alcune sue formulazioni perché sta ancora utilizzando dei concetti che sono troppo compartimentati. Che cosa significa finto? Se la definizione di finto si rifà solo al fatto che non ha un'esistenza spazio-temporale allora anche una fotografia che rappresenta un mio caro è finta, perché non è più banalmente in vita. Si può essere disposti a concedere di utilizzare il concetto di Fiktum quando si parla dell'immagine mentale rispetto alla percezione che per definizione consegna percetti in carne ed ossa. Sotto questo rispetto avrebbe più senso dire che quando io guardo una messa in scena di *Romeo e Giulietta* io non li sto propriamente immaginando, pertanto non credo che si possa parlare a buon diritto di Fiktum.

In questo tentativo di tenere insieme la percezione e l'immaginazione per cui nel momento in cui s'assiste a una messa in scena di *Romeo e Giulietta* si costituisce sopra la percezione una finzione, Husserl gioca con la dimensione della *perceptio* per salvare la concettualità del Fiktum.

⁴⁷⁴ Questo problema, tuttavia, dovrebbe essere inserito all'interno di una fenomenologia della storia per rendere conto di uno spirito oggettivato. Non intendo qui in alcun modo avventurarmi a sostenere una teoria delle arti – che solo uno storico dell'arte come Panofsky poteva pensare di portare avanti – per cui l'arte è soggetta a uno sviluppo teleologico che tenderebbe a forme matematicamente compiute come l'affermazione della prospettiva scientifica del Rinascimento. Cfr. E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica* (1927), tr. it. di E. Filippini, Abscondita, Milano, 2013. Piuttosto il problema è che i numeri hanno una natura secondo la quale vengono avvertiti come reali, nel senso che hanno la potenza di qualcosa che sta lì e che si deve solo trovare e di cui bisogna scoprire i meccanismi di funzionamento, mentre le opere d'arte che sono concretizzate nella storia non hanno quella stessa forza perché sono contingenti. Eppure, come accade con i grandi Classici, queste opere d'arte si sedimentano in una coscienza intersoggettiva, pertanto nella storia di una comunità, nella storia di un'intera parte del mondo se non addirittura di tutto il mondo si cristallizzano certe opere d'arte, perché anche i Giapponesi e gli Indiani conoscono *Romeo e Giulietta*. È un'opera che prima diventa parte di una comunità ristretta, poi della comunità culturale europea e poi sempre più *intersoggettivamente* a livello di comunità globale. Innanzitutto queste opere, e poi le forme che si possono estrarre da queste opere, si sedimentano e si concretizzano cioè diventano di dominio pubblico e in qualche senso io nasco all'interno di un mondo in cui non devo leggere Shakespeare per venire a conoscenza di *Romeo e Giulietta*, ma la loro presenza in qualche modo c'è già, è per l'appunto nell'aria, e qualcuno per esempio a scuola me ne parla e io apprendo della loro esistenza prima ancora di leggere il testo o vedere una loro messa in scena.

⁴⁷⁵ Dove sia da ricercare Riccardo III, Wallenstein o *Romeo e Giulietta* questa è un problema che riguarda il problema dell'ontologia dell'opera letteraria così come è stato posto ad esempio da un fenomenologo come Roman Ingarden. Ci si potrebbe ugualmente chiedere dove si trova ad esempio la nona sinfonia di Beethoven, se sia essa da ricercare tanto nelle singole esecuzioni, quanto nella partitura originale. A questo proposito si rinvia a R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, De Gruyter, Berlin, 1962.

Probabilmente Husserl avrebbe ribattuto sostenendo che il Fiktum è tale proprio perché aderente alla *perceptio*, ma è questo è lecito fino a un certo punto *perché non emerge un'immagine mentale*, al contrario la coscienza *continua a percepire*. Ciò significa che la stessa posizione del percepito non viene neutralizzata o posta in maniera incerta, perché la coscienza non smette di percepire il quadro, la fotografia o gli attori sul palco. Questa tendenza a trattare il percepito in maniera ibrida, incerta o posizionale nel modo del come-se si lascia riassumere da tutta una serie di descrizioni per cui “abbiamo un legame fra posizione e quasi-posizione nei casi in cui attraverso la finzione viene trasformato ciò che è dato in modo posizionale”⁴⁷⁶. La fantasia che per definizione è *apozizionale* investe un materiale che per definizione è percettivo, “[i]n tal modo i *ficta* possono nascere [emergere] anche a partire da oggetti percettivi”⁴⁷⁷. Questo permette di caratterizzarli secondo una posizione ibrida, perché gli “oggetti percettivi, sono dati in modo posizionale, ma sono trasformati attraverso il pensiero – il che presuppone sempre che ancora un residuo della posizione entri nella mescolanza accanto a ciò che è stato «ricoperto» attraverso la trasformazione della fantasia”⁴⁷⁸. In questo modo si passa dalla semplice posizione, dal semplice *positum*, a una posizione ipotetica, nella misura in cui “dalla finzione (dal quasi-esistente trasformato attraverso la finzione) può essere ricavato un «posto che sia così»”⁴⁷⁹. La tendenza ad attribuire una posizione ipotetica si verifica “quando osservo un oggetto-parvenza (una parvenza conforme alla *perceptio*, come un'immagine stereoscopica oppure l'oggetto-immagine di una raffigurazione) come se fosse l'oggetto in questione”⁴⁸⁰.

Sono numerose le occorrenze in cui Husserl ci fa menzione di voler trattare il percepito secondo questa angolatura. Eppure, la formulazione rimane ancora equivoca, perché nel momento in cui la coscienza è rivolta a un'immagine fisica (quadro, fotografia, rappresentazione teatrale) non si produce né un'immagine mentale (Fiktum) né tanto meno la posizione del percepito viene neutralizzata o posta in maniera incerta, perché la coscienza non smette di percepire.

3.4.4 *Fiktum come emergenza*

In questo sforzo volto a tenere insieme percezione e immaginazione, percepito e immaginato, cioè di assottigliare il confine tra ciò che viene considerato presente in carne e ossa (attori, quadro) e quello che viene considerato assente (le finzioni che si costituiscono sopra la percezione), non è tanto il concetto del ‘Fiktum conforme alla *perceptio*’, quanto quello del concetto di *perzeptive Phantasie* che può rivelarsi strategico per comprendere l'esperienza dinanzi le immagini, cioè il fatto che

⁴⁷⁶ Hua XXIII, p. 263.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 264.

⁴⁷⁸ *Ibidem*

⁴⁷⁹ *Ibidem*

⁴⁸⁰ *Ibidem*

emerge un senso a partire dalla percezione. All'interno dell'elaborazione husserliana è presente una coesistenza di queste due formulazioni, su cui Husserl non si decide mai apertamente, anche se in un secondo momento sembra indicare con più forza la via della *perzeptive Phantasie*. Nel nostro commento ci appoggeremo su quest'ultima concettualità introdotta da Husserl, provando a spingerla anche oltre in direzione di una 'percezione fantastica'.

Sulla scorta del modello orizzontale della coscienza temporale che abbiamo sviluppato nelle analisi precedenti è stato possibile andare a precisare quello che fa la percezione. In particolare, è venuta meno l'idea di poter trattare l'atto percettivo come un atto che restituisce solo datità in un senso forte presenti, dal momento che la percezione non offre solo la percezione di quell'oggetto, bensì offre la percezione di quell'oggetto comprensivo del suo orizzonte di assenza sia nel senso della sua conformazione fisica (ciò che si nasconde alla vista) sia in un senso temporale (ciò che era prima, ciò che sarà dopo). Tutta questa dimensione di potenzialità del percepito che non viene data, fa già parte della percezione, la quale è da intendere come già sempre piena di assenze che spaziano da contenuti percettivi assenti, ma anche contenuti di altra natura (emotivi, intellettuali). Alla luce del lavoro sulla coscienza temporale, in quanto coscienza già sempre estesa all'interno degli orizzonti, si può provare a interpretare il concetto della *perzeptive Phantasie* nell'accezione secondo cui è la stessa percezione che realizza quegli oggetti, della cui costituzione era prima incaricata l'immaginazione⁴⁸¹. Tutti quei fenomeni, per spiegare i quali si incaricava l'immaginazione come atto, perché le si attribuiva la responsabilità di portare a datità le oggettualità nel modo del *come-se-fossero-presenti*, adesso trovano più facilmente un chiarimento all'interno del processo percettivo che riesce a cogliere anche ciò che prima veniva ritenuto assente, e nella fattispecie i contenuti delle immagini fisiche che venivano dati solo *come se* fossero presenti attraverso un supporto vicario. In questa prospettiva non si parla più di un atto immaginativo per giustificare la presenza di qualcosa che viene considerato ragionevolmente assente e a cui l'immagine fisica rimanda, ma viceversa diciamo che è già attraverso la percezione che emergono le datità assenti – in un senso che ora andremo a chiarire.

Finché ci limitiamo a considerare la percezione come un atto che porta solo oggettualità presenti, allora necessariamente ne deriva che ciò che non è presente deve essere realizzato dall'immaginazione. Questa posizione è ben riassunta dal primo modello husserliano di Gottinga, secondo cui la percezione è diretta verso la realtà e ciò che è assente è portato dall'immaginazione.

⁴⁸¹ Questo modo di impostare la questione offre anche la possibilità di un'interpretazione in senso genetico, dal momento che nel quadro precedente la fantasia (esattamente come gli atti presentificanti) era un atto derivato rispetto alla percezione, ragione per cui nel momento in cui si immagina si è costretti a prendere i materiali dalla percezione per comporre ad esempio il centauro che suona il flauto. Rispetto a questo modello, se si fa calare la fantasia all'interno della percezione, rendendola consustanziale alla percezione stessa e dunque in qualche modo una sua attività – anche se poi l'immaginazione si può slegare e produrre un'immaginazione più 'pura' – *si capisce molto meglio come mai ci capita di immaginare*.

Questa idea viene riceve una prima sofisticazione attraverso la nozione di 'Fiktum conforme alla perceptio', ma abbiamo mostrato che Husserl rimane ancora all'interno di una teoria dei due atti. Se invece si enfatizza il fatto che la coscienza quando è diretta verso il mondo reale porta costantemente contenuti che secondo i modelli precedenti erano considerati assenti in un senso forte (o comunque non presenti nella percezione) si può mostrare che la coscienza dinanzi all'immagine non genera un Fiktum, ma qualcosa che viene portato a datità dalla percezione – motivo per cui non c'è più bisogno che intervenga l'immaginazione. Quando vedo un teatro non si può dire che con un atto percepisco una persona e con un altro atto s'innesta sopra la figura di Amleto (che non esiste). Al contrario, secondo questa prospettiva che si sta delineando, si può ammettere che la percezione vede anche qualcosa che non esiste in senso forte, e dunque che è già in qualche maniera in presa con il significato che *emerge*. In questo senso la percezione offre un *sensu* diverso a ciò che vede, a patto che si dia la giusta enfasi sul fatto che la percezione, *restando all'interno della percezione*, accoglie un significato diverso rispetto a quello che si suppone essere quello normale, cioè quello di vedere una persona comune che si muove in maniera eccentrica sul palco.

La capacità della *perzeptive Phantasie* di accogliere un senso diverso al materiale percettivo, cioè un senso diverso rispetto a quello della percezione quotidiana, non è rinvenibile solo laddove la percezione si confronta con immagini fisiche, che possono essere anche accidentalmente dotate di un valore artistico. Dal nostro punto di vista è insita nella natura stessa dell'atto del percepire la possibilità di coinvolgersi rispetto al percepito e riuscire a generare un *sensu* diverso – esattamente come fa la percezione quando approccia un quadro. Mentre il primo modello husserliano suggerisce l'idea che l'immagine porti con sé un senso diverso proprio perché supportata da una cornice che inquadrandola avverte l'occhio che sta entrando in una dimensione diversa in cui contenuto richiede di essere animato in direzione immaginativa per poter essere reso presente nel modo del come se. Al contrario, si tratta di ribaltare questa ipotesi sostenendo che è ragionevole pensare che questa capacità di generare un senso diverso sia presente ad *ogni livello* della percezione, e soprattutto anche in assenza di una cornice. Pensiamo ai numerosi fenomeni in cui dalle crepe del muro emerge un ragno, o quando in una notte afosa di campagna il vento muove i panni stesi in balcone dandomi l'impressione di vedere un uomo. Similmente accade quando ci lasciamo incantare dall'erba alta che viene scossa dal vento in maniera particolarmente coreografica. Questa modifica del senso delle percezioni è possibile già sempre. La cornice si limita a offrire un'occasione *ulteriore* per predisporre la nostra percezione in una conversione della propria modalità, ma è una modalità che avviene già sempre sulla base della coscienza percettiva rivolta al mondo. In questa prospettiva che stiamo delineando, al di là che sia l'erba alta del campo scossa in maniera particolarmente coreografica dal vento a darmi a credere che stia cogliendo un'armonia nella natura, una danza rituale di una comunità

tribale in cui al movimento dei corpi s'accompagna il suono delle percussioni o uno spettacolo teatrale dove all'azione s'unisce la parola, queste sono tutte *emergenze di un significato* a partire dalla realtà percepita. Il punto decisivo è che la percezione accoglie un senso da tutto ciò anche senza l'intervento della cornice come nel caso dell'erba alta – perché i riti sono circoscritti per lo più all'interno di uno spazio simbolico. Si tratta cioè di differenti tipologie di cornice, ognuna delle quali offre alla percezione l'appiglio a una dimensione di senso che è via via più sofisticata, ma questa attività di donazione di un senso nuovo è unica, e afferisce alla natura della percezione, e non più all'immaginazione.

Mediante questo modo di intendere il concetto di *perzeptive Phantasie* emerge l'esigenza di andare a stratificare il discorso e soprattutto di affrontarlo per gradi. In tutti questi casi si tratta di evidenziare che all'interno della realtà, all'interno della percezione si dà a vedere una storia⁴⁸². Quando mi capita di vedere l'erba alta di un campo scossa dal vento in maniera particolarmente coreografica, tutto ciò non mi apre a un Fiktum ma vedo una sorta di sinfonia come se vedessi una danza, anche se quest'ultima è evidentemente più legata ai significati e meno al mero movimento. Eppure, si tratta pur sempre di una percezione ad un grado superiore rispetto all'erba alta nel campo, perché l'erba che si muove così come la danza mi offre l'occasione per vedere qualcosa di interessante a cui sono disposto a dedicare il mio tempo. In tutti questi casi si percepisce qualcosa di reale che però a sua volta *esprime* qualcosa, come sempre del resto ogni oggetto esprime qualcosa, ogni espressione del viso esprime qualcosa, ogni ente esprime qualcosa (anche solo in termini di *Affordances*⁴⁸³). Nel teatro quello che in un'altra circostanza esprimerebbe pura follia è invece una storia da seguire. Non diversamente, anche se a un grado inferiore, vedere l'erba alta di un campo scossa dal vento in maniera particolarmente coreografica o uno spettacolo di danza contemporanea implica in un certo modo lo stesso *contegno percettivo*, nella misura in cui da degli oggetti reali percepiti mi è data la possibilità di cogliere l'*emergenza* di una dimensione che per me esprime un significato. Ciò che varia è il livello di complessità dei significati che mi vengono offerti con il percepito, si vede infatti uno spettacolo di danza esattamente come si vede un'opera teatrale, solo che nella danza non è dato l'appiglio a una dimensione così pregnante di significato. Difficilmente il corpo di ballo mi suggerisce un significato analogo a quello che mi lasciano intendere due persone che stanno parlando sul palco e affrontano il problema delle rispettive famiglie che si odiano e

⁴⁸² In un senso simile, ma su un altro piano del discorso, i significati si danno a vedere un po' come quando i nostri antenati scorgevano un leone e per una ragione o per un'altra la percezione sola del leone equivaleva a un pericolo, ma non perché qualcuno avesse detto loro che il leone era pericoloso, piuttosto perché c'era *già* nella loro percezione una certa petizione a fare qualcosa, per cui all'interno *della percezione si dava già questo significato*.

⁴⁸³ J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979. Per cui "le informazioni hanno senso per l'organismo che le coglie direttamente dalla stimolazione (...) in quanto *affordances* (...) presentate dall'ambiente in relazione al valore evolutivo che hanno per l'organismo" (P. Legrenzi, *Storia della psicologia* (1999), Il Mulino, Bologna, 2012, p. 194).

pertanto osteggiano il loro amore. Tutto ciò ha a che fare con il significato e a misura che si impilano i significati si ottiene la storia di *Romeo e Giulietta*. Però dal punto di vista di quello che vedo, io vedo esattamente come nella danza delle persone che si muovono all'interno di uno spazio. Il resto non lo sto immaginando, pertanto non si capisce dove possa entrare l'immaginazione, quello che sta succedendo è che io percepisco e all'interno di questa percezione mi arrivano anche dei suoni che hanno anche loro un significato e che vanno a costruire un concetto. In questo senso qui la fantasia comunemente intesa non entra in gioco.

La percezione è da trattare come un *atto integrale* che compie una molteplicità di prestazioni che se mai si tratta di descrivere in tutte le sue attività, ma quell'attività è unica, non è che in un caso percepisco e in un altro invece creo un'immagine mentale⁴⁸⁴. Lavorare fenomenologicamente è sempre un procedere a zig-zag⁴⁸⁵: è al contempo ricostruire il meccanismo e al contempo mostrare il meccanismo. Quindi da un certo punto di vista ha senso svolgere tutto il lavoro analitico che consiste nel descrivere la percezione intesa come percezione visiva, uditiva e ancora tattile. Così da un lato bisogna essere specifici e andare a scandagliare la percezione in tutti i suoi domini modulari, mentre dall'altra si tratta invece di allontanare lo *zoom* e mostrare che il meccanismo integralmente funziona in maniera più articolata. Da un punto di vista fenomenologico, una percezione che io considero come visiva è in realtà una percezione allo stesso tempo tattile, anche solo nel senso propriocettivo, per cui sono all'interno dello spazio e le sensazioni che ho costantemente al livello corporeo sono di ordine percettivo. In questo stesso senso la percezione dell'oggetto è sempre accompagnata dalla mia autopercezione come corpo nello spazio, per la semplice ragione che ciò fornisce credibilità e incide sulla credenza nella realtà dell'oggetto. Si ha pertanto allo stesso tempo una percezione che si può analizzare minuziosamente, e similmente in un senso più ampio si ha la percezione visiva dell'oggetto, se ne ha la sua percezione tattile e allo stesso tempo le sensazioni sinestetiche⁴⁸⁶ come si indica in *Fenomenologia della percezione*⁴⁸⁷, in cui la percezione è un atto infinitamente più complesso, al cui interno le varie intenzionalità convergono perché ci sono corrispondenze fra la vista, l'udito e il tatto. La percezione non offre solo la percezione di quell'oggetto, bensì offre la

⁴⁸⁴ Non si sta suggerendo l'idea che tutto sia percezione, perché rimane evidente che ci sono sempre due atti fondamentali: dal punto di vista interno c'è l'immaginazione che è la facoltà di istanziare delle immagini mentali e fantasticare, mentre d'altra parte si trova la percezione che è di necessità rivolta verso l'esterno, eppure essa è già sempre piena di invisibilità, di orizzonti che non sono dati ma che in qualche modo si danno insieme al dato. In una parola di assenze.

⁴⁸⁵ La portata metodologica di siffatto procedere può essere ben compresa a partire dalle considerazioni sviluppate in *Krisis*. "Non ci resta altro: dobbiamo procedere e retrocedere, a «zig-zag»; nel giuoco delle prospettive ogni elemento deve contribuire al chiarimento dell'altro. Il relativo chiarimento di un aspetto deve illuminare l'altro, e viceversa". E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, op. cit., p. 87.

⁴⁸⁶ Come ne ha parlato Merleau-Ponty nel suo saggio dedicato alla pittura in cui seppur in maniera molto divulgativa, con *uno sguardo di sorvolo*, interroga il processo percettivo attraverso la pittura. Cfr. *L'occhio e lo spirito* (1960), tr. it. di A. Sordini, SE, Milano, 1996.

⁴⁸⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2003. In particolare, si veda la prima e la seconda parte.

percezione di quell'oggetto comprensivo del suo orizzonte di assenza sia nel senso della sua conformazione fisica (ciò che si nasconde alla vista) sia in un senso temporale (ciò che era prima, ciò che sarà dopo). Tutta questa dimensione di potenzialità del percepito che non viene data, fa già parte della percezione, la quale è da intendere come già sempre piena di assenze che spaziano da contenuti percettivi assenti, ma anche contenuti di altra natura (emotivi, intellettuali). Proprio su questi ultimi contenuti c'è un ulteriore ordine di corrispondenze, ci sono cioè *layers* di emotività da considerare all'interno di qualsiasi percezione, così come il *layer* dei giudizi e tutto questo *amount* qui in un certo senso viene restituito all'interno del meccanismo di funzionamento della percezione. Non ha pertanto molto senso ostinarsi a tenere separati i piani, se non all'interno della cornice delle prime analisi fenomenologiche in cui era viva e vibrante l'esigenza di fondare, cioè di dover dire che prima c'è il livello fondamentale delle sensazioni e poi il piano dei giudizi⁴⁸⁸. Se in chiave analitica siamo chiamati a mettere in luce le differenti prestazioni, per cui accanto a una fenomenologia della percezione e della temporalità si deve parallelamente svolgere una fenomenologia dell'immaginazione e anche una fenomenologia dell'emozione, dopo aver affrontato questi punti separatamente si tratta però di metterli insieme e a questo livello ci si accorge che dentro la percezione ci sono anche fantasie, o che comunque l'immaginazione *attraversa* costantemente la percezione comunemente detta, così come le emozioni *attraversano* la percezione. Diciamo attraversare perché vogliamo rendere l'idea che da un certo punto di vista vanno tenute distinte nel senso che se ne può fare una fenomenologia specifica (emozioni, fantasia); d'altro canto, una volta raccolti tutti gli elementi bisogna provare a metterli insieme e rendere conto del fatto che tutte queste intenzionalità sono coinvolte nel processo percettivo anche se a livello analitico le si può distinguere.

In questo senso la percezione è da trattare come un *atto integrale* che compie una molteplicità di prestazioni che se mai si tratta di descrivere in tutte le sue attività, ma a quest'unica attività afferiscono differenti intenzionalità, non è che in un caso percepisco e in un altro invece creo un'immagine mentale. Nel senso in cui, quando guardo un teatro non sto immaginando come quando mi lascio andare a una fantasticheria e penso tra me e me che bello sarebbe se domani mi svegliassi con la possibilità del teletrasporto. Quest'ultima è un'immagine mentale per cui sto proprio immaginando, sto mettendo in immagine qualcosa attraverso il così detto occhio della mente. Se invece guardo una rappresentazione teatrale continuo a percepire – esattamente come quando guardo un quadro non sto guardando con l'occhio della mente. In questo caso vale forse di più il paragone

⁴⁸⁸ È in questo senso che la fenomenologia si è scontrata nel tentativo di mostrare come il giudizio in qualche maniera emergesse dalla base percettiva. Su questo punto sarebbe interessante riprendere il caso della finzione della statua sviluppato da Condillac e mostrare come il modello entra in crisi nel momento in cui ci accorge che il meccanismo è molto più integrato di quanto si possa pensare. Cfr. É. B. de Condillac, *Trattato sulle sensazioni* (1754), in *Opere*, tr. it. di G. Viano, UTET, Torino, 1976, pp. 341-342 e 350.

con la lettura di un libro: è in questo contesto che avrebbe più senso parlare di *immaginazione* in senso proprio perché leggo le parole e attraverso le parole mi immagino qualcosa mentalmente⁴⁸⁹.

Ciò che si tratta di sottolineare è che l'atto della percezione e quello dell'immaginazione hanno delle proprie peculiarità che si tratta di descrivere con precisione ma di qui a concludere come hanno sostenuto alcuni commentatori che se c'è uno non c'è l'altro, questo è vero fino a un certo punto, perché abbiamo mostrato che non c'è una cesura tra la percezione e l'immaginazione. Al contrario, grazie alle analisi sulla coscienza temporale, intesa ora in quanto coscienza avente una storia (per cui ad esempio c'è già sempre una sorta di proto-immaginazione nel senso in cui la protensione stessa anche quando è atematica (senza contenuto) è una sorta di immaginazione in quanto presentificazione), di concerto alle analisi fornite in merito a una fenomenologia della percezione visiva, si è dimostrato che questa posizione non è più così facilmente sostenibile. In ogni caso il passaggio da una modalità all'altra, nonostante magari ci sia una cesura, è comunque estremamente agevolato e bisogna render conto di *questa* fluidità che non è mai traducibile come una situazione in cui ora decido tra me e me di percepire e ora decido di fantasticare. Non è mai il passaggio da due atteggiamenti così diversi – senza trascurare il fatto che vengono al limite unificati dall'io posso, per cui se l'io posso ha a disposizione la possibilità di mettere in campo un atteggiamento piuttosto che un altro ciò vuol dire che già in maniera *latente* sono già lì pronti ad essere potenzialmente adottati. Sarebbe pertanto più opportuno riflettere sulle *contaminazioni* tra i due atteggiamenti e a maggior ragione con il giudizio, per cui quando percepisco sono già all'interno di una cornice teorica per cui il percolato arriva già pieno di tutta una serie di valori, preconcezioni. Se dal punto di vista analitico ha senso che si distinguano i due atteggiamenti, quello percettivo e quello immaginativo, ad un certo punto del discorso si tratta di evidenziare che non è mai il passaggio da due atteggiamenti così diversi, che non ci sono difficoltà insormontabili nel passare dall'uno all'altro, ma che al contrario il passaggio è estremamente agevolato.⁴⁹⁰

Credo che Husserl avesse in mente una proposta simile nel momento in cui conia il concetto per certi versi paradossale di una *fantasia in carne ed ossa* [perzeptive Phantasie], cioè di una percezione irrorata di immaginazioni, (emozioni), cioè di assenze per descrivere *l'emergenza di un significato a partire dalla realtà percepita*. La percezione non è fatta solo di materiali iletici, né sempre né perlopiù, e questo lo si è apprezzato dal punto di vista temporale in cui ogni percezione ha

⁴⁸⁹ Ma questo non sempre perché se leggo una sequenza riflessiva non immagino alcunché, qui siamo infatti al livello fonico della scrittura, laddove se mi viene descritta una scena io comincio davvero a immaginarmela, anche se non sarà mai come guardare un film che non offre immagini porose per definizione, cioè non ha buchi. Al contrario, l'immagine mentale del romanzo è molto porosa, si ha un guizzo quando si legge quella determinata situazione che continua per un po' e ogni volta quest'immagine mentale si rinnova, ma fa dei salti, ha cioè dei buchi ed è sempre estremamente lacunosa.

⁴⁹⁰ Similmente viene meno l'enfasi sul tentativo di capire come si passa dall'esperienza al giudizio, laddove si tratta di avere la cortezza di indicare che entrambe fanno parte di un meccanismo molto più integrato. In questa direzione sono da interpretate le tesi che Husserl sviluppa in *Esperienza e giudizio*. E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, op. cit.

già sempre quel margine di assenza: di *non ancora* e di *non più*, cioè quel margine di invisibilità. Similmente anche dal punto di vista visivo si ha sempre la percezione di quell'oggetto comprensivo del suo orizzonte di assenza nel senso della sua conformazione fisica (ciò che si nasconde alla vista). In questo senso è già attraverso la percezione che emergono quelle datità assenti, che erano storicamente appannaggio degli atti immaginativi. In questa direzione, la percezione non è semplicemente un atto fra gli altri, ma è quell'atto principe già pieno di invisibilità, che è sempre accompagnato da un materiale più sfumato, rarefatto, che non è solo quello dei suoi orizzonti temporali per tutte e tre le estasi (passato, futuro e tutto quello che del presente è e che io non vedo), la sua percezione visiva, ma è anche l'emozione che c'è dentro e non di meno tutto il suo significato intellettuale. Tutto ciò arriva insieme alla coscienza, e solo in un secondo tempo posso provare a distinguerle. In questa direzione, piuttosto che insistere sulla dicotomia percezione e fantasia, dal momento che è venuta meno l'idea stessa che ci sia bisogno di scomodare un altro atto immaginativo che s'installa sopra quello percettivo per animare un rimando verso qualcosa che attualmente è assente, potrebbe essere fruttuoso andare a fare riferimento alla diade di visibile e invisibile⁴⁹¹.

Nel passaggio dalla nozione di 'Fiktum conforme alla *perceptio*' a quello di una *perzeptive Phantasie*, sono emerse qui tutte le difficoltà di un pensiero che si mette in movimento e che accettando la sfida dell'immagine alla luce della nuova cornice temporale entra in crisi nel momento in cui s'accorge di aver adottato dei concetti che vanno ancora troppo stretti, al fine di descrivere in che modo la coscienza produce e recepisce un'immagine. Emblematica è la prima soluzione che è stata offerta da Husserl, cioè quella di considerare l'immagine fisica come un 'Fiktum conforme alla *perceptio*'. Abbiamo ritenuto opportuno prendere le distanze da questa formulazione perché ancora troppo ambigua nella ridefinizione dei rapporti tra percezione e fantasia, e tra immagine fisica e immagine mentale. Se è corretto scomodare il concetto di Fiktum all'interno di un contesto in cui è viva l'esigenza di marcare le differenze tra il percettivo e il mentale, al contrario è problematico avvalersene nel momento in cui si discute dell'immagine fisica, perché si è dimostrato che ciò che la coscienza percepisce non è propriamente un Fiktum, cioè non produce un'immagine mentale nel momento in cui si scontra con le immagini fisiche: *non si crea una finzione sopra la percezione*. Similmente si è mostrato in riferimento alla posizione del percetto che non assistiamo né a una rigida sospensione della posizione di esistenza, come sembravano suggerire le prime ricerche sulla neutralizzazione, né tanto meno la percezione pone il percetto in modo incerto. Al contrario, la percezione nel momento in cui percepisce un'immagine non ne cambia la posizione, perché a variare è il senso conferito ai materiali. Per queste ragioni si è ritenuto opportuno operare uno smarcamento dalla nozione di 'Fiktum conforme alla *perceptio*' e impostare il discorso nei termini di *emergenza di*

⁴⁹¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (1964), tr. it. di A. Bonomi, a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano, 2014.

significati a partire dalla realtà percepita incaricando con ciò la *perceptive Phantasie* di realizzare quelle datità assenti, la cui costituzione era appannaggio dell'immaginazione come atto.

Alla luce dell'interpretazione del concetto di *perceptive Phantasie* che stiamo fornendo, su un punto siamo ancora chiamati a fare chiarezza, e cioè capire il posto che alla fine assume il cosiddetto concetto di Fiktum all'interno della coscienza d'immagine. Vedere una manifestazione percettiva, un oggetto parvenza [perzeptiven Schein], come è da intendersi l'oggetto iconico sul terreno dell'esperienza, *come se* essa fosse [als ob er wäre] non significa altro che fingere come-se, o con un'altra espressione *fare finta che* lo sia⁴⁹². Come si è fatto via via evidente, questa finzione [Umfigieren] o più precisamente questo genere di 'fantasticare percettivo' [Hineinphantasieren], che secondo Husserl viene in qualche modo richiesto dall'immagine stessa nel momento in cui la osserviamo, non è chiaramente da intendersi come uno stacco dalla dimensione della *percezione* [Perzeption] dell'immagine a una dimensione riproduttiva fantastica [Reproduktion]. In linea di principio è possibile, ma in questo caso si porterebbe in gioco un atto immaginativo che non appartiene di necessità all'osservazione dell'immagine⁴⁹³. Al contrario, il fantasticare o il vagare all'interno di questo *integrale orizzonte di finzione percettiva* è qui inteso da Husserl non tanto come il compimento della riproduzione bensì espressamente come un mutamento di atteggiamento [Einstellungswechsel], come un passaggio dall'atteggiamento che osserviamo nell'ordinaria esperienza a quello della fantasia conforme alla *perceptio*.

Ritornando nuovamente al compimento di una delle appercezioni, e precisamente a quella ostacolata, non andremmo dunque (...) oltre il grado della realtà ostacolata o intaccata, se non fosse possibile un nuovo atteggiamento che non faccia giungere a validità l'esperienza contestante; che, in un certo qual modo, non le conceda la parola e, di conseguenza, non la conceda nemmeno a ciò che viene indicato dal carattere dell'ostacolo. Il mutamento d'atteggiamento è allora precisamente il passaggio dall'esperienza, o dalla negazione dell'esperienza, alla *fantasia*, nella peculiare coscienza del come-se⁴⁹⁴.

Vivere nel mondo dell'immagine, significa allora trasportarsi al suo interno, mettere il mondo ordinario dell'esperienza fuori circuito e immergersi per così dire nella sua 'tonalità'. Ciò sta a significare, che per Husserl percepire un'immagine vuol dire intuire il soggetto iconico (sujet) nel modo del come-se, avere di esso un'intuizione *quasi* percettiva⁴⁹⁵, dal momento che noi siamo proprio

⁴⁹² C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perceptive Phantasie?*, op. cit., pp. 53-54.

⁴⁹³ Come si è messo in luce nel primo capitolo, la coscienza d'immagine può essere intesa come una coscienza riproduttiva, non *deve*. Solo nel caso in cui sono portato, ad esempio attraverso un ritratto o una fotografia, a pensare a un mio conoscente si può scomodare la dimensione immaginativa (ricordo, fantasia). In questo caso diciamo infatti che il ritratto mi ricorda quella precisa persona. Ma il sujet non è esso stesso dato riproduttivamente, perché il Sujet nella reale coscienza interna dell'immagine non è riprodotto, bensì è visto, è immaginato, ma per l'appunto in maniera conforme alla *perceptio*: "*perzeptiv imaginiert*". Cfr. Hua XXIII, p. 481.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 241.

⁴⁹⁵ Vedere un'immagine secondo l'atteggiamento del come se significa avere un'intuizione di natura *quasi* percettiva del *Sujet*, perché l'atto messo in campo è "[I]atto stesso è in tutto e per tutto come il corrispondente atto percettivo, ma è un atto percettivo-come-se pertanto un «fantasticarsi-in», un immedesimarsi-col-pensiero-come-se. Eppure ciò non è mera

rivolti con il nostro interesse a quest'ultimo e non all'oggetto iconico. Nella normale osservazione d'immagini l'oggetto iconico gioca un ruolo solo nella misura in cui funge da supporto cioè da sostegno per l'apprensione dell'immagine (soggetto iconico). Questo lo sottolinea lo stesso Husserl ad esempio in *Beilage X* quando sostiene che l'oggetto iconico in realtà si costituisce soltanto a partire da un interesse preciso che abbiamo intenzione di rivolgere ad esso. Non si può tuttavia dare in questo caso alcuna unità stabile e conclusa; le intenzioni si limitano a percorrere l'oggetto iconico, ma l'oggetto iconico non si costituisce mai come una chiara e solida unità⁴⁹⁶. Contrariamente a quanto si sosteneva a Gottinga, il Fiktum è dunque per Husserl il soggetto iconico (*significato*) e non l'oggetto iconico, il quale non può essere in alcun modo annoverato come una finzione conforme alla *perceptio*⁴⁹⁷. Ciò che invece è stato fatto nel nostro lavoro, è stato quello di compiere un passo ulteriore e mostrare le criticità a cui una formulazione ancora troppo schematica quale 'Fiktum conforme alla *perceptio*' si esponeva. Per queste ragioni si è ritenuto più adeguato insistere sul ruolo dell'*emergenza* di un significato a partire dalla realtà percepita andando ad allargare lo spettro di applicazione di questo concetto a fenomeni in cui viene a mancare persino la cornice.

Quale che sia l'enfasi sui concetti e la bontà della nostra interpretazione, ne deriva ad ogni modo che il modello delle lezioni di Gottinga articolato secondo la tripartizione della coscienza viene svuotato dall'interno, perché alla prova dei fatti non si è dimostrato duttile nel reagire fenomenologicamente davanti all'esperienza concreta di immagini. In particolare, si è dimostrato che non c'è più alcun bisogno di scomodare un atto di richiamo sulla base della percezione per poter vedere quel nucleo figurativo animarsi di un *sensu* diverso. Ciò che caratterizza un'immagine è la sua *figuratività*, cioè il fatto che si vede qualcosa, e che ciò assume un senso diverso rispetto a ciò che normalmente percepiamo. In questo senso non serve un atto immaginativo per vedere che c'è un uomo rappresentato in quei pigmenti, i quali pigmenti prendono le sembianze nella forma di un rimando a un uomo in generale e tanto meno a un uomo specifico come Michael Schumacher. Il rimando prende così le forme della presentificazione (per lo più nel modo del ricordo) dal momento che una foto può rimandarmi a un soggetto che conosco e con ciò invitarmi al ricordo.

Alla luce di queste analisi si chiariscono anche le distanze della teoria husserliana da certi approcci che hanno insistito sulla 'finzionalità' dell'immagine⁴⁹⁸. Contrariamente a questi autori che

fantasia, è piuttosto un immedesimarsi col pensiero in qualcosa (...) facendo propendere per l'assenso, per il reale compimento" (ivi, p. 267).

⁴⁹⁶ "Eigentlich konstituiert sich das Bildobjekt auch nur bei darauf gerichtetem Interesse. Hier kann sich keine feste Einheit bilden. Durch die analogischen Momente hindurch läuft die Objektintention. Das Bildobjekt konstituiert sich nicht als klare feste Einheit" Hua XXIII (ted), p. 162.

⁴⁹⁷ Cfr. C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie?*, op. cit., p. 56.

⁴⁹⁸ Per una ricognizione sul tema si rinvia a Regina Wenninger, *Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften*, pp. 467-494, in *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, a cura di Tobias Klauk e Tilmann Köppe, DeGruyter, Berlino-Boston, 2014.

si dichiarano a volte esplicitamente di chiara ispirazione fenomenologica e a volte meno⁴⁹⁹, per cui l'immagine è tale nella misura in cui sarebbe sufficiente incaricare un atto immaginativo per animare ciò che altrimenti è amorfo e privo di vita. Husserl insiste sul fatto che la costituzione dell'immagine afferisce alla compagine percettiva, nell'accezione che abbiamo descritto, per cui non s'infiltra la fantasia. Una conseguenza che deriva da queste premesse è che per un fenomenologo il carattere 'finzionale' dell'immagine non deriva necessariamente dalla consapevolezza che l'immagine è stata fabbricata da un'attività umana cosciente. La componente fabbrile dell'opera che ci dà a intendere il lento lavoro artigianale dell'autore si limiterà per così ad accentuare l'apprezzamento estetico di certi tratti nello spettatore, ma il criterio di autorialità non può rientrare tra le condizioni necessarie per avere un'esperienza d'immagine, una corretta esperienza di vedere-in [seeing-in]⁵⁰⁰. In ottica fenomenologica non è dunque l'intenzionalità autoriale che funge da discriminare per fare di un'immagine un'immagine, nello stesso senso in cui non mi serve sapere se un volto stilizzato sulla sabbia sia frutto di un'attività intenzionale umana o se la sua genesi sia dovuta casualmente all'attività motoria di una formica che girovagando sulla spiaggia traccia delle linee che tutte ad un tratto chiudendosi danno vita al volto di una persona, a quello di Churchill⁵⁰¹. Ciò che conta in ottica fenomenologica è che da quelle linee emerga un significato ulteriore, cioè il volto di una persona,

⁴⁹⁹ L'idea per cui attraverso delle immagini si producano delle finzioni si trova ben riassunta anche in Sartre, e nella fattispecie nell'espressione iconica per cui "[i]l pittore non vuole tracciare dei segni sulla tela, vuole creare una cosa. (...) Ma, direte voi, e il pittore che fa delle case? Ebbene, per l'appunto, ne fa, cioè crea una casa immaginaria sulla tela, e non un segno di casa". J. P. Sartre, *Che cos'è letteratura?* (1947), Il Saggiatore, Milano, 2009, pp. 14-15. Per Sartre il dipinto di una casa è precisamente un modo di costruire una casa. Più recente è la direzione tracciata da Kendal Walton in *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press Cambridge-London 1990. Per Walton le immagini sono per definizione delle finzioni ("Pictures are fictions by definition" Ivi, p. 363). Mentre Husserl parla di supporto materiale (Bildträger), Walton parla di 'props'. "Any work with the function of serving as a prop in games of make-believe, however minor or peripheral or instrumental this function might be, qualifies as 'fiction'; only what lacks this function entirely will be called nonfiction" (Ivi, p. 72). Il punto di divergenza tra l'impostazione husserliana e la proposta di Walton consiste proprio nel chiedersi come si giunge a questa dimensione di finzione. Per Walton (e con lui Sartre) le immagini sono tali perché qualcuno si trova nelle circostanze di animare un supporto materiale con la fantasia. Attraverso l'immaginazione ci è consentito di poter vedere qualcosa attraverso il supporto materiale, esattamente come si vede qualcosa tra le nuvole. In questo senso non c'è alcuna distinzione rispetto ad altre finzioni. Il supporto materiale funge in questo caso da requisito – Sartre direbbe come *analogon* – che prescrive determinate 'idee' all'immaginazione. Come abbiamo messo in luce, per Husserl vedere un'immagine è un atto di natura percettiva, al cui interno l'immaginazione può entrare, ma non deve.

⁵⁰⁰ Sarebbe interessante far reagire l'ipotesi fenomenologica con le ricerche di Wollheim per cui un'immagine I raffigura un soggetto S se solo se suscita in un percipiente P l'esperienza *corretta* di vedere S in I, laddove il criterio di *correttezza* è da ricondurre all'intenzione dell'autore/artista. In questo senso se non si ha esperienza corretta di immagine-di, non vi è esperienza di immagine-di. Evidente è il problema che si pone nel momento in cui non si può fare a meno di vedere il volto di Michael Schumacher nel quadro di Piero della Francesca. (Il vedere-in nell'immagine-di è solo un sottoinsieme del dominio vedere-in). Cfr. R. Wollheim, *Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation*, in *Art and Its Objects: Second Edition with Six Supplementary Essays*, 205-26. Cambridge University Press, Cambridge 1980.

⁵⁰¹ Cfr. H. Putnam, *Reason, Truth and History*, Cambridge University Press, 1981. "An ant is crawling on a patch of sand. As it crawls, it traces a line in the sand. By pure chance the line that it traces curves and recrosses itself in such a way that it ends up looking like a recognizable caricature of Winston Churchill. Has the ant traced a picture of Winston Churchill, a picture that depicts Churchill? Most people would say, on a little reflection, that it has not. The ant, after all, has never seen Churchill, or even a picture of Churchill, and it had no intention of depicting Churchill. It simply traced a line (and even that was unintentional), a line that we can 'see as' a picture of Churchill" (Ivi, p. 1). Si veda anche L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, op. cit., p. 59-60.

esattamente come quando sto percependo un muro e tutt'ad un tratto emerge tra le sue crepe un ragno. In tutti questi casi dalla percezione della realtà emerge un significato.

3.4.5 Fantasia come contegno

S'intende ora andare a caratterizzare in maniera più puntuale l'idea fondamentale per cui l'immagine richiede alla coscienza un cambiamento di atteggiamento [Einstellungswechsel]. In precedenza, avevamo indicato che nel teatro quello che in un'altra circostanza esprimerebbe pura follia è invece una storia da seguire, e in questo senso c'è una sorta di *contegno narrativo* che s'impone e che mi fa dire tra me e me che ora voglio provare a capirne il senso. Con le parole di Husserl, è come se si trattasse di una sorta *d'illusione che io esplicito come tale ma a cui posso e voglio accordare una certa posizione d'essere, in questo senso si può legittimamente parlare di una fantasia in carne ed ossa all'interno della quale posso immergermi*. In questa accezione si parla dell'arte come di un'illusione consapevole che implica una *quasi* credenza degli avvenimenti che mi vengono presentati: "io fingo appunto che esista"⁵⁰². Seduti a teatro "tutto ciò che qui accade, tutte le cose e le persone, tutto ciò che qui vi viene detto, che viene fatto, e così via, tutto possiede il carattere del come-se" e ci viene presentato lì sul palco per "trasportarci nell'illusione artistica [*künstlerische Illusion*]"⁵⁰³, cioè un'illusione a cui liberamente decido di prendere parte seguendo la trama. Io compio liberamente il mondo di finzione, e questa modalità del compimento è ascrivibile a quella percezione che mi invita a prendere parte a quel *gioco* di finzione in cui la *percezione inizia a giocare con il percetto*.

Non è tuttavia la percezione che cambia, piuttosto diciamo che dalla percezione si esprime una dimensione di senso. Non diversamente, anche se a un livello inferiore, questo meccanismo trovava giustificazione per via genetica perché è ciò avviene anche nel momento in cui la coscienza si scontra con particolari fenomeni che ne catalizzano l'*attenzione*, senza che vi sia la necessità di far intervenire una cornice appositamente meditata. Perché vedere l'erba alta di un campo scossa dal vento in maniera particolarmente coreografica o uno spettacolo di danza contemporanea implica in un certo modo lo stesso contegno percettivo, nella misura in cui dalla realtà realmente percepita mi è data la possibilità di cogliere l'*emergenza* di qualcosa che per me esprime un significato, cioè una storia. In questo senso si può indicare nei termini di un certo contegno narrativo il momento in cui la percezione si sorprende ostinata a voler seguire quelle trame che emergono ad un livello superiore rispetto all'esperienza della vita quotidiana.

⁵⁰² Hua XXIII, p. 264.

⁵⁰³ Ivi, p. 244.

Per quanto riguarda la vita di coscienza all'interno di questo narrativo, con le parole di Husserl una sorta di atteggiamento di fantasia [*Phantasieeinstellung*]⁵⁰⁴, è opportuno ribadire che non riguarda un determinato atto, o una sua particolare componente, bensì la vita intera *orizzontale* della coscienza [*das Aktleben*]⁵⁰⁵, si tratta cioè dell'intera coscienza percettiva che vive integralmente all'interno dell'orizzonte di finzione. Come è stato sottolineato ad esempio da Bernet occorre distinguere tra una vita reale, effettiva [*vie effective*] e una vita immaginaria [*vie imaginaire*]⁵⁰⁶, senza tuttavia porre i due registri tra di loro in contrapposizione, ma piuttosto lavorando sulle contaminazioni. La vita nella fantasia conforme alla *perceptio* come evidente non è una vita in un mondo immaginario disancorato dal reale, al contrario è una vita percettiva che è costantemente attraversata dall'immaginazione e che trova la sua traccia nella concretezza della realtà percepita⁵⁰⁷. È proprio in questo senso che Husserl adopera spesso le espressioni come vivere nella fantasia⁵⁰⁸ o vivere nella neutralità [*in der Phantasie oder in der Neutralität leben*] o ancora come un (tras)porsi sin dall'inizio sul terreno dell'intuizione di fantasia fantasia⁵⁰⁹ per designare un determinato contegno dinanzi alle immagini fisiche. Tuttavia, nel momento in cui si fa riferimento a tali espressioni non bisogna tanto insistere sulla dimensione della *sospensione* della coscienza perché abbiamo dimostrato che 'vivere nella *perceptive Phantasie*' non significa sospendere o neutralizzare la coscienza percettiva, ma piuttosto porre l'enfasi su un mutamento di *contegno* percettivo per cui non si assiste al passaggio da una modalità a un'altra, ma si tratta semplicemente di un cambio di atteggiamento e non di una sospensione di una modalità e l'inizio di un'altra. La necessità di non insistere tanto sulla dimensione della sospensione o della neutralizzazione, ma piuttosto ad andare a fare affidamento a un mutamento di contegno percettivo consente inoltre di chiarire che non esiste in via preliminare qualcosa come un io di finzione, perché esso fa tutt'uno con la coscienza percettiva. L'esperienza del come-se dell'atteggiamento della fantasia [*Phantasieeinstellung*] presuppone come correlato un io come-se [*Ich als-ob*], cioè un io di fantasia in quanto io perso [*selbstverlorenes Ich-Phantasie*] nell'esperienza di fantasia, che ci può essere dato tuttavia solo attraverso una riflessione di secondo grado (cioè solo all'interno di una riflessione analitica sulla fenomenologia delle fantasie). Similmente vale per la coscienza d'immagine, perché osservare un'immagine significa anzitutto percepire un'immagine, essendo essa

⁵⁰⁴ Il concetto di *Phantasieeinstellung* viene spesso utilizzato da Husserl (cfr. Hua XXIII, p. 559) e addirittura si spinge a parlare di una *perceptive Phantasieeinstellung* (Ivi, p. 241). Cfr. C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perceptive Phantasie?*, op. cit., 54-55.

⁵⁰⁵ Nel testo 20a si fa esplicita menzione di una vita d'atti fantasticando. Cfr. XXIII, p. 244.

⁵⁰⁶ R. Bernet, *Conscience et existence*, op. cit., 115.

⁵⁰⁷ M. Richir, *Phantasia, Imagination, Affectivité*, op. cit., p. 505.

⁵⁰⁸ Hua XXIII, p. 244.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 245. Quest'ultima considerazione rappresenta a ben vedere la ragione fondamentale per cui la neutralità come tale non è iterabile, laddove la fantasia può essere reiterata a più livelli. Si ha a che fare con una struttura eidetica della fantasia che può essere idealmente reiterata all'infinito. Cfr. C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perceptive Phantasie?*, op. cit., p. 55.

stessa propriamente caratterizzata come una coscienza percettiva. Ammesso e non concesso che esista qualcosa come un io dell'immagine [Bild-Ich]⁵¹⁰, perso all'interno dell'immagine, esso può giungere a coscienza sotto le vesti di un altro io solo in una riflessione analitica condotta nell'ambito dell'osservazione dell'immagine, perché *come non c'è alcun io di fantasia così non c'è alcun io dell'immagine, ma semplicemente coscienza che si integra con gli oggetti a diversi gradi*. Infine, è emerso che attraverso il mutamento di contegno nell'atteggiamento di fantasia conforme alla *perceptio* il mondo dell'esperienza percettiva quotidiana non giunge più a validità per la coscienza, il suo orizzonte tematico è in qualche modo messo fuori circuito, assistiamo all'emergenza di un significato a partire dalla realtà realmente percepita che catalizza intorno a sé l'interesse⁵¹¹ della coscienza, che per una ragione o per un'altra è attirata dalla significatività del percolato⁵¹².

Questi punti sintetizzano in una certa misura i tratti caratteristici del concetto husserliano di atteggiamento che ci premeva restituire sebbene nel commento al testo si sia preferita la concettualità del contegno caratterizzata da un andamento narrativo. Cionondimeno, va rilevato che il concetto di atteggiamento [Einstellung] non si trova all'interno della cassetta degli attrezzi messi a punto dalla fenomenologia. Una forma radicale di intendere la nozione di atteggiamento è rappresentata dal caso dell'atteggiamento naturale, un'operazione fondamentale nel quadro della fenomenologia per cui è il mondo che richiede di essere messo in parentesi e descritto mediante un nuovo atteggiamento che è di natura fenomenologica. Un 'cambio di atteggiamento' – sia che si parli dell'atteggiamento di lavoro in campo fenomenologico sia che si faccia riferimento a un mutamento di atteggiamento percettivo – è sempre di più di un semplice cambio di visuale o di direzione tematica: il *contegno* crea per così dire una "nuova direzione universale di interesse", una messa fuori circuito dell'intero *orizzonte* precedente e con ciò un cambiamento abituale nell'"attuazione complessiva" della vita di coscienza⁵¹³.

Come evidente, la portata di tali questioni non è affatto limitata a una fenomenologia dell'immagine, basti a questo proposito pensare ai sofisticati processi coinvolti nella forma del gioco, i quali processi hanno presumibilmente un impatto altrettanto significativo per una comprensione radicale della vita di coscienza, esattamente come essenziale risultava il chiarimento che veniva accordato a tutte quelle presentificazioni intuitive (ricordo, aspettazione, fantasia) che a torto, proprio nella misura in cui il percolato veniva inteso solo *come se fosse presente*, venivano annoverate come assenti dalla coscienza, eppure così incisive e fondamentali per la condotta effettiva della vita stessa.

⁵¹⁰ Ivi, pp. 467-468.

⁵¹¹ Ivi, p. 276. "L'astensione non è un venire meno di una presa di posizione, bensì un mutamento" (ibi).

⁵¹² *Ibidem*

⁵¹³ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, op. cit., pp. 171-178.

Dal punto di vista del contegno percettivo, il gioco, esattamente come l'esperienza d'immagine, viene fatto all'interno della realtà e non è che la sospende. Piuttosto sulla sua base, interpreta tutta una serie di elementi e si costruisce così qualcosa di alternativo alla realtà, ma di certo non la elide – sebbene sia una metafora che vale fino a un certo punto perché in molti giochi rientra a pieno titolo la fantasia⁵¹⁴. Io posso per esempio giocare con dei bastoni e credere per davvero di essere all'interno di quella modalità in cui faccio *come se* quel bastone fosse una spada, o un manico di scopa *come se* fosse un cavallo⁵¹⁵. Eppure anche in questo caso la coscienza non smette di percepire il bastone o il manico di scopa come tali, ma semplicemente questi oggetti acquisiscono altro senso proprio perché sono inseriti in un'altra *storia*. Dov'è in questo caso l'irrealtà? È triviale vero che nel momento in cui io sto giocando con dei bastoni pensando di essere un cavaliere medievale tutto ciò per un occhio esterno non è reale perché io non sono un cavaliere. Ma esattamente come accadeva con le descrizioni delle immagini a Gottinga, non si coglie il punto se si continua a pensare in termini di reale-irreale, presente-assente. A ben vedere, se si guarda il fenomeno di persone che giocano con i bastoni e che si trovano *coinvolte* nella pratica, in questo senso giocano per davvero e non sembra a questo proposito che si possa parlare di irrealtà, ma semplicemente all'interno di questo contegno *come se* si eseguono delle mosse, esattamente come facciamo delle peculiari mosse in altrettante differenti circostanze della nostra vita.

Sembra pertanto ragionevole impostare il discorso in termini di contegno percettivo anche in riferimento all'esperienza del gioco, dal momento che emerge un particolare sviluppo narrativo. Ciò su cui si è meno convinti è il fatto che questo genere di contegno possa essere inteso generalmente come una coscienza intenzionale nella forma del *come se*. Questo punto è stato ben colto da un autore come Fink⁵¹⁶, dal momento che il modello del *come se* funziona molto bene fintanto che prediamo come esempio il gioco di 'guardie e ladri' per cui una persona interpreta un personaggio *come se* fosse un poliziotto e l'altra *come se* fosse un ladro, ma se invece io sto giocando a calcio non sto giocando nel modo del *come se*, sto invece seguendo delle *regole*. Qui non c'è nessun contegno *come se*, cioè non faccio finta come se fossi uno sportivo. Evidentemente in questo caso non ha alcun senso applicare questo modello. Il punto è che ci sono delle situazioni (e la vita ne è piena) che sono eccezionali rispetto alla normalità, e a ben vedere sono più le situazioni eccezionali che non quelle

⁵¹⁴ Cfr. Supra p. 178, n. 499. K. Walton, *Mimesis as make-believe*, op. cit. Come evidente la posizione di Walton entra in conflitto con quelle di Husserl sul piano costitutivo dell'immagine, perché al contrario è del tutto lecito che all'interno della pratica del gioco possa infiltrarsi la fantasia animando dei supporti (props) in direzione piuttosto che in un'altra. Pertanto, i due autori enfatizzano due punti diversi che possono a buon diritto integrarsi per una comprensione fruttuosa della pratica del gioco.

⁵¹⁵ Su questo punto faccio riferimento alle celebri riflessioni di uno storico dell'arte come E. Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte* (1963), tr. it. di C. Roatta, Einaudi, Torino, 1976.

⁵¹⁶ E. Fink, *Play as the symbol of the word and other writings* (1960), tr. ing. di I. Alexander e C. Turner, Indiana University Press, Bloomington, 2016.

della vita normale. Quando io vado a colloquio dal mio relatore il mio modo di parlare cambia in base al relatore, così come cambia rispetto se mi trovo a parlare con il mio vicino di casa. Se devo trascorrere una serata mondana in occasione di un compleanno di un amico non mi vestirò mai da intellettuale, e viceversa se vado in Università non mi vestirò mai in maniera *fashion*. Questo per dire che è pieno di situazioni in cui – come ne ha parlato Wittgenstein – seguo una *regola*⁵¹⁷. Il contegno narrativo dinanzi all'emergenza di un significato a partire da un supporto percettivo è per certi versi un contegno in cui seguo delle regole. In questo senso, non diversamente dall'esperienza d'immagine, anche l'attività del gioco è una pratica che si compie all'interno dell'esperienza reale, e non è di necessità rivolta all'irrealtà né anzitutto né per lo più, per cui non si tratta più di portare l'enfasi su una filosofia del *come se* (vedere *come se*, giocare nel modo *come se*) ma piuttosto porre l'accento su una determinata *regola* che ogni circostanza prescrive all'atto della percezione, perché è proprio seguendo questa regola che la percezione genera un senso diverso rispetto a quello prosaico⁵¹⁸. Si è definito questo momento attraverso il libero gioco tra percezione e percepito, che permette così di vedere un senso che prima non c'era, senza con ciò dire che quella percezione non è più rivolta alla realtà.

Dal momento che si è dimostrato che la percezione è portata a trovare delle linee narrative o delle coreografie nel realtà, ad assumere un determinato contegno immaginativo nel senso di vedere gli oggetti come se avessero un coefficiente di artisticità anche a livello del mondo reale, è a maggior ragione portata a farlo laddove questa dimensione viene acuita, cioè nel momento in cui ha davanti classi di immagini specifiche (quadri, fotografie, rappresentazioni teatrali) che in qualche maniera, proprio perché *artefatte*, staccano dalla percezione quotidiana indicando alla coscienza che da quel momento in poi l'immagine deve essere osservata seguendo una determinata regola. Si tratta cioè di percetti che danno già una *direzione* alla percezione invitandola con ciò a prestare attenzione ai contenuti al suo interno e ad assumere quella precisa modalità di fruizione.

3.5 Il contegno della coscienza estetica

La nota lettera di Husserl a Hugo Von Hofmannsthal, nella quale la visione fenomenologica viene paragonata alla “visione estetica della pura arte”, solleva tutta una serie di questioni che possono aiutarci a intraprendere il lavoro che intendiamo portare avanti intorno all'oggetto estetico. Sebbene Husserl non abbia mai sviluppato una teoria estetica coerente e ben strutturata, ci sembra significativo il parallelo che traccia tra l'atteggiamento fenomenologico e quello estetico. Nella lettera si fa

⁵¹⁷ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1953), a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino, 2001.

⁵¹⁸ Qui non è in discussione la tesi Walton per cui la fantasia può comunque sempre infiltrarsi nell'attività del gioco, perché questo *può* a buon diritto accadere, ma *non deve*. Quando gioco a calcio, oppure a carte, non sto né immaginando né tanto meno giocando *come se*, piuttosto seguo delle regole che mi vengono prescritte all'interno della realtà.

menzione del fatto che la modalità di lavoro del filosofo (fenomenologo) sia in fondo non diversa da quella dell'artista, dal momento che entrambi sono accumulati dal fatto di condividere un medesimo atteggiamento “nei confronti di ogni obbiettività”⁵¹⁹. È ancora la nozione di atteggiamento a rivelarsi decisiva, poiché l'artista, similmente al fenomenologo nel momento in cui cerca di disvelare le strutture invisibili del mondo, sospende la sua presa di posizione sul mondo. Esattamente allo stesso modo quando si è intenti a contemplare un'opera d'arte (indipendentemente che si tratti del fruitore o dell'artista stesso) non si è interessati all'esistenza dell'oggetto osservato, perché se quest'ultimo fosse il caso, l'esperienza cesserebbe di essere ‘puramente estetica’⁵²⁰. Entrambi, il fenomenologo e l'artista sospendono la loro presa di posizione sul mondo e lasciano emergere gli oggetti nel loro puro manifestarsi, senza prendere posizione, un meccanismo quest'ultimo che ora siamo nelle condizioni di interpretare opportunamente, senza eccessiva enfasi sulla dimensione della neutralità.

Secondo i commentatori husserliani⁵²¹ i testi più significativi sull'estetica husserliana sono da datare tra il 1906 e il 1918. Tra questi, si sottolineano con particolare attenzione: *Estetica* [Ästhetik] presente nell'Appendice VI (1906) di Hua XXIII, la già citata Lettera di Husserl a Hofmannstahl (1907), e infine *Sull'(arte) estetica* [Zur Ästhetik (Kunst)] riportata nell'appendice LIX (1916/1918) di Hua XXIII. Tali scritti si possono integrare con alcuni brevi testi e considerazioni che ci sembrano significativi per un chiarimento della coscienza estetica: *Sulla contemplazione estetica dell'immagine* [Zur ästhetischen Bildbetrachtung] nel capitolo 3 nel testo n. 1 (1904/5), *Coscienza estetica* [Ästhetisches Bewusstsein] nel testo n. 15h (1912) e *Unità sintetica limitata nel caso dell'oggetto estetico, orizzonte diverso rispetto al caso della cosa simpliciter* [Beschränkte synthetische Einheit beim ästhetischen Objekt, der Horizont ein anderer als für das Ding schlechthin] nel testo n. 20d (1921/1924) in Hua XXIII⁵²², un testo particolarmente significativo per la questione degli orizzonti dell'oggetto estetico su cui torneremo più avanti.

Le idee principali che si possono estrapolare da questi passaggi e che ci possono guidare nel seguente lavoro possono essere restituite secondo i seguenti cinque punti: in primo luogo, la coscienza estetica è interessata al modo [Weise] di apparizione dell'oggetto⁵²³; essa è un volgersi verso il modo di apparizione dell'oggetto, che assume una preminenza tematica⁵²⁴; l'interesse estetico si caratterizza

⁵¹⁹ Husserl, E., Briefwechsel. VII, Kluwer, Den Haag, 1994, p. 133, tr. it in G. Scaramuzza, *Una lettera di Husserl a Hofmannstahl*, in *Fenomenologia e scienze dell'uomo* (II), 1985, p. 203.

⁵²⁰ Si fa forte l'assonanza con alcune tesi presenti nella critica del Giudizio in cui Kant in aperta polemica con l'empirismo inglese arriva a dire che bello è ciò che è oggetto di un piacere disinteressato.

⁵²¹ Faccio riferimento al testo di Gabriele Scaramuzza e Karl Schuhmann che ne hanno offerto una sistematizzazione in *Ein Husserlmanuskript über Ästhetik*, in *Husserl Studies* (VII), 3, pp. 165-177, p. 165. ed. it *Oggettività estetica: un manoscritto di Husserl*, in *Rivista di estetica* (XXXVIII), 2, pp. 3-14.

⁵²² Per questo percorso in riferimento alla coscienza estetica mi sono appoggiato al lavoro di Kurg Regina-Nino, *Edmund Husserl's Theory of Image Consciousness, Aesthetics Consciousness, and Art*, Tesi di dottorato presso l'Università di Friburgo in Svizzera, 2014, pp. 81-2.

⁵²³ Hua XXIII, p. 389.

⁵²⁴ Ivi, p. 392.

per non essere oggetto di un interesse teorico né pratico ma un interesse puramente ‘sensibile’ [das rein sinnliche Interesse]⁵²⁵; esso non ha alcun interesse nell’esistenza o nella non esistenza dell’oggetto presentato⁵²⁶; infine, l’oggetto estetico gode di un’unità sintetica limitata rispetto all’unità sintetica di un oggetto percettivo *simpliciter*⁵²⁷.

Prima di chiarire in che senso in ottica fenomenologica la coscienza estetica sia correlata alla coscienza d’immagine, va sottolineato che Husserl non distingue mai propriamente l’opera d’arte dall’oggetto estetico, arrivando a dire che tutta l’arte è estetica [“Ästhetisch” ist alle Kunst]⁵²⁸, senza apportare quelle distinzioni che saranno cruciali per quei commentatori che si metteranno sulla sua scia. Mikel Dufrenne, ad esempio, distingue nei suoi lavori chiaramente tra l’oggetto estetico [objet esthétique] e l’opera d’arte [l’œuvre d’art]⁵²⁹. E ancora, un autore come Roman Ingarden scrive che “l’opera d’arte e l’oggetto estetico sembrano essere identici; nasce la convinzione che sia l’opera stessa a possedere i valori estetici racchiusi in un’armonia di qualità (...). Di qui nascono le teorie errate”⁵³⁰. Ciò malgrado va notato che sebbene Husserl non distingua tra l’oggetto estetico e l’opera d’arte, la coscienza estetica non è in nessun caso ristretta alla casistica dell’oggetto d’arte: infatti, se è vero quanto si è detto sopra, e cioè che la coscienza estetica è prima di tutto interessata al *modo* con cui appare l’oggetto, allora ne deriva che ogni oggetto può essere parte di un’esperienza esteticamente significativa. L’unica aspetto a cui siamo chiamati è per l’appunto quello di scoprire da che parte appare esteticamente l’oggetto:

[I]a valutazione estetica è essenzialmente connessa alla differenza tra la coscienza di un oggetto in quanto tale e il modo di apparizione dell’oggetto [Erscheinungsweise des Gegenstandes]. Ogni oggetto, in quanto è dato per una coscienza, giunge ad essa secondo un modo di apparizione, e ora può essere il modo di apparire che determina un comportamento estetico, un modo può generare uno un piacere estetico, un altro un dispiacere, ecc.⁵³¹

Ad esempio, quando osserviamo un bel paesaggio, il nostro interesse estetico mira al paesaggio “come si presenta da questo punto, da questo imbocco della valle”⁵³².

⁵²⁵ Ivi, p. 145.

⁵²⁶ Ivi, p. 387.

⁵²⁷ Ivi, p. 588. Cfr. Kurg Regina-Nino, *Edmund Husserl’s Theory of Image Consciousness, Aesthetic Consciousness, and Art*, op. cit., p. 81.

⁵²⁸ Ivi, p. 542.

⁵²⁹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de L’expérience Esthétique*, 1953. Si veda anche F. Bandi, *La percezione armata. Esperienza estetica e immaginazione in Mikel Dufrenne*, Mimesis, Milano-Udine, 2018.

⁵³⁰ R. Ingarden, *Aesthetic Experience and Aesthetic Object*, in *Philosophy and Phenomenological Research* 21 (3), pp. 289-313, 1961, p. 302. “The work of art and the aesthetic object seem to be identical; the conviction arises that it is the work itself which possesses the aesthetic values contained in a harmony of qualities (...). From there the erroneous theories originate”. Kurg Regina-Nino, *Edmund Husserl’s Theory of Image Consciousness, Aesthetics Consciousness, and Art*, op. cit., p. 82.

⁵³¹ Hua XXIII, p. 388.

⁵³² Ivi, p. 272.

Cerchiamo allora di vedere più da vicino il modo di apparizione dell'oggetto estetico cercando di chiarire la relazione tra l'oggetto iconico e il *sujet*.

Come appena menzionato Husserl crede che non solo le opere d'arte possano essere vissute esteticamente, ma anche gli oggetti in virtù del loro modo di apparire. Cionondimeno le analisi husserliane vertono principalmente sul rapporto della coscienza estetica in riferimento all'immagine, quindi ciò che va studiata è la relazione tra coscienza estetica e coscienza d'immagine. Tanto per cominciare va notato che la coscienza estetica non riguarda esclusivamente le immagini rappresentative, quelle che raffigurano qualcosa, perché possiamo sederci a teatro e avere un godimento estetico simile se non maggiore, e in questo caso parliamo di una presentazione attoriale, o ancora provare un certo piacere davanti alle tavole blu di Klein e questo ultimo caso ci suggerisce che anche la dimensione materiale dell'immagine gioca un ruolo decisivo.

Quando si ha a che fare con un'immagine rappresentativa, una natura morta del Caravaggio, la coscienza estetica ha la stessa triplice struttura della coscienza d'immagine, ma ciò non può significare che l'esperienza della coscienza d'immagine sia identica all'esperienza della coscienza estetica. Infatti, nella normale coscienza d'immagine, cioè senza il coinvolgimento di alcun atteggiamento estetico, come può essere una fotografia caricata su una piattaforma social, il soggetto iconico attraverso l'immagine è (quasi) percepito. Laddove nel caso della contemplazione estetica il mio interesse verte sul come della conversione in immagine dell'oggetto iconico [wie der Verbildlichung des Bildobjekts]⁵³³, cioè come il *sujet* viene restituito nell'immagine. Come è dunque da intendersi il rapporto tra l'oggetto iconico e il soggetto in riferimento alla coscienza estetica?

3.5.1 *Il come dell'oggetto estetico*

Per chiarire il ruolo del *sujet* all'interno della coscienza estetica, occorre fare un breve riferimento al tema della modificazione della neutralità, che nelle analisi husserliane ritorna anche in riferimento alla coscienza estetica⁵³⁴. Nel testo n. 15h Husserl scrive che “[v]iviamo in una coscienza estetica. In essa non ci si interroga sull'essere e sul non essere di ciò che direttamente appare o appare in un'immagine”⁵³⁵. La stessa idea si ritrova nel testo n. 20d in cui Husserl confronta l'esperienza della coscienza raffigurativa con quella della coscienza estetica, enfatizzando il fatto che esteticamente non siamo focalizzati sulla realtà raffigurata, cioè nell'esistenza o nella non esistenza dell'oggetto

⁵³³ Ivi, p. 36 (1980).

⁵³⁴ Kurg Regina-Nino, *Edmund Husserl's Theory of Image Consciousness, Aesthetics Consciousness, and Art*, op. cit., p. 84.

⁵³⁵ Hua XXIII, pp. 386-7.

raffigurato. Nel caso di una normale esperienza pittorica, potrebbe verificarsi questa possibilità, e di qui l'esigenza di tracciare una distinzione tra le due esperienze:

l'atto raffigurativo è dunque o un atto tematico in direzione del raffigurato, oppure sono esteticamente atteggiato e, per quanto possa continuare a essere convinto che il raffigurato esista e che abbia questa o quella proprietà a me eventualmente note per altre vie, ciò nell'atteggiamento estetico avviene al di fuori del compimento tematico posizionale⁵³⁶.

La sospensione della credenza in riferimento all'esistenza o alla non esistenza del mondo, e degli enti al suo interno immersi, è canonicamente restituita in fenomenologia nei termini di *epoché* o di una modificazione di neutralità che inibisce la tesi di credenza. Come evidente la neutralizzazione della credenza, tuttavia, non è caratteristica solo della coscienza estetica, ma della fenomenologia *tout court* e di questo abbiamo già avuto un assaggio nella lettera che Husserl scrive a Hugo von Hofmannstahl, in cui viene tracciato il parallelo tra l'atteggiamento fenomenologico e quello estetico suggerendo che in entrambi i casi il mondo diventa per lo spettatore una sorta di fenomeno in cui si verifica "una rigida sospensione di tutti gli atteggiamenti legati all'esistenza". Posta in questi termini si potrebbe arrivare a sostenere che la fenomenologica non sia altro che una forma di estetica, o viceversa che l'esperienza estetica non si differenzi poi così tanto dall'esperienza che facciamo nell'atteggiamento fenomenologico (visto quest'ultimo in contrapposizione a quello naturale). Sebbene questa interpretazione sia sostanzialmente corretta, essa non tiene conto dei diversi significati del termine neutralità⁵³⁷ che abbiamo conosciuto nel commento del testo husserliano, perché il rischio in questo caso è quello di adottare un concetto dalle maglie troppo larghe per descrivere fenomeni tra di loro molto differenti. C'è sicuramente un primo senso di neutralità che si riferisce alla riduzione fenomenologica, cioè alla 'messa in parentesi' della credenza del mondo naturale, che nel quadro fenomenologico è di una portata universale, e al suo fianco si trova una particolare forma di neutralità che si esercita nei termini di una sospensione della credenza che si trova nella coscienza estetica, di cui Husserl parla proprio nelle Idee.

In questa sede si definisce la coscienza d'immagine nei termini di modificazione di neutralità della percezione (§ 111). "Questo *obiectum-immagine che raffigura qualcos'altro* non sta dinanzi a noi *né come esistente né come non esistente né in qualunque altra modalità posizionale*; o piuttosto, è dato alla coscienza come esistente, ma come esistente-per-così-dire, sottoposto alla modificazione di neutralità dell'essere"⁵³⁸. Ciò significa che la coscienza d'immagine [das neutrale Bildobjektbewußtsein] coinvolge sia la percezione normale – percepiamo la 'cosa fisica' nella modalità posizionale – sia la coscienza percettiva [perzeptive] in cui è presente l'oggetto immagine

⁵³⁶ Ivi, p. 271.

⁵³⁷ Kurg Regina-Nino, *Edmund Husserl's Theory of Image Consciousness, Aesthetics Consciousness, and Art*, op. cit., p. 85.

⁵³⁸ E. Husserl, *Idee I*, op. cit. p. 274 (Hua III/I, p. 252).

rappresentante [abbildende Bildobjekt] dato a noi “né come esistente né come non esistente, né in qualsiasi altra modalità posizionale”⁵³⁹. Nelle *Idee* Husserl sostiene che nella coscienza d’immagine sia l’oggetto iconico che il soggetto sono neutralizzati; e quest’ultimo si trova ugualmente ad essere sottoposto alla modifica di neutralità “se noi ci manteniamo in un atteggiamento puramente estetico”⁵⁴⁰. E questa considerazione sembra a tutti gli effetti ben adattarsi a quanto detto sopra e cioè che la coscienza del raffigurato nell’atteggiamento estetico “avviene al di fuori del compimento tematico posizionale”⁵⁴¹.

Il punto saliente è che concludendo le sue analisi nel §111 Husserl arriva dire che nella coscienza d’immagine viene a stabilirsi una nuova forma di neutralità che tocca il soggetto iconico e proprio a tal riguardo parla di un disinteresse estetico in riferimento alla realtà del soggetto iconico. Ciò che va messo in luce è che non opportuno scomodare un’ulteriore forma di neutralità perché il soggetto nella coscienza d’immagine è già dato come neutralizzato, proprio nella misura in cui parliamo di un’immagine – poi si può discutere della sua posizionalità, se è una quasi posizione e così via, ma la coscienza d’immagine è neutrale per definizione. Pertanto, il soggetto è già dato come neutralizzato al di là se sia significativamente rilevante sotto il profilo estetico o meno, in questo senso quando Husserl parla di un disinteresse estetico in riferimento al soggetto questa considerazione può essere ben intesa solo a patto che riguardi il disinteresse nei confronti della realtà in quanto tale, cioè la realtà del raffigurato fuori dall’immagine⁵⁴².

Come interpreta Ferencz-Flatz ne consegue a questo punto che la neutralizzazione estetica del soggetto è superflua o quanto meno non necessaria poiché il soggetto è già dato come neutralizzato nella coscienza d’immagine. Sono convinto della bontà della posizione di Ferencz-Flatz per il quale *nella coscienza estetica* il sujet dell’immagine non viene *percepito*, ma è più difficile essere d’accordo sul fatto che la neutralizzazione dell’oggetto iconico influisca di *default* sulla neutralizzazione del soggetto⁵⁴³. Come riporta lo stesso autore poche pagine dopo, la coscienza d’immagine può implicare la posizione dell’oggetto raffigurato come nel caso di un’opera cinematografica documentaria o di un reportage, e tuttavia questo si pone in contraddizione con quanto sopra sostenuto, perché non c’è dubbio che nel caso della coscienza documentaria il sujet dell’immagine è ad ogni buon conto dato come neutralizzato. Quindi un conto è la natura della neutralità che riguarda il soggetto essendo un momento costitutivo di una coscienza d’immagine, mentre un altro è la nostra credenza o quasi

⁵³⁹ *Ibidem*

⁵⁴⁰ *Ibidem*

⁵⁴¹ Cfr supra nota.

⁵⁴² C. Ferencz-Flatz, *The Neutrality of Images and Husserlian Aesthetics*, pp. 477-493, in *Studia Phaenomenologica*, IX, 2009, pp. 485-486.

⁵⁴³ Kurg Regina-Nino, *Edmund Husserl’s Theory of Image Consciousness, Aesthetics Consciousness, and Art*, op. cit., p. 86.

credenza nei suoi confronti. Qui si trova forse il punto “più controverso di tutto l’impianto di ricerca husserliano: alla neutralità che pertiene all’immagine non corrisponde necessariamente un atteggiamento neutrale nei confronti della credenza nel *sujet*”⁵⁴⁴.

Queste prime considerazioni ci invitano a prestare particolare attenzione e a non identificare con eccessiva fretta la questione della neutralità dell’immagine con quella dell’atteggiamento estetico, perché è evidente che per generare una coscienza estetica non basta fare menzione di un disinteresse generico nei confronti dell’essere o il non essere di un oggetto, per la semplice ragione che *non* posizionale non significa di necessità estetico. Nelle immagini a cui brevemente si è accennato e che si sono definite intrise di credenza, come quelle documentarie (ma anche quelle fotografiche), non viene meno in grazie del raggio di credenza che le attraversa la condizione che caratterizza eminentemente la coscienza d’immagine, cioè di essere contrassegnata da neutralità. Per questo ordine di considerazioni è opportuno rimarcare che il tema della posizionalità dell’immagine e della neutralità devono di volta in volta essere osservati secondo due angolature differenti: quella dell’oggetto iconico e quella del *sujet*.

Possiamo ora muovere qualche passo in più intorno alla questione della coscienza estetica e in particolar in riferimento al *modo* di apparizione dell’oggetto iconico e del *sujet*.

In ottica fenomenologica la coscienza estetica non può essere confinata alla sola esperienza di opere d’arte, dal momento che qualsiasi oggetto fisico che percepiamo ci appare secondo differenti modi di apparizioni che possono a loro volta generare in noi il sentimento estetico. Si può infatti anche contemplare la natura e averne un’esperienza esteticamente significativa. Tuttavia, Husserl ritiene che l’esperienza estetica di oggetti d’arte (quelli che rappresentano qualcosa) differisca dall’esperienza estetica dell’oggetto percettivo, nella misura in cui nel primo caso, non contempliamo esteticamente l’apparire dell’oggetto fisico ma il *modo* di apparizione del soggetto che ci viene presentato nell’immagine. Per fare un esempio, quando prendiamo il dipinto di una natura morta del Caravaggio ciò che contempliamo esteticamente è *come* ci appare la natura morta e non come ci appare il dipinto inteso come oggetto fisico e tanto meno il soggetto del dipinto che è la frutta nel cesto che appare nell’immagine. Se diciamo che l’interesse estetico è diretto al modo di apparizione dell’immagine, si tratta di ribadire a questo punto del discorso che il nostro interesse nella coscienza estetica non è immediatamente diretto verso ciò che viene presentato (il *sujet*, il significato), perché in questo caso si ha a che fare con una coscienza d’immagine canonicamente intesa come nel caso di una fotografia di un mio caro. Al contrario, l’interesse estetico è tale perché si concentra sul *modo* di presentazione del *sujet* nell’oggetto iconico, il modo in cui il significato ci viene presentato. Guardare una foto di una persona cercando di conoscere il suo carattere non significa contemplarla

⁵⁴⁴ C. Rozzoni, *Nell’immagine*, op. cit., p. 85.

esteticamente, così come “[p]osso osservare un’immagine di Bismarck e impararne molto circa il suo carattere. Ma allora non sto osservando esteticamente”⁵⁴⁵. L’interesse estetico è rivolto al *modo* in cui la persona e la natura morta si presenta nell’immagine: “[I]l piacere estetico è diretto verso ciò che si presenta *come* si presenta in una tale immagine raffigurativa, donandosi in un determinato *modo* di apparire”⁵⁴⁶. Nel contegno estetico è solo l’apparenza che viene portata ad attenzione, e dal momento che per Husserl è proprio l’oggetto iconico ciò che *appare* in senso tecnico nella coscienza d’immagine, si può concludere che nella coscienza estetica siamo tematicamente rivolti all’oggetto iconico, ma questo solo nella misura in cui attraverso esso ci viene offerto un *modo* di presentazione del soggetto⁵⁴⁷. Nella coscienza estetica il nostro interesse si rivolge pur sempre ai soggetti raffigurati ma nel loro peculiare modo con cui sono stati rappresentati. In questo senso si può forse suggerire l’idea che nella coscienza estetica l’oggetto iconico racchiude in sé la cifra stilistica dell’artistica, il quale introduce tutta una serie di espedienti per poi attivare il riferimento al rappresentato. Ma ciò che conta nell’atteggiamento estetico è il *modo* con cui tale intenzione viene presentata al pubblico: *la coscienza estetica si fonda sul modo di apparizione dell’oggetto iconico inteso a sua volta come immagine del sujet*.

Si può portare l’esempio della fotografia per chiarire la natura della coscienza estetica, è cioè la differenza che sussiste tra la fruizione delle fotografie dell’estate con i familiari e una fotografia d’arte. Nella fotografia d’arte sono più interessato a godere della foto intesa come oggetto artistico, mentre nelle foto dell’estate sono più interessato a cercare di capire chi era quella persona nella foto: mi chiedo forse chi era quello vicino a mio fratello che non riconosco a prima vista, salvo poi dire tra me e me che si tratta del nipote di quel signore che viveva accanto alla nostra residenza estiva. Nella coscienza estetica, al contrario, il soggetto passa in secondo piano, il *che cosa* [was] viene scalzato

⁵⁴⁵ Hua XXIII, p. 271.

⁵⁴⁶ Ivi, pp. 537-538. corsivi miei

⁵⁴⁷ Kurg Regina-Nino, *Edmund Husserl’s Theory of Image Consciousness, Aesthetics Consciousness, and Art*, op. cit. pp. 87-90. La studiosa mette in luce che un’interpretazione che tende a mettere fuori discussione l’interesse nei confronti del sujet all’interno della coscienza estetica si trova nelle considerazioni di Uzelac, le quali pongono l’accento sul fatto che l’interesse nella coscienza estetica ha a che fare essenzialmente con l’oggetto iconico, per la ragione che i discorsi legati al sujet implicano un’attitudine più di natura teorica, che è in quanto tale estranea all’atteggiamento estetico. “It concerns the aesthetic way of observation in whose centre is the interpretation of a object which is on the other side of interest for being and non-being because it is a matter of observation in which no attitudes are taken (...)” M. Uzelac, *Art and Phenomenology in Edmund Husserl*, in *Axiomathes* 9 (1-2), pp 7-26, 1998, p. 13. Questa volontà di evitare il riferimento al modo di apparire del sujet all’interno della coscienza estetica e porre l’enfasi unicamente sul ruolo dell’oggetto iconico deriva dunque dalla convinzione che la questione dell’interesse, quando tocca il sujet nella coscienza estetica, è chiamata in causa essenzialmente per la questione dell’esistenza o meno del soggetto. Se ad esempio vedo un film che ricostruisce in maniera più o meno libera la storia artistica di Chet Baker e di qui vengo in contatto con nuovi elementi interessanti che entrano in risonanza con le conoscenze pregresse che avevo del trombettista, in questo caso l’interesse è in effetti rivolto *anche* al sujet. Cionondimeno, la situazione sembra più sfumata, perché un conto è nutrire interesse nell’apparizione del sujet, un altro è focalizzarsi esclusivamente sul sujet in quanto tale. Pertanto, non è irrilevante se si considera l’apparenza dalla prospettiva dell’oggetto iconico o dal sujet. E se l’enfasi cade sull’apparenza del sujet ciò può condurre a un’altra interpretazione della coscienza estetica. Cfr. Kurg Regina-Nino, *Edmund Husserl’s Theory of Image Consciousness, Aesthetics Consciousness, and Art*, op. cit., p. 90.

dal *come* [wie]. Si dà il caso che io abbia in casa un libro di fotografie di Sebastião Salgado e incuriosito inizio a sfogliarlo. Ora, se voglio giocare sporco mentre guardo le foto allungo un occhio verso la didascalia, ma nella coscienza estetica non mi serve sapere dove si trova quel posto, se si tratta del Brasile o della Russia meridionale, lo guardo e mi lascio per così dire cullare dalla bellezza di quella foto, quindi è proprio il soggetto (il rappresentato, il che cosa) che passa in secondo piano rispetto invece all'oggetto iconico⁵⁴⁸.

Un'ulteriore precisazione che s'impone nel quadro della coscienza estetica si riferisce alla componente materiale dell'oggetto estetico. Nelle considerazioni sopra sviluppate ci è sembrato pacifico sostenere che la coscienza estetica non sorga in noi solo davanti a quelle immagini che rappresentano qualcosa, ma anche dinanzi a quelle immagini che non ci presentano dei soggetti, ma semplicemente dei colori, come può essere il caso di una tavola blu di Klein o un monocromo di Newman. Lo stesso Husserl è consapevole del fatto che la componente materiale dell'oggetto estetico possa giocare un ruolo decisivo nella considerazione estetica e di questo troviamo già traccia in una nota a margine del corso di Gottinga⁵⁴⁹. Questa osservazione potrebbe essere letta in aperta contraddizione con quanto sopra sostenuto, e cioè che la coscienza estetica è *in linea di principio* disinteressata alla reale esistenza di ciò che nell'immagine si manifesta. Questo però è vero solo a un primo sguardo, cioè solo se non si precisa che la coscienza estetica non si fonda sulla materialità dell'opera intesa come qualcosa di *posizionalmente esistente*⁵⁵⁰. Quando guardo gli imponenti monocromi di Barnett Newman, un'immagine non figurativa per eccellenza, il rosso per certi versi assurgere a oggetto iconico dell'immagine: “[il rosso] che si presenta in immagine e in quanto immagine non è posto in quanto reale”⁵⁵¹. Si può comprendere questa considerazione se riprendiamo il quinto punto che abbiamo elencato all'inizio dell'analisi che ci ha guidato nella comprensione dell'oggetto estetico e cioè il fatto che esso gode di un'unità sintetica limitata rispetto all'unità sintetica di un oggetto percettivo *simpliciter*. Se mi trovo al MOMA nella sala in cui è esposto il *Vir Heroicus Sublimis* si può dare il caso che io percepisca quella porzione di spazio rosso come un momento rientrante nella sintesi percettiva della stanza, come una semplice interruzione di colore delle pareti di color bianco. In questo caso il rosso è percepito come un colore ed è pertanto posto come esistente nella continuità sintetica della parete; dirò tra me e me che è solo bizzarro che sia posto lì. Questo è un modo legittimo di fruire dell'opera di Newman, ma non si può dire che abbia

⁵⁴⁸ Rinvio per un approfondimento alle analisi presenti in C. Rozzoni, *Nell'immagine*, op. cit., p. 72.

⁵⁴⁹ Ivi, p. 62-63 (52). “Si pensi (...) alla funzione estetica dei mezzi e dei materiali della riproduzione, per esempio all'ampia pennellata di alcuni maestri, all'effetto estetico del marco ecc...”.

⁵⁵⁰ C. Rozzoni, *Nell'immagine*, op. cit., pp. 56-57.

⁵⁵¹ C. Lotz, *Im-Bilde-sein. Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins*, pp. 167-181, in *Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte von Platon bis Nancy*, a cura di R. Veressov e S. Neuber, Fink, München, 2010, p. 178.

avuto luogo alcuna esperienza estetica, perché nella coscienza estetica noi non percepiamo un colore, nonostante esso si offra conformemente alla *perceptio*, cioè nonostante la manifestazione poggia in realtà su una dimensione materiale. Al contrario nell'esperienza estetica il colore di Newman diventa oggetto iconico a cui non si applica più la tesi di realtà, esso non è più vincolato alle leggi della fisica, il *rosso immagine* apre un nuovo orizzonte estetico in cui il nostro interesse è rivolto al *modo* in cui il colore è presentato⁵⁵², per cui attraverso il rosso percepito viene istanziata una dimensione di significato. In breve, l'esperienza estetica implica la consapevolezza (passiva) che l'oggetto estetico sia dotato di un'unità sintetica limitata, al cui interno vigono delle regole che non sono soggette alle leggi della fisica.

3.5.2 L'orizzonte ignoto dell'oggetto estetico

È ora la volta di interrogare il contesto dell'intenzionalità degli orizzonti al fine di gettare nuova luce sulla vita di coscienza nel momento in cui particolari oggetti fanno sorgere in noi un atteggiamento estetico. In ottica fenomenologica gli oggetti appaiono all'interno degli orizzonti, e come evidente uno degli orizzonti a cui sono rimessi gli oggetti fisici percepibili è il mondo culturale [Kulturwelt]⁵⁵³, al cui interno troviamo anche gli artefatti estetici. Nei manoscritti datati 1921-1924 Husserl sostiene che l'oggetto estetico, quale può essere una rappresentazione teatrale o un quadro, ha un'unità sintetica limitata [beschränkte synthetische Einheit], ciò significa che il suo orizzonte è diverso dall'orizzonte dell'oggetto percettivo puro e semplice⁵⁵⁴. Abbiamo già incontrato nel nostro lavoro la nozione di orizzonte, declinata nella sua duplice accezione di *interno* ed *esterno*. Nella percezione, infatti, il dato è dotato di un *orizzonte interno* che esige un'esplicitazione. L'*orizzonte interno* come tale appartiene alla cosa e ai suoi strati di latenza che domandano esplicitazione ad una coscienza cinestetica. Il che vuol dire che “il percepito è dotato di una coscienza intuitivamente vuota che può in ogni caso essere riempita, per esempio girando intorno alla cosa”⁵⁵⁵. Altro è “l'*orizzonte esterno* che non è intuibile immediatamente, e tuttavia anch'esso presente nella percezione attuale. Dal punto di vista della coscienza, infatti, il percepito non finisce là dove termina il percepire: lo spazio, in quanto campo di oggetti possibili o reali prosegue senza fine”⁵⁵⁶. Prosegue, se così ci si può esprimere,

⁵⁵² Si possono far reagire proficuamente queste analisi con quanto scrive un autore come Dino Formaggio in riferimento all'opera di Van Gogh e segnatamente con le analisi sul giallo e sul 'colore-luce'. D. Formaggio, *Van Gogh in cammino* (1986), presentazione di E. Franzini, Unicopli, Milano, 2004. Non diverso è il tenore delle considerazioni che si trova nelle pagine che Martin Heidegger dedica a *L'origine dell'opera d'arte*, quando scrive che il pittore usa la materia colore in modo che il colore giunga a brillare in uno spazio limitato (Ivi, p. 69), in uno spazio per noi *intensivo*. O ancora “il colore brilla e vuole solo brillare (ivi, p. 67). Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1936), tr. it di I. De Gennaro e G. Zaccaria, Marinotti, Milano, 2000.

⁵⁵³ Kurg Regina-Nino, *Edmund Husserl's Theory of Image Consciousness, Aesthetics Consciousness, and Art*, op. cit., p. 93.

⁵⁵⁴ Hua XXIII, p. 581.

⁵⁵⁵ V. Costa, *L'estetica trascendentale fenomenologica*, op. cit., p. 144.

⁵⁵⁶ *Ibidem*

inscatolando, tutti gli elementi che hanno portato la coscienza ad interrogarsi su un *orizzonte interno* determinato: ora la stanza, la casa, il quartiere, il mondo. In linea con quanto riportato nelle *Meditazioni cartesiane* si definiscono gli orizzonti come delle potenzialità predelineate⁵⁵⁷. Nel processo percettivo di un dado, ad esempio, abbiamo i lati realmente percepiti dell'oggetto e i lati co-intesi. Questi ultimi evidentemente non sono ancora percepiti, sono anticipati e in tal senso sono potenzialità aperte: se cammino intorno all'oggetto posso vederlo da un altro lato mentre se mi avvicino ad esso, vedo alcuni aspetti che non vedevo da distanza; mi concentro sul colore del dado in un momento e sulla sua forma in un altro momento e, oltre alle molteplici prospettive visive, un dado può essere persino toccato o addirittura ascoltato (quando ad esempio lo si lancia sul tavolo). Mi aspetto ragionevolmente che un oggetto appaia in certi modi nel futuro e nondimeno mi aspetto che abbia anche un orizzonte temporale, per esempio un 'orizzonte del passato', cioè una potenzialità di ricordi ridestabili⁵⁵⁸.

Questi molteplici e mutevoli modi di apparizioni dell'oggetto sono tenuti insieme in un'unità nella nostra coscienza. Si ha pertanto una sintesi: l'unico identico dado appare in varie apparizioni, ed è solo attraverso una sintesi che lo sperimentiamo come un unico e medesimo dado pur vivendolo diversamente nel corso del tempo⁵⁵⁹. Perciò la sintesi è anche chiamata sintesi dell'identificazione⁵⁶⁰, laddove questa sintesi non dovesse realizzarsi si va incontro a una delusione, a una sintesi della diversificazione [*Synthese der Unterscheidung*]⁵⁶¹. Di questi aspetti si è già discusso sopra⁵⁶².

Ciò che ora ci interessa rimarcare è che “se rifletto in un atteggiamento posizionale su come apparirebbe questa cosa [il dado] e su che cosa inerirebbe a essa nel procedere dell'esperienza possibile, questa è allora una posizione ipotetica di possibilità reale, una possibilità reale per questo oggetto in quanto elemento identico dell'esperienza possibile in generale”⁵⁶³. In un atteggiamento posizionale consideriamo come un oggetto potrebbe apparire facendo affidamento al corso continuo dell'esperienza possibile nella vita reale, laddove nell'atteggiamento estetico la situazione è diversa, perché non sono interessato verso la realtà⁵⁶⁴. Ciò significa che dinanzi a una rappresentazione teatrale o immersi in un'immagine non includiamo altre possibili esperienze o altre possibili

⁵⁵⁷ E. Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, hrsg. von S. Strasser, Nijhoff, Den Haag, 1973. (Hua I, p. 82); ed. it., *Meditazioni cartesiane e Lezioni parigine*, tr. it. di F. Costa, Bompiani, Milano 2017, pp. 80-1. “[O]gni attualità implica le sue potenzialità, che non sono vuote possibilità, ma effettive potenzialità, designate in avanzo, nel loro contenuto, in un determinato vissuto attuale, in modo intenzionale, perciò provviste del carattere di dover essere realizzate dall'io” (Ivi, p. 81).

⁵⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁵⁹ Ivi, p. 77-78.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 131.

⁵⁶¹ Kurg Regina-Nino, *Edmund Husserl's Theory of Image Consciousness, Aesthetics Consciousness, and Art*, op. cit., p. 94.

⁵⁶² Vedi supra, pp.

⁵⁶³ Hua XXIII, p. 270.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 271.

apparizioni di un oggetto nell'unità sintetica dell'oggetto oltre a quelle che ci vengono prescritte dall'artista. Allo stesso modo, non siamo interessati a come la finzione artistica si adatta al mondo reale; ne è per l'appunto separata:

[n]el momento in cui so che si tratta di una finzione artistica e che non esiste affatto, ciò non mi disturba. È appunto la connessione con la mia naturale sfera-d'essere del mondo reale a non interessarmi, non mi interessa in che misura ciò che qui vedo si inserisca sinteticamente e concordemente nella sintesi universale dell'esperienza possibile (...). Mi interessa solo ciò che si «manifesta in quanto tale», che in questa presentazione giunge a unità concordante⁵⁶⁵.

Come evidente, anche all'interno della finzione artistica, una parte dell'atteggiamento d'essere può allo stesso tempo servire, sebbene tale atteggiamento non sia certo lo stesso che ho solitamente, v'è un mutamento tematico. “Ciò che rende servizio [alla finzione] avrebbe in ogni caso solo la funzione di ridestare certi momenti e orizzonti, in maniera generale”⁵⁶⁶. Prendiamo l'esempio che fa Husserl di un bel paesaggio e assumiamo che esso sia realmente in questo momento davanti ai miei occhi, ecco in questo caso “l'interesse estetico è rivolto al paesaggio tale come si presenta da questo punto, da questo imbocco della valle”⁵⁶⁷. In questa circostanza tutto il resto è posto fuori circuito, fuori dall'orizzonte tematico, cioè tutti gli altri possibili aspetti del paesaggio sono tagliati fuori:

[I]a mia credenza estetica, quella relativa all'oggetto estetico, mi limita però alla serie di manifestazioni ottiche che ottengo da qui, dall'imbocco della valle, e all'unità ottica che vi si costituisce in quanto qualcosa per se stesso identificabile e conoscibile. L'infinito orizzonte che sta oltre al di là di questo – con tutte le sintesi relative a cui posso accedere mediatamente o immediatamente (che posso realizzare) – è troncato [ist abgeschnitten], in quanto esso non è un orizzonte di validità che ora compio. Questa unità sintetica limitata, è così come è qui intuitivamente data, è il mio oggetto estetico⁵⁶⁸.

In questa accezione si parla in riferimento dell'oggetto estetico come di un'unità sintetica limitata dotato di un orizzonte diverso dagli enti percettivi ordinari. Quando sono intento ad osservare una finzione, e nella fattispecie un oggetto estetico che si offre esattamente come una parvenza conforme alla *perceptio* (un'immagine stereoscopica oppure l'oggetto-immagine di una raffigurazione), faccio in qualche modo finta che esso sia l'oggetto in questione, che “per quanto l'esperienza dica l'opposto, per quanto il contesto percettivo attualmente presente dica l'opposto, io fingo appunto che esista”⁵⁶⁹. Ciò significa che mentre mantengo l'immagine della parvenza estetica la mia finzione trasforma anche ciò che parla a suo sfavore, ora il vecchio orizzonte è ora posto fuori validità venendo in qualche modo negato e ricoperto⁵⁷⁰. In questo senso la finzione “ottiene un orizzonte di esperienza

⁵⁶⁵ Ivi, p. 272.

⁵⁶⁶ *Ibidem*

⁵⁶⁷ *Ibidem* cfr. Kurg Regina-Nino, *Edmund Husserl's Theory of Image Consciousness, Aesthetics Consciousness, and Art*, op. cit., p. 94.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 273.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 264.

⁵⁷⁰ *Ibidem* n. 236.

concordante al posto del suo orizzonte discordante, e allora è come se essa esistesse”⁵⁷¹. Sorge così un *integrale orizzonte di finzione*, all’interno del quale “si celano anticipazioni, e anch’esse, tutte, sono interessate e trasformate in anticipazioni fittizie”⁵⁷². Così, dopo aver coperto l’orizzonte percettivo ordinario, la coscienza percettiva atteggiata esteticamente, lavora a partire dal *come* l’oggetto estetico è qui intuitivamente dato. “E in questo «come» [Wie] potrebbe anche rientrare che tale unità implichi ancora (essa è appunto paesaggio) quell’orizzonte infinito, un orizzonte non dischiuso popolato di vaghe predelineazioni eidetiche che, in questa vaghezza, tocca il mio animo”⁵⁷³. Non devo possedere l’oggetto estetico come orizzonte tematico di conoscenza, per intuire quelle ‘vaghe’ predelineazioni, poiché “a esso inerisce solo il fatto di essere questa unità di manifestazioni e, in quanto tale unità, di far parte di un orizzonte unitario dal carattere ignoto che la ingloba”⁵⁷⁴. L’unità dell’oggetto estetico nel ‘come’ della sua datità, “di quella intuitiva e di quella che si dà in quanto ignota attraverso l’orizzonte ignoto – è il mio tema”⁵⁷⁵. Essa diventa pertanto il mio tema percettivo che inglobandomi nella finzione mi invita con ciò stesso ad operare al suo interno facendo quel lavoro di indagine e di apertura degli orizzonti ignoti secondo le sue estasi temporali che ogni buona finzione deve poter essere in grado di suscitare nello spettatore.

3.6 Temporalità immaginativa

La prima classe di immagini con cui abbiamo fatto i conti nel nostro lavoro sono state delle immagini dotate di una chiara cornice come quadri, fotografie, incisioni. Per questa ragione prenderemo in primo luogo come esempio una fotografia, per mostrare in che modo si possa lavorare al suo interno agendo sugli orizzonti temporali a partire dal *come* [wie] la finzione viene presentata; e correlativamente, in che senso si possa parlare di una temporalità immaginativa. Successivamente faremo i conti con una rappresentazione teatrale, provando a tracciare le continuità e le differenze tra le due tipologie.

3.6.1 Coscienza fotografica

Nel primo caso prendo come esempio in questo caso a una fotografia dei miei genitori scattata per il loro matrimonio. Iniziamo col dire che in questo caso non devo modificare la mia coscienza per vedere la fotografia, la percepisco esattamente come vedo la finestra davanti a me, in questo caso

⁵⁷¹ *Ibidem*

⁵⁷² Ivi, p. 265. “È dunque corretta la teoria di *Idee* per la quale vi sono «*ficta* conformi alla *perceptio*»: non però, naturalmente, attraverso un «lasciar in sospeso», attraverso una messa fuori circuito della presa di posizione, nella maniera di un’astensione, bensì attraverso una rimozione di specie del tutto diversa delle posizioni attuali, attraverso la trasformazione mediante finzione, attraverso la posizione ipotetica [*Ansetzen*] e l’imposizione ipotetica [*Hineinsetzen*] delle fantasie nelle sue posizioni”.

⁵⁷³ Ivi, p. 273.

⁵⁷⁴ Ivi, pp. 273-274.

⁵⁷⁵ *Ibidem*

pertanto risulta difficile pensare a una modificazione di coscienza dal momento che il presente è il mio presente attuale. Ora quello può eventualmente succedere alla luce di ciò che abbiamo dimostrato è che sulla base dell'immagine posso potenzialmente immergermi nella fotografia, cioè essa diventa l'occasione come tante altre realtà percettive che mi circondano per *motivare* un mutamento di contegno percettivo. Questo accade perché mi si dà a vedere qualcosa che stacca dal punto di vista percettivo con il resto delle percezioni che costituiscono la stanza. L'immagine è dunque l'oggetto di una percezione che ha per oggetto qualcosa che in qualche maniera è ulteriore alla realtà, ma accade all'interno della realtà: essa è una *finestra* all'interno della realtà che dà su un altro mondo che possiamo porre come esistente se io vedo la foto di un paesaggio che riconosco come reale oppure come non esistente se non ha banalmente senso chiedersi se esiste o meno perché ad esempio si tratta di una rappresentazione astratta. Se poi è il caso di una fotografia che per sua stessa natura è stata scattata prima di quando io la vedo, mi rappresenta quindi un passato, posso a quel punto legittimamente immaginare il suo *orizzonte temporale*. Nell'immagine fotografica c'è dunque una temporalità immaginativa che fa sì che io possa chiedermi che cosa c'era prima di quella fotografia che ritrae i miei genitori, che cosa ci sarebbe stato dopo quella fotografia; e, ancora, che ne è di tutto quello che non c'è in quella foto ma che in quel momento era presente – non solo posso chiedermelo, ma mi viene perfino da chiedermelo⁵⁷⁶. Quindi c'è una somiglianza con le estasi temporali che abbiamo già ravvisato, però va precisato che non stiamo comunque ricordando, se quell'immagine non riguardava noi (se vediamo l'immagine di un'altra persona che non conosco o quella dei miei genitori prima che io nascessi) non possiamo dire che ricordo. Parliamo di una temporalità immaginativa, da non confondersi con la temporalità della coscienza del ricordo.

Dal punto di vista spaziale vale lo stesso discorso. Posso immaginare facendomi le domande prima citate conformemente alle coordinate di massima che si davano anche nel caso dell'aspettazione, perché anche in questo caso si è rimessi a una serie di elementi che guidano la coscienza immaginativa. Certo non sarà mai possibile ridestare il momento di scaturigine dello scatto, però posso scomodare delle coordinate di massima che mi danno l'impressione che si possa

⁵⁷⁶ Questo è un discorso che funziona bene con (una fotografia o) un quadro realistico perché con (una fotografia o) un quadro astratto mi diventa più difficile, proprio sulla base di quello che vedo, riconoscere una certa temporalità rispetto a quell'oggetto tematico e chiedermi cosa era avvenuto prima o rispetto a qualcosa che è avvenuto dopo ad esempio del *Vir Heroicus Sublimis* di Newman (anche se a rigore posso pensarlo). A questo proposito, non credo sia casuale il fatto che dell'opera di Newman ne sia stata offerta un'interpretazione in chiave presenzialista. Mi riferisco in particolare alla posizione di Lyotard che si pone in dialogo con gli scritti teorici di Newman (*The Sublime is now*, 1950-1) in riferimento alla categoria estetica del sublime. Lyotard scrive: “[t]o be true to this displacement in which consists perhaps the whole of the difference between romanticism and the “modern” avant-garde, one would have to read *The Sublime is Now* not as *The Sublime is Now but as Now the Sublime is Like This*. Not elsewhere, not up there or over there, not earlier or later, not once upon a time. But as, here, now, it happens that, ... and it's this painting. Here and now, there is this painting, rather than nothing, and that's what is sublime”. J.F. Lyotard, *The sublime and the Avant-Garde*, pp. 1-18, in *A Journal of Modern Critical Theory* (6), October, 1985.

legittimamente parlare di un' *analessi* di quella foto e poi di una *prolessi* della stessa⁵⁷⁷. Questo mi è dato di fare, e nel momento in cui mi pongo queste domande si può dire a buon diritto che la mia coscienza è già *immersa* integralmente in un orizzonte di finzione⁵⁷⁸, al cui interno mi perdo nell'immagine fotografica esattamente come nel caso della fantasia o come quando ci mettiamo a guardare le nuvole e siamo sopra pensiero. Solo così acquistano senso le considerazioni che volevano designare la fantasia come un contegno percettivo, che accettando di fatto il patto con l'immagine si trasporta al suo interno. C'è dunque questo tipo di immersione per gradi, per cui la coscienza percettiva coglie a partire un supporto reale l'emergenza di uno spazio di significatività, che finisce a mano a mano per risucchiarla in uno spazio fantasmagorico. Questo per quanto riguarda il caso dell'immagine fisica nella realtà in riferimento alla temporalità e spazialità. *L'immagine fisica funge in questo caso da finestra sul mondo dell'immagine* [Bildwelt]⁵⁷⁹.

3.6.2 Coscienza teatrale

Un discorso per certi versi simile ma con i dovuti aggiustamenti vale anche per la rappresentazione teatrale, per cui assistiamo a questo genere di immersione che implica la costituzione di un mondo al cui interno mi devo trasporre per partecipare, sebbene in questa casistica le coordinate siano fornite non più dall'immagine iconica, bensì dai corpi realmente percepiti, che non smettono di mostrarsi nella cornice teatrale seconda la successione percettiva.

Sotto il profilo immaginativo, tuttavia, va rimarcato che vi è una differenza tra l'assistere a una rappresentazione teatrale e percepire una fotografia. Ammesso che nel caso del teatro si possa parlare di immagine, dal momento che la struttura non corrisponde esattamente a quella dell'immagine fisica⁵⁸⁰, la differenza tra le due manifestazioni è che a teatro lavoriamo attraverso una forma di *immaginazione immediata* [unmittelbare Imagination], che ha come riferimento i corpi e gli oggetti sulla scena a cui si è debitamente sottratto il carattere di attualità. Contrariamente al caso della coscienza d'immagine che è definita come una coscienza mediata da un supporto, nel caso della rappresentazione teatrale sono proprio gli attori e gli oggetti che percepisco realmente sulla scena che mi offrono il gancio per lavorare al suo interno secondo delle coordinate spaziali e temporali ben definite. Ciò comporta che in un caso la successione reale dei corpi percepiti avrà l'effetto di blindare

⁵⁷⁷ E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild*, op. cit., pp. 74-5. "Zunächst haben wir auf dem Bilde die Nahsphäre der Bildwelt, die sich dann in den offenen Horizont ihrer Räumlichkeit verliert. Die Bildweltgegenstände sind keine Gegenstände im wirklichen Raum und dauern auch nicht in der wirklichen Zeit, sondern einzig im Bildweltraum und der Bildweltzeit. Prinzipiell ist in der Bildwelt ständig Gegenwart, mag es sich um ein starres oder fließendes Bild handeln. Zu dieser Gegenwart gehört auch eine bildweltliche Zukunft und eine bildweltliche Vergangenheit".

⁵⁷⁸ Se invece stiamo parlando dell'immagine mentale, qui c'è già una conversione della coscienza, nel momento in cui fantastico non sto banalmente percependo la realtà, sto vedendo qualcos'altro, quindi in qualche maniera non c'è più l'io reale che vive in questo mondo, quello viene in parte messo tra parentesi, viene convertito in un altro io.

⁵⁷⁹ Il riferimento è alla formulazione finkiana al §34 di *Vergegenwärtigung und Bild: Bild als „Fenster“ in die Bildwelt*.

⁵⁸⁰ Cfr. M. Richir, *Phantasia, Imagination, Affectivité*, op. cit., p. 503 v 506.

la percezione estetica al reale svolgimento degli avvenimenti, di contro a un lavoro mediato ma relativamente più libero che posso compiere a partire dall'immagine fotografica, la quale è costretta a operare per indizi e condensare il tempo e lo spazio in unico momento saliente⁵⁸¹.

In entrambi i casi abbiamo tuttavia una blindatura, ma diversa. Si tratta di capire fino a che punto stiamo immaginando dinanzi a un teatro o a una fotografia, dal momento che in entrambi i casi siamo dinanzi a delle immagini nel senso che teniamo una fotografia reale in mano o siamo in un teatro con delle persone reali che si stanno muovendo sul palco e *producono* delle immagini. A questo livello d'analisi scomodiamo il concetto di cornice, si fa avanti cioè una cornice (che può essere attiva o passiva) tale per cui quella realtà lì si discosta dalla realtà e per così dire viene raddoppiata la realtà⁵⁸², cioè mi propone una sorta di realtà a sé stante davanti agli occhi.

Da un certo punto di vista la fotografia è più blindata del teatro perché è un'immagine statica e se io la voglio percorrere secondo le direzioni del tempo lo posso fare con una certa libertà perché

⁵⁸¹ Sempre da riferire è in questo caso il *Laocoonte* di Lessing con la celebre distinzione tra arti dello spazio e del tempo. Può davvero un pittore, un fotografo rappresentare, entro un unico spazio, momenti temporali diversi? Questa domanda come si sarà già compreso richiama a un dibattito piuttosto noto, ovvero quello sull'unità temporale in pittura. Chi fra i primi a riflettuto su questo tema è stato Lessing che nel suo celebre *Laocoonte* (1766), e che forse oggi si ripropone in maniera più sfumata, ci propone la distinzione fra *arti dello spazio* e *arti del tempo*. Lessing mette in discussione il paradigma classicistico sostenuto dal Winckelmann secondo il quale poesia e pittura sono arti sorelle, poiché a suo avviso non si può sostenere che poesia e pittura (scultura) esprimono allo stesso modo essendo la distinzione almeno triplice: sotto il profilo della funzione, della costituzione e della posizione storica. In breve, la differenza che s'impone è di natura sensoriale e questo vuol dire che porta con sé delle differenze di struttura legate alle forme dell'intuizione: da una parte le arti figurative sono arti dello spazio, mentre le arti poetiche sono arti del tempo. Le arti poetiche hanno la caratteristica della successione, o per dirla altrimenti raccontano storie, mentre le arti figurative sono strutturalmente vincolate a fissare un punto temporale, un istante, cioè a condensare in un *punctum temporis* il senso complessivo della rappresentazione. Gli "oggetti che esistono l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'una accanto all'altra, si chiamano corpi. Di conseguenza sono i corpi, con le loro qualità visibili, i veri oggetti della pittura. Oggetti che si susseguono l'un l'altro, o le cui parti si susseguono, si chiamano in generale azioni. Di conseguenza le azioni sono i veri oggetti della poesia" (G. E. Lessing, *Laocoonte* (1766), a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1991, p. 32). La rigorosa distinzione si traduce anche sul piano dell'apprensione, vale a dire che da una parte si coglie un'immagine in un istante (arti dell'istantaneità), mentre d'altro in un racconto vi è bisogno di più tempo (arti della successione), implicando evidentemente anche delle differenze sul piano rappresentativo. In Lessing la possibilità di vedere scorrere il tempo nelle arti figurative non è contemplata. Si sono dovute attendere le riflessioni contemporanee per sfumare la sua rigida distinzione, ammettendo ad esempio che nella rappresentazione vi è implicata la dimensione del tempo, giacché in essa vi è l'atto grafico. Si prendano a puro titolo di esempio le considerazioni di un artista come Paul Klee, il quale insiste sul valore attivo della linea: "[i]l movimento sta alla base di ogni divenire. Nel *Laocoonte* di Lessing, sul quale ci perdemmo in tante giovanili meditazioni, si dà grande importanza alla differenza tra arte temporale e arte spaziale; il che a considerarla, non è che dotta illusione, perché anche lo spazio è una nozione temporale. Un punto si fa movimento e linea: ma questo richiede del tempo" (P. Klee, *Confessione creatrice e altri scritti* (1920), tr. it. di F. Saba sardi, Abscondita, Milano, 2004, p. 16). Klee sfuma quella rigida contrapposizione di Lessing, poiché – oggi più che mai evidente sul piano artistico – il tempo è parte integrante dell'immagine e lo spazio ha un suo posto preciso nell'arte del linguaggio, precisamente nella scrittura. Per Klee allora anche lo spazio è un concetto temporale, perché ogni forma disegnata si basa sul movimento.

⁵⁸² Questo procedimento che consiste in qualche modo nel raddoppiare la realtà può essere replicato nuovamente all'interno del mondo di finzione, questo in ragione della struttura eidetica della fantasia che consente la reiterazione *ad libitum*. In altri termini all'interno dell'immagine, intesa come finestra sul mondo dell'immagine, si danno finestre di finestre, e così via. Un esempio di questo meccanismo si trova nelle pagine di Fink con il noto *play within a play* in *Amleto*. "Now, however, the Danish prince has the event of the king's death presented on the open stage, so that the culprits will understand that he knows of their guilt. There thus comes to be another theater played out in the theater, and a double "non- actuality" is introduced. What kind of remarkable and strange "appearance" is this, an appearance that belongs to the kind of play that involves playing a role, indeed in a certain way to play in general, which is, to be sure, actual but presents nothing actual? Can the "non-actuality" of such worlds of appearance be arbitrarily repeated? How can a non-actuality be actual at all?". E. Fink, *Play as the symbol of the word and other writings* (1960), op. cit., p. 79.

a quel punto mi basta immaginare, viceversa il teatro ha un altro tipo di blindatura: è più libero della fotografia nel senso che è temporale, quando guardo un teatro lo guardo dall'inizio e ha un decorso, laddove la fotografia non è temporale per definizione. Quindi idealmente uno spettatore non dovrebbe neanche porsi il problema di ciò che c'è prima e ciò che ci sarà dopo la rappresentazione teatrale, perché è una forma narrativa, mentre la fotografia può proporre una narrazione ma non è una narrazione in movimento, non è cinematografica in un senso letterale. Paradossalmente, dunque, la rappresentazione teatrale è più libera, però nella sua libertà lascia anche meno spazio per immaginare questo perché vi è qualche misura meno la possibilità di immaginare: lo spettatore vede quello che sta accadendo, *frame per frame* siamo guidati nei decorsi percettivi.

Vogliamo guardarci bene dall'idea di appiattare il teatro sul modello del cinema. Solo in un senso molto ampio del termine posso per il momento trattare la rappresentazione teatrale nei termini di una forma narrativa cinematografica, cioè solo per marcare la differenza con l'immagine fotografica, perché è chiaro che vi sono differenze di struttura tra l'immagine teatrale e l'immagine filmica. Facendo riferimento all'espressione *frame per frame* s'intende suggerire l'idea di 'istante per istante', dal momento che l'immagine cinematografica e l'immagine teatrale non sono dello stesso tipo, perché nel teatro non ho *frame* in senso stretto, poiché il *frame* è uno 'spezzone' che qualcun altro sceglie che io veda. Mentre al cinema mi viene imposta un'immagine che deve essere fruita con una tale rapidità che non mi permette di sostare con l'attenzione che io voglio su un punto particolare, al contrario a teatro posso vedere tutta la rappresentazione osservandola solo da un angolo della scena e anche nel momento in cui il protagonista recita un monologo straordinario io potrei essere benissimo distratto e perdersi nella distrazione. In questo senso non sono dello stesso tipo. Si tratta di sfumare questa apparente coincidenza perché le due immagini sono diverse ma proprio perché è lo strumento tecnico che produce delle immagini completamente diverse. Al cinema in *Rosemary's Baby* (1968) si dà a vedere quel fenomeno curioso in cui Roman Polanski adotta un'inquadratura in maniera tale che non si possa vedere l'attrice al telefono mentre al cinema tutti avevano provato a spostarsi dal sedile per provare a catturare, a vedere di più, questo prova esattamente che al cinema quello che vedi è quello che è, laddove l'immagine teatrale essendo tridimensionale per definizione io posso comodamente spostarmi, scegliere un'altra fila e persino una diversa angolazione finendo per avere una prospettiva del tutto differente che valorizza certi elementi piuttosto che altri. A teatro, dunque, non vengono presentate tante fotografie in sequenza a 24 fotogrammi al secondo, perché la realtà non funziona così, perché lo sguardo a teatro è diretto verso la realtà e non come nella fotografia in cui lo sguardo è diretto verso l'immagine. Nel capitolo successivo incontreremo altri casi in cui delle particolari tipologie di immagini mettono alla prova il modello husserliano di riferimento perché costituite attraverso mezzi e tecniche ai tempi di Husserl inedite.

Per il momento ci sia concesso suggerire che nel teatro come forma narrativa e cinematografica nel senso or ora indicato, esattamente come accade con tutte le altre forme artistiche degne di questo nome, c'è sempre un *margin*e di oscurità, che è anche quello che permette l'infiltrarsi della fantasia, perché l'arte non è mai didascalica nel senso che non esplicita mai tutto quanto a chiare lettere, al contrario, fa parte del gioco che lo spettatore, il lettore o il pubblico entri in possesso di quel *margin*e per unire i puntini. Il *margin*e in questo caso è presente non solo nell'immagine fotografica ma anche nella rappresentazione teatrale perché la rappresentazione ha un inizio e una fine, si è sempre nella condizione di chiedersi che cosa sia successo prima dell'inizio e che cosa accadrà dopo. Le grandi forme d'arte invitano in qualche maniera lo spettatore a disporsi su questo terreno di interrogazione e sono capaci di incastonare nell'opera tutta una serie di indizi che possono far scaturire in noi queste domande, se non foss'altro che risulta estremamente interessante saperlo. Basti pensare ancora all'*Amleto* di Shakespeare: è possibile che io mi chieda che cosa sia successo prima che avvenisse la storia di Amleto, a teatro infatti non vediamo la morte del padre, noi sappiamo solo che è già morto, ma nutrendoci di questo elemento siamo invitati a riflettere sul prima, sul tipo di relazione tra Amleto e il padre, ci chiediamo forse che tipo di padre era, come è stata l'infanzia di Amleto, che studi ha condotto, cioè tutta una serie di domande che lo spettatore può potenzialmente moltiplicare all'infinito, questo a patto che la narrazione gli offra lo spunto per fare tutto ciò, cioè gli faccia intravedere il fatto che sia interessante interrogarsi su queste domande. Viceversa, verso il futuro ci si chiederà che cosa ne sarà di tutto ciò, anche se di solito su questo versante dello schema temporale si consuma sempre una lotta pericolosa, perché c'è sempre la tremenda tendenza a far terminare tutte le storie con la morte, una volontà in qualche modo a risolvere l'orizzonte di ignoto e non lasciarlo aperto all'interrogazione. C'è in qualche misura una sorta di seduzione artistica che ci porta a mettere la parola fine, a chiudere le trame, che rappresenta di fatto anche ciò che ricerchiamo nelle storie, cioè qualcosa che ci permetta (prometta) di staccare dalla prosaicità del reale. Se per ipotesi muore una persona a noi cara, il vero dramma in questo caso è che l'indomani la vita continua, il mondo non si è fermato, laddove il desiderio implicito che noi tutti abbiamo è che il finale sia sempre decisivo, che la morte del mio caro sia estremamente significativa, ma non è ciò che accade, perché la vita va avanti. Io provo dolore, e altre persone invece non ne sono minimamente toccate, perché non fanno parte della mia storia. Quindi, non si è mai presi solamente dalla propria storia, ma una volta che ci si guarda intorno si nota che in fin dei conti la propria storia è niente rispetto a tutto il resto. Al contrario, le storie che ci vengono presentate a teatro sono in qualche modo più avvincenti perché ci danno l'impressione che sia proprio quella la storia da seguire, l'unica a contare davvero, quella con un valore esemplare. Nelle forme d'arte, e in particolare nel teatro, c'è la tendenza a mettere la parola fine perché in qualche modo siamo invitati a farlo, in fondo le narrazioni funzionano così ed è ciò che

ci piace. D'altra parte, ciò che una buona rappresentazione dovrebbe invitare a fare è proprio quello di generare nello spettatore delle domande. 'E ora, che ne sarà di loro?', potremmo forse chiederci alla fine dello spettacolo. Le forme grezze in genere si concludono con il 'vissero tutti felici e contenti', fornendo già la risposta e anche un certo grado di piacere del tutto lecito. Però ammettiamo per un istante che la narrazione sia più sofisticata, che ad esempio gli amanti abbiano finalmente appianato i loro dissapori e che alla fin fine l'amore abbia trionfato, eppure proprio sul finale si aggiunge un elemento che sporca la narrazione mantenendo il sospetto che forse non sia tutto risolto, e allora a quel punto la storia è coerentemente chiusa, ma rimane un *però* che lascia spazio all'immaginazione rivolta ad accadimenti futuri, e in quel *però* s'annida tutta la potenza immaginativa.

3.7 Sentimenti ed emozioni

Esattamente come la fantasia riproduttiva è attraversata da atti di sentimento, giudizi, desideri una stessa eventualità sembra caratterizzare la *perzeptive Phantasie*. Per esemplificare, anziché pensare alla paura e al terrore che si vanno avanti nel momento in cui immaginiamo un'atroce fucilazione, possiamo provare a prendere in considerazione il terrore e lo sgomento che aleggia nella fucilazione del 3 Maggio di Goya, o ancora l'angoscia che proviamo dinanzi a una tragedia teatrale. Queste eventualità venivano da Husserl già anticipate in chiusura del testo n. 15 e subito dopo ripresentate nel testo n. 16, datato anch'esso primavera 1912, attraverso una descrizione più raffinata che metteva in luce tre modi mediante i quali può sorgere e vivere il sentimento in riferimento alla scena fantastica.

Se una situazione triste mi aleggia dinanzi nella fantasia, la tristezza o fa parte della fantasia – se io stesso mi calo nel contesto di fantasia, come colui che afflitto (mi trovo per esempio davanti alla bara di qualcuno rappresentato nella fantasia come defunto e soffro); oppure non mi calo con la mia tristezza nel contesto di fantasia e fantastico qualcun altro in preda all'afflizione – è allora la sua tristezza che è fantasticata; o, infine, non fantastico affatto una tristezza e «provo» realmente tristezza sulla base della rappresentazione. In quest'ultimo caso posso dire: «posto che fosse realtà, sarebbe triste»⁵⁸³.

Il sentimento può dunque, nel primo caso, far parte della fantasia nella misura in cui "io stesso mi calo nella fantasia" e vesto i panni di "colui che afflitto"; nel secondo non farne parte: "non mi calo con la mia tristezza nella fantasia" dal momento che fantastico un'altra persona che vive quel sentimento come, ad esempio, accade con "[l]a resurrezione della figlia di Giairo. Cristo che ha compassione. (...) La compassione di Cristo appartiene all'immagine"⁵⁸⁴. La terza eventualità è che provo realmente tristezza sulla base della rappresentazione, non fantastico affatto la tristezza. Come fa notare anche Richir nei primi due casi la tristezza è immaginata, laddove nell'ultimo caso essa è

⁵⁸³ Hua XXIII, p. 199.

⁵⁸⁴ *Ibidem*

effettivamente provata e sentita⁵⁸⁵. Per questa via sembra lecito pensare che ciò che accade nel momento in cui la mia coscienza produce un'immagine non rimanga confinato nell'esperienza dell'immagine, ma offra dei ritorni emotivi alla stessa coscienza, ma osservata ora sotto il profilo della presenzialità.

Esattamente come nel caso delle fantasie che tendevano a oscillare tra un'aspettazione legittima e una fantasticheria sfrenata, allo stesso modo si danno tra loro diverse tipologie di immagini, quelle iconiche o quelle teatrali, a cui si può più o meno accordare un certo grado di realtà, ma non nel senso che sono più o meno reali i contenuti raffigurati, piuttosto nella misura in cui sono disposto di più o di meno a credere a ciò che sta davanti a miei occhi, ora un quadro di Caravaggio e con le dovute distinzioni ora una rappresentazione teatrale – pur sempre di illusioni consapevoli si tratta. Ci sono dunque immagini (in un senso ampio) che hanno la capacità di coinvolgermi altrimenti non potrebbe spiegarsi la tristezza realmente sentita. Nel caso dell'immagine iconica, posso immaginare il dolore solo a patto che io sia entrato dentro la fucilazione del 3 Maggio, abbia ripercorso in qualche modo i momenti che precedono la carneficina e il dolore di coloro che raccoglieranno i corpi. Ammettiamo dunque che in questo caso il sentimento sia più nell'ordine dell'immaginato, anche se ciò non impedisce di ottenere dei ritorni effettivi sulla coscienza inserita nel presente vivente, perché oramai evidente, immaginato non significa non reale. Cionondimeno il dolore *sentito* presuppone quello stesso genere di immersione che abbiamo or ora rinvenuto nella struttura dell'immagine fisica, ma nel caso del teatro si può a buon diritto dire come rimarca Richir che il sentimento è più nell'ordine del sentito e del provato. Questo accade perché il sentimento si fonda nel riconoscimento *immediato* che il dolore provato da quel personaggio (e non dell'attore), che è fatto della stessa carne di cui sono fatto io, genera in me la vividezza del sentito, e tutto ciò in ragione del fatto che la rappresentazione teatrale, rispetto all'immagine fotografica, ci impernia ancor di più al momento presente grazie ai corpi e agli oggetti reali.

Questo modo di argomentare richiama in causa la questione dell'empatia [Einfühlung] su cui ha insistito l'interpretazione di Marc Richir. Non posso affrontare in questa sede la genesi del concetto di empatia [Einfühlung] e la sua storia equivoca. Si pensi solo all'espressione husserliana che stigmatizza il vocabolo nei termini di “un'espressione sbagliata”⁵⁸⁶. Lo stesso Theodor Lipps, uno dei primi teorici dell'empatia, ebbe a dire dell'empatia che è un “termine equivoco e molto equivoco”⁵⁸⁷. Tralasciando dunque i problemi legati allo spettro della sua instabilità semantica, basti per i nostri scopi assumere con empatia la capacità di riconoscere l'altro in quanto *simile* a me: più

⁵⁸⁵ M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., p. 9. “Dans les deux premiers cas, donc, la tristesse est imaginée, alors que dans le dernier elle est effectivement éprouvée ou ressentie”.

⁵⁸⁶ E. Husserl, *Dass Einfühlung ein falscher Ausdruck ist* (1914-1915), in *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, Hua XIII, vol. 1 (1905-20), hrsg. von I. Kern, Den Haag, Nijhoff, 1973, pp. 335-339.

⁵⁸⁷ T. Lipps, *Empatia e godimento estetico* (1906), in *Discipline Filosofiche*, 12, 2002, 2, pp. 31-45.

precisamente si tratta di riconoscere nell'altro stati intenzionali analoghi ai propri, costituendo l'altro come alter-ego, sulla base di un'analogia con il proprio corpo⁵⁸⁸. Io sarei dunque in grado di capire quello che tu vivi perché potrei provare lo stesso vissuto che stai provando tu. Se per esempio vedo una persona addolorata posso ad esempio capire il suo dolore perché esso può risuonare anche in me⁵⁸⁹.

Alla luce di questo breve inquadramento mi è più facile restituire l'interpretazione di Richir. Il suo merito è stato quello di aver enfatizzato il valore attivo del corpo dell'attore, distinguendolo tuttavia opportunamente con il corpo del personaggio a cui presta la vita. Il punto saliente della sua interpretazione consiste nel rimarcare che non è il corpo del teatrante che si offre come correlato di uno stato intenzionale *quasi* empatico all'interno della fantasia. Piuttosto, nella misura in cui l'attore incarna [verkörpert] un personaggio, dà vita a una corporeità viva [Leibkörperlichkeit], quella del personaggio finzionale che rappresenta il vero correlato della *perzeptive Phantasie*⁵⁹⁰. In questo senso l'empatia a teatro non è una forma di *quasi* empatia, essa non è mediata dal corpo dell'attore in quanto tale⁵⁹¹ (e in effetti l'immagine teatrale non possiede un oggetto iconico), piuttosto l'atto empatico, essendo uno di quegli atti che similmente ai giudizi e alle emozioni *attraversa e irrorata* la percezione, si trova nella condizione di scorrere liberamente fino al cuore del personaggio *risuonando* con esso dall'interno, sentendo *realmente* il suo dolore e la sua gioia⁵⁹². In questa direzione si chiariscono quelle considerazioni che volevano sostenere – sulla scia già di Bernet – che la vita nella *fantasia in carne ed ossa* non è una vita contrapposta o sradicata dal reale, ma al contrario è una vita realmente sentita che ha delle ricadute concrete sulla vita della coscienza inserita nel presente percettivo, proprio perché è quella stessa coscienza.

⁵⁸⁸ “Per stabilire un rapporto, una relazione tra me e un altro, per comunicare a un altro qualche cosa, ecc., deve stabilirsi una relazione corporea una connessione corporea attraverso processi fisici. (...) Attraverso questa analogizzazione (...) io pongo un analogo del mio io e del mio mondo circostante”. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, hrsg. von M. Biemel, Nijhoff, Den Haag 1952; *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. Libro secondo: *Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*, tr. it. di E. Filippini, sulla base di Einaudi 2002, Mondadori, Milano, 2008, pp. 601-2 [Hua IV, 168].

⁵⁸⁹ Se per esempio un mio amico ha rabbia nei miei confronti io posso benissimo comprendere che lui è arrabbiato verso di me, ma io non provo rabbia nei miei confronti. Non ho in questo senso qualcosa di *simile* al suo vissuto. La comprensione del vissuto dell'altro non significa in alcun modo provarlo. Un genitore prova ad esempio dolore nel vedere il proprio figlio con il mal di denti, ma il genitore banalmente non ha il mal di denti. Vincenzo Costa invita a tal proposito a fare un uso parsimonioso del concetto cfr. V. Costa, *I modi del sentire*, Quodlibet, Macerata, 2009.

⁵⁹⁰ M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit, p. 505.

⁵⁹¹ Credo che l'insistenza sul ruolo del soggetto a discapito del corpo dell'attore permetta di superare il problema di fondare il meccanismo proiettivo sull'analogia dei corpi, nella misura in cui percepisco un alter ego in quanto mio *simile* allora provo empatia. Husserl tornerà sul concetto di empatia, nella *Krisis*, e sembra abbandonare l'idea dell'analogia dei corpi, spingendosi a sostenere che al fenomeno dell'intersoggettività, al “fenomeno dell'«umanità»” si acceda con la sola riduzione del mondo, in cui la “riduzione dell'umanità” è inclusa come “auto-obiettivazione della soggettività trascendentale, della soggettività che è sempre fungente in linea definitiva”. E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano, 2002, p. 180.

⁵⁹² M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit, p. 505.

Ma più concretamente, come si può a livello fenomenologico rendere ragione di questa evenienza. Come si spiega in altri termini il fatto che dinanzi a foto, dipinti, e più nello specifico rappresentazioni teatrali (e possiamo provare a estendere questo ragionamento a performance artistiche o un film) ci capiti di emozionarci, e a volte in maniera così viscerale sino ad arrivare a versare le lacrime, secrezioni fisiologiche prodotte attualmente da un io desto. Quanti di noi, fatta eccezione per una fugace emozione, si sono sentiti imperlare gli occhi davanti a rappresentazioni artistiche?⁵⁹³ E quanti ancora, almeno una volta nella vita, si sono sentiti soccombere, lasciandosi turbare fino al pianto, dinanzi a una foto di un proprio caro?

3.7.1 Percezione, attenzione, emozione

Questo problema può trovare a nostro avviso risoluzione nel quadro che abbiamo delineato in grazia della concezione della coscienza, che è *diffusa* tanto nel presente quanto nel passato e nel futuro. Pertanto, non ha più senso collocare la coscienza qui più di quanto sia lì, anche perché è la stessa coscienza in quanto sempre contesa e diffusa. Ora possiamo aggiungere che proprio in grazia di questa diffusione si capisce meglio la ragione per cui le emozioni vissute nell'immagine, dall'io dell'immagine non siano emozioni intiepidite rispetto a quelle che vive nel presente percettivo. E questo può accadere proprio perché sappiamo che non c'è nulla come un io reale, poiché l'io che fantastica nell'immagine e l'io che percepisce fanno tutt'uno, pertanto non fa mistero che si assista a delle ricadute: è la coscienza che per quanto possa diffondersi cioè proiettarsi verso il futuro, verso il passato o immergersi nell'immagine rimane comunque sempre in una qualche maniera imperniata al tempo in cui è. Siamo costantemente restituiti a questa dimensione empirica, e quando noi guardiamo un film o una *pièce* teatrale che ci coinvolge non possiamo fare a meno di notare che accadono questi curiosi fenomeni che sono le emozioni⁵⁹⁴. Questo per dire che anche le emozioni per l'io dell'immagine accadono nel flusso temporale fra passato e futuro nello stesso senso in cui avviene una percezione, e ciò non significa altro che indicare che le emozioni accadono esattamente come le percezioni, o si danno a vedere o non si danno a vedere e quando c'è quell'emozione, l'emozione è tale perché *dura*. Un senso diverso è avere un ricordo di un'emozione o un'aspettativa di determinate

⁵⁹³ Per una prospettiva di ordine psicologico si rinvia al testo di James Elkins, *Pictures and Tears. A History of People Who have Cried in Front of Paintings*, Routledge, New York and London, 2001. Per quali ragioni un siffatto approccio non può trovare cittadinanza all'interno di una cornice fenomenologica si farà evidente nelle seguenti analisi. Per un'interpretazione filosofica che tende invece a leggere le lacrime come vettore di un'emozione collettiva di un popolo, si veda R. Boccali, *L'immagine e la leggibilità della storia*, pp. 7-32, introduzione e cura a G. Didi-Huberman, *Popoli in lacrime, popoli in armi* (2016), Mimesis, Milano-Udine, 2020.

⁵⁹⁴ Un ulteriore problema da studiare riguarda l'indagine sul valore costitutivo che si assegna alle emozioni, sebbene sia una via difficilmente percorribile all'interno di un quadro fenomenologico, dal momento che rischierebbe di sfociare in una prospettiva di ordine esistenziale come, ad esempio, ne hanno parlato autori come Max Scheler. In questo ultimo caso tuttavia si inquadrano le emozioni all'interno di un quadro più fenomenologico e si cerca per l'appunto di prestare meno attenzione a ciò che accade esclusivamente nella psiche.

emozioni, ma in questo caso si è più nell'ordine delle presentificazioni⁵⁹⁵. Le emozioni passano come le percezioni, hanno una durata e pertanto non è irragionevole pensare che *le emozioni forti sono esattamente come le percezioni ben focalizzate* come quando mi dico tra me e me, ora pongo *attenzione* a questo aspetto e allora per un momento riesco a mantenere in un presente molto intenso quel determinato aspetto lì prima che la coscienza ricominci ad essere contesa tra passato e futuro.

Cerchiamo di chiarire meglio questo problema delle emozioni ben focalizzate.

In ottica fenomenologica quando io guardo una *pièce* teatrale o un film e mi sento coinvolto nella narrazione ciò ha a che fare con l'attenzione, un tema di cui Husserl parla ampiamente⁵⁹⁶, e una delle caratteristiche eminenti dell'attenzione è proprio quella di essere percorsa da gradi, è in questo senso un concetto per certi versi a metà strada tra fenomenologia e psicologia. Da un punto di vista dell'io reale noi abbiamo quei gradi, che gli psicologi hanno voluto anche cercare di misurare. Tuttavia, questo problema non compete alla fenomenologia, dal momento che essa si premura semplicemente di rilevare che qualcosa accade a livello della coscienza, cioè si limita a registrare che c'è una distinzione e solo mettendola a fuoco prova a esibire una spiegazione plausibile del perché tutto ciò accade, del perché in un caso noi siamo in qualche maniera – come diceva Sartre in riferimento ai sogni – incatenati rispetto a quello che vediamo e in un altro caso siamo più liberi. Vediamo ad esempio un'immagine pubblicitaria, per un istante la attenzio salvo perderla completamente di vista l'istante successivo. In quest'ultimo caso ci distraiamo con estrema facilità, e questo è volendo l'esatto contrario dell'attenzione ben focalizzata. La *distrazione* rappresenta dunque il polo opposto⁵⁹⁷. Eppure, da uno stato di assoluta distrazione passiamo ad un grado di assoluta concentrazione. Tutto ciò è innegabile, si tratta di chiedersi perché avviene. Ci sono evidentemente molte ragioni, e tante di queste ammiccano ad orizzonti psicologici: passeggiando per la città mi capita di vedere ad esempio una bella ragazza, ed evolucionisticamente parlando, essendo una persona un po' adattivista, il mio istinto di riprodurmi me la fa *emergere* di più, cioè mi concentro più su di lei rispetto a tutto il resto che è presente nel campo percettivo che non ha alcuno scopo dal

⁵⁹⁵ Si veda il riferimento alla sezione in cui si discutono i ricordi congelati e le aspettative deluse, cioè il ridestamento o l'anticipazione di certe situazioni che hanno la capacità di chiudere o di aprire il presente percettivo, di caricare di tonalità o di far perdere di rilievo il presente vivente.

⁵⁹⁶ Le lezioni che precedono la stesura dei testi sulla fantasia e la coscienza d'immagine del 1904/5 sono dedicate proprio all'attenzione. Cfr. supra al capitolo *Questioni di metodo*.

⁵⁹⁷ Sullo sfondo di questa contrapposizione tra attenzione e distrazione si possono leggere anche le considerazioni di un autore come Baudrillard per il quale, l'eccessiva fabbricazione di immagini ha portato paradossalmente a uno svuotamento di senso dell'immagine condannandola con ciò all'impossibilità di attirare su di sé l'attenzione dello spettatore, se non per scopi puramente commerciali o propagandistici. "L'iconoclastia moderna non consiste più nel distruggere le immagini, ma nel fabbricare immagini, una profusione di immagini in cui non c'è niente da vedere. Sono, letteralmente, immagini che non lasciano traccia. Prive di conseguenze estetiche, per essere esatti. Ma, dietro ognuna di esse, qualcosa è scomparso. Questo è il loro segreto, se mai ne hanno uno, e questo è il segreto della simulazione. Non solo all'orizzonte della simulazione il mondo reale è scomparso, ma il problema stesso della sua esistenza non ha più senso" J. Baudrillard, *Illusione, disillusione estetiche*, in *Il complotto dell'arte* (1994), pp. 11-36, tr. it di L. Frausin Guarino, SE, Milano, 2013, p. 21.

punto di vista evolucionistico. Ecco questo è precisamente un caso di cui la fenomenologia non si occupa, perché non si cura delle ragioni né in quanto specie né in quanto singoli soggetti. Mentre io sono particolarmente suscettibile alla bellezza, qualcun altro magari un po' meno; mentre io sarò sempre pronto a incanalare la mia attenzione verso una ragazza che reputo bella, un'altra persona attenziona un bel vestito. Ma non è questa la ragione che ci interessa, ciò compete ai gusti. In fenomenologia ci accorgiamo che *in linea generale* quando parliamo di forme d'arte, è nella natura delle forme d'arte riuscire a fare tutto ciò, anzi a dover fare questo, perché altrimenti non parleremmo nemmeno di cornice. È implicito nella forma d'arte che essa debba rappresentare una sorta di eccezione rispetto alla realtà e quando la forma d'arte è riuscita l'idea è proprio che stacchi, che *emerge* significativamente dalla realtà, ma non nel senso che rappresenta una parentesi estranea alla realtà – perché ciò darebbe adito all'idea per cui c'è una differenza tra l'io reale e l'io di finzione – ma perché è proprio una parentesi che avviene nel contesto della realtà, è *un lembo in seno alla realtà*⁵⁹⁸, è quel momento in cui per un secondo tutto ciò che è 'inutile', il prosaico del mondo si ferma e la coscienza incanala la propria attenzione verso quello stato di cose *prodotto* nella scena che è veramente significativo. Ma come fa l'opera d'arte, che è in fin dei conti un oggetto materiale, una cosa fra le cose, a calamitare su di sé l'attenzione? In questo senso risulta una volta di più chiaro perché sia fuorviante l'utilizzo di espressioni che lasciano a intendere che ci sia una sorta di neutralizzazione o di sospensione della realtà dinanzi all'opera d'arte, perché abbiamo piuttosto in qualche modo un punto estremamente significativo della realtà che per un istante mi fa dire che ciò che sto vedendo è davvero importante, è quella storia per cui ha senso suggellare una fine, proprio perché è 'la' storia che conta, quella che porta in sé un valore esemplare per la storia dell'umanità intera. In questo senso la rappresentazione artistica non si limita a incorniciare uno spazio neutralizzato, bensì offre un accesso privilegiato alle strutture significative del mondo⁵⁹⁹.

Ciò spiega perché c'è questo problema di capire come mai c'è questa differenza tra un io reale e l'io di finzione, la divisione consiste nel fatto che per un attimo la realtà si fa da parte e viene in avanti l'opera d'arte e si ha solo l'impressione che ci sia una distinzione, ma in realtà la distinzione non c'è. Sicuramente c'è quel fenomeno di maggior *concentrazione* della coscienza, perché essa trova certi aspetti estremamente significativi, che meritano di essere seguiti con la dovuta attenzione. E non a caso quando tutto finisce, le rappresentazioni ci lasciano con quell'amaro in bocca che ci fa dire, diamine tutto è finito e ora purtroppo si ritorna nella realtà prosaica, ma non abbiamo cambiato coscienza, cioè non c'è differenza tra l'io reale e l'io di finzione. Proprio per questo sembra opportuno

⁵⁹⁸ Questa è la ragione per cui un mondo senza finestre sarebbe assurdo, per il semplice motivo che saremmo rimessi a un eterno presente prosaico, senza la possibilità di disancorarci dal reale. Che detto altrimenti: un mondo senza emergenze di significato a partire e dalla realtà percepita e da supporti percettivi sarebbe assurdo.

⁵⁹⁹ Si fa forte qui ancora l'assonanza con certe tesi presentate da Heidegger ne *L'origine dell'opera d'arte*, op. cit.

utilizzare il concetto di *attenzione*, cioè di una coscienza che si concentra per gradi, permettendo con ciò di capire che cosa accade all'interno della coscienza nel momento in cui sto leggendo un'opera, guardando un quadro o vedendo un teatro. Per una ragione o l'altra, per gusto personale, per ragioni storiche contingenti, il punto è che improvvisamente ho attenzione per quell'oggetto lì che *emerge* rispetto a tutto il resto delle percezioni che non hanno alcun senso e sulle quali potrei comodamente sorvolare. Improvvisamente quell'oggetto lì risulta più significativo rispetto agli altri, nello stesso senso in cui quando mi capita di vedere una bella ragazza per me è più significativa di quando passa una macchina o uno stormo di uccelli. Quindi aumenta la mia attenzione, concentrazione. Questa è sostanzialmente la ragione che spiega allo stesso tempo il fatto che ci sia una differenza nel *contegno*, per cui saremmo tentati (erroneamente) di parlare di un altro stato di coscienza immaginativa, di fantasia e allo stesso tempo tenere in piedi che è proprio l'io reale che prova godimento, (che è concentrato), proprio perché non c'è un passaggio da uno stato all'altro ma semplicemente un fattore di gradi di concentrazione stimolato da una maggiore significatività del mondo e tutto ciò ha a che fare con una fenomenologia dell'opera d'arte come una delle prime cose che l'arte riesce a fare, cioè di ritagliare uno spazio di estrema significatività, di condensarla lì e di attirare l'attenzione in quanto tale e questo provoca il mio rivolgermi a ciò che accade in questo spazio fintanto che sarà capace di tenermi avvinghiato a tutto ciò.

Il contegno con cui ci si pone nei confronti dell'opera d'arte, assume pertanto una propria legittimità nella misura in cui tale atteggiamento invita a pensare gli atti edificati nella *perzeptive Phantasie* non più come subordinati agli atti percettivi, dal momento che lo stesso carattere del *quasi* (percepire, giudicare, desiderare, provare sentimenti) è in ultima analisi un carattere manchevole, imperfetto non riportabile alla vita di coscienza. È solo nella misura in cui ci si ostina a prendere le mosse da un io di finzione rispetto a un io desto che la vita nella realtà estetica, contrasta con la realtà quotidiana e si pone per ciò stesso come un'esperienza difettiva, nel modo del *come se*. Contrariamente, quando l'io è completamente immerso nella cornice dell'opera d'arte, quando sprofonda per intero nel suo mondo dotato a sua volta di orizzonti il carattere del *come se* tende a dileguare. Venendo ad imporsi questa orizzontalizzazione a livello della vita di coscienza, ne deriva che anche quello che sembrava una distinzione della massima importanza tra io reale e io di finzione, va a buon diritto relativizzata: esattamente come non c'è alcun io dell'immagine così non esiste alcun io di finzione, esso fa tutt'uno con l'io reale. Non esiste pertanto alcuna dinamica di figura sfondo all'interno della vita di coscienza, per cui l'io reale arretra sullo sfondo permettendo all'io nella finzione di prendere le redini della coscienza. Quando la coscienza sprofonda interamente nel mondo di finzione [Fiktionwelt], quando si assiste all'emergenza di un significato a partire da un supporto

percepito il carattere del *quasi* tende a sciogliersi, per tale coscienza non si pone il problema di percepire il suo mondo come modificato rispetto a un mondo reale a cui dovrebbe fare riferimento.

4. L'immagine tra realtà e irrealtà

Si è cercato di mostrare nel corso dei precedenti capitoli che tra la realtà e l'irrealtà il confine è molto più sfumato rispetto a quanto lasciavano intendere le prime analisi husserliane, per cui non si assiste a un salto tra le due dimensioni. Si può parlare di uno stacco nel momento in cui si prende in considerazione la percezione e l'immagine mentale, per cui si sarebbe tentati di argomentare in direzione di una cesura tra le due dimensioni. Al contrario, si è visto che percezione e immaginazione defluiscono costantemente una nell'altra perché non sono dimensioni totalmente discrete, sebbene siano ontologicamente diverse. In particolare, ci si è premurati di dimostrare che la classe delle immagini artistiche accade all'interno della percezione e non la sospendono, perché come si è visto nel corso di tutto il lavoro non c'è mai un salto fra la percezione e l'immagine. Il primo nodo problematico che è emerso è legato al fatto che gran parte della riflessione in ambito estetologico è stata per lungo tempo imperniata intorno al dibattito tra percezione e immagine mentale, e da qui l'immagine intesa come facoltà immaginativa. Per una questione di sintonia o forse di inerzia, quel modello che tendeva ad appaiare immaginazione e immagine è trapassato anche nella descrizione delle immagini artistiche, quelle fisiche, per cui ne è derivato un modello secondo il quale l'immagine artistica è separata dalla percezione, e da qui la formula per cui ad un certo punto smetto di percepire e inizio a immaginare. Sulla scorta di una nuova teoria della percezione abbiamo dimostrato invece che la coscienza non smette di percepire dinanzi all'immagine, semplicemente si comporta in una maniera diversa, segue per l'appunto una *regola*. *Quella che possiamo scambiare per l'irrealtà è a dire il vero una sorta di nidificazione al suo interno che vieta per ciò stesso di essere trattata come una sua sospensione o neutralizzazione*. Una volta messa alla prova la teoria dell'immagine di Husserl che fa della struttura tripartita la cifra della coscienza d'immagine ci siamo accorti che il modello entra in profonda crisi, esso poteva reggere fino alla presa in considerazione di immagini pittoriche dotate di una chiara cornice, attraverso la quale si vedeva qualcosa di raffigurato e si riconosceva ciò che era raffigurato per qualcosa di presente nella realtà, nella misura in cui somigliava a qualcosa di noto ed era pertanto dato alla coscienza solo nel modo del *come se* fosse presente. A partire dalle analisi sulla rappresentazione teatrale, ci siamo accorti in realtà che non funziona più il modello della struttura tripartita e proprio per questo siamo stati chiamati a capire meglio il funzionamento del processo percettivo. In particolare, abbiamo dimostrato che quando si assiste a uno spettacolo teatrale o a un film al cinema la coscienza non smette di percepire e inizia a immaginare – né anzitutto né per lo più. I problemi sono infatti sorti nel momento in cui ci siamo resi conto che la percezione non viene annullata ma invece bisogna proprio capire come

reinterpretarla per comprendere come inserire al suo interno il fenomeno della (coscienza) d'immagine. Le recenti tipologie di immagini in questo senso non è che mettono in crisi l'impianto di ricerca husserliano, al contrario l'enfasi va posta sul fatto che queste recenti tipologie fungono da banco di prova per testare la tenuta della nuova teoria della percezione che abbiamo guadagnato.

Nei precedenti capitoli abbiamo seguito passo a passo le analisi di Husserl mostrando le criticità a cui l'edificio husserliano si trova esposto nel momento in cui adotta tutta una serie di concettualità che vanno ancora troppo strette per descrivere differenti tipologie di immagine. Ora possiamo provare a fare un passo ulteriore provando e chiederci come avrebbe reagito Husserl dinanzi a quelle immagini che all'interno del quadro husserliano non erano prevedibili. Ci sono infatti dei casi di immagine limite che mettono alla prova la teoria husserliana e che Husserl non ha potuto trattare sia perché alla sua epoca certe tipologie non esistevano e perché non era impellente mettere alla prova la teoria fenomenologica rispetto a quei fenomeni. Husserl, il cui obiettivo è quello di fare un'analisi intenzionale, non coglie tutti i cambiamenti intenzionali che sono in qualche modo legati al mezzo di fruizione, dal momento che un conto è vedere uno spettacolo teatrale con i propri occhi mentre un altro è vedere lo stesso spettacolo trasposto al cinema, cioè istanziato da un altro *medium* e un altro ancora è vedere lo stesso spettacolo teatrale costruito già in partenza in un'ottica intermediale. Penso a questo proposito a *The Tempest* portato in scena a Londra nel 2016 dalla *Royal Shakespeare Company*, in cui Ariel (lo spirito dell'aria) era interpretato da un attore e rappresentato anche in Computer Graphic (CG) in diretta in scena grazie alla *motion capture*.



Mocap Innovation Captures the Spirit of Ariel da *The Tempest*, Royal Shakespeare Company, London, 2016.

Si è trattato di un'esperimento di 3D mapping e motion capture grazie all'utilizzo di tute con marker attivo, che ha aperto a interrogativi inediti sullo stesso codice della scena nel momento in cui l'attore dialoga con l'ologramma rappresentato, cioè un dialogo tra una persona in carne e ossa e uno 'spirito' restituito materialmente. Che cosa avrebbe detto Husserl se avesse avuto modo di cogliere questa tipologia di immagine? Non solo il teatro sperimenta costantemente attraverso la tecnologia per ottenere effetti visivi spettacolari, ma anche l'arte fotografica si è esposta a queste contaminazioni: che cosa avrebbe pensato Husserl di quelle immagini digitalizzate che sembrano a tutti gli effetti fotografie ma in realtà non lo sono, e ancora di tutte quelle immagini *live* che gravitano sul nostro presente percettivo attraverso delle interfacce, o quelle immagini filmiche che vogliono darci a credere che godono dell'autorità di fatti che sono realmente accaduti?

Si fa pertanto manifesto che le analisi che qui seguiranno in questa ultima parte del lavoro saranno incentrate sulla specificità di questi mezzi. Quindi un po' per ragioni storiche in cui per certi versi mancava un discorso critico sui mezzi e forse per un'inclinazione personale non particolarmente vicina a queste dimensioni, Husserl non coglie che bisognerebbe fare un'analisi tendendo più in considerazioni i vari mezzi nel momento in cui si vuole studiare il fatto che la coscienza produca delle immagini o comunque sia rivolta verso delle immagini, per studiare le quali si sarebbe dovuto fare i conti più da vicino anche con la specificità dei vari mezzi con cui le immagini vengono presentate. Non si tratta come evidente di aprire a una pista di lavoro che viri in maniera sorprendente su un'analisi storico culturale dei vari mezzi; al contrario, si tratta sempre e comunque di continuare a lavorare fenomenologicamente dinanzi alle immagini che ora vengono sottoposta alla pressione di un mezzo con delle proprie specificità. Si tratta dunque di mostrare che tipo di immagini questi mezzi propongono alla coscienza e in che modo la coscienza le apprende. *Il focus è quello di chiedersi che cosa cambia attraverso le diverse tipologie di immagini che si presentano alla coscienza.* Si tratta dunque di provare a gettare luce su queste tipologie di immagini applicando la teoria husserliana alle immagini della nostra contemporaneità, mostrando se e in che misura sia *sfidante* per la teoria fenomenologica iniziare a descrivere queste nuove tipologie di immagini (immagine video, immagine fotografica, l'immagine televisiva, l'immagine filmica) che chiamano forse anche a una modificazione della concettualità fenomenologica stessa, o ancora alla scoperta di qualcosa di nuovo all'interno della coscienza d'immagine.

In questo ampio spettro ci sono immagini che chiamano la coscienza a essere maggiormente presente laddove dinanzi ad altre tipologie si ritrova ad essere più allentata; ad alcune immagini si è più inclini ad accordare una posizione esistenza e ad altre meno, e ancora in alcuni casi sembra lecito che si possa usare il termine coscienza d'immagine, ma non per tutte le tipologie.

Un aspetto emerso con chiarezza dal quadro che è stato tracciato nello scorso capitolo riguarda il fatto che secondo Husserl un'immagine, malgrado la sua neutralità, può implicare diverse posizioni. Essa mi può rimandare al passato, al presente e persino al futuro. Non è dunque il caso della *pura* coscienza estetica che si caratterizza per essere *in linea di principio* disinteressata alla posizione di realtà, per cui si lascia come dire semplicemente 'cullare' dalla bellezza dell'immagine, ma è il caso di immagini, che possono accidentalmente anche essere osservate secondo un atteggiamento estetico, ma a cui in qualche modo sono portato ad accordare una posizione di esistenza. A partire dai contenuti che ci vengono presentati potremmo chiederci: quanto sono disposto a credere che tutto ciò sia reale?

4.1 Fotografia analogica e digitale

Se prendiamo nuovamente il caso dell'immagine fotografica, essa può essere interpretata come l'oggetto di una percezione che ha a sua volta per oggetto qualcosa che in qualche maniera è ulteriore alla realtà, ma accade all'interno della realtà. Essa è secondo la formulazione finkiana una *finestra* all'interno della realtà che dà su un altro mondo che possiamo porre come esistente se io vedo la foto di una persona che riconosco come reale (mio fratello) oppure solo come *presumibilmente* esistente se mi trovo nella condizione di non essere in possesso di tutti gli elementi per certificarne l'esistenza. Eppure, se si tratta di una fotografia che per sua stessa natura è stata scattata prima di quando io la vedo, mi rappresenta a tutti gli effetti un passato, che è accaduto lì in quello luogo⁶⁰⁰. Roland Barthes ha mostrato con chiarezza che pertiene alla natura stessa dell'immagine fotografica la capacità di farci propendere per la credenza di ciò che in essa è rappresentato. In un certo senso, quando guardo una fotografia, la foto di classe del liceo a cui ho preso parte o quella dei miei genitori, di cui tuttavia non posso aver un ricordo dal momento che ancora non ero, sono convinto che quelle persone siano state lì effettivamente dove io ora le vedo, cioè di fronte a un obiettivo fotografico quando la fotografia è stata scattata. Quindi anche la presunzione [Vermutung] di esistenza, cioè la propensione alla credenza vale naturalmente anche nel caso in cui non abbia mai visto in vita mia questo qualcuno o qualcosa, ciò che conta è che esso "è stato lì dove io lo vedo"⁶⁰¹. In questo caso attraverso il mio atteggiamento dinanzi all'immagine fotografica accordo una tesi di credenza a quello stato di cose rappresentato, perché tutto ciò deve essere accaduto in qualche punto della storia, dal momento che io lo sto proprio vedendo.

⁶⁰⁰ Un ulteriore problema che si tratterebbe di approfondire non risiede tanto nel fatto che ricordiamo grazie alle fotografie, ma che ricordiamo solo quelle, che detto altrimenti: il ricordo attraverso fotografie eclissa altre forme di comprensione e di ricordo di avvenimenti, ad esempio, storicamente rilevanti per l'Umanità intera.

⁶⁰¹ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino, 1991, p. 115.

Apparentemente diverso sembra essere il caso di una fotografia digitale che rappresenta il volto di un ragazzo mai esistito, ma che sulla base di un computer come strumento di lavoro che attinge da un *database* sculture, modelli, fotografie, disegni tradizionali nonché alla tecnica della pittura digitale e del montaggio, materializza stampe fotografiche che danno vita a ritratti immaginari. Si pensi a questo proposito al lavoro dell'americano Keith Cottingham che dando vita alla serie *Fictitious portraits* (1992) per mezzo dell'immagine computerizzata intendeva minare alle fondamenta il mito fondatore della fotografia⁶⁰².



K. Cottingham, *Triple*, dalla serie *Fictitious portraits*, 1992

Vale la pena di richiamare il caso della fotografia digitale di Cottingham nonché di tutte quelle fotografie di persone che ai giorni nostri vengono generate automaticamente dall'intelligenza artificiale, perché ci invitano a mettere in discussione la sua definizione più stretta, dal momento che in questo caso ci mettono davanti al fatto compiuto che la persona che si vede non è mai esistita. Questo problema interpella più da vicino quella che è la nostra concezione della fotografia: la fotografia in sé non fa altro che impressionare fasci di luce, di contro al nostro comune modo di pensare che blinda la realtà a come qualcosa di solido, laddove invece se pensassimo alla realtà in termini di fotoni non ci sarebbe più differenza tra una fotografia che io scatto a una persona in un determinato momento della storia rispetto una fotografia digitale che rappresenta un volto di una

⁶⁰² H. Belting, *Antropologia dell'immagine* (2002), tr. it. di S. Incardona, Carocci, Roma, 2011, pp. 133-4

persona mai esistita, ma che sulla base di un algoritmo di una AI configura il viso di una persona a partire da tratti di volti raccolti in un *database*. In breve, sia nel caso della normale fotografia che in quello della fotografia digitale c'è una posizione d'esistenza, perché fino a prova contraria non posso saperlo. Il *gioco* in quest'ultimo caso consiste proprio nel fatto che la didascalia ci consegna quel senso di sconforto perché realizziamo il fatto che questa persona qui, a cui ero totalmente disposto a concedere una tesi di esistenza, mi dice proprio che non esiste: *Fictitious portraits*. Così subentra quel senso di sgomento per cui mi dico tra me e me che stanno creando persone che non esistono e chissà cos'altro potranno partorire nell'immediato futuro. Ma in linea generale nella fotografia crediamo nell'esistenza passata di ciò che è raffigurato, se una foto non è ingiallita dal tempo non posso sapere se quella persona è ancora in vita o meno, ma fino a prova contraria la fotografia, che in senso ontologicamente benjaminiano vuole battere la morte, mi pone sotto gli occhi un oggetto che sono disposto a credere come posizionalmente esistente.

In realtà, a un primo sguardo, la fotografia digitale non ci dice tanto a livello di un'analisi intenzionale perché siamo dinanzi a due livelli diversi del discorso, da un lato la fenomenologia e dall'altro la storia della cultura, la quale enfatizza il fatto che la fotografia digitale ha tolto per così la verità di cui brillava invece la fotografia analogica. Le riflessioni più recenti in ambito fotografico hanno evidenziato esattamente come sia finito per venire meno questo nesso tra immagine (fotografica) e verità, “[i]l discorso sulla verità visuale costituì buona parte del dibattito iniziale, nel quale si cercava di capire come questo progressivo discredito andasse a colpire le diverse sfaccettature dell'attività fotografica”⁶⁰³, ma “[u]na fotografia fatta con un mosaico di pixel su cui si può intervenire direttamente minava i miti fondativi d'indicalità e trasparenza che avevano sostenuto la patente di credibilità per i prodotti della macchina fotografica. Per la fotografia digitale la verità era un'opzione, non una fissazione”⁶⁰⁴.

Il punto è che se io guardo una foto in digitale che è stata ad esempio generata automaticamente da delle reti neurali che assemblano pixel secondo un algoritmo (o la serie di Cottingham) ed emerge di qui il volto di una persona che non esiste, ma è stato per l'appunto assemblato prendendo varie componenti da diverse fotografie, disegni su internet, ecc... io comunque vedo una persona e per quel che mi riguarda il soggetto ritratto esiste potenzialmente nella realtà e non ho ragione di dubitarne più di quanto non abbia di dubitarne guardando una fotografia analogica. Questo per quanto riguarda un discorso di ordine fenomenologico, il resto è concettualità di ordine superiore, perché se la concezione che ho della fotografia risponde a tutti i crismi che riconosco alla percezione visiva di qualcosa che ho sott'occhio non ho ragione di stare a pensare se il soggetto esiste

⁶⁰³ J. Fountcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia* (2016), tr. it., di S. Giusti, Einaudi, Torino, 2018, p. 33.

⁶⁰⁴ *Ibidem*

o non esiste, ma semplicemente *mi viene posto* come tale. Semmai l'avvento della fotografia digitale rinforza quelle perplessità che si erano avanzate intorno al primo modello della coscienza d'immagine che scomodava all'interno della tripartizione l'intervento di un soggetto iconico, il quale intervento più che descrivere fenomenologicamente ciò che avveniva all'interno della coscienza si basava su una ricostruzione concettuale contaminata dalla cultura teorica dell'epoca, sulla quale ricostruzione era caduto vittima lo stesso Husserl. Il fatto che l'immagine (la foto in questo caso) mi rinvia a un *sujet* è più nell'ordine del 'si sa che è così' perché tutti lo abbiamo esperito, e intuitivamente può essere ragionevole, ma è un modello che ha senso per spiegare filosoficamente ciò che accade, ma non fenomenologicamente. Quindi non è che la fotografia digitale mette in crisi il modello della struttura tripartita, perché quel modo di trattare la coscienza d'immagine è già in crisi *ab ovo*, non essendo banalmente un modello fenomenologico, bensì un modello da storia della cultura.

Sotto questa angolazione del problema, la criticità che solleva la foto di Cottingham non è dissimile dal quadro della Montagna Sainte-Victoire di Cezanne. Sia perché è scritto in didascalia e perché ho avuto modo di studiarlo io so che quella montagna che lui ha pitturato è una montagna esistente e quindi che ha un riferimento reale. Ma se io non lo sapessi che cosa succede a livello fenomenologico? Accade che in primo luogo io vedo una montagna che peraltro non ho mai visto, poi in seconda battuta posso eventualmente chiedermi se esiste o meno. E per quanto riguarda il problema del *riferimento* (ammesso che ci sia), a che cosa somiglia quella montagna se per ipotesi è una montagna immaginaria? Assomiglia a una montagna in generale? Non diversamente accade con una fotografia digitale quando io attraverso algoritmi metto insieme tanti pezzi da differenti persone e viene fuori una persona, che io prendo per una persona reale ma che in realtà non esiste. Pertanto, sembra corretta l'ipotesi del riferimento che ci parla a favore della tripartizione della coscienza d'immagine, perché io il soggetto iconico malgrado tutto lo pongo. Eppure, a ben vedere, quella persona (similmente quella montagna) in realtà non sta rimandando a niente, perché fenomenologicamente non mi sento spinto a rimandare a qualcosa, io mi limito per così dire a vedere ciò che si dà a vedere, cioè lo percepisco *senza mettere in moto l'immaginazione* e pongo quell'oggetto come reale fino a prova contraria perché risponde a tutti i crismi della realtà. Se io ho davanti a me la veduta di un paesaggio costruito sapientemente da un pittore abile nell'arte della paesaggistica, io di qui non so se esiste o meno quel paesaggio perché ad esempio l'artista l'ha messo a punto nel suo studio. In questo senso potrebbe essere totalmente frutto della sua immaginazione, però rispetta tutte le caratteristiche di massima della mia percezione diretta verso la realtà e allora pongo quell'oggetto come rappresentante qualcosa di reale. Anche in questo caso è un discorso di *gradi*, cioè di *mediazioni*. Chiaramente la fotografia mi pone preferenzialmente un oggetto come reale, e questo non tanto perché dal punto di vista della storia della cultura si sa che dall'apparato

viene fuori un oggetto che in qualche punto della storia è stato presente (per cui si sa che la fotografia per poter esistere ha bisogno che ci sia una persona che si metta davanti a un oggetto a catturarlo e che quindi quell'oggetto deve essere necessariamente esistito). Ma piuttosto perché dal punto di vista fenomenologico si tratta di ribadire che evidentemente se io anche fossi il primo uomo che ha visto la prima fotografia, o quell'uomo primitivo che ha visto la prima pittura rupestre, allora proprio perché i miei occhi sono fatti così ha più potenza di realtà la fotografia rispetto alla pittura rupestre, ma entrambe possono benissimo rifarsi alla realtà. In questo senso è una questione di *mediazioni*, che sono marcate nella fotografia rispetto alle pitture rupestri, nelle quali l'occhio coglie le asperità della roccia. La foto digitale lavora esattamente cercando di togliere le *mediazioni* ed è un po' come se fosse una pittura iperrealista. Io vedo quella foto digitale che ritrae una persona e ho tutte le buone ragioni per pensare che esista, io lo pongo come esistente, ma non perché so che la fotografia è nata con il bisogno di impressionare qualcosa di esistente. Semplicemente perché somiglia a quello che io vedo, quindi per me quel rappresentato lì da qualche parte esiste, esattamente come sono tendente a guardare un quadro del '700, e nel momento in cui risponde a tutti i crismi della mia percezione a pensare che quell'oggetto faccia parte del mondo esistente, e tutto ciò a prescindere che esista o non esista veramente – perché io posso anche non sapere che la montagna di Cézanne era una montagna che ha un nome proprio ed esiste nel mondo, ma io la riconosco come una montagna, non mi interessa sapere.

Quello che mi premeva criticare è il problema del riferimento, perché non mi sembra che si possa ragionare con un modello semiotico (segno, significato, significante) all'interno della lettera fenomenologica, dal momento che io non apprendo una montagna in immagine come una montagna, ipoteticamente reale, perché somiglia al mio concetto in generale di montagna o a una serie di montagne che io ho già visto. Il punto è piuttosto che quello che io vedo rispetta le caratteristiche di massima della percezione che ho quotidianamente, ma sicuramente non c'è un rimando di ordine intellettuale, che può avvenire nel momento in cui ad esempio guardo un quadro e la persona al suo interno mi rimanda a mio fratello per tutta una serie di tratti somiglianti. Solo in questa casistica, come già menzionato, ha senso scomodare la questione del rimando. Ma sul fatto che io veda un soggetto ritratto e lo prenda per una persona non è perché mi rimanda a un essere umano in generale. Io semplicemente vedo una persona esattamente come quando giro per strada. Quindi anche nella fotografia digitale il fatto che sia possibile che *in linea di principio* che quell'oggetto rappresentato non esista nel mondo reale non è rilevante al fine dell'argomentazione, può venirmi un dubbio ma è un dubbio del tutto intellettuale, cioè che si basa su un sapere molto sofisticato. Questo modo di argomentare vale esattamente, come vedremo tra poco, anche per le dirette televisive, cioè io non mi metto a pensare che siccome è una diretta televisiva allora da qualche parte del mondo deve essere,

così come quando guardo un film la prima cosa a cui penso non è il fatto che quello stato di cose riprodotte non esiste nel mondo. La vera differenza sostanziale è che in un caso sto percependo senza coinvolgimento percettivo, mentre nei casi cinematografici io sono incatenato in una narrazione che in qualche maniera mi allenta quel grado di realtà e me lo fa seguire con piacere, cioè mi incanta.

Da queste analisi ne deriva che non è nella fotografia di per sé – contrariamente a quanto sosteneva Barthes – il fatto che io dica che il soggetto rappresentato nella foto esiste nel mondo. È semmai la storia della cultura che si premura di dirci tutto ciò, perché ripercorrendo la sua genesi ci dice che nel momento in cui è arrivata la fotografia degli esperti ci hanno mostrato che funziona proprio così, che si poteva imprimere l'immagine attraverso precise tecniche e di qui si è deciso che la fotografia dovesse prendere il reale. Ma questa è una ricostruzione teorica cioè un sapere teorico che mi porta a pensare che se guardo la fotografia necessariamente deve essere stato rappresentato qualcosa di reale. In questa stessa storia, con l'avvento del digitale è precisamente questo sapere teorico che è stato messo in crisi, ma dal punto di vista fenomenologico la fotografia non è che di per sé mi costringe a pensare che quella cosa lì punti verso una realtà, almeno non più di quanto un quadro possa dirigersi verso la realtà. È chiaro che si ha un'impressione di realtà maggiore guardando la fotografia, proprio perché l'uomo vede esattamente quello che vedrebbe con i suoi occhi mentre invece con Cezanne s'accorge che c'è una *mediazione* come dire ulteriore, ma non è per questo che attraverso il quadro di Cezanne l'oggetto venga posto come esistente in maniera più incerta rispetto all'oggetto rappresentato in fotografia. Forse c'è solo una differenza di grado, ma questo succede anche con le fotografie digitali per cui noi non smettiamo di porre l'oggetto come esistente, perché abbiamo tutte le ragioni per pensare che sia esistente. Dopodiché solo per così dire 'per magia' non lo è più, ma questo manda in crisi piuttosto la nostra cultura, quello che è il nostro spirito oggettivo e non tanto la coscienza.

Il primo passaggio è che dinanzi a queste *mediazioni* che intercettano tipologie d'immagine come i quadri, le fotografie ma anche le dirette televisive, in prima istanza la coscienza non si pone fino in fondo il problema dell'esistenza o meno, semplicemente diciamo che rispetto a una riproduzione cinematografica in cui sono per così dire incantato dalla trama degli avvenimenti, così come quando sto giocando a un videogioco e vedo persone in digitale sono catturato dalla narrazione, non mi pongo il problema se quelle persone esistano o non esistano. Dopodiché, il problema mi viene da pormelo quando ad esempio vedo delle immagini scioccanti come quelle andate in onda l'11 settembre 2001 o quelle che seguono gli istanti immediatamente successivi agli attentati condotti in Francia nel 2015⁶⁰⁵. Queste immagini in diretta sono molto invitate a guardarle e ogni volta mi devo

⁶⁰⁵ “Nel secolo XXI, però, abbiamo imparato a dubitare e ci avvaliamo di altre protesi. Per esempio, per verificare qualunque dato facciamo una ricerca su internet e giudichiamo secondo i risultati. Non ci affidiamo più alle leggi dell'ottica o della fotochimica, né all'affidabilità della memoria o all'autorità dell'archivio, ma ai puri riscontri di alcuni

ricordare che quello stato di cose riprodotto da qualche parte del mondo sta succedendo o è successo poco fa: se è una diretta sta precisamente accadendo, mentre se è un servizio giornalistico è successo pochi minuti fa.

Il secondo passaggio è che l'oggetto può essere posto come esistente, ma questo me lo posso porre come problema sia per quanto riguarda la montagna di Cezanne sia per quanto riguarda la foto della stessa montagna che io per ipotesi conosco. Eppure, se io non sapessi enciclopedicamente che Cezanne stava pitturando esattamente quella montagna che l'avrebbe resa famosa potrei comodamente pensare che si tratta di una veduta che si è sognato lui, non mi pongo cioè il problema effettivo dell'esistenza della montagna. Se invece io conosco enciclopedicamente quella montagna, oppure la vedo per sbaglio accostandomi dalla finestra di una città in cui sono in villeggiatura e mi accorgo di avere dinanzi a me la montagna Sainte-Victoire che voleva pitturare Cezanne, a questo punto, sulla scorta di questa esperienza, quello che capiterà e che guarderò con occhi diversi ogni volta il quadro di Cezanne.

In questo percorso che si è tracciato, il digitale mette in crisi l'impianto, ma non è una questione legata al fatto se la foto è costituita di pixel o meno, diciamo piuttosto che la fotografia digitale mette parzialmente in crisi quel modello che si fondava sulla verità delle foto, basato sul sapere in linea generale che le foto devono essere fatte essendo in presenza dell'oggetto. Ma questo da un punto di vista fenomenologico *mette cioè in discussione il nostro spirito oggettivo, la nostra cultura in cui siamo inseriti, e non tanto quello che l'occhio vede e quello che l'occhio è portato a credere*. Su questo punto si articola il contenzioso⁶⁰⁶ tra le proposte teoriche che indicano una storicità dello sguardo rispetto alla fenomenologia. Eppure, proprio alla luce dei risultati guadagnati nelle scorse analisi si può provare forse a sfumare questa contrapposizione, proprio sulla base del fatto che abbiamo costruito una nuova teoria della percezione, imperniata intorno alla nuova concezione della coscienza temporale, in quanto avente una sua storia. Pertanto, non è da escludere che anche la percezione subisca in qualche maniera gli effetti dell'intera storia della coscienza all'interno della quale è inserita, perché banalmente la percezione non avviene mai al momento zero, al contrario è

algoritmi. La nostra nozione del tempo, la nostra percezione del passato e del futuro, si basa oggi su una nuova sensibilità che si deve al risultato dei motori di ricerca" (Ivi, p. 237).

⁶⁰⁶ Il simposio idealmente ospitato nel *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (59,1, 2001) dal titolo *The Historicity of the Eye* in cui gli interventi di Danto aprono e chiudono i lavori (rispettivamente *Seeing and Showing* pp. 1-9 e *The Pigeon within Us All* pp. 39-44), offre un quadro esaustivo delle posizioni in campo nel momento in cui si discute di una possibile storicità della percezione. Sono davvero numerosi gli autori che soprattutto sul versante 'culturalistico' hanno sposato queste tesi; per i nostri scopi basti indicare che le posizioni in campo nel dibattito oscillano da un lato sull'invarianza a livello fisiologico dei processi della visione di contro a posizioni altrettanto forti per cui sono le forme stesse della rappresentazione che modificano la percezione (M. Wartofsky, *Sight, Symbol and Society. Toward a History of Visual Perception*, pp. 23-38, in *Philosophical Exchange*, vol 3(2), New York, 1981). Per un ulteriore approfondimento da un punto di vista fenomenologico si rinvia all'articolo di C. Lotz, *The Historicity of the Eye. A Phenomenological Defense of the Culturalist Conception of Perception*, pp. 79-94, in *Phänomenologische Forschung 2009*, Herausgegeben von Lembeck, Karl-Heinz und Mertens, Karl und Orth, Ernst Wolfgang, Meiner, Hamburg, 2009.

come se ogni volta mi arrivasse tutto il mondo. Per questa via trovano inoltre chiarimento a livello fenomenologico i fenomeni dell'attenzione, per cui io potrei essere più portato ad avere attenzione per il ricorrente, o viceversa per quello che è la prima volta che vedo⁶⁰⁷. O ancora si pensi ai numerosi studi che indagano la variazione dei livelli di attenzione nella fase scolare per coorti di età. Oltre il caso dell'attenzione, il fatto fenomenologicamente più evidente in cui si dà a vedere che la percezione è attraversata dalla storia è quando mi capita di vedere una fotografia che rappresenta una persona che mi è cara. Allora, chiaramente la percezione di quella fotografia avrà un impatto dal punto di vista emotivo diverso rispetto a quello che ha nel momento in cui io guardo la fotografia di un perfetto sconosciuto. Se io vedo la foto di una persona che riconosco è perché si trova all'interno della mia coscienza, in questo senso la percezione si caricherà di un significato diverso. Pertanto, non è da escludere che certi saperi contaminino la mia percezione.

Se a ciò si aggiunge che la storia della mia coscienza non è mai storia della coscienza individuale, ma storia di una coscienza collettiva, il discorso si complica ulteriormente, perché si dà a vedere che c'è una storicità della coscienza che è largamente intersoggettiva. In ottica fenomenologica, infatti, la coscienza non è mai una coscienza solipsistica, anzi quella sedimentazione si oggettiva nel mondo e va a costituire intersoggettivamente il fenomeno che noi chiamiamo la storia e le nostre percezioni avvengono necessariamente sulla base di quella storia⁶⁰⁸. Questo spiega del resto il fenomeno delle mode, per cui ora non indosso più un capo d'abbigliamento che esaudisce tutte le funzioni del capo d'abbigliamento, perché semplicemente la mia percezione non lo riconosce più come adatto per la mia fase storica, e in questo senso paga lo scotto di una storicità⁶⁰⁹. Con la nuova concezione della temporalità ci si può dunque avvicinare a posizioni che in un primo tempo erano definite antitetiche, perché in questa nuova visione c'è una storia della coscienza che partecipa alle storie delle coscienze intersoggettive e che quindi vanno a sedimentare una storia che diventa storia di un'intera comunità, nazione, continente, il mondo.

4.2 Finestre, interfacce

Accanto alla credenza nei confronti di immagini fotografiche, la cui posizione di esistenza *può*, ma *non deve*, fare riferimento a una realtà che è accaduta nel passato, e che accidentalmente può implicare una coscienza rimemorativa se riguarda la mia storia, si danno a vedere anche immagini la cui

⁶⁰⁷ A questo proposito ci sono stati alcuni autori che hanno parlato in favore della storicità di queste operazioni indicando ad esempio una possibile storicità dell'attenzione visuale. Si veda a questo proposito B. Nanay, *The History of Vision*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73:3 Summer, Published by The American Society for Aesthetics, 2015, pp. 259-271. È chiaro che se siamo troppo esposti alle immagini, cioè siamo troppo abituati a vederle, le immagini saranno meno rilevanti per la mia attenzione percettiva. Si vedano sopra le riflessioni di Baudrillard, p. 205, n. 597.

⁶⁰⁸ E. Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, op. cit.

⁶⁰⁹ C. Baudelaire, *Il bello, la moda, la felicità*, pp. 279-280 ed *Elogio del trucco*, pp. 305-308, in *Scritti sull'arte*, tr. it. e cure di G. Guglielmi ed E. Raimondi, Einaudi, Torino, 1992.

posizione di esistenza è rivolta ad avvenimenti presenti. Si pensi in questo caso all'immagini televisiva, che a differenza di una foto o di una registrazione video non mi mostra qualcosa del passato, bensì degli avvenimenti del presente attuale come se io di fatto mi trovassi lì. Le immagini televisive sono quelle immagini che emergono da un supporto materiale quale è la televisione. In particolare, ci è stato chi come Wiesing ha voluto caratterizzare lo schermo televisivo nei termini di una finestra sostenendo che il televisore [Fernseher] radicalizza l'idea albertiana della finestra nella misura in cui l'invenzione della televisione è la realizzazione concreta di finestre che sono persino migliori delle finestre di casa nostra⁶¹⁰. La caratteristica fondamentale dell'apparato televisivo consiste proprio nel farci vedere qualcosa a distanza, esattamente come vuole l'etimo della parola tedesca 'fernsehen'. Ma vi è di più: l'immagine televisiva è tale per Wiesing solo nella misura in cui ci mostra un programma in diretta (*live*), solo in questa accezione usiamo correttamente l'apparato televisivo. Certo, si potrà sempre vedere un film in televisione, ma in questo caso si utilizza l'apparato piuttosto come *home theatre*, cioè come un sostituto del cinema. La televisione adempie alla sua funzione propria solo nella misura in cui ci mostra un programma *live* a distanza e non un film, sappiamo infatti distinguere tra un inseguimento poliziesco e la partenza di una gara di Formula 1⁶¹¹. Su questo punto ci è stato chi come Ferencz-Flatz ha enfatizzato il fatto che con la televisione in realtà non si vede qualcosa lontano [fernsehen], ma *come se* si fosse lì presenti⁶¹². E in effetti abbiamo mostrato che è consustanziale alla natura stessa dell'osservazione dell'immagine offrire l'occasione allo spettatore di avere un'intuizione (quasi) percettiva dei soggetti e degli accadimenti rappresentati, *come se* fosse lì in carne ed ossa.

Quali che siano gli aspetti su cui è possibile porre l'enfasi, ha proprio senso designare lo schermo televisivo nei termini di finestra, dal momento che presentifica degli avvenimenti che possono essere passati, se si riferiscono a una replica o una trasmissione in differita, oppure presenti se mi offre l'accesso a una porzione della realtà presente che per me da questo punto in cui ora mi trovo è inaccessibile. In tutti questi casi l'immagine televisiva funziona come una finestra, nel senso che lo schermo televisivo fa da finestra su altra dimensione, in un senso che mi sembra più pertinente rispetto alla formulazione di Fink, per cui l'immagine funge da finestra sul mondo dell'immagine, perché in quest'ultimo caso si fa riferimento al fatto che dalla realtà percettiva emerge qualcosa di *ulteriore* alla realtà.

⁶¹⁰ L. Wiesing, *Fenster, Fernseher und Windows*, pp. 99-106, in *Artifizielle Präsenz*, op. cit., 101-2.

⁶¹¹ Ivi, pp. 102-3. Si possono interpretare le parole di Wiesing nel senso che vedere un film alla televisione o un programma implica due contegni percettivi diversi. Nel caso del film alla televisione la coscienza si intrattiene ma in qualche modo la percezione *gioca* con il percolato esattamente come quando guardiamo una rappresentazione teatrale. Quando invece guardiamo un programma assumiamo un altro contegno che non è quello del gioco, ma è come se fossimo sospinti verso un'altra dimensione della realtà.

⁶¹² C. Ferencz-Flatz, *Gibt es perzeptive Phantasie*, op. cit., p. 49-50.

Ma che cosa accade da un punto di vista fenomenologico dinanzi all'immagine televisiva? Per ipotesi io sto percependo il mondo reale e ad un certo punto incontro un oggetto (televisione) che esattamente come un quadro è dotato di una cornice. Ma fino a che punto è lecito trattare l'immagine televisiva come l'immagine di un quadro? Può essere utile considerare il seguente esempio, e cioè il caso in cui io mi trovi nelle circostanze di voler assistere a una partita di calcio senza tuttavia averne le possibilità economiche. A questo punto non mi resta che ingegnarmi, cercando anzitutto una posizione favorevole vicino al campo da gioco e porterò con me un binocolo. Che differenza c'è tra l'immagine televisiva di un evento sportivo e lo stesso evento (lo stesso contenuto) osservato da un binocolo?

Posto dunque che io non possa essere presente in carne e ossa a guardare la partita, se io la sto guardando in televisione a casa sul divano e mi muovi con il corpo non vedrò più di quanto mi potrà offrire lo schermo televisivo. Il televisore, esattamente come una finestra di casa, può rimanere posizionato al suo solito posto, perché il suo posizionamento è in questo caso irrilevante ai fini dell'esperienza dell'immagine televisiva. Al contrario, laddove se io guardassi la partita con un binocolo, anche se si tratta di una *mediazione* in questo caso non si può parlare di una coscienza d'immagine ma piuttosto di un'amplificazione della percezione che comunque non è a costo zero perché il campo visivo viene in parte amputato – sebbene in ottica enattivista si può sostenere che se una persona tutt'ad un tratto inizia a girare con il binocolo si può arrivare a pensare che tutto il corpo, cioè i suoi movimenti, si conformerebbero al nuovo campo visivo. Come, ad esempio, ci suggerisce l'esperimento con gli occhiali invertiti, per cui quando si alza la mano con indosso questi particolari occhiali in realtà si vede che la mano va verso il basso, quindi posto che tutto il mondo è al rovescio, ad un certo punto si dovrà sostenere che gli input che il mio corpo dà ai miei arti per farli muovere per me sarebbe sostanzialmente normale come se avessi sempre alzato il braccio però invece di abbassarlo. A poco a poco tutta la percezione sarebbe come se fosse ribaltata verso 'il verso giusto'. Sicuramente i movimenti che io faccio si ribaltano al contrario finché si giungerà a un punto di equilibrio percettivo in cui i movimenti non *suoneranno* più strani, perché tutto il corpo si modifica in maniera tale che per fare dei movimenti che prima sembravano eccentrici adesso li fa sembrare normali, nella misura in cui il corpo prende abitudine, confidenza. Quindi per alzare il braccio io so che lo devo abbassare, e viceversa abbassandolo so che si alzerà⁶¹³.

Tutto ciò per dire che con il binocolo avviene qualcosa di simile nel senso che si ha a che fare con uno strumento che inizialmente mi offre una visione un po' eccentrica e che forse per ragioni di

⁶¹³ Riprendo questo esempio dal testo di O'Regan che si rifà alla vicenda di uno psicologo che aveva costruito un occhiale con lenti speciali che una volta indossato faceva apparire il mondo capovolto da sopra a sotto e da destra a sinistra. J.K. O'Regan, *Perché i colori non suonano. Una nuova teoria della coscienza* (2011), tr. it di S. Zipoli, Cortina, Milano, 2012, p. 50.

circostanze cinestetiche alla fine diventerebbe qualcosa di normale. Questo solo per ipotesi, perché alla fine il binocolo mi sottrae un po' del campo visivo. Tuttavia, il punto saliente è che con il binocolo non si ha una coscienza d'immagine, parlerei piuttosto in questo caso di un'*interfaccia* percettiva⁶¹⁴, intendendo con interfaccia qualsiasi immagine che faccia da finestra su qualcos'altro. In questo senso, la descrizione offerta attraverso le analisi sul binocolo riesce a ritagliare in maniera più precisa anche ciò che l'immagine televisiva fa, cioè di fungere da finestra su qualcos'altro.

Pertanto, l'immagine televisiva è paradossalmente più vicina a quella del binocolo rispetto all'immagine di un quadro. I quadri e non diversamente il teatro non possono essere considerate interfacce o finestre che danno su qualcos'altro perché Romeo e Giulietta e similmente il Bacio di Hayez sono istanziati in quello spazio, e quando un'opera viene rappresentata non diciamo che si vede qualcosa attraverso quell'opera, piuttosto diciamo che la rappresenta, la esprime, cioè emerge nel senso di un'*espressione*. Se invece io sto guardando la televisione, soprattutto un evento in diretta è come se lo stessi guardando attraverso una finestra, in questo senso parlerei più di interfaccia, cioè un supporto che mi permette di *allargare* la mia percezione. Invece al posto di un film o di eventi avvenuti nel passato è lecito che si parli di una rappresentazione perché si sta esprimendo qualcosa che attualmente non c'è, cioè c'è solo lì e in nessun'altra parte⁶¹⁵. Per tutte le rappresentazioni artistiche non parliamo pertanto di interfacce, a meno che io non stia guardando un balletto in diretta alla televisione o un teatro al computer: per cui in questi casi si ha una coscienza estetica all'interno di un'*interfaccia*. In questo senso quando si parla di un oggetto che mi permette di *amplificare* la percezione, ha senso usare il concetto di interfaccia sostituendolo a quello di coscienza d'immagine, nell'accezione di *Bildbewusstsein*, perché quest'ultima si espone troppo al rischio che intervenga l'immaginazione.

Nel caso in cui guardo una partita da un binocolo non ho una coscienza d'immagine, ma ho una coscienza diversa, sto per l'appunto guardando un evento attraverso un'*interfaccia* con tutte le modifiche del caso, ma non è un'immagine, non più se metto degli occhiali da sole ho delle modifiche della percezione perché vedo tutto più scuro rispetto a se non ce li avessi, ma a quel punto non dirò che sto guardando delle immagini al posto del mondo reale. *La differenza fondamentale tra il binocolo e l'immagine televisiva è la coscienza dell'io posso*: mentre io posso comunque muovere la testa e avere una certa padronanza delle percezioni, nel caso della partita in diretta non sono padrone di quello che mi viene mostrato e questo vale anche nel caso di eventi *On demand*, che attraverso

⁶¹⁴ Nei binocoli c'è una finestra all'interno della quale ci sono altre immagini, esattamente come accade con i microscopi e i cannocchiali. Per questi strumenti ha senso utilizzare il termine interfaccia perché in qualche modo ci fanno vedere di più, amplificano la percezione. In questi casi vediamo gli oggetti in maniera differente rispetto alla percezione, ma quando sono al microscopio o al cannocchiale non interviene l'attività immaginativa.

⁶¹⁵ La situazione è più sfumata perché se ad esempio guardo una foto che appartiene alla mia storia o un film delle vacanze, in quel caso allora quel video o quella foto è un'*interfaccia* perché è un viatico per il passato.

alcune Smart TV permettono al cliente di scegliere la videocamera con cui fruire l'evento, ma questo non ha a che fare con una coscienza di un io posso perché non dipende da circostanze cinestetiche muovere la testa, muovere gli occhi, muovere il corpo. In questo caso ci si troverebbe al massimo con in mano un *mouse* e la possibilità di scegliere tra camera 1,2,3,4 ecc... e ognuna di queste camere offre delle limitazioni, laddove la coscienza dell'io posso è libera per definizione, cioè in qualsiasi momento io posso fare un movimento piuttosto che un altro mentre nel caso della partita in diretta la retta è segmentata perché ogni camera ha la sua limitazione, laddove io a tempo zero, nella coscienza dell'io posso unitaria, posso girare da un punto all'altro e questa attività non è (per il momento) equivalente a cambiare camera, non è che ogni mio movimento ha una sua limitazione, anche se l'io posso ha le sue limitazione come quella di non potere girare la testa di 360 gradi. Ma il punto è che non decide la camera che cosa farmi guardare, sono io che decido, sono io al comando e sono libero di manovrare il timone⁶¹⁶. Tuttavia, anche se con il binocolo la mia percezione viene amplificata diversamente dalla televisione perché la coscienza dell'io posso gode di maggior spazio d'azione, non posso comunque toccare, mi manca cioè quella corrispondenza che ho nella realtà, per cui si assiste a uno *sfasamento* del campo.

Le immagini televisive che abbiamo descritto hanno tutto il senso della realtà per cui io pongo gli oggetti che vedo al loro interno come reali. Da un punto di vista percettivo, infatti, si è già descritto che cosa avviene in linea di principio, e cioè che la coscienza comincia a giocare con il percolato-immagine, segue cioè una trama in maniera simile a quando qualcuno mi racconta un accadimento verbalmente, sebbene in quest'ultimo caso non si tratti di una fruizione per immagini ma di una fruizione uditiva. In questi casi diciamo che la coscienza si *intrattiene* con queste tipologie di immagini. Per quanto riguarda il lavoro fenomenologico si può ulteriormente stratificare il discorso in riferimento alla posizione di esistenza del percolato, e in particolare si possono dare le seguenti casistiche: io vedo il percolato-immagine e lo pongo presente come essente presente in un altro luogo, lo pongo come presente ma nel passato, qualcosa che è successo e che adesso mi viene portato in differita; mentre sicuramente non c'è ancora un'immagine televisiva che mi proietta accadimenti provenienti dal futuro, per il momento nessuno programma sembra arrivare dal futuro. Quindi si tratta di impostare il discorso della credenza per cui viene posto un oggetto come reale e come presente. E

⁶¹⁶ In fenomenologia si parla espressamente di *Leib* (corpo vivo) perché solo grazie alle sensazioni cinestetiche vi è qualcosa come una facoltà dell'*io posso* "che afferra, apprende, riconosce gli oggetti. Un io, dunque, radicato in una concreta realtà psicofisica, da cui hanno origine quella serie di atti soggettivi che costituiscono la cosa nella sua oggettività spazio-temporale" (E. Franzini, *Fenomenologia. Introduzione tematica al pensiero di Husserl*, Franco Angeli, Milano, 1991, p. 51). Questi aspetti sono discussi da Husserl ne *La cosa e lo spazio*, più precisamente nella quarta sezione in cui si fa riferimento al *significato dei sistemi cinestetici per la costituzione dell'oggetto percettivo*. Si veda E. Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, HUA XVI, Martinus Nijhoff Publishers, 1973; ed. It. *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione*, tr. it. di A. Caputo, M. Averchi, a cura di V. Costa, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2009. pp. 187-246.

accanto a ciò si condurrà un discorso sulla scorta delle presentificazioni, dal momento che nelle dirette *live* il presente che io pongo viene appreso come un accadimento presente che sta avvenendo ora ma in un altro luogo che non è a portata della mia vista se non attraverso l'interfaccia.

Nel caso invece di servizi che vengono mandati in onda in differita (e molti programmi televisivi lo sono) a questo punto sotto il profilo della coscienza non si ha modo di distinguerlo perché si è rivolti verso l'esterno e non verso la coscienza interna, la quale è per definizione l'unica in grado di andare a fare riferimento a un orizzonte di passato, cioè di sprofondare nell'orizzonte del passato e certificare con ciò che quell'evento è successo, proprio perché lo sguardo della coscienza è diretto esattamente lì. Mentre in questo caso si fa riferimento a qualcosa che è esterno e non compete tanto alla coscienza interna. Pertanto, non si ha modo di sapere se quel programma che sto ora guardando sta andando in onda adesso o è trasmesso in differita. Questo lo si può fare solo attraverso dei confronti estrinseci, se io ad esempio sto vedendo un servizio serale del telegiornale e noto che la regia manda in onda un servizio riguardo a quello che è successo oggi ma vedo che è giorno allora chiaramente saprò, visto che si tratta di un'edizione serale, che il servizio è stato girato di giorno o che sono immagini di repertorio che in qualche punto della storia saranno state acquisite, ma per l'appunto nel passato.

4.3 Il *Liveness*

Il caso del *Liveness* invece esemplifica concretamente ciò che si designa con una presentificazione, il cui tratto saliente è riassunto in una sorta di vagare all'interno [Hineinwandern] dell'orizzonte di presente. In questo caso ci è data la possibilità di vedere scene e situazioni che avremmo potuto afferrare con un atto presentante se ci trovassimo lì, davanti ad essa. Questo è per l'appunto il ricordo di presente [Gegenwartserinnerung] che si è discusso nel precedente capitolo, allorché si è cercato di mostrare le criticità di quel modello che tende ad appiattire il *presente*, inteso come orizzonte aperto, sul calco della mera *presenzialità*. Il *Liveness*, attraverso un'interfaccia ci offre un altro luogo del presente come se noi fossimo lì, infatti il mondo dell'evento *Liveness* è evidentemente lo stesso di quello della presentazione, solo da un altro luogo. Di qui si chiarisce meglio ciò che si argomentava in sede di analisi temporali, e cioè che scene e situazioni 'da un altro luogo', e precisamente quello dell'evento *Liveness*, non possono essere intese come *irreali* solo nella misura in cui non vengono portate a datità da un atto presentante, perché questo si pone in chiara antitesi con ciò che normalmente si pensa di eventi e luoghi differenti da quelli in cui ci troviamo, e cioè che siano reali – che il fischio d'inizio dell'evento sportivo a cui sono sintonizzato avvenga proprio ora, ma semplicemente in un altro luogo del presente.

Una situazione concettuale non molto differente sembra riproporsi comunemente per mezzo dei nostri dispositivi tecnologici nel momento in cui imbastiamo una videochiamata con i nostri cari o fissiamo un appuntamento via *Skype* per una riunione di lavoro. In tutti questi casi si ha a che fare a tutti gli effetti con un'interfaccia perché offre l'accesso a un punto del presente che è semplicemente in un altro luogo rispetto a quello della mia percezione. Ma vi è di più: le videochiamate attraverso l'interazione enfatizzano la credenza nei confronti degli avvenimenti che mi vengono presentificati attraverso l'interfaccia: infatti, l'oggetto iconico che appare sullo schermo del mio computer o del mio cellulare mi permette di vedere i miei cari *come se fossi* lì con loro, all'interno di una casa di cui conosco persino tutto l'orizzonte interno e le possibili evoluzioni che la camera dello *smartphone* potrà fare nel corso della chiamata. Sotto questo rispetto l'immagine della videochiamata può essere annoverata a buon diritto nella classe di immagini a cui non ho difficoltà ad accordare una tesi di credenza, nella misura in cui *io* da un luogo del presente sono *parte integrante* del processo di certificazione dell'esistenza di quell'altro luogo del presente di cui non posso avere degli atti presentanti, dal momento che via schermo ci guardiamo sì negli occhi, ma non possiamo allo stesso tempo essere toccanti-toccati⁶¹⁷.

È nel solco di questa prospettiva di *interazione* tra l'utente e la parte del presente che non può essere percepita che la studiosa Karen van Es affronta il tema del *Liveness*⁶¹⁸ smarcandolo da quei discorsi che, fino a poco tempo fa, tendevano a circoscrivere il *Liveness* principalmente ai mezzi di trasmissione e alla televisione in particolare. L'emergenza dei social media e la sofisticazione via via crescente delle piattaforme hanno messo in atto nuove forme di *Liveness* che sfidano i presupposti e le prospettive classiche: infatti, la categoria del *Liveness* è ora intesa come il prodotto di un'interazione dinamica tra istituzioni dei media, tecnologie e utenti. In tal modo questa triade mette in discussione le precedenti concezioni della nozione, che tendevano a concentrarsi unicamente su uno di questi contributori ai fini della sua *costruzione*. Attraverso lo studio di quattro casi – una piattaforma di live streaming, un sito web di collaborazione musicale online, un esempio di social TV e infine di un sito di social network – van Es esplora il funzionamento della categoria e individua le condizioni in cui si trova oggi inserita la costellazione del *Liveness*, intesa come una vera e propria *costruzione* di un evento in cui giocano un ruolo più importante di quanto si possa pensare tutti gli aspetti economici ad esso connessi.

Se prendiamo l'esempio di una piattaforma di live streaming è significativo rimarcare per i nostri scopi che questa forma di *Liveness* apre a uno spazio di interazione effettivo tra l'utente e quella parte del presente che non può essere portato a datità per mezzo di un atto presentante. Che cos'è il

⁶¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Il filosofo e la sua ombra* (1960), in *Segni*, tr. It. di G. Alfieri, Il Saggiatore, Milano, 2003, pp. 211-238.

⁶¹⁸ K. van Es, *The Future of Live*, Polity, Cambridge, 2016.

Liveness di grandi eventi sportivi, in cui lo spettatore si trova nelle circostanze di interagire attivamente con l'evento – con la possibilità di poter scegliere la telecamera da cui vuole fruire la competizione, selezionare una *onboard camera* di una gara automobilistica, o una visione in prima persona (*first person*) montata sul casco del proprio idolo, o ancora la possibilità di modificare l'evento stesso attraverso delle competizioni social, i cui vincitori vengono premiati durante la pausa tra primo e secondo tempo – se non il tentativo di allargare attraverso interfacce l'orizzonte del presente presentificato, cioè il tentativo di restituire allo spettatore in maniera quanto più fedele possibile un presente intenso (*vivente*)? L'immagine *Liveness*, attraverso tutta una serie di strategie di rinforzo, che trovano sostegno sia nelle possibilità offerte dalla piattaforma sia nel supporto mediante cui fruiamo l'evento (schermo televisivo, del computer, dello smartphone), è un modo di essere catapultati in un altro luogo del presente, *come se* noi fossimo effettivamente presenti⁶¹⁹. In questa direzione l'analisi del *Liveness* rappresenta un punto di partenza per una riflessione più ampia sul rapporto tra il presente percettivo e la molteplicità dei presenti a cui non posso accedere se non attraverso delle interfacce.

Ci sono immagini che invitano la coscienza a credere alla loro esistenza nel passato così come ci sono tutte quelle casistiche per cui crediamo che attraverso delle interfacce crediamo agli avvenimenti presenti ma che accadono semplicemente in un altro luogo del presente, se sia invece sensato o meno parlare di una credenza rivolta ad accadimenti futuri per il tramite di immagini, intendo presentare un piccolo esperimento mentale. Mettendo da parte l'atteggiamento estetico, prendiamo per esempio un filmino dell'estate, e allora esattamente come una fotografia sarò disposto a dire che mi rappresenta qualcosa che è stato. Ora, immaginiamoci uno stesso filmino che però mi voglia dare a credere essere ambientato nel futuro – sebbene proprio questo 'volermi dare a credere che è ambientato nel futuro' è da attribuire al suo coefficiente estetico, in questo senso sono a maggior ragione film di finzione quelli fantascientifici non solo perché sono dei film ma perché banalmente sono ambientati in qualcosa che non è ancora avvenuto. Però per ipotesi, poniamo il caso che in questo filmino dell'estate, che mi vuole convincere essere ambientato nel futuro, ci sia un calendario che rappresenta il mese prossimo invece che il mese attuale. Ora, proprio perché non sono atteggiato esteticamente e dunque non mi sto lasciando andare alla bellezza dell'immagine [wie], sono diretto proprio verso la realtà del rappresentato [was]. Per cui ci sono i miei familiari che giocano all'interno della stanza, al fondo della quale vedo un calendario che scrive gennaio 2022. In quel caso lì, sto guardando qualcosa che è stato girato prima, ma per il solo fatto che sto guardando una registrazione. Si registra, esattamente come si fotografa quello che è stato, o eventualmente quello che sta

⁶¹⁹ Le opportunità che vengono offerte all'utente di interagire con l'evento *in parte* rivivificano quella passività a cui ci consegna la fruizione di immagini televisive, dal momento che alla televisione non posso vedere più di quanto mi viene offerto sullo schermo.

avvenendo adesso in diretta. Mi sentirei pertanto in questo caso di escludere che nell'atteggiamento non estetico possano darsi delle immagini provenienti dal futuro.

4.4 Coscienza documentaria

Nelle considerazioni precedenti abbiamo introdotto la nozione di interfaccia, designando con questo termine tutte quelle immagini che danno su qualcos'altro. Queste tipologie di immagini (che possono implicare anche una coscienza estetica) sono basate su delle interfacce nel senso che sono delle eccezioni rispetto alla realtà, di cui io mi accorgo perché ad un certo punto sono quasi come sospinto verso una dimensione interna, la mia coscienza è in qualche modo chiamata ad essere maggiormente presente. Mentre tutto ciò che è presente nella mia stanza è omogeneo, ad un certo punto mi accorgo invece che ci sono dei fogli appesi alla parete e percepisco delle parole all'interno delle quali io posso sprofondare, cominciando a leggere le quali la mia mente si concentra su quelle parole lì. Esattamente allo stesso modo avviene con le immagini su interfacce, ma ancora più a livello fondamentale, poiché per vedere le immagini io non sono tenuto a conoscere il significato a livello semantico delle parole: non devo leggere le immagini, esse mi si pongono con la loro forza e come qualcosa mi tiene lì ancorato. E quando mi immergo in quella dimensione in qualche maniera mi lascio guidare da quella che potremmo chiamare una storia o un gioco (se c'è coscienza estetica) e questo succede anche con le dirette televisive, per quella ragione legata al fatto che l'interfaccia (la cornice, il bordo della fotografia, lo schermo) mi fa vedere quello che vuole lei. In qualche maniera mi pilota per la miglior fruizione e questo accade anche durante le dirette televisive anche se sono più libere rispetto a quello che accade in un film. Pertanto, si comincia a vedere che le immagini danno una *direzione* che invita già la coscienza a prendere una posizione nei confronti dell'immagine che la intrattiene. Quindi invitano alla concentrazione e con ciò a mettere da canto tutta la prosaicità della percezione così detta reale e le danno come dire un taglio, un senso. Queste considerazioni aprono a tutta la questione dell'immagine cinematografica⁶²⁰. Nella fruizione cinematografica i miei occhi sono invitati a seguire questa narrazione e a lasciarsi coinvolgere, cioè a farsi cullare dalle immagini. Tutto questo è incentivato dalla presenza di un'interfaccia che ad un certo punto emerge rispetto alla prosaicità delle percezioni reali, però come già si anticipava, questo aspetto qui ha un *fondamento nella natura stessa della percezione*. Questo tipo di coinvolgimento, per cui ad un certo punto la percezione si mette a giocare con il percepito accade anche in assenza di muri divisorii (interfacce, finestre, cornici), perché anche nel momento in cui guardo uno stormo di uccelli che fa una particolare coreografia, mi lascio

⁶²⁰ Senza per questo escludere anche il riferimento all'opera d'arte letteraria anche se la percezione di immagini non funziona come se io vedessi delle parole di cui conosco il significato e quindi in qualche maniera vado avanti nella storia attraverso significati. Nell'immagine non devo leggere niente, ho già il significato in presa diretta.

trasportare dalla bellezza dei movimenti. La cornice, in questo caso l'interfaccia, crea un passaggio ulteriore invitando già la coscienza ad assumere quella precisa modalità di fruizione.

In prima istanza si tratta di discutere in che modo nella forma artistica del film la percezione pone il percetto, e a tal proposito può essere utile svolgere una breve analisi rispetto all'immagine televisiva. Tanto per cominciare vale la pena sottolineare che le immagini filmiche non richiedono quel genere di credenza che accordiamo alle immagini televisive in diretta, per cui siamo per certi versi chiamati non solo singolarmente ma anche collettivamente a credere che le immagini riportateci dei fatti ad esempio del 11 settembre siano realmente accadute in quel luogo e quel tempo, sebbene questo non ci esoneri in alcun modo dal guardare *criticamente*, e dunque a non cadere vittime ingenui, delle immagini televisive di certa propaganda *mainstream*, che ricostruisce e rimonta eventi drammatici al fine di ipnotizzare un'intera società, come aveva già mostrato Baudrillard in riferimento alle immagini della *Guerra del Golfo*⁶²¹. Quindi anche la presunta veridicità dell'immagine televisiva è da trattare con le dovute cautele, perché emergono una volta di più le difficoltà di tracciare un chiaro confine tra ciò che compete alla realtà e ciò che di contro pertiene alla finzione, ma ci mettono sotto i nostri occhi concreti fenomeni che ci chiedono di guardare al presente in un senso più ampio, o come abbiamo fatto riferimento a più riprese nel nostro lavoro: in un senso *allargato*. L'immagine in diretta televisiva rispetto all'immagine filmica implica pertanto una sorta di credenza *intersoggettiva* degli accadimenti che ci vengono mostrati, essa ci impernia al momento presente in maniera decisamente più marcata rispetto all'immagine filmica, per cui in qualche maniera assistiamo a quel fenomeno in cui la coscienza *allenta* la sua presa di posizione sul mondo, ed è invitata ad adottare un atteggiamento di quasi-credenza nei confronti dell'immagine.

Sebbene nel precedente capitolo si sia messo in luce che la coscienza estetica non è tanto interessata al *cosa* [was] ma piuttosto al *come* [wie] la realtà in immagine viene rappresentata, nulla vieta che all'interno del modo di manifestazione non possa essere annoverata la componente della credenza che si riferisce al che cosa ci viene rappresentato. Si tratta ancora una volta di sfumare l'impostazione che suggeriva Husserl nella lettera a Hofmannsthal per cui nella considerazione estetica verrebbe meno la dimensione della credenza. Il discorso deve essere reso più sofisticato cercando di mostrare che nel peculiare quadro dell'esperienza estetica non deva ma possa intervenire una certa coscienza di esistenza. Ciò non deve stupire perché è già emerso nell'analisi sulla rappresentazione teatrale che l'atteggiamento estetico, pur mettendo fuori circuito l'interesse legato all'esistenza di ciò che viene rappresentato, non annulla un eventuale atteggiamento posizionale,

⁶²¹ J. Baudrillard, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Galilée, Paris, 1991. L'immagine televisiva non è estetica come il documentario che può anche avere una pretesa artistica, tutt'al più l'immagine televisiva è estetizzante, manipolatoria, nella misura in cui sono immagini che non lasciano spazio all'interrogazione e in questo senso sono anestetizzanti. Cfr. C. Rozzoni, *Nell'immagine*, op. cit., p. 41.

proprio perché dinanzi a una manifestazione artistica la coscienza percettiva non interviene operando una rigida neutralizzazione della posizione d'essere del percetto, piuttosto lo accoglie nel suo modo di realtà. Sembra dunque contemplata l'eventualità che la credenza nella realtà possa essere a sua volta esteticamente co-determinata⁶²².

In particolare, è proprio la rappresentazione filmica che a chiare lettere ci mette dinanzi al fatto che una certa credenza nella realtà rappresentata si accompagni parallelamente a un atteggiamento esteticamente connotato. Il piacere estetico non sorge in noi solo nella misura in cui siamo attirati dai modi di manifestazione della realtà rappresentata, ciò non può essere sufficiente dal momento che il piacere o il dispiacere nei confronti di una rappresentazione è tale proprio perché implica un ritorno al reale: all'immersione della coscienza *nell'*immagine segue di necessità un ritorno a quella realtà prosaica a cui tanto cerchiamo di sfuggire. Alcune rappresentazioni ci lasciano con l'amaro in bocca, mentre altre ancora ci scuotono in profondità, questo proprio perché ciò che accade sullo schermo molto spesso ci può riguardare. Le rappresentazioni filmiche oscillano tra il polo dell'estrema fedeltà, finendo per sfociare in una forma documentaria, e quello delle rappresentazioni che istanziano uno spazio-tempo non condiviso con il nostro, e dunque oggetto di una fantasia più libera. Che le rappresentazioni artistiche si muovano in questa polarità è una questione di cui fa menzione lo stesso Husserl in un'appendice (LIX) al testo 18 in cui ribadisce i possibili legami che l'arte intrattiene con la nostra realtà: da un lato può rappresentare la realtà di un determinato mondo con le sue coordinate spazio temporali mentre dall'altro può trasportarci in un mondo che “c'era una volta, da qualche parte, in un qualche mondo di fiabe, in un qualche tempo, in un qualche mondo con esseri animali del tutto differenti, persino altre leggi della natura ecc...”⁶²³, che la coscienza può comunque vivere emotivamente.

La coscienza filmica pur essendo caratterizzata da un coefficiente estetico legato ai modi di manifestazione, può generare nello spettatore un certo interesse anche di natura posizionale che caratterizza gli avvenimenti che vengono narrati. Non si tratta del caso del documentario per cui ho proprio una pura coscienza documentaria, cioè la coscienza di qualcosa che è accaduto, ma di un film che prende in prestito accadimenti reali per costruire sopra una storia di finzione, quelle che potremmo chiamare anche delle *realtà finzionali* – che hanno già messo la coscienza alla prova rispetto alla forma artistica del teatro. Infatti, si era giunti nelle scorse considerazioni alla conclusione che al fine di rendere fluidi i concetti adoperati da Husserl non avvenga una sospensione della credenza e che quindi non ci sia una trasformazione della percezione. Quindi bisogna riuscire da un lato a salvare la percezione e dall'altro giustificare come mai quello che io vedo mi coinvolge e mi

⁶²² Hua XXIII, p. 391. “Es kann dabei sein, dass der Wirklichkeitsglaube selbst ästhetisch mitbestimmend ist”.

⁶²³ Ivi, p. 540.

coinvolge sempre in maniera piuttosto ambigua: da un lato so bene che *non* si tratta di realtà e sono pertanto al riparo da tutto ciò che accade, mentre dall'altro riesce a catturarmi e a volte fino al punto in cui mi capita di versare delle lacrime. Per inquadrare tali fenomeni e soprattutto per rendere conto di questa *traduzione* che in prima battuta sembrava inconciliabile tra l'io reale e l'io di finzione si era scomodato il libero gioco tra percezione e percepito, insistendo dunque sul fatto che le storie che mi vengono presentate al cinema possiedono per me tutto il senso della realtà, anzitutto perché la coscienza continua a percepire.

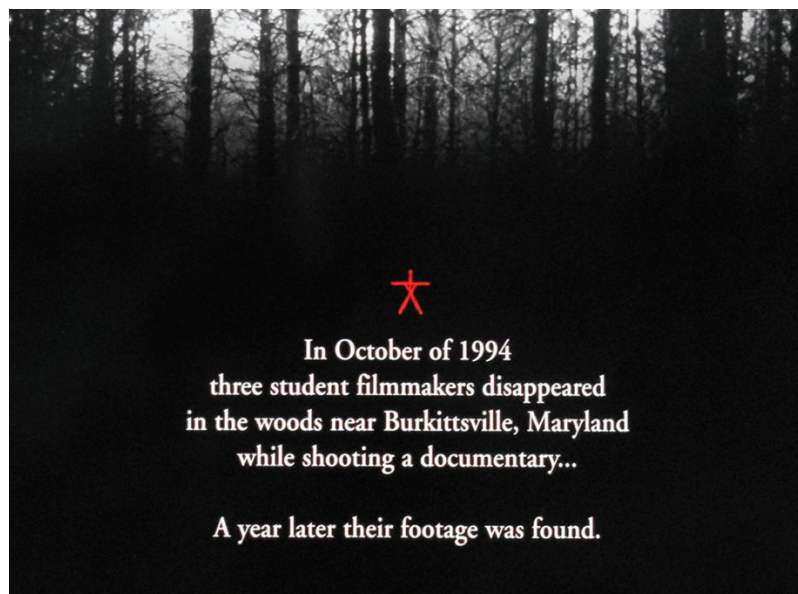
Dal punto di vista della fenomenologia dell'immagine e dell'opera d'arte non è tanto interessante sapere se è reale o finto ciò che ci viene presentato, quanto piuttosto diagnosticare che c'è un contegno narrativo in quella coscienza che si dispone in maniera artistica rispetto a determinate immagini, cioè che la coscienza sia portata a guardarlo con una certa *disposizione*. Se si continua a impostare il discorso in termini di realtà e finzione, potremmo pacificamente arrivare a sostenere che la differenza essenziale tra la coscienza filmica e la coscienza documentaria – sopra descritta come una coscienza di realtà – consista proprio nella posizionalità, cioè nel fatto che in un caso sto guardando qualcosa di realmente accaduto di contro a qualcosa di finzionale (un film) ⁶²⁴. Eppure, esiste proprio una corrente cinematografica che è quella dei Mockumentary che gioca esattamente sul confine tra realtà e finzione nel tentativo di sfumare queste contrapposizioni così schematiche.

Infatti abbiamo buone ragioni per sostenere che il documentario non è trattabile come una coscienza di realtà, perché questo genere di credenza si ha più nella coscienza del *liveness*, perché nel documentario c'è già una sorta di rottura con la realtà che mi riporta qualcosa *post hoc*, come quando qualcuno mi racconta un aneddoto che mi può coinvolgere come una storia di finzione anche se so che è vero ma questo vale banalmente con tutte le storie delle altre persone: le storie delle altre persone sono infatti per noi anzitutto delle storie prima di essere parte della realtà, o comunque oscilliamo sempre tra le due dimensioni. Il punto è che in ogni circostanza dove si ha l'occasione di vedere narrazione, cioè una storia in corso di svolgimento la percezione inizia a giocare con i percetti. Cionondimeno nel caso in cui nel documentario non ci fossero delle ricostruzioni (perché a volte vengono proprio segnalate), e io vedessi i fatti così come si suppone siano accaduti o così come siano adesso anche se viene esplicitato che i fatti risalgono a un altro periodo storico, il discorso è che in questo caso c'è la realtà di mezzo e non è una finzione fatta *ad hoc*.

⁶²⁴ In questa sede ho privilegiato un confronto tra l'immagine filmica e quella documentaria perché mi è sembrato un punto ancora poco esplorato, laddove una riflessione fenomenologica sulla coscienza filmica, che richiederebbe ben altri studi, è ben tenuta in considerazione nelle analisi rispettivamente di C. Ferencz-Flatz, *Filmbewusstsein und Zuschauer im Bild. Ein Husserlscher Ansatz zum Kinematographen*, pp. 58-82, in *Sehen als-ob*, op. cit. e *Was will ein reflexives Kino? Husserl, Haneke und Ujica*, pp. 121-139, in Id; nonché nella terza parte del lavoro di C. Rozzoni, *Nell'immagine*, op. cit.

Ma siamo sicuri che il documentario non possa sfociare nella coscienza filmica, cioè nella coscienza di una realtà finzionale come sopra indicato? Vi è in realtà solo una differenza di grado più che di statuto perché anche nel documentario non è che io vedo gli avvenimenti in presa diretta, anzi questo non accade quasi mai. È vero che io so che si tratta di una realtà, ma è un po' come vedere una rappresentazione teatrale basata su fatti accaduti, per cui se ad esempio vado a vedere una rappresentazione teatrale che mi vuole raccontare il massacro della Guerra del Kosovo io sto comunque guardando una rappresentazione teatrale anche se tra me e me posso pensare che questi fatti sono realmente accaduti, eppure si tratta pur sempre di una rappresentazione teatrale. Un documentario non è in questo senso molto distante da un film basato su fatti reali, il coinvolgimento è lo stesso proprio perché anche lì la posizionalità non mi fa propendere al fatto che in un caso io sia dinanzi a una realtà e nell'altro invece no, piuttosto è una ricostruzione di un altro genere, sono cioè davanti a un altro modo di raccontare storie in un caso più attento ai contenuti informativi laddove nei film non c'è sempre bisogno di *spiegare* che cosa accade, basta mostrarlo: *show don't tell*.

Tuttavia, all'interno del dominio dei documentari esiste almeno una categoria che è quella rappresentata dal *Mockumentary* che sono dei finti documentari, che utilizzano gli stessi espedienti del documentario tendendo però in alcuni casi a volerti convincere della veridicità di ciò che viene rappresentato e sulla base di questo convincimento creano una storia di finzione che gode dell'autorità di fatti che sono realmente accaduti. *What we do in the Shadow* (2019) è un esempio di questo modo di procedere, si tratta a tutti gli effetti di un finto documentario che racconta la vita di vampiri a Staten Island (USA). Io so sin dall'inizio che tutto ciò non è vero, eppure viene appositamente utilizzato l'espedito del documentario come se i vampiri esistessero effettivamente per cui si scomoda una *troupe* per andare a intervistarli al fine di sapere che cosa fanno i vampiri nella loro vita. Altri *Mockumentary* invece sono molto più sofisticati, penso in questo caso a uno dei primi lavori che sono andati in questa direzione, cioè *Blair Witch Project* (1999) che segue la vita con le camere a mano di tre giovani esploratori che vanno nella foresta perché sono venuti a conoscenza della leggenda metropolitana che nella foresta ci sia la strega di Blair salvo poi trovarla veramente. Qui entra in gioco anche il discorso della tecnica del *found footage* per cui all'inizio del film viene apertamente dichiarato che questi filmati sono stati ritrovati nella foresta e con ciò vogliono proprio convincerti che quello che vedrai è realmente successo tanto è vero che è stato persino immortalato dalle camere dei giovani.



Da *The Blair Witch Project*, 1999

Un ulteriore espediente tecnico che vale la pena menzionare per corroborare le modalità di lavoro del Mockumentary fa leva su un espediente web. Penso a questo proposito al Mockumentary *Operazione Lombardia* (2013) per cui attraverso un video *Youtube* che prendeva scene di repertorio e ci inseriva sotto una voce simulando una sorta di servizio di telegiornale in cui si sosteneva che era passata la proposta di annettere la Lombardia alla Svizzera. Lo sfondo della vicenda era del tutto legittimo perché si riferiva a dinamiche politiche a tutti gli effetti accadute e che avevano come oggetto le fasi concitate della caduta nel 2011 del governo Berlusconi caldeggiata dalle oligarchie finanziarie europee. In questo caso, l'operazione consiste proprio nello spacciare questo video come un servizio giornalistico aprendo di fatto a una nuova forma del Mockumentary (2.0) nel senso che vengono utilizzati a tutti gli effetti gli espedienti del documentario, in questo caso il servizio giornalistico per raccontare una storia di finzione e il *gioco* consiste nel fatto che lo spettatore crede a tutto ciò fin quando la finzione non supererà di gran lunga la realtà, cioè fin quando il tutto non potrà più essere al riparo dall'insorgenza di una dimensione comica.

Queste brevi analisi testimoniano come sia proprio la riflessione intorno all'immagine artistica quella incaricata a esplorare con forza le zone di confine in cui sembra venire meno la netta distinzione tra realtà e finzione, tra ciò che compete al mondo percepito in carne ed ossa di contro a quello solamente per così dire in immagine.

Conclusione

Giunti a questo punto si pone il compito di ripercorrere le analisi husserliane sui temi della fantasia e dell'immagine fin qui condotte con l'intento di valutare se, e in che misura, gli obiettivi che ci siamo posti siano stati raggiunti. Nel primo capitolo si è offerta una chiarificazione generale dell'ordine dei problemi che percorre le analisi del volume distinguendo gli atti presentanti che consegnano percetti presenti in carne e ossa, rispetto a quelli presentificanti che per definizione sono in grado di restituire i loro correlati solo nel modo del *come-se-fossero-presenti*, dal momento che hanno la peculiare caratteristica di riferirsi a qualcosa che è stato (ricordo), che è in un altro luogo del presente (ricordo di presente), che è di lì a venire (aspettazione), che è possibile o impossibile a realizzarsi (fantasia). Per quest'ultima classe di atti diciamo che la coscienza produce un'immagine solo se con questo termine s'intende un'immagine mentale [Fiktum] che non ha attualmente un radicamento nello spazio reale della percezione. Contrariamente alla coscienza immaginativa (atti rimemorativi, fantasie) che produce immagini private e soggettive (immagini mentali), si è mostrato che la coscienza d'immagine [Bildbewusstsein]⁶²⁵ si distingue in un punto essenziale da queste forme di presentificazione, perché per essa è essenziale costituirsi attraverso un supporto materiale realmente percepito, per cui si tratta di un'immagine pubblica e intersoggettiva (quadro, fotografia, incisioni ecc...). In particolare, la coscienza d'immagine è composta da una struttura tripartita: supporto materiale, oggetto iconico (rappresentante) e il soggetto iconico (rappresentato).

Si è mostrato che è grazie al fenomeno del *contrasto* tra il supporto materiale (la tela e i pigmenti di cui è composto il quadro) e l'oggetto iconico (la persona che si vede nel quadro) che è data la possibilità di vedere un'immagine all'interno del campo percettivo. L'oggetto iconico contrasta in un duplice senso con il supporto materiale. Sotto il profilo delle *intenzioni*, l'ambiente circostante dell'immagine non prosegue senza contrasto attraverso lo spazio fisico in cui si trova l'oggetto iconico. Viceversa, l'immagine, intesa come oggetto iconico, non prosegue senza contrasto nell'ambiente percettivo in cui si trova il suo supporto. Sotto il profilo dell'*apprensione*, il contrasto tra due oggetti che si contendono una stessa base sensoriale è la condizione per l'apparizione dell'immagine: l'idea di Husserl è che l'apprensione dell'oggetto iconico (la persona rappresentata) scalza l'apprensione del supporto materiale (pigmenti, carta ecc...) – sebbene quest'ultima sussista sempre nella forma di una coscienza *implicita*, perché il supporto è *portatore* dell'immagine e non un oggetto estraneo alla sua costituzione. Pertanto, quando guardiamo un'immagine non apprendiamo in primo luogo un sistema di linee, sfumature e pigmenti (supporto materiale) che danno vita in virtù

⁶²⁵ La coscienza di un quadro o una fotografia, la coscienza di un'immagine fisica. In questo senso il tedesco restituisce intuitivamente la distinzione tra immagine e immaginazione.

di un processo di astrazione a una persona rappresentata all'interno del quadro, bensì vediamo sin da subito una persona.

A differenza dei contenuti realmente percepiti, Husserl caratterizza l'*apparizione* dell'oggetto iconico nei termini di una *finzione*, di un 'niente' che ricorre in maniera *inattuale* rispetto alle coordinate dell'ambiente percettivo in cui è inserita la coscienza reale. Questo carattere di inattualità unitamente a quello di *irrealtà* intende descrivere il ruolo che svolge l'apparizione dell'oggetto iconico all'interno della coscienza d'immagine, e nella fattispecie quello di attivare il riferimento al soggetto rappresentato (soggetto iconico). Per cui quando si guarda un'immagine si intuisce *immediatamente* il sujet (l'ipotetica persona reale) attraverso la mediazione dell'oggetto iconico (la persona rappresentata che si vede) che a esso rinvia.

Contrariamente all'idea che percorre il pensiero di molti commentatori, secondo i quali si vede all'interno del quadro la persona rappresentata perché essa *rinvia* attraverso un legame di somiglianza alla persona reale (soggetto rappresentato), abbiamo dimostrato che *non si può riconoscere valore alla somiglianza nella costituzione dell'immagine*, perché in generale la somiglianza è una relazione che presuppone un contenuto esperito, non una condizione della sua percepibilità. Pertanto non ha molto senso sostenere che ci sia bisogno della somiglianza per vedere ciò che altrimenti non avremmo mai potuto percepire; né tanto meno è sensato sostenere che sia necessario riconoscere un'immagine, per mezzo della relazione di somiglianza, come un'immagine di qualcosa di noto – ad esempio riconoscere attraverso la somiglianza il volto di Michael Schumacher nel ritratto di San Lodovico da Tolosa di Piero della Francesca – per poter vedere una data superficie animarsi di un *sensu* figurativo.

La coscienza d'immagine si caratterizza per essere il luogo di un accadimento in cui, attraverso l'*apparizione* di un oggetto iconico *percepito*, viene *reso presente* un soggetto iconico che per definizione è assente (persona reale). In questa prospettiva, il modello che viene fornito è quello di una percezione sulla cui base s'installa un *ulteriore atto immaginativo per rendere presente nella* forma di una fantasia o un ricordo ciò che viene considerato ragionevolmente assente e a cui l'immagine fisica *rimanda*. (Questo modello che vede due atti incaricati di costituire le immagini fisiche entrerà solo successivamente in crisi).

Si è mostrato che all'interno della cornice delle lezioni di Gottinga, la casistica dei fenomeni che viene sussunta sotto una teoria dell'immaginazione, nella fattispecie le immagini mentali e le immagini fisiche possiede un senso e una struttura differenti. Se le descrizioni sul fronte dell'immagine fisica sono state ai tempi considerate da Husserl sostanzialmente corrette, i problemi sono emersi sul finire del corso, nel momento in cui Husserl si è cimentato nella definizione temporale dei contenuti della fantasia (*fantasmi*) visti in contrapposizione ai contenuti realmente percepiti

(*sensazioni*). Per chiarire questo problema Husserl ha dovuto attendere gli sviluppi successivi legati alla fenomenologia della temporalità in cui ha ridefinito il quadro di ciò che bisogna intendere con presente e assente, perché solo a partire da quel momento i fenomeni in cui sono coinvolte la presenza e l'assenza hanno trovato una collocazione all'interno di una descrizione più avanzata della coscienza.

Nel secondo capitolo, attraverso le analisi sul presente inteso come vivente, cioè come una struttura che unisce in un'unica coscienza gli orizzonti del passato, del presente e del futuro, è venuta alla luce una nuova concezione della coscienza temporale che si è dimostrata più sofisticata rispetto alla concezione temporale precedentemente sviluppata (1904/05). Le analisi della *ritenzione* e della *protensione* hanno dimostrato che la coscienza ritenendo i contenuti che trascorrono in direzione del passato (*Querintentionalität*), ritiene anche se stessa (*Längsintentionalität*) e quindi la coscienza presente fa tutt'uno con la coscienza passata. Analogamente, come la coscienza ha sempre delle ritenzioni, ha sempre anche un certo margine di aspettative verso il futuro. Quindi insieme all'orizzonte del passato le è dato anche l'orizzonte del futuro. Deve persino essere così, perché se non si ammettesse la costante *copresenza* di un orizzonte del passato *intersecato* con un orizzonte di futuro, non sarebbe neanche immaginabile alcun presente. In questo senso è la stessa nozione di presente che va a mutare, si parla piuttosto di orizzonte del presente, cioè di un orizzonte che è appianato insieme agli orizzonti del futuro e del passato in un'unica unità che costituisce appunto il presente vivente.

Con queste analisi è venuto a intiepidirsi dal punto di vista ontologico il problema di ciò che è presente e di ciò che è assente, e con ciò è stato potentemente relativizzato quel modello temporale in cui l'enfasi cadeva sull'oggetto presente in quanto oggetto eminente della percezione (*Präsenzialismus*). Tale accento sul presente e sul contenuto percettivo portava con sé come contraltare il problema che non si riusciva più a inquadrare il ruolo dell'assenza e degli oggetti assenti – fra cui le fantasie. Al contrario, attraverso la nuova concezione della temporalità, Husserl non ha più l'urgenza di dover definire in maniera statica che cosa è assente e che cosa è presente, perché ora la coscienza gode di un accesso preferenziale a quella dimensione di assenza che le è *consustanziale*. Quegli oggetti intenzionali, che nella misura in cui venivano portati a datità dagli atti presentificanti solo nel modo del *come-se-fossero-presenti*, erano osservati come mere assenze, sfuggono ora alle *polarità* presenza-assenza, reale-irreale, in carne e ossa-come se, e assumono invece un profilo più dignitoso, perché il confine, tra ciò che all'interno della coscienza viene reputato assente e ciò che viene considerato presente, è diventato più sfumato.

Ne è emerso il profilo di una coscienza che non ha più difficoltà a passare da una modalità all'altra, il processo infatti è stato reso molto più fluido perché la coscienza è già sempre estesa all'interno degli orizzonti temporali del passato, del presente e del futuro. Lo stesso ordine di ragionamento è stato condotto in riferimento agli atti: esattamente come la percezione è l'atto

originario rivolto verso l'orizzonte di presente, secondo questo modello anche gli atti presentificanti, definiti da Husserl in un primo momento degli atti di secondo grado *derivati* dalla percezione, sono invece atti originari che si rivolgono rispettivamente verso l'orizzonte del passato (nel caso del ricordo), verso l'orizzonte di futuro (nel caso dell'aspettazione). In questo stesso senso anche la fantasia, intesa come una presentificazione, non può più essere interpretata come un atto difettivo che si differenzia dalla percezione per il solo fatto che consegnerebbe oggettualità che non hanno un radicamento spazio-temporale. *Come non c'è alcuna gerarchia tra gli atti di coscienza, in un caso presentanti nell'altro presentificanti, così non c'è alcuna gerarchia tra i rispettivi contenuti, in un caso presenti in carne e ossa e nell'altro assenti*⁶²⁶.

Con questo modello orizzontale della coscienza è stato possibile andare a precisare meglio il meccanismo di funzionamento della percezione. In particolare, è venuta meno l'idea di poter trattare l'atto percettivo come un atto che restituisce solo datità in un senso forte presenti, dal momento che la percezione non offre solo la percezione di quell'oggetto, bensì offre la percezione di quell'oggetto comprensivo del suo orizzonte di assenza sia nel senso della sua conformazione fisica (ciò che si nasconde alla vista) sia in un senso temporale (ciò che era prima, ciò che sarà dopo). Tutta questa dimensione di potenzialità del percepito che non viene data, fa già parte della percezione, la quale è da intendere come già sempre piena di assenze che spaziano da contenuti percettivi assenti, ma anche contenuti di altra natura (emotivi, intellettuali) – i quali contenuti sono possibili all'interno della percezione proprio sulla base dell'assenza al cuore della coscienza.

Una volta chiarita la collocazione della fantasia all'interno della nuova cornice della coscienza temporale Husserl si è trovato costretto a ritornare sul problema dell'immagine fisica e a prendere le distanze dal modello della coscienza tripartita offerto in precedenza, che conduceva a uno sdoppiamento degli atti incaricati della costituzione dell'immagine fisica. Quei rapporti tra percezione e fantasia, e tra immagine fisica e immagine mentale, che prima tendevano a rimanere molto schematici, sono stati ridefiniti. La prima timida soluzione che mirava a un riavvicinamento dei due atti è stata quella di considerare l'immagine fisica come un 'Fiktum conforme alla *perceptio*'. L'idea di Husserl era quella di tracciare un necessario isomorfismo tra ciò che viene percepito e ciò che viene immaginato (posto come non essente) e quindi integrare la percezione alla finzione, ma il modello di base rimane fondamentalmente quello legato all'intervento di due atti distinti ai fini della costituzione dell'immagine, cioè la percezione per quanto attiene al contenuto visibile (supporto e oggetto iconico) e l'oggetto rappresentato che viene posto come non essente (finzione). Abbiamo dimostrato che questa formulazione rimaneva troppo equivoca, perché nel momento in cui la

⁶²⁶ Non smettono di essere valide le analisi precedenti, per cui i contenuti della fantasia sono inquadrati come assenti se commisurati ai contenuti della percezione. Semplicemente, nel modello che qui viene proposto, l'insistenza su questo punto va a intiepidirsi, lasciando spazio per un'interpretazione che prima era impedita.

coscienza è rivolta a un'immagine (quadro, fotografia, rappresentazione teatrale) non si produce né un'immagine mentale (Fiktum) né tanto meno la posizione del percepito viene neutralizzata o posta in maniera incerta, perché la coscienza non smette di percepire il quadro, la fotografia o gli attori sul palco.

In questo sforzo volto a tenere insieme percezione e immaginazione, percepito e immaginato, cioè di assottigliare il confine tra ciò che veniva considerato presente in carne e ossa e quello che veniva considerato assente, Husserl infine arriva a utilizzare il concetto di *perzeptive Phantasie*. In particolare nel nostro lavoro ne è stata offerta un'interpretazione secondo cui è la stessa percezione che realizza quegli oggetti, della cui costituzione era prima incaricata l'immaginazione: tutti quei fenomeni, per spiegare i quali si incaricava l'immaginazione come atto, perché in grado per definizione di portare a datità le oggettualità nel modo del *come se*, adesso hanno trovato chiarimento all'interno del processo percettivo che riesce a cogliere anche ciò che prima veniva ritenuto assente, nella fattispecie i contenuti delle immagini fisiche.

Da questo punto di vista il modello delle lezioni di Gottinga articolato secondo la tripartizione della coscienza è stato svilito dall'interno, perché alla prova dei fatti si è dimostrato un modello fortemente contaminato dalla *cultura teorica* dell'epoca incapace di reagire fenomenologicamente davanti all'esperienza delle immagini. In particolare, si è dimostrato che non c'è più alcun bisogno di scomodare un atto di richiamo sulla base della percezione per poter vedere quel nucleo figurativo animarsi di un *senso* diverso. Ciò che caratterizza un'immagine è la sua *figuratività*, cioè il fatto che si vede qualcosa, e che assume un senso diverso rispetto a ciò che normalmente percepiamo. In questo senso non serve un atto immaginativo per vedere che c'è un uomo rappresentato *attraverso* quei pigmenti, né che ci sia bisogno che quei pigmenti rimandino a un uomo in generale o addirittura a un uomo specifico come Michael Schumacher, per vedere che c'è un uomo. Il rimando prende così le forme della presentificazione (per lo più nel modo del ricordo) dal momento che una foto può rimandarmi a un soggetto che conosco e può invitarmi a ricordarlo.

Sulla scorta di questa interpretazione è stato inoltre possibile elaborare più agilmente quel passaggio che a Gottinga risultava traumatico (esemplificato dalla cornice) a cui la coscienza era chiamata per entrare *nell'*immagine. La coscienza non solo quando deve approcciarsi a un'immagine, ma anche nell'atto stesso del percepire quotidiano è incline a lasciarsi coinvolgere dal percepito e riuscire a generare un *senso* diverso – esattamente come fa quando approccia un quadro. Mentre il primo modello husserliano suggerisce l'idea che l'immagine porti con sé un senso diverso proprio perché supportata da una cornice che inquadrandola avverte l'occhio che sta per entrare in una dimensione diversa il cui contenuto deve essere animato in direzione immaginativa. Al contrario, da

riflessioni fenomenologicamente più sofisticate, è emerso invece che questa capacità di generare un senso diverso c'è ad *ogni livello* della percezione, e soprattutto anche in assenza di una cornice.

Infatti, è emerso che questa modifica del senso delle percezioni è possibile già sempre. La cornice si limita a offrire un'occasione *ulteriore* per predisporre la nostra percezione in una conversione della propria modalità, ma è una modalità che avviene già sempre sulla base della coscienza percettiva rivolta al mondo. Come quando vediamo dalle crepe del muro emergere un ragno così ci lasciamo incantare dall'erba alta che viene scossa dal vento in maniera particolarmente coreografica. A questo proposito abbiamo posto l'accento su un certo contegno narrativo della percezione nel momento in cui si sorprende ostinata a voler seguire quelle trame che emergono ad un livello superiore rispetto all'esperienza della vita quotidiana, e abbiamo descritto questo contegno come il momento in cui la percezione *allenta* la sua presa di posizione sul mondo reale e inizia a *giocare* con il percepito. Non diversamente dall'esperienza d'immagine anche l'attività del gioco è una pratica che si compie all'interno dell'esperienza reale, e non è di necessità rivolta all'irrealtà né anzitutto né per lo più, per cui all'enfasi su una filosofia del *come se* (vedere *come se*, giocare nel modo del *come se*) abbiamo preferito porre l'accento su *regole* che in ogni circostanza vengono prescritte all'atto della percezione, ed è proprio seguendo queste regole che la percezione genera un senso diverso rispetto a quello prosaico⁶²⁷.

Dal momento che si è dimostrato che la percezione è portata a trovare delle linee narrative e delle coreografie nella realtà, ad assumere un determinato contegno immaginativo nel senso di vedere gli oggetti come se avessero un coefficiente di artisticità anche a livello del mondo reale, è a maggior ragione portata a farlo laddove questa dimensione viene acuita, cioè nel momento in cui ha davanti classi di immagini specifiche (quadri, fotografie, rappresentazioni teatrali, immagini televisive) che in qualche maniera, proprio perché *artefatte*, staccano dalla percezione quotidiana indicando alla coscienza che da quel momento in poi l'immagine deve essere osservata seguendo una determinata regola. Si tratta cioè di classi di immagini che danno una *direzione*, che si è già formata passivamente senza un intervento concettuale, alla percezione, invitandola con ciò a prestare attenzione ai contenuti al suo interno e ad assumere quella precisa modalità di fruizione.

Se la letteratura fenomenologica è andata storicamente a fare riferimento per lo più a una precisa classe di immagini (quadri, foto, rappresentazioni teatrali), nell'ultimo capitolo si è cominciata a mettere alla prova la nuova teoria della percezione con altre immagini che hanno imposto nuove sfide all'analisi. In particolare, chiedendoci come la coscienza *recepisca* queste nuove

⁶²⁷ Si potrebbero rileggere in questa chiave le analisi che Kant conduce nella *Critica del giudizio*, con particolare riferimento alle analisi sul sublime, in cui di fronte agli spettacoli naturali l'immaginazione è portata a giocare con la ragione. Nel quadro attuale, il libero gioco delle facoltà anziché essere attribuito all'immaginazione viene conferito alla percezione come uno dei suoi metodi di funzionamento.

tipologie di immagini che vengono sottoposte alla pressione di *medium* con delle proprie specificità, abbiamo mostrato che si assiste a delle ricadute sul modo in cui pensiamo l'immagine.

Abbiamo dimostrato che la fotografia digitale, al cui interno è possibile per esempio vedere il volto di una persona mai esistita generato automaticamente da un'intelligenza artificiale, mette parzialmente in crisi quel modello che si fondava sulla verità delle foto, basato sul sapere in linea generale che le foto devono essere fatte essendo in presenza dell'oggetto. Da un punto di vista fenomenologico questo mette in discussione solo *la cultura in cui siamo inseriti, e non tanto quello che l'occhio vede e quello che l'occhio è portato a credere*. Su questo punto si articola il contenzioso tra le proposte teoriche che parlano della storicità dello sguardo e la fenomenologia. Eppure, dal momento che abbiamo costruito una nuova teoria della percezione, basata sulla nuova concezione della coscienza temporale, in quanto avente una sua storia, che intersoggettivamente partecipa alla storia di tutte le altre coscienze, non è da escludere che anche la percezione subisca in qualche maniera gli effetti della storia del popolo, o addirittura dell'umanità, all'interno della quale la coscienza è inserita. Pertanto, l'iniziale demarcazione tra le proposte teoriche che enfatizzano la storicità dello sguardo e la fenomenologia si assottiglia in direzione di un dialogo che chiama a un'ibridazione della concettualità fenomenologica.

Un altro modo in cui le nuove classi di immagini hanno messo alla prova la teoria fenomenologica ha investito il ruolo ricoperto dal concetto già menzionato di cornice. Nelle analisi precedenti, abbiamo dimostrato che la cornice funge in qualche modo da viatico per cambiare il contegno della coscienza in direzione di un gioco con i contenuti in essa rappresentati. Ci sono invece nuove classi di immagini in cui la cornice invita a cambiare il contegno in modalità che sono ancora tutte da studiare e rappresenta un orizzonte di lavoro molto fertile. Se nel caso del quadro, delle fotografie e del teatro noi vediamo attraverso una cornice che l'immagine per così dire emerge o si esprime, altre tipologie di cornici oltre che articolare il senso offrono una possibilità di accesso inedita ai suoi contenuti. Abbiamo definito queste immagini nei termini di interfacce nel senso che fanno da tramite tra una dimensione e un'altra. In questi casi, piuttosto che giocare con il percepito ed essere incatenata, la coscienza è pilotata al suo interno. Abbiamo trovato nel nostro lavoro due classi di interfacce: quelle che amplificano la realtà, tra cui binocoli, telescopi, microscopi e televisori – soprattutto nel caso dei contenuti *Liveness* (che permettono l'accesso a quello che in termini fenomenologici era rappresentato dalla presentificazione del presente, cioè la possibilità di vedere che cosa succede in un altro luogo in cui io non sono fisicamente presente).

Accanto a questo genere di interfacce ce ne sono altre che più che amplificare il mondo reale in cui io sono naturalmente presente mi danno l'accesso a un altro mondo altrettanto articolato. Questo genere di interfacce mi apre a un mondo del tutto nuovo, al cui interno posso immergermi ma in un

sensu diverso a come mi muovo nel mondo reale, perché ci sono delle precise regole e delle operazioni da compiere. In particolare, abbiamo analizzato questo problema sotto il profilo della coscienza dell'io posso – cioè la capacità di direzionare la percezione utilizzando tutto il proprio corpo per ottenere più informazioni attraverso l'uso della percezione. Ne è emerso che nel caso dell'utilizzo di strumenti che amplificano la percezione, come nel caso dei binocoli, la coscienza dell'io posso da un lato gode di un certo spazio di manovra, perché può decidere dove direzionare la percezione, mentre dall'altro viene in una certa maniera limitata perché ha carenze dal punto di vista visivo, tattile e sinestetico. Questa carenza viene acuita nel caso delle dirette televisive perché non sono più padrone di quello che vedo e fruisco passivamente quello che mi viene fatto vedere secondo le angolazioni in cui mi viene fatto vedere. Nel caso delle interfacce che mi consentono l'accesso a un mondo virtuale che sia il semplice *World Wide Web* o sia un'ideale metaverso, ho lo stesso genere di limitazioni come nel caso della televisione perché non sono padrone del mio corpo. Attraverso queste interfacce posso compiere un certo numero di operazioni corporee che corrispondono a certi movimenti all'interno della navigazione web o eventualmente di questo mondo virtuale. Queste operazioni sono più delle trasformazioni rispetto ai movimenti corporei: sono delle trasformazioni basate su delle equivalenze per cui schiacciare un pulsante equivale a girare a sinistra, ma non c'è alcuna ragione dal punto di vista dell'io posso perché schiacciando quel pulsante la visuale debba andare a sinistra. In questo senso c'è un corrispettivo in quello che sarebbe l'equivalente percettivo. Nello stesso contesto, questo genere di limitazioni cercano di essere superate con l'ausilio di periferiche come, per esempio, gli occhiali per la realtà aumentata, in cui a dei movimenti corporei che sono quelli che compirei nella realtà corrispondono dei movimenti all'interno di questo mondo che aderisce di più alla mia esperienza corporea. Quest'ultimo ordine di considerazioni richiama tuttavia ulteriori approfondimenti dal momento che dal punto di vista fenomenologico si dovrebbero seguire punto per punto le modifiche impartite alla percezione e in generale a tutto il contegno dell'io posso, inteso come le modalità con cui il corpo si dispone nei confronti del percetto. Si aprono pertanto delle piste di lavoro che chiamano a uno studio delle modalizzazioni rispetto all'impatto che le interfacce hanno sulla percezione.

Bibliografia

OPERE DI EDMUND HUSSERL

HUSSERLIANA: GESAMMELTE WERKE

HUA I

- *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, hrsg. von S. Strasser, Nijhoff, Den Haag 1973.
- *Meditazioni cartesiane e Lezioni parigine*, tr. it. di F. Costa, Bompiani, Milano 2017.

HUA III/1

- *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, hrsg. von K. Schuhmann, Martinus Nijhoff, Den Haag 1976.
- *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Libro primo: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, tr. it. e cura di V. Costa, Introduzione di E. Franzini, sulla base di Einaudi 2002, Mondadori, Milano 2008.

Hua IV

- *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, hrsg. von M. Biemel, Nijhoff, Den Haag 1952.
- *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Libro secondo: Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*, tr. it. di E. Filippini, sulla base di Einaudi 2002, Mondadori, Milano 2008.

HUA VI

- *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Nijhoff, Den Haag 1976.

- *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Un'introduzione alla filosofia fenomenologica*, tr. it. di E. Filippini, prefazione e avvertenza di E. Paci, Il Saggiatore, Milano 1972.

HUA X

- *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, Nijhoff, Den Haag 1966.
- *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, tr.it. e cura di A. Marini Franco Angeli, Milano 1998.

HUA XI

- *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926*, hrsg. von M. Fleischer, 1966
- *Lezioni sulla sintesi passiva*, tr. it. parziale di V. Costa, a cura di P. Spinicci, Guerini e Associati, Milano 1993.

HUA XII

- *Philosophie der Arithmetik. Mit ergänzenden Texten (1890-1901)*, hrsg. von L. Eley. Nijhoff, Den Haag 1970.
- *Filosofia dell'aritmetica*, tr. it. e cura di G. Leghissa, Bompiani, Milano, 2001.

Hua XIII

- *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, vol. 1 (1905-20), hrsg. von I. Kern, Nijhoff, Den Haag 1973.

HUA XVI

- *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Nijhoff, Den Haag 1973.
- *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione*, tr. it. di A. Caputo, M. Averchi, a cura di V. Costa, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009.

HUA XIX/2

- *Logische Untersuchungen. Zweiter Band: Elemente einer phänomenologischen Aufklärung der Erkenntnis*, Zweiter Teil, hrsg. von U. Panzer, Nijhoff, Den Haag 1984.

HUA XXIII

- *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, hrsg. von E. Marbach, Nijhoff, Den Haag 1980.
- *Fantasia e immagine*, tr. it. parziale e a cura di C. Rozzoni, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017.

HUA XXXVIII

- *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit: Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*, Hrsg. von T. Vongehr und R. Giuliani, Springer, Dordrecht 2004.
- *Percezione e attenzione*, tr. It. di A. Scanziani, a cura di P. Spinicci, Mimesis, Milano 2016.

HUA XXXIII

- *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/18)*, hrsg. von R. Bernet und D. Lohmar, Dordrecht / Boston / London 2001.

OPERE DI HUSSERL NON PUBBLICATE NELLA SERIE HUSSERLIANA

- *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Classen Verlag, 1948
- *Esperienza e giudizio. Ricerche sulla genealogia della logica*, tr. it. di F. Costa, Silva, Milano 1960.

HUSSERLIANA: EDMUND HUSSERL DOKUMENTE

“Husserl an von Hofmannsthal, 12.1.1907” in *Husserliana: Edmund Husserl Dokumente: 3. Briefwechsel. Band VII, “Wissenschaftlerkorrespondenz.”*

HUSSERLIANA: MATERIALIEN

HUA MAT BAND VIII

Späte Texte über Zeitkonstitutione (1929-1924), Die C-Manuskripte, hrsg. von D. Lohmar, Springer, Dordrecht, 2006.

LETTERATURA CRITICA

- BANDI, F., *La percezione armata. Esperienza estetica e immaginazione in Mikel Dufrenne*, Mimesis, Milano-Udine 2018.
- BARTHES, R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1991.
- BAUDELAIRE, C., *Il bello, la moda, la felicità*, pp. 279-280 ed *Elogio del trucco*, pp. 305-308, in *Scritti sull'arte*, tr. it. e cure di G. Guglielmi ed E. Raimondi, Einaudi, Torino 1992.
- BAUDRILLARD, J., *Il delitto perfetto* (1995), tr. It. Di G. Piana, Raffaello Cortina, Milano 1996.
- BAUDRILLARD, J., *Illusione, disillusione estetiche*, in *Il complotto dell'arte* (1994), pp. 11-36, tr. it di L. Frausin Guarino, SE, Milano 2013.
- BAUDRILLARD, J., *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Galilée, Paris 1991.
- BELLO, A. A., *Alle origini della psicopatologia fenomenologica: Ludwig Binswanger*, pp. 15-27, in *Comprendere*, 21, 2010 Padova.
- BELLO, A. A., *Edmund Husserl. Pensare Dio. Credere in Dio*, EMP, Padova 2005.
- BELTING, H., *Antropologia dell'immagine* (2002), tr. it. di S. Incardona, Carocci, Roma 2011.
- BERNET, R., *Conscience et existence. Perspectives phénoménologique*, PUF, Paris 2004.
- BERNET, R., Kern, I., Marbach, E., *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*, Meiner, Hamburg 1996.
- BERNET, R., *Perception as a Teleological Process of Cognition*, pp. 119-132, in *Analecta Husserliana*, Vol. IX, *The Teleologies in Husserlian Phenomenology*, a cura di A.T. Tymieniecka, Dordrecht, Holland 1979.
- BERNHARD, T., *A colpi d'ascia. Una irritazione* (1984), tr. It. di A. Grieco, R. Colorni, Adelphi, Milano 2014.
- BINSWANGER, L., *Melanconia e Mania. Studi fenomenologici* (1960), a cura di E. Borgna, tr. it. di M. Marzotto, Bollati Boringhieri, Torino 2015.
- BERNET, R., *Einleitung*, pp. XI-LXVII, in E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Meiner, Hamburg 1985.
- BOCCALI, R., *L'immagine e la leggibilità della storia*, pp. 7-32, introduzione e cura di G. Didi-Huberman, *Popoli in lacrime, popoli in armi* (2016), Mimesis, Milano-Udine 2020.
- BOEHM, G., *Il ritorno delle immagini*, pp. 39-71, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, pp. 39-71, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Cortina, Milano 2009.
- BROUGH, J. B., *Translator's Introduction*, pp. XXIX- LXVIII, in Hua XXIII, English translation: *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)*, Springer, Dordrecht 2005.

- BROUGH, J. B., *Something that is Nothing but can be Anything: The image and our Consciousness of it*, pp. 545-563, in *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*, ed. D. Zahavi, Oxford University Press, Oxford 2012.
- BROUGH, J. B., *The Seduction of Images. A Look at the Role of Images in Husserl's Phenomenology*, in *Variations on Truth. Approaches in Contemporary Phenomenology*, eds. Pol Vandavelde and Kevin Hermsberg, Continuum, London 2011.
- BRUZINA, R., *Edmund Husserl & Eugen Fink, Beginnings and Ends in Phenomenology 1928-1938*, Yale University Press (New Haven), London 2004.
- CALÌ, C., *Husserl e l'immagine*, Aesthetica Preprint, Palermo 2002.
- CALÌ, C., *Neuroestetica e fenomenologia. Per una teoria fenomenologica della percezione presente*, pp. 195-210, in *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, a cura di M. Cappuccio, Mondadori, Milano 2009.
- CASSIRER, C., *Il concetto di forma simbolica nella costituzione delle scienze dello spirito*, in *Mito e concetto*, a cura di R. Lazzari, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- CIMINO, A., *The sense of Deception: Illusion and Hallucination as Nullified, Invalid Perceptio*, in *Husserl's Studies*, 35 (1), 2019, pp. 27-49, Springer 2018.
- CONDILLAC, B. É., *Trattato sulle sensazioni (1754)*, in *Opere*, tr. it. di G. Viano, UTET, Torino 1976.
- CONTE, P., *Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Macerata 2014.
- COSTA, V., *L'estetica trascendentale fenomenologica*, Vita e Pensiero, Milano 1999.
- COSTA, V., FRANZINI, E., SPINICCI, P., *La fenomenologia*, Einaudi, Torino 2002.
- COSTA, V., *I modi del sentire*, Quodlibet, Macerata 2009.
- COSTA, V., *Psicologia fenomenologica. Forme dell'esperienza e struttura della mente*, Morcelliana, Brescia 2018.
- CAIRNS, D., *Conversation with Husserl and Fink*, Nijhoff, Den Haag 1976.
- DANTO, A., *The Historicity of the Eye, Symposium in Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59 (1), Winter 2001.
- DE WARREN, N., *Husserl and the Promise of Time*, UP, Cambridge 2010.
- DE WARREN, N., *The Inner Night: Towards a Phenomenology of (Dreamless) Sleep*, pp. 273-294, in *On Time – New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time*, by Dieter Lohmar and Ichiro Yamaguchi, Springer, Dordrecht, Heidelberg, London, New York 2010.
- DE WARREN, N., *Tamino's Eyes, Pamina's Gaze: Husserl's Phenomenology of Image-Consciousness Refashioned*, in *Philosophy, Phenomenology, Sciences. Essay in Commemoration of Edmund Husserl*, eds. C. Ierna, H. Jacobs, F. Mattens, Springer, Dordrecht, 2010; ed. it. *Lo sguardo di Pamina. Immagine e immaginazione nella fenomenologia husserliana*, tr. it. di A. Staiti, in

- Attualità della fenomenologia*, pp. 193-228, a cura di C. Di Martino, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012.
- DIDEROT, D., *Paradosso sull'attore* (1830), tr. it. di J. Bertolazzi, a cura di P. Alatri, Editori Riuniti, Roma 2007.
- DUFOURCQ, A., *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, Springer, Dordrecht 2011.
- DUFRENNE, M., *Phénoménologie de L'expérience Esthétique*, PUF, Paris 1953.
- ELDRIDGE, P., *Depicting and seeing-in. The "Sujet" in Husserl's phenomenology of Image*, pp. 555-578 in *Phenomenology and the Cognitive Sciences* (17), 2018.
- ELKINS, J., *Pictures and Tears. A History of People Who have Cried in Front of Paintings*, Routledge, New York/London 2001.
- ESCOUBAS, É., *Bild, Fiktum et esprit de la communauté chez Husserl*, pp. 281-300, in *Alter (Espace et imagination)* (4), 1996.
- FERENCZ-FLATZ, C., *Die Neutralität der Bilder und Husserls Ästhetik*, pp. 10-33, in *Sehen als-ob. Husserl Bildlehre zwischen Ästhetik und Pragmatik*, Traugott Bautz GmbH, Nordhausen 2016.
- FERENCZ-FLATZ, C., *Filmbewusstsein und Zuschauer im Bild. Ein Husserlscher Ansatz zum Kinematographen*, in Id. pp. 58-82.
- FERENCZ-FLATZ, C., *Gibt es perzeptive Phantasie? Als-ob-Bewusstsein, Widerstreit und Neutralität in Husserl Aufzeichnungen zur Bildbetrachtung*, in Id. pp. 34-57.
- FERENCZ-FLATZ, C., *Was will ein reflexives Kino? Husserl, Haneke und Ujica*, in Id. pp. 121-139.
- FERENCZ-FLATZ, C., *The Neutrality of Images and Husserlian Aesthetics*, pp. 477-493, in «*Studia Phaenomenologica*», IX 2009.
- FINK, E., *Play as the symbol of the word and other writings* (1960), tr. ing. di I. Alexander e C. Turner, Indiana University Press, Bloomington 2016.
- FINK, E., *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit* (1930), pp. 1-78, in *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, Phaenomenologica XXI, Nijhoff, Den Haag 1966.
- FORMAGGIO, D., *Van Gogh in cammino* (1986), presentazione di E. Franzini, Unicopli, Milano 2004.
- FOUNTCUBERTA, J., *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia* (2016), tr. it. di S. Giusti, Einaudi, Torino 2018.
- FRANZINI, E., RUSCHI, R., *Il tempo e l'intuizione estetica*, pp. 97-153, con introduzione di D. Formaggio, Unicopli, Milano 1982.
- FRANZINI, E., *Fenomenologia. Introduzione tematica al pensiero di Husserl*, Franco Angeli, Milano 1991.
- FRANZINI, E., *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano 2001.

- FRANZINI, E., *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il saggiatore, Milano 2008.
- FRANZINI, E., *Introduzione all'estetica*, Il Mulino, Bologna 2012.
- FRANZINI, E., *La rappresentazione dello spazio*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- GAMBA, M., *L'enigma del tempo. Le lezioni 1904/05 di Husserl*, CUEM, Milano 2006.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Meditazioni sulla cornice*, in *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997.
- GIBSON, J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979.
- GOMBRICH, E., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte* (1963), tr. it. di C. Roatta, Einaudi, Torino 1976.
- GOODMAN, N., *Linguaggi dell'arte* (1968), a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1976.
- GOODMAN, N., *Seven Strictures on Similarity*, in *Problems and Projects*, pp.437-446, Boobs-Merrill, New York 1972.
- GRATHOFF, R., *Philosophers in Exile. The correspondence of Alfred Schütz and Aron Gurwitsch, 1939-1959*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1989.
- GURWITSCH, A., *On the Intentionality of Consciousness*, pp. 139-156, in *The Collected Works of Aron Gurwitsch (1901-1973), Volume II: Studies in Phenomenology and Psychology*, ed. F. Kersten, Springer, Dordrecht 2009.
- HEIDEGGER, H., *L'origine dell'opera d'arte* (1936), tr. it di I. De Gennaro e G. Zaccaria, Marinotti, Milano 2000.
- HERDER, J. G., *Plastica* (1778), Aesthetica, Palermo 2001.
- HUSSERL, E., Briefwechsel. VII, Kluwer, Den Haag, 1994, tr. it in G. Scaramuzza, *Una lettera di Husserl a Hofmannsthal*, in *Fenomenologia e scienze dell'uomo* (II), 1985.
- INGARDEN, R., *Aesthetic Experience and Aesthetic Object*, pp. 289-313, in *Philosophy and Phenomenological Research* 21 (3) 1961.
- INGARDEN, R., *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, De Gruyter, Berlin 1962.
- JANSEN, J., *Phantasy's systematic place in Husserl's work: on the condition of possibility for a phenomenology of experience*, pp. 221-244, in *The nexus of Phenomena: Intentionality, Perception and temporality* (Vol. III), Routledge, New York 2005.
- KLEE, P., *Confessione creatrice e altri scritti* (1920), tr. it. di F. Saba sardi, Abscondita, Milano 2004.
- KURG, R., *Edmund Husserl's Theory of Image Consciousness, Aesthetics Consciousness, and Art*, tesi di Dottorato presso l'Università di Friburgo (Svizzera), 2014.
- LEGRENZI, P., *Storia della psicologia* (1999), Il Mulino, Bologna 2012.
- LESSING, E., *Laocoonte* (1766), a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica 1991.

- LIANGKANG, N., *Seinsglaube in der Phänomenologie Edmund Husserls*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1999.
- LIPPS, T., *Empatia e godimento estetico* (1906), pp. 31-45, in *Discipline Filosofiche*, 12, (2) 2002.
- LOHMAR, D., *Phänomenologie der schwachen Phantasie. Untersuchungen der Psychologie, Cognitive Science, Neurologie und Phänomenologie zur Funktion der Phantasie in der Wahrnehmung*, Springer, Dordrecht 2008.
- LOHMAR, D., *What does protention pretend? Remarks on Husserl's Analyses of Protention in the Bernau Manuscripts on Timeconsciousness*, in *Philosophy Today* 46 (2003). SPEG Supplement 2002, 154-167 (dt. in: *Proceedings of the Third International Meeting for Husserl-Studies in Japan*, Kyoto University, Nov. 23-24. 2003, 113-127.
- LOHMAR, D., *On the Constitution of Time of the World: The Emergence of Objective Time on the Ground of Subjective Time*, pp. 115-136, in *On Time – New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time*, Springer, a cura di D. Lohmar, I. Yamaguchi, Springer, Dordrecht 2010.
- LOTZ, C., *Im-Bilde-sein. Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins*, pp. 167-181, in *Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte von Platon bis Nancy*, a cura di R. Veressov e S. Neuber, Fink, München 2010.
- LOTZ, C., *The Historicity of the Eye. A Phenomenological Defense of the Culturalist Conception of Perception*, pp. 79-94, in *Phänomenologische Forschung 2009*, Herausgegeben von Lembeck, Karl-Heinz und Mertens, Karl und Orth, Ernst Wolfgang, Meiner, Hamburg 2009.
- LYOTARD, J. F., *The sublime and the Avant-Garde*, pp. 1-18, in *A Journal of Modern Critical Theory* (6), October, 1985.
- MARBACH, E., «*Einleitung des Herausgebers*», pp. XXV-LXXXII, in E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, hrsg. von E. Marbach, Nijhoff, Den Haag 1980.
- MARBACH, E., «*Einleitung des Herausgebers*», pp. XV-XLVI, in E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, hrsg. von E. Marbach, Meiner, Hamburg 2006.
- MARBACH, E., *Mental Representation and Consciousness. Towards a Phenomenological Theory of Representation and Reference*, Kluwer, Den Haag 1993.
- MARBACH, E., *On Depicting*, pp. 291-308, in “*Facta Philosophica*”, II, 2000.
- MARIN, L., *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Seuil, Paris 1993.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003.

- MERLEAU-PONTY, M., *Il filosofo e la sua ombra* (1960), pp. 211-238, in Segni, tr. it. di G. Alfieri, Il Saggiatore, Milano 2003.
- MERLEAU-PONTY, M., *L'occhio e lo spirito* (1960), tr. it. di A. Sordini, SE, Milano 1996.
- MERLEAU-PONTY, M., *Il visibile e l'invisibile* (1964), tr. it. di A. Bonomi, a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 2014.
- MICHELONI, R., *Introduzione al concetto di depresentazione: commento a Presentificazione e Immagine di Eugen Fink*, tesi di laurea Unimi, 2012/2013.
- NANAY, B., *The History of Vision*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73:3 Summer, Published by The American Society for Aesthetics, 2015.
- NANCY, J. L., *Tre saggi sull'immagine*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2002.
- O'REGAN, J. K., *Perché i colori non suonano. Una nuova teoria della coscienza* (2011), tr. it di S. Zipoli, Cortina, Milano 2012.
- PANOFSKY, E., *La prospettiva come forma simbolica* (1927), tr. it. di E. Filippini, Abscondita, Milano 2013.
- PIANA, G., *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano 1967.
- PUTNAM, H., *Reason, Truth and History*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- RICHIR, M., *Phantasia, imagination, affectivité*, Editions Jérôme Millon, Grenoble 2004.
- RICHIR, M., *Phénoménologie de l'élément poétique*, pp. 177-186, in *Studia Phaenomenologica*, VIII (2008).
- RICOEUR, P., *Tempo e Racconto* (1985), vol. III : *Il tempo raccontato*, tr. It di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1985.
- RODRIGO, P., *L'immagine, l'analogon, le simulacre: la question des «fictions perceptives» chez Husserl*, pp. 95-105, in «La Part de L'Oeil», *Dossier: Esthétique et phénoménologie en mutation*, XXI-XXII (2006-2007).
- ROZZONI, C., *Nell'immagine. Realtà, fantasia, esperienza estetica*, Le Monnier, Firenze 2017.
- ROZZONI, C., *Percezione, fantasia, immagine*, Introduzione in *Fantasia e immagine*, pp. XIX-LIX, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017.
- SALLIS, J., *Spacing Imagination. Husserl and the Phenomenology of Imagination*, pp. 201-215, in *Eros and Eris*, a cura di P. van Tongeren, P. Sars, Ch. Bremmers, K. Boey, Kluwer, Den Haag 1992.
- SARAIVA, M. M., *L'imagination selon Husserl*, Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands 1970.
- SARTRE, J. P., *Che cos'è letteratura?* (1947), Il Saggiatore, Milano 2009.
- SARTRE, J. P., *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (1940), a cura di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007.

- SCARAMUZZA, G., SCHUHMANN, K., in *Ein Husserlmanuskript über Ästhetik*, in *Husserl Studies* (VII), 3, pp. 165-177, p. 165. ed. it *Oggettività estetica: un manoscritto di Husserl*, in *Rivista di estetica* (XXXVIII), 2, pp. 3-14.
- SCHNELL, A., *La phénoménologie du temps d'Eugen Fink*, pp. 77-108, in *Annales de Phénoménologie* (7) 2008.
- SCHUHMANN, K., *Representation in Early Husserl*, pp. 261-277, in *Selected Papers on Phenomenology*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2004.
- SPINICCI, P., *Il palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Guerini e Associati, Milano 1997.
- SPINICCI, P., *Simile alle ombre e al sogno*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- SPINICCI, P., *C'è un'origine della pittura?*, in *Qual è l'origine dell'opera d'arte*, pp. 118-149, Jaka Book, Milano 2020.
- UZELAC, M., *Art and Phenomenology in Edmund Husserl*, in *Axiomathes* 9 (1-2), pp 7-26, 1998.
- VAN ES, K., *The Future of Live*, Polity, Cambridge 2016.
- VOLONTÉ, P., *Husserls Phänomenologie der Imagination. Zur Funktion der Phantasie bei der Konstitution der Erkenntnis*, Karl Alber, Freiburg/München 1997.
- VOLONTÉ, P., *Imagination: Rescuing what is Going to be Cancelled*, pp. 437-492, in «*Analecta Husserliana*», LIX (1999).
- VOLTOLINI, A., *Imagine*, Il Mulino, Bologna 2013.
- WALTON, K., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press Cambridge-London 1990.
- WARTOFSKY, M., *Sight, Symbol and Society. Toward a History of Visual Perception*, pp. 23-38, in *Philosophical Exchange*, vol 3(2), New York, 1981.
- WENNINGER, R., *Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften*, pp. 467-494, in *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, a cura di Tobias Klauk e Tilmann Köppe, DeGruyter, Berlino-Boston 2014.
- WIESING, L., *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Suhrkamp, Berlin 2005.
- WIESING, L., *Phänomenologie des Bildes nach Husserl und Sartre*, pp. 255-281, in *Phänomenologische Forschungen*, 30 (1996).
- WIESING, L., *Von der defekten Illusion zum perfekten Phantom. Über phänomenologische Bildtheorien*, pp. 89-101, in "... *Kraft der Illusion*", a cura di G. Koch, C. Voss, Wilhelm Fink Verlag, München 2006.
- WITTGENSTEIN, L., *Ricerche filosofiche* (1953), a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 2001.

WOLLHEIM, R., *Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation*, in *Art and Its Objects: Second Edition with Six Supplementary Essays*, 205-26. Cambridge University Press, Cambridge 1980.

ZAHAVI, D., *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, California 2003.

ZAHAVI, D., *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*, Oxford University Press, Oxford 2014.

ZHOK, A., *Identità della persona e senso dell'esistenza*, Meltemi, Milano 2018.