

VINCENZO COSTA, *IMMAGINARE E SENTIRE. PER UN'ESTETICA FENOMENOLOGICA*, MORCELLIANA, BRESCIA 2026.

Alice Torresani

«L'immagine non va tradotta o interpretata: va abitata! Bisogna lasciare che agisca su di noi. Non c'è niente da capire in essa»¹. Tuttavia, sebbene non vi sia un nucleo di significato da svelare al fondo di un'immagine, Vincenzo Costa mostra altresì che molto si può scrivere su ciò che le ruota attorno, su ciò che essa smuove tanto nei decorsi del pensiero, quanto nell'orizzonte pre-riflessivo in cui essa risuona. Inoltre, con queste parole decisive l'autore dichiara sia l'intento fenomenologico del volume, sia lo sforzo di pensiero che comporta la scrittura di un libro centrato sui temi dell'immaginazione, della fantasia, del sentire, dimensioni che resistono a ogni sistematizzazione.

A partire dall'immagine si spalancano, infatti, questioni che chiedono di essere interrogate riflessivamente e che tuttavia si radicano nel sentire irriducibile di chi le affronta. Il testo non fa segreto di questa tensione e si misura capitolo per capitolo con la consapevolezza che un sapere concettuale sul sentire non può che partire dal sentire stesso, dall'individuo che lo formula. Riconoscere la natura sempre irrimediabilmente situata del proprio discorso implica l'abbandono della chimerica pretesa di osservazione disinteressata che la filosofia si è indebitamente assunta per molto tempo, considerando il soggetto del sapere separato dal suo oggetto, posto a una certa distanza e capace di imparzialità. L'intero volume è attraversato, sotto traccia, da una solida presa di distanza da questo tipo di filosofia. Infatti, l'esperienza estetica viene descritta a partire dai suoi orizzonti trascendentali ma sempre incarnati, situati, storici. L'autore è esplicito su quest'ultimo punto, e sostiene che la fenomenologia «diventa fuorviante se cede alla tentazione di universalizzare ciò che è storico» (p. 100), finendo così per «mettere in luce strutture sensoriali astoriche, un'espressività intrinseca alle cose» (p. 100). Al contrario, il testo riconosce fondamentale importanza alla componente culturale e storica che influenza l'organizzazione e la gerarchia dei sensi², nonché la struttura stessa

¹ V. Costa, *Immaginare e sentire. Per un'estetica fenomenologica*, Morcelliana, Brescia 2026, p. 67.

² Cfr. ivi, cap. 8 e § 9 del cap. 4, dove l'autore, riflettendo sul tema dei sensi, si confronta anche con



dell'emotività e delle forze che attraversano un'immagine. È proprio mantenendo ben saldo il presupposto storico e culturale che è possibile riflettere sullo statuto della fantasia, dell'immaginazione e in generale dell'esperienza estetica, riconoscendo così il posizionamento sempre soggettivo del discorso filosofico senza tuttavia cadere in derive psicologistiche.

A partire da questi punti fermi, una proposta centrale del volume consiste nel definire con precisione cosa siano le tonalità emotive e le atmosfere, formulazione decisiva per tracciare una fenomenologia dell'esperienza estetica. In particolare, le prime riguardano il sentire che investe una determinata epoca storica e orientano l'apparire delle seconde, che invece scaturiscono da situazioni più specifiche³. È interessante l'insistenza con cui l'autore specifica che le tonalità emotive si configurino come aperture di mondi e orizzonti di possibilità, suggerendo che siano i moti del sentire a guidare il decorso degli eventi (privati o collettivi) più che il guado del pensiero, poiché «solo in conseguenza del fatto che ci si sente diversamente si pensa, poi, diversamente» (p. 11). Da qui l'attenzione a quelle esperienze in grado di scuotere, reindirizzare, amplificare il sentire, disegnando nuove possibili traiettorie esperienziali, come accade per esempio nella produzione e nella fruizione di immagini (siano esse poetiche, musicali, visive), che hanno il potere di discostarci dalla nostra esistenza mondana, collocandoci altrove e immergendoci così in nuovi orizzonti di senso. In particolare, è attraverso l'esperienza quasi-posizione della fantasia che è possibile esplorare ciò che manca al mondo reale, insinuarsi nelle sue potenzialità sopite e restituirle attraverso un'immagine. Immagine che non è la traduzione di un invisibile, ma frutto del lavoro dell'immaginazione che deforma incessantemente il percepito per configurare un'atmosfera di mondo, a sua volta riflesso di una determinata tonalità emotiva. Ciò che il testo porta alla luce è proprio il potere delle immagini, che consiste dunque nella loro capacità di mostrare significati non concettuali, bensì vitali e sentiti, iscritti nel corpo pre-riflessivamente.

Il caso dell'opera d'arte, cui l'autore dedica ampio spazio analizzando il linguaggio visivo di dipinti, fotografie e lo stile di poesie selezionate, mostra chiaramente come un'immagine sia in grado di sprigionare veri e propri orizzonti emozionali: «le atmosfere reali vengono trasformate immaginativamente nella loro idea, in pure possibilità, e poi l'immaginazione cerca le immagini [...] che possono incarnarle» (p. 36), senza tuttavia poterle mai eguagliare, bensì abitando questo scarto che viene così a costituire l'essenza stessa e il valore proprio dell'espressione artistica⁴. Difatti, la riuscita di un'opera non si misura in termini di verosimiglianza e neppure di ri-

voci esterne alla filosofia, come la storica C. Classen e l'antropologo D. Howes.

³ Cfr. *ivi*, cap. 4.

⁴ L'espressione artistica è «sforzo fallito per dire qualcosa che rimane sempre da dire»: così la definisce M. Merleau-Ponty in *"Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio"*, in M. Merleau-Ponty, *Segni* (1960), a cura di A. Bonomi, tr. it. di G. Alfieri, il Saggiatore, Milano 2015, p. 98. Un fallimento però da ripercorrere continuamente e dunque generativo, capace di rilanciare la forza espressiva stessa.

produzione di un'atmosfera, ma nella qualità della *deformazione*⁵ che si innesta sul percepito. La deformazione è infatti il vero lavoro trasformativo compiuto dall'immaginazione, che scrive una logica differente rispetto al reale e apre così possibilità alternative, nuovi mondi dischiusi proprio a partire dai punti ciechi del reale, dalle sue mancanze. È insinuandosi nelle pieghe e nelle lacune del mondo fenomenico che è possibile ampliare il raggio del possibile e arricchire l'esperienza di qualcosa che non è ancora dato, ma che, una volta esplorato, finirà inevitabilmente per depositarsi nel mondo, trasformandolo, nonché nell'esistenza privata di chi gode di un'opera, in qualità di artista o fruitore.

A tal proposito, è interessante notare una precisa continuità articolata nel presente volume. Da un lato il testo non manca di soffermarsi puntualmente sullo studio dell'immaginazione e della fantasia in quanto operazioni singolari di coscienza, dall'altro l'autore traccia un ponte teorico verso l'intersoggettività, che gli consente di considerare l'immagine come «una pura possibilità dell'esistenza, un modo universale/singolare di rapportarsi all'Assoluto»⁶. In questo passaggio emerge il gesto trascendentale dell'autore, che tiene insieme la natura singolare dell'immagine, che scaturisce dall'esistenza di un individuo, e la sua essenza indipendente dalla vita del soggetto che la fantastica. Infatti l'immagine, pur generata da un soggetto, quando si fa espressiva prende vita autonoma, «rompe con la sua origine psicologica, la eccede, [perché] le immagini creano uno spazio di gioco condiviso, un mondo comune. Proprio per questo le immagini sono luogo di incontro. Due immaginazioni si incontrano nell'immagine comune» (p. 120). Questa chiave di lettura permette così di ritornare ancora una volta sull'importanza rivestita dai moti immaginativi, il cui ruolo non è accessorio alla vita, bensì incide nella costituzione di un immaginario comune, determina quindi le direzioni immaginative che costituiscono lo stile di una data cultura e contesto storico. Immaginare insieme non significa quindi semplicemente empatizzare con il vissuto altrui, ma incontrarsi in una rete di immagini che si intessono in un vero e proprio mondo condiviso, dove si gioca un sapere sentito e carnale che tiene insieme una collettività.

In definitiva, il filo rosso che attraversa l'intera opera risiede nel ruolo centrale attribuito all'immaginazione, alla fantasia e al sentire: dimensioni della coscienza non marginali o subordinate rispetto al sapere, ma, piuttosto, costitutive e fondamentali per esso. Del resto, l'immaginazione stessa viene lasciata operare nel testo e ne determina la consistenza, nonché l'esito delle elaborazioni concettuali: «per qualcuno [...] descrivere l'immaginazione significa reimparare a immaginare, per altri dominare un'immaginazione troppo vivace e intemperante, per altri ancora semplicemente viverla» (p. 10). Accanto a un apparato teorico solido ed eterogeneo, l'autore di fatto mette continuamente in moto l'immaginazione mediante la

⁵ Cfr. A. Malraux, *Psychologie de l'art*, II, *La Création artistique*, Skira, Paris 1948, p. 152, dove emerge l'idea dell'espressione come deformazione coerente del reale.

⁶ V. Costa, *Immaginare e sentire*, cit., p. 118.

descrizione delle molteplici forme artistiche che si incontrano nel testo, al punto che si potrebbe concludere che non si possa parlare di immaginazione se non immaginando.

L'invito dell'opera sembra dunque chiaro: lasciare che il concetto si apra all'immaginazione e che la filosofia si lasci attraversare dal sentire, accompagnando i lettori nell'esercizio dell'immaginare.

Bibliografia

COSTA, Vincenzo, *Immaginare e sentire. Per un'estetica fenomenologica*, Morcelliana, Brescia 2026

MALRAUX, André, *Psychologie de l'art*, II, *La Création artistique*, Skira, Paris 1948.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Segni. Fenomenologia e strutturalismo, linguaggio e politica. Costruzione di una filosofia* (1960), a cura di A. Bonomi, tr. it. di G. Alfieri, il Saggiatore, Milano 2015.