

SCHERMO O FINESTRA? SPAZI DEL POSSIBILE. NOTE PER UNA CONSIDERAZIONE HUSSERLIANA DELL'IMMAGINE FILMICA

di Claudio Rozzoni
claudio.rozzoni@gmail.com

Se lo schermo sia una finestra

È lecito parlare dello schermo cinematografico servendosi del paradigma della finestra? Certo, esso non è una finestra, non è una vetrina che ci presenta oggetti reali, che possiamo realmente toccare¹. Ma lo può essere in un altro senso? Si potrebbe in effetti esser tentati di dire che l'approccio husserliano al tema dell'immagine conduca verso l'idea di uno "schermo-finestra". Da un lato, è vero che il padre della fenomenologia, così come il suo allievo Eugen Fink, ha fatto ricorso, nelle sue analisi relative all'essenza dell'immagine, all'esempio della "finestra". Eppure, è nel contempo necessario ricordare come, in questi due casi, tale riferimento non debba dare adito ad affrettate semplificazioni, bensì a una più precisa interrogazione circa il senso che esso riveste (e il ruolo effettivamente giocato) all'interno della descrizione eidetica dell'immagine. In poche parole, non credo che la scelta di ricorrere al caso della finestra (seppur esso vada tenuto in debito conto) debba risultare fuorviante in vista della comprensione delle analisi fenomenologiche dell'immagine e lasciar così inascoltato il compito di provare a far emergere i tratti essenziali di uno "schermo fenomenologico" a partire dagli articolati momenti che scandiscono le ricerche in questione².

¹ Cfr. L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes* (2005), Suhrkamp, 2014⁴, pp. 31-32.

² Per quanto concerne il riferimento alla finestra in Husserl, cfr. *Husserliana. Edmund Husserls Gesammelte Werke*, Bd. XXIII: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898–1925)*, hrsg. von E. Marbach, Nijhoff, Den Haag/Boston/London 1980 (d'ora in poi, *Hua XXIII*), pp. 46; pp. 121-122; p. 510. Per quanto riguarda Eugen Fink, cfr. invece *Presentificazione e immagine. Contributi per una fenomenologia dell'irrealtà* (1930), in Id., *Studi di fenomenologia 1930-1939*, tr. it. e cura di N. Zippel, Lithos, Roma 2010, p. 139, dove si parla della «forma di finestra [*Fensterhaftigkeit*] di un'immagine». Proprio in queste pagine Fink precisa che «naturalmente il discorso sulla finestra è solo una metafora. [...] Ciò che vogliamo mettere in evidenza parlando della forma di finestra dell'immagine è questo: ogni mondo dell'immagine si apre per ragioni di essenza all'interno di un mondo reale. L'immagine è il luogo di questo aprirsi» (ivi, pp. 139-140). È in questo senso che «un mondo dell'immagine privo di finestra è in sé un controsenso» (ivi, p. 140).

Per Gottfried Boehm, per esempio, quello associato all'immagine della finestra sarebbe un «modello elementare di coscienza»³ che starebbe ancora alla base della riflessione di Husserl e dei suoi allievi (tra cui Fink)⁴. Un paradigma che troverebbe nella «*Lettre sur les aveugles* di Diderot [...] la [sua] più celebre dimostrazione teoretica» e, «soprattutto nel dibattito francese, anche il classico punto di partenza della critica»⁵. E, in linea con queste considerazioni, si trovano quelle che aprono il saggio *Il logos muto*, per le quali «la fenomenologia di Edmund Husserl [...] è rimasta significativamente infruttuosa in ordine ai problemi relativi al vedere artistico e alle sue possibili categorie»⁶, finendo per trasmettere i propri «limiti» anche agli allievi “costretti” ad affrontare lo studio delle immagini a partire «dalle strutture generali della coscienza intenzionale»⁷. Non sorprende allora che Boehm, nel riconoscere in Merleau-Ponty colui che ha saputo muoversi nella direzione di un superamento di tale modello, precisi nel contempo come il filosofo francese, per farlo, abbia dovuto «rivedere [...] i fondamenti fenomenologici del suo pensiero, e decostruire l'asse percettivo dell'intenzionalità con la sua accentazione bipolare (di *noesis* e di *noema*)», così da «ottenere una comprensione adeguata di occhio e immagine»⁸.

Uno dei primi punti sui quali vorrei porre l'attenzione in questa sede è che una tale posizione non può essere acriticamente accettata, e vada anzi esaminata fin nelle sue più sottili implicazioni. Se si leggono i manoscritti husserliani dedicati all'immagine e alla fantasia (anche se si tratta di un *corpus* di testi che Husserl non pubblicò durante la sua

³ Cfr. G. Boehm, “Il ritorno delle immagini” (1994), tr. it. di N. Mocchi in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009, p. 48.

⁴ «La fenomenologia si rivelò fruttuosa per il nostro problema solo quando Merleau-Ponty cominciò a metterne in discussione i fondamenti teorici. A Husserl stesso non interessava affatto il problema dell'immagine nel senso da noi inteso; i suoi allievi Roman Ingarden, Fritz Kaufmann e Eugen Fink ripresero il filo di questo discorso, partendo tuttavia dalla premessa, appena sufficiente, secondo cui le immagini sarebbero da intendersi secondo il modello di una finestra» (ivi, p. 47). Tuttavia, per quanto concerne Fink, Hans Rainer Sepp ricorda per esempio che egli «non si limita ad assumere il *topos* della finestra, ricorrente nella teoria dell'arte a partire da Leon Battista Alberti, lo sottopone anche ad una problematizzazione radicale» (H.R. Sepp, “Prefazione” a E. Fink, *Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà*, a cura di G.J. Giubilato, Mimesis, Milano 2014, p. XV).

⁵ G. Boehm, “Il ritorno delle immagini”, cit., p. 48. Per una “teoria dell'immagine” in Diderot cfr. invece M. Mazzocut-Mis *et alii*, *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, Le Monnier, Firenze 2012.

⁶ G. Boehm, “Il logos muto” (1986), in Id., *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte e M. Di Monte, Meltemi, Roma 2009, p. 229. Anche in questo caso si parla dei «tentativi di Eugen Fink e Roman Ingarden, per i quali la nozione fin troppo storicamente condizionata di “finestra aperta” – che per primo Leon Battista Alberti nel 1436 aveva assunto a modello di una coscienza discorsiva – restava l'elemento distintivo dell'immagine» (ivi, pp. 234-235).

⁷ Ivi, p. 230.

⁸ G. Boehm, “Il ritorno delle immagini”, cit., p. 48.

vita, e che dunque richiedono tutte le precauzioni cui ci si deve attenere nella lettura del lascito husserliano), si scoprono tutta una serie di possibilità di pensiero che se pur, da un lato, hanno talvolta potuto servirsi di esempi che potrebbero apparire gravidi di pesanti retaggi di albertiana memoria – si pensi al senso appena suggerito attraverso Boehm –, dall'altro presentano percorsi che, di fatto, vanno superando queste stesse eredità, alla ricerca di strutture essenziali che sono tutt'oggi lontane dall'aver esaurito il loro sviluppo. La “filosofia dell'immagine” di Husserl rappresenta infatti «un tema sottovalutato all'interno del vasto corpus dei suoi scritti» e che, per «ragioni forti», costituisce «una risorsa che vale la pena rendere nota nella sua interezza e far reagire nei dibattiti odierni sulla rappresentazione visiva»⁹.

Sulla base di tali premesse, possiamo innanzitutto affermare che il riferimento alla finestra non rappresenta il cuore della riflessione di Husserl, e non deve dunque indurci a ridurre le sue ricerche sull'immagine a un approccio sorpassato – ancora di matrice albertiana – che da esso deriverebbe. Possiamo, invece, provare a impostare il discorso a partire da un'altra direzione, sostenendo che ciò che sembra interessare Husserl in modo precipuo è il problema della *differenza*, della ricerca di una distinzione essenziale fra quelle che egli definisce modalità di coscienza. Il terzo degli *Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* (corso che Husserl tenne a Göttingen nel semestre invernale del 1904-1905, e che va a costituire il primo dei testi raccolti nel vol. XXIII della *Husserliana*) ci introduce specificamente nel cuore della questione: quali differenze eidetiche fra *percezione*, *immagine* e *fantasia* si offrono alla descrizione fenomenologica?

Per quanto riguarda la questione da cui siamo partiti, vedremo ad esempio come, a seconda delle possibilità che i termini in gioco possono offrire, si potrebbe parlare di *opacità* o di *trasparenza* del supporto dell'immagine. Nel caso dello schermo cinematografico, in ogni caso, non si tratterà di deciderci a favore di una trasparenza legata al suo “carattere di finestra” oppure di quell’“opacità” richiamata dalla sua stessa etimologia¹⁰, ma di definire alcuni dei sensi nei quali questi termini possono essere

⁹ N. de Warren, *Lo sguardo di Pamina. Immagine e immaginazione nella fenomenologia husserliana* (2010), tr. it. di A. Staiti in C. Di Martino (a cura di), *Attualità della fenomenologia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, p. 194.

¹⁰ «Occorre ricordare, anzitutto, che è stato proprio il cinema a insegnarci a considerare lo schermo come una superficie la cui *opacità*, anziché nascondere, ci permette invece di vedere, ponendo così le basi per sciogliere l'ambiguità – nascondere da una parte, mostrare dall'altra – che si era andata via via

considerati attributi essenziali dello schermo. La riflessione stessa su ciò che Fink ha chiamato «forma di finestra [*Fensterhaftigkeit*]»¹¹ dell'immagine può a sua volta essere proficuamente discussa non tanto a partire dai (pochi) luoghi dei manoscritti in cui Husserl ricorre all'esempio della finestra, quanto piuttosto muovendo dalle distinzioni palesate dalla descrizione della coscienza d'immagine.

Per cercare di far luce su questi aspetti, partiamo appunto dal primo dei testi raccolti nell'*Hua XIII*, che va sotto il titolo di *Phantasie und Bildbewusstsein* e, più precisamente, dal momento in cui lo sforzo di Husserl è rivolto al chiarimento di quelle che egli chiama «immagini fisiche»¹² (distinte dalle «immagini di fantasia»¹³), quali, per esempio, quadri, fotografie e – possiamo aggiungere, anche sulla base di alcuni espliciti passaggi husserliani¹⁴ – immagini filmiche. Dalla descrizione fenomenologica dell'immagine emergono «tre oggetti: 1) L'immagine fisica, la cosa di tela, di marmo, etc. 2) L'oggetto che funge da rappresentante od oggetto raffigurante, e 3) l'oggetto di cui si ha rappresentanza od oggetto raffigurato»¹⁵. Corrispondentemente, possiamo quindi distinguere fra un supporto dell'immagine – la cosa-immagine [*Bildding*] –, un oggetto-immagine [*Bildobjekt*] e un *sujet* dell'immagine [*Bildsujet*], vale a dire ciò per cui l'oggetto-immagine, secondo questa prima impostazione, funge da rappresentante¹⁶. Come sottolinea Lambert Wiesing, dialogando esplicitamente con queste pagine, nell'immagine possiamo distinguere fra qualcosa che diviene visibile – l'oggetto-immagine – e il materiale che, pur permettendo il darsi di tale visibilità, propriamente non viene visto: il supporto dell'immagine¹⁷.

Se proviamo a riflettere su questa differenziazione per affrontare la questione riguardante la trasparenza o l'opacità dello schermo – il suo carattere di “finestra”, dicevamo, oppure, appunto, la sua funzione “schermante” –, possiamo dire che per un supporto d'immagine *divenire trasparente* significa lasciare che si manifesti l'oggetto-

inscrivendo nel significato delle parole, accomunate dalla medesima etimologia, che designano tale superficie in italiano, in francese e in inglese» (M. Carbone, “Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali)”, *Rivista di estetica*, 55 (1/2014), LIV, p. 29).

¹¹ Cfr. *supra*, nota 2.

¹² E. Husserl, «Phantasie und Bildbewusstsein», in *Hua XXIII*, pp. 1-108, qui p. 43.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. *Hua XXIII*, p. 61; p. 132; p. 490; pp. 536-537.

¹⁵ E. Husserl, «Phantasie und Bildbewusstsein», cit., p. 19.

¹⁶ Cfr. *ibidem*. Su questa tripartizione, cfr. anche C. Cali, *Husserl e l'immagine*, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo 2002, pp. 26-32.

¹⁷ Cfr. L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, cit., p. 46.

immagine. È importante chiarire fin da subito che anche se l'oggetto-immagine svolge qui la funzione di un rappresentante [*Repräsentant*] per il *sujet* dell'immagine, non per questo si deve pensare che esso funga da segno per il *sujet*. E ciò in quanto il referente è nell'immagine stessa. Ogni volta che si dà un'immagine, precisa Husserl, si dà essenzialmente un riferimento che funge al suo interno (non così avviene invece nel caso del segno, a partire dal quale si viene rinviiati verso un referente esterno¹⁸). Come ha puntualmente notato Nicolas de Warren, «l'immagine è uno spazio immanente di manifestazione caratterizzato da una presentazione nel modo del “rimandare all'interno” (*Hineinweisen*)»¹⁹. Nella coscienza d'immagine, dunque, non v'è nulla che rinvii “fuori di essa”: possiamo pensare a questi tre momenti dell'immagine come a tre piani intrecciati, abbiamo qui a che fare con una terminologia geologica, come se avessimo tre livelli sovrapposti, «tre oggetti intenzionali distinti ma inseparabili, correlati a tre atti apprensionali stratificati»²⁰.

Per il momento, prestiamo attenzione al modo in cui Wiesing parla della consistenza dell'oggetto dell'immagine: si tratta, egli scrive, di un oggetto «immateriale», vale a dire «esclusivamente visibile», che «viene portato a manifestazione [*Erscheinung*] per mezzo di un supporto d'immagine materiale»²¹. Sembra pertanto che nella coscienza d'immagine ciò che propriamente vediamo sia l'oggetto-immagine: affinché quest'ultimo si manifesti la cosa immagine non deve essere vista (sebbene venga coappresa). Ciò che vediamo è appunto un oggetto immateriale che essendo, dice Wiesing, *esclusivamente* visibile non è «soggetto alle leggi della fisica»²²: se qualcuno, per ipotesi, dovesse, durante una proiezione, operare un taglio in uno schermo cinematografico, il suo gesto affetterebbe la cosa-immagine, il materiale di cui essa è fatta, ma non l'oggetto-immagine, che è invece una «presenza artificiale»²³. A partire dagli stimoli di autori come Fiedler e Sartre, Wiesing afferma che in un'immagine la «visibilità» di ciò che viene presentato «non è legata a una sostanza che potrebbe essere percepita anche da altri sensi»²⁴. Se volessimo dirlo con le parole di Deleuze – che pur evocano un differente significato, il quale potrebbe però in modo illuminante essere

¹⁸ Cfr. «Phantasie und Bildbewusstsein», cit., pp. 34-35.

¹⁹ Cfr. N. de Warren, *Lo sguardo di Pamina*, cit., p. 217.

²⁰ Ivi, p. 206.

²¹ L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, cit., p. 50.

²² Cfr. ivi, pp. 50-51.

²³ Ivi, p. 31.

²⁴ Ivi, p. 32.

messo in relazione a quello qui in questione – l’oggetto immagine è ciò *che può solo essere visto*²⁵.

Le osservazioni di Wiesing qui richiamate prendono, come detto, principalmente le mosse dal manoscritto husserliano del 1904/1905. Tuttavia si tratta di pagine in cui il pensiero di Husserl si forma, per così dire, “in presa diretta”. Pagine non definitive, non destinate alla pubblicazione, in cui egli, in pieno spirito fenomenologico, sviluppa le sue lezioni senza ancora sapere dove l’indagine lo condurrà, consapevole che ogni “passo in avanti” può mettere in discussione, e investire d’inedita luce, il senso delle scoperte che lo precedevano, di ciò che già sembrava essere un dato acquisito²⁶. Insomma, il problema della definizione dell’oggetto-immagine non si risolve nei già complicati sviluppi di queste pagine, ma occuperanno Husserl, come ora vedremo, per molti anni ancora. In questa sede non potremo rendere esaustivamente conto di questo processo, ma si cercherà, più miratamente, di circoscrivere alcuni momenti ritenuti particolarmente significativi per le specifiche questioni che stiamo ora affrontando.

Fantasia iconica

In pagine dell’*Hua XXIII* di circa sette anni posteriori alle lezioni che abbiamo appena affrontato, Husserl afferma che quando si assume ciò che viene presentificato in immagine come «“mera” fantasia» (possiamo certo pensare al caso di un film), l’immagine «nella quale viene presentificato qualcosa di non presente» è appunto un “nulla” e non viene compiuta nessuna «presa di posizione» rispetto alla sua realtà²⁷.

Questa “coscienza di un nulla” non emerge quando siamo rivolti al supporto dell’oggetto immagine – possiamo infatti dire che lo schermo “esiste” –, ma, piuttosto, verso l’oggetto-immagine²⁸ (nei termini introdotti con Wiesing: potremmo tastare con i polpastrelli la superficie dello schermo, ma non l’oggetto-immagine che vediamo alla sua superficie). Ora, entrando in una sala cinematografica, viviamo secondo questa coscienza. Fin dal primo momento dell’esperienza estetica, viviamo nella «coscienza

²⁵ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), tr. it. G. Guglielmi, rev. di G. Antonello e A.M. Morazzoni, Cortina, Milano 1997, p. 182.

²⁶ Cfr. E. Husserl, “Phantasie und Bildbewusstsein”, cit., p. 18.

²⁷ Cfr. “Modi der Reproduktion und Phantasie, Bildbewusstsein (Auch in Beziehung auf die Stellungnahmen)”, in *Hua XXIII*, p. 384.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 385.

iconica»²⁹, in cui non viene compiuta nessuna posizione nei confronti di ciò che vediamo muoversi sullo schermo. Non possiamo dire che ciò che vi si manifesta esista, ma nemmeno che non esista³⁰.

Nelle pagine in questione, Husserl fa ricorso al caso, estremamente significativo, del teatro, al quale, come vedremo, tornerà a rivolgere in seguito l'attenzione. Un campo di riflessione, quello aperto dall'arte del palcoscenico, che si rivela strategico in quanto sembra condurre verso nuovi sviluppi la concezione dei tre strati dell'immagine sopra richiamata (*Bildding, Bildobjekt, Bildsujet*), suggerendo nuove modalità di riconsiderazione di tale tripartizione in riferimento all'immagine filmica. Con accenti kantiani, che risuonano a loro volta con alcune delle posizioni già presenti nella sua celebre lettera a Hugo von Hofmannsthal del gennaio 1907³¹, Husserl ribadisce che nella «coscienza estetica», in questa «libera presentazione iconica», non siamo interessati all'esistenza (o alla non esistenza) di ciò che si manifesta nell'immagine³². Non solo. Echeggiando una distinzione già introdotta nella *Dingvorlesung*, Husserl, in queste pagine, stabilisce una differenza fra «*perceptio* [*Perzeption*]» e «percezione [*Wahrnehmung*]». Egli introduce una differenza, potremmo dire, fra due diversi modi di “percepire”, fra *perzipieren* e *wahrnehmen*, laddove il primo verbo farebbe riferimento a un mero *percipere* che non presupporrebbe, appunto, né l'esistenza né la non-esistenza del *perceptum*. Si può allora dire che quella di *perceptio* [*Perzeption*] sia una nozione più ampia di quella di percezione [*Wahrnehmung*], la quale implica, invece, una credenza, un *belief* nell'esistenza del percepito: una presa di posizione. O, come dice Husserl giocando con il termine *wahrnehmen*, un «prender-per-vero [*Für-wahr-Nehmen*]»³³. Nella considerazione estetica possiamo appunto vivere nella «pura *perceptio* priva di posizione»³⁴.

Sempre in questi testi risalenti al 1912, possiamo inoltre trovare rilevanti indicazioni

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. “Una lettera di Husserl a Hofmannsthal”, tr. it. e cura di G. Scaramuzza, *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, 2 (1985), pp. 203-207.

³² Cfr. E. Husserl, “Modi der Reproduktion und Phantasie. Bildbewusstsein”, cit., pp. 386-387.

³³ «Spesso, il concetto di percezione viene delimitato in modo da escludere ciò che può essere propriamente chiamato il prender-per-vero [*Für-wahr-Nehmen*] (e ancor meno il percepire reale), da escludere, cioè, il carattere della credenza» (E. Husserl, *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione*, tr. it. di A. Caputo e M. Averchi, a cura di V. Costa, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, p. 20).

³⁴ E. Husserl, “Modi der Reproduktion und Phantasie. Bildbewusstsein”, cit., p. 467.

in vista di una considerazione fenomenologica dell'immagine filmica. Pur nel carattere preparatorio delle analisi che stiamo svolgendo, sembra delinearci come uno dei punti decisivi di discussione quello del rapporto fra oggetto-immagine e *sujet*-immagine, fra un simulacro dall'esistenza sospesa – Wiesing, abbiamo visto, la definisce «presenza artificiale» – e un *sujet* non presente, ma che dovrebbe tuttavia essere presentificato, raffigurato [*abgebildet*], nella “sostanza eterea” del primo. È proprio questo “legame raffigurativo” – che nel 1904/1905 ancora pare essere essenziale per la considerazione di qualsivoglia immagine [*Bild*], compresa quella figurativa [*bildende Kunst*]³⁵ – che sembra qui essere messo in crisi, ponendoci pertanto la questione di sapere se ancora vi sia (e, in caso affermativo, di che natura sia) il *sujet* dell'immagine in quella che Husserl definisce esperienza estetica, nella quale il *valore* estetico di ciò che vediamo è «essenzialmente connesso» ai «modi di manifestazione»³⁶. Il valore di questi modi di manifestazione è un valore *sentito*: se è vero che attraverso tali manifestazioni viviamo in una neutralità rispetto alla posizione di realtà, è innegabile che in questa dimensione priva di posizione siamo purtuttavia posti innanzi a un'apertura riguardante la natura dei sentimenti che in essa vengono suscitati. Non solo i sentimenti del valutare estetico, ma anche «i sentimenti (o *quasi*-sentimenti) risvegliati in noi in quanto “reazioni” – paura e pietà, e così via»³⁷.

Perzeptive Phantasie

Riguardo alla particolare valenza che Husserl assegna al termine *perceptio* [*Perzeption*], è un manoscritto datato intorno al 1918 a presentare alcuni decisivi sviluppi riguardanti la considerazione dell'immagine artistica. Si assiste qui a un passo rilevante, che risente certo anche dei travagliati cambi di prospettiva subentrati rispetto ai primi sforzi del 1904-1905. Ad apparire particolarmente interessante per i nostri fini è la nozione di *perzeptive Phantasie*. Husserl stesso riconosce a questo proposito una svolta nel suo pensiero, sottolineando come in analisi precedenti avesse ritenuto, «non correttamente», il «raffigurare [*abbilden*]» un momento essenziale dall'«arte figurativa [*bildenden Kunst*]»³⁸. È proprio in questo delicato passaggio che l'immagine teatrale si presta

³⁵ Cfr. E. Husserl, “Phantasie und Bildbewusstsein”, cit., p. 41.

³⁶ E. Husserl, “Modi der Reproduktion und Phantasie. Bildbewusstsein”, cit., p. 388.

³⁷ Ivi, p. 389.

³⁸ Cfr. E. Husserl, “Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis”, in *Hua XXIII*, p. 514.

nuovamente in modo efficace alla riflessione di Husserl. Perché quando siamo a teatro, egli precisa, «viviamo in un mondo di fantasia conforme alla *perceptio* [*perzeptiver Phantasie*]: «abbiamo delle immagini [*Bilder*] [...] ma non per questo abbiamo delle raffigurazioni [*Abbilder*]]»³⁹.

Il *sujet*-immagine viene in tal modo slegato dall'oggetto-immagine. Ciò che Husserl scopre attraverso il teatro lo porta a considerazioni che egli può rimettere efficacemente in gioco anche per l'arte figurativa in generale. Egli recide il legame con la posizione di realtà, lasciandoci, per così dire, un'immagine "orfana" del proprio originale. Fin qui, potremmo dire, la *pars destruens*. Ma, appunto, il suo gesto si compone anche di una *pars construens*, in quanto non si limita a dare voce all'esigenza di non pensare queste immagini secondo una concezione meramente raffigurativa, ma viene portato alla luce anche il carattere di *creazione* della performance: «gli attori creano [*erzeugen*] un'immagine»⁴⁰, l'immagine *del* proprio ruolo, potremmo dire con Husserl. Il quale, significativamente, precisa che qui «immagine di [*Bild von*] non significa raffigurazione di [*Abbild von*]]»⁴¹. Nel caso teatrale, afferma Husserl, l'immagine non opera alla stregua di un oggetto-immagine che raffigura un *sujet*-immagine⁴².

È chiaro come tutto ciò apra lo spazio per la riconsiderazione della stratificazione geologica dell'immagine, scandita da tre livelli, che emergeva nel testo risalente al corso del 1904-1905. L'immagine è ora un «puro *fictum*» che, secondo quanto detto, si manifesta nel regime della *perceptio* (e non della percezione, in accordo con la distinzione sopra introdotta), in una coscienza di «neutralità», una coscienza del «come-se»⁴³, in una *fantasia* che si dispiega nella *perceptio*. Il *fictum* possiede un carattere d'irrealtà; non siamo, tuttavia, alle prese con un'illusione, e queste dinamiche relative all'esperienza estetica non devono venir confuse con quelle relative al celebre esempio del manichino – di cera, di legno – cui Husserl spesso ricorre⁴⁴, in cui una parvenza si presenta avanzando una pretesa di realtà. Qui la struttura di coscienza è differente, l'immagine non avanza alcuna pretesa posizionale, ma possiede un proprio spazio irreali in un regime di *perceptio*. Questi *ficta* inafferrabili implicano una creazione:

³⁹ Ivi, pp. 514-515.

⁴⁰ Ivi, p. 515.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. *ibidem*.

⁴³ Ivi, pp. 515-516.

⁴⁴ Su questo punto, cfr. per es. E. Husserl, "Phantasie und Bildbewusstsein", cit., pp. 48-49.

nello spazio irreali dell'immagine qualcosa sorge. Sappiamo fin dal principio che dai fondali di un palcoscenico non splende il sole reale. E la medesima consapevolezza non cessa di accompagnarci quando, sulla scena, vediamo un tavolo, delle sedie "reali", degli uomini – gli attori, appunto – "reali".

Possiamo a questo punto chiederci: che cosa accade nel momento in cui si voglia misurare la portata di queste considerazioni riferendole all'immagine filmica? Possiamo attribuire al caso del cinema quanto Husserl scrive a proposito del teatro? Tali domande possono, in questa sede, essere affrontate solo nei loro tratti più generali, vista la complessa articolazione delle risposte che esigono. E ciò anche per la natura stessa, così stratificata, delle riflessioni husserliane, che aprono a volte strade che non verranno più seguite o che, come già ricordato, possono portare a risultati capaci di rimettere in discussione acquisizioni che sembravano stabilmente conseguite. Non si può, ovviamente, acriticamente trasporre quanto detto per la forma artistica teatrale a quella cinematografica. Ma è certo lecito rivolgere le medesime questioni essenziali fin qui emerse anche alla settima arte, e chiederci come si declina, nel caso dell'immagine filmica, la triade "cosa/oggetto/sujet" dell'immagine, una volta abbandonata la possibilità di far affidamento, come suggerisce Husserl, a un principio raffigurativo nell'arte figurativa.

Ebbene, possiamo innanzitutto dire che anche quando varchiamo la soglia di una sala cinematografica e diventiamo spettatori di un film «viviamo nella neutralità»⁴⁵, e che anche in questo caso le immagini non sono "immagini di", nemmeno quando si dichiara che il film è ispirato a una "storia vera". Per non prendere che un celeberrimo esempio, quello di *Citizen Kane*, è lecito affermare che il personaggio di *Charles Foster Kane* non sia un'immagine del magnate William Randolph Hearst. Certo, esiste anche un livello di lettura dell'immagine filmica che ci permetterebbe di sostenerlo, come, a un altro livello ancora, potremmo dire, guardando Kane: "ecco delle immagini di Orson Welles nel 1940"⁴⁶. In quest'ultimo caso, però, non ci troveremmo in un regime di fantasia secondo *perceptio*, ma in una semplice considerazione d'immagine "non estetica", in cui possiamo dire che nell'oggetto-immagine (si noti: di dimensioni sovrumane, se ci troviamo davanti al grande schermo, oppure minuscole, se, per

⁴⁵ Cfr. *Hua XXIII*, p. 515.

⁴⁶ In questa direzione, cfr. anche l'esempio della foto di Woody Allen in L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, cit., pp. 63-66.

esempio, stiamo guardando *Quarto potere* su un dispositivo mobile) vediamo il *sujet* Orson Welles.



Citizen Kane (1941)

Vi è dunque la possibilità di una descrizione dell'immagine filmica che ne faccia emergere il peculiare rapporto fotografico con ciò che chiamiamo reale; smettiamo, appunto, di vedere Charles Foster Kane per vedere, nella "traccia fotografica in movimento", nell'oggetto-immagine, Orson Welles. Le riflessioni husserliane del 1918 hanno tuttavia mostrato che, nell'esperienza filmica, l'immagine non necessita della relazione a un *sujet* che la preceda. In questa fantasia iconica, questa relazione non gioca, fin dal primo momento, alcun ruolo. Dunque, se da un lato ci è data l'occasione di pensare alla relazione fra l'oggetto-immagine e l'uomo che, come direbbe Barthes, «è stato» davanti alla cinepresa⁴⁷, dall'altro non abbiamo bisogno di questo riferimento per vedere il personaggio *Kane*, per vedere il personaggio. Vediamo i modi di manifestazione di questo carattere in un'*esperienza liberamente neutrale*. Si tratta di immagini che, come quelle teatrali, non esigono la nostra credenza: si potrebbe dire che, durante la fruizione di un film, l'iscrizione fotografica sulla pellicola riguardi la *perceptio*, non la percezione. Si tratta di immagini *produttive* (e si pensi a quale valenza potrebbero avere queste considerazioni se discusse alla luce del fondamentale ruolo che notoriamente assume nella visione eidetica l'immaginazione nel quarto paragrafo di

⁴⁷ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003, p. 86. E quello che Barthes dice del piccolo Ernest vale per ogni giovane (e non solo) attore che possiamo vedere oggi in un film sufficientemente datato: «è possibile che Ernest, scolareto fotografato da Kertész nel 1931, viva ancora oggi (ma dove? come? Che romanzo!)» (ivi, p. 84).

*Idee I*⁴⁸). Quello dell'immagine è fra l'altro uno spazio che già nel 1904-1905 contempla la possibilità di uno spettatore defenestrato⁴⁹, visto che lo sguardo che incontriamo nell'immagine non è puramente passivo, ma è in grado, a sua volta, di guardarci. Esso ci riguarda⁵⁰. Non solo vediamo il *sujet* nell'immagine, ma dall'immagine il *sujet* ci guarda. Se si vuole parlare dell'immagine husserliana in termini di finestra, bisogna aggiungere che da questa finestra uno sguardo – che può essere rassicurante o inquietante – ci può riguardare. E già husserlianamente si può dunque dire che, posti di fronte alle immagini, siamo guardanti-guardati.

Sentire il possibile

Torniamo, per concludere, al secondo aspetto che avevamo evidenziato a partire dai manoscritti del 1912, ossia alla questione della relazione fra modi di manifestazione e sentimenti all'interno dell'esperienza estetica, con particolare attenzione allo statuto spettatoriale nella fruizione di un film. È alla facoltà produttiva dei *ficta*, infatti, e non al loro legame raffigurativo con una realtà presupposta, che è essenzialmente legata la possibilità di far nascere sentimenti nello spettatore. Il piano viene spostato. Da questo punto di vista, di nuovo, lo schermo non è una finestra che ci permetterebbe di “vedere attraverso”, ma un luogo di creazione in cui si scopre la potenza produttiva del “nulla dell'immagine”. E se in questo piano l'accento è posto sulla relazione essenziale fra modo di manifestazione dell'immagine e sentimenti, fra il *come* dell'immagine e le «aperture emozionali»⁵¹ cui questo *come* può dare luogo, possiamo chiederci se durante la fruizione di un film non si possa esperire proprio la «portata *trascendentale*» dei sentimenti, trascendentale in quanto questi «rappresentano le condizioni di

⁴⁸ Cfr. E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol. 1. *Libro primo. Introduzione generale alla fenomenologia pura*, tr. it. e cura di V. Costa, Introduzione di E. Franzini, Einaudi, Torino 2002, § 4. Come ribadisce Elio Franzini, «il mondo delle immagini è quello della libera variazione, della possibilità aperta» (E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano 2001, p. 5).

⁴⁹ Cfr. M. Richir, “La Défenestration”, *L'arc*, 46 (1971), p. 38, dove il francese sostiene che, a causa della fedeltà al modello della “finestra”, il filosofo husserliano resta albertiano e cartesiano (ivi, pp. 31-32). Merleau-Ponty opererebbe in tal senso una «defenestrazione», la quale «implica che gli “esseri” non siano più delle fortezze che proteggono le loro ricchezze dagli sguardi del mondo» (ivi, p. 38).

⁵⁰ Su questo importante punto, cfr. anche N. de Warren, *Lo sguardo di Pamina*, cit., pp. 219-220. Husserl ci mostrerebbe allora già – come farà Hitchcock in *Rear Window* (per quest'ultimo riferimento, cfr. M. Carbone, “Lo schermo, la tela, la finestra”, cit., p. 29) – uno spettatore *defenestrato* (cfr. *ibidem*).

⁵¹ V. Costa, “Verso una fenomenologia delle tonalità emotive”, in G. Matteucci, M. Portera (a cura di), *La natura delle emozioni*, Mimesis, Milano 2014, p. 129.

manifestatività di un mondo»⁵². In tal caso, pur posti di fronte a qualcosa che né esiste né “non esiste”, potremmo lecitamente chiedere quale sia lo statuto delle emozioni provate, soprattutto se pensiamo a come le emozioni siano «*modi di sentirsi di fronte alle possibilità*» che si manifestano nell’esistenza e dunque “reazioni all’apparire del possibile”⁵³. Lo schermo potrebbe allora essere pensato alla stregua di un campo eidetico in cui *viviamo* quel rapporto essenziale fra emozioni e possibile⁵⁴. Produzione di possibilità: «del possibile, altrimenti soffoco», amava ricordare Deleuze⁵⁵. Ossigeno offerto da un *prospettivismo* che supera soggettivismo e obiettivismo. Che tipo di emozioni si provano di fronte al “nulla” delle immagini? Dobbiamo dire che le emozioni sentite sperando questi *ficta* non sono “vere”?⁵⁶ Eppure l’irrealtà del cinema sembra essere in grado di schiudere, per così dire, reali *possibilità*: come ripensare fenomenologicamente – e proprio dal punto di vista husserliano – il potere produttivo degli oggetti-immagine, puri *simulacra* «immateriali», «artificiali» (per richiamare le espressioni di Wiesing), *incorporei* (se volessimo invece dirlo con Deleuze)?

⁵² Cfr. V. Costa, “Sentirsi nel mondo: elementi di una fenomenologia delle emozioni”, in C. Di Martino (a cura di), *Attualità della fenomenologia*, cit., p. 468.

⁵³ Ivi, p. 482.

⁵⁴ Sul rapporto essenziale che lega emozione e possibilità, cfr. ivi, p. 475.

⁵⁵ Come scrive Ronald Bogue, Deleuze evoca questa espressione, che attribuisce a un personaggio di Kierkegaard, già in una delle appendici a *Logique du sens*, vale a dire *Michel Tournier et le monde sans autrui* (che riprende a sua volta il saggio del 1967, “Une théorie d’autrui” (Michel Tournier), pubblicato sulla rivista *Critique*: «Quando l’eroe di Kierkegaard reclama: “del possibile, del possibile o soffoco”, quando James reclama “l’ossigeno della possibilità”, non fanno che invocare Altri a priori» (G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), tr. it. di M. De Stefanis, Feltrinelli, Milano 2006², p. 279). Tale espressione, direttamente riferita al filosofo danese, ricomparirà nel primo dei due libri dedicati al cinema. In quest’occasione Deleuze precisa di riferirsi al *Traité du désespoir* (*La malattia mortale*), in particolare alla «storia del borghese che fa colazione e legge il giornale in famiglia, e tutt’a un tratto si precipita alla finestra gridando: “Un po’ di possibile, sennò soffoco!”» (G. Deleuze, *Cinema I. L’immagine-movimento* (1983), tr. it. di J.P. Manganaro, Ubulibri, Milano 2006⁶, p. 140). Da un lato, come del resto rilevato anche da Bogue, non si trova nessun passaggio ne *La malattia mortale* che «sembra corrispondere precisamente a questa caratterizzazione» (R. Bogue, “The art of the possible”, *Revue internationale de philosophie*, 241 (2007/3), p. 278), e, del resto, nemmeno in altri luoghi dell’opera di Kierkegaard sembrano trovarsi allusioni al “boghese che corre alla finestra”. Dall’altro, tuttavia, ne *La malattia mortale* Kierkegaard parla effettivamente dell’assenza di possibilità nei termini riassunti dalla formula deleuziana (riporto qui la traduzione francese del testo di Kierkegaard): «Devant un évanouissement les gens crient : De l’eau ! de l’eau de Cologne ! des gouttes d’Hofmann ! Mais pour quelqu’un qui désespère, on s’écrie : du possible, du possible ! On ne le sauvera qu’avec du possible ! Un possible : et notre désespéré reprend le souffle, il revit, car sans possible, pour ainsi dire on ne respire pas» (S. Kierkegaard, *Traité du désespoir* (1849), tr. fr. de K. Ferlov et J-J. Gateau, Gallimard, Paris 1939, p. 103). Ricordo, infine, come l’espressione in questione significativamente ritorni in G. Deleuze, *Cinema 2. L’immagine-tempo* (1985), tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 2006⁶, p. 190 e in G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?* (1991), tr. it. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 2002, p. 178: «il possibile come categoria estetica, (“del possibile, altrimenti soffoco”)».

⁵⁶ Per l’interessante considerazione “atmosferologica” della questione, cfr. anche T. Griffero, “Fuori tutto! Le emozioni come atmosfere”, *Fata Morgana*, 4 (2010), pp. 25-26.

Siamo alle prese, dicevamo, con un *come se* creativo, con un campo di possibilità che rinuncia a trovare un fondamento nel dato di fatto del supporto materiale per rivendicare il diritto a un'esistenza di nuovo genere, un'esistenza incorporea, un'"insistenza"⁵⁷. Se si volesse parlare di «forma di finestra» dello schermo, si dovrebbe quindi farlo nel contesto di una descrizione della differenza qualitativa di coscienza – rispetto a quella percettiva – che apra uno spazio di creazione, di gioco, di “come se”. Ma si tratta appunto di una condizione caratterizzabile anche a partire dalla *non trasparenza* di uno schermo, supporto che diventa la condizione di *fatto* in vista di una eternità di *diritto*, secondo la stimolante lettura che Deleuze offre del supporto artistico in *Che cos'è la filosofia?*: «Il giovane», egli scrive, «continuerà a sorridere sulla tela fintanto che essa durerà»⁵⁸, ma finché essa, supporto materiale ed effimero, durerà, il suo sorriso sarà eterno⁵⁹. Lo stesso – e ciò riveste un particolare valore per ciò che stiamo dicendo – avviene «in un romanzo, o in un *film* [:] il giovane smetterà di sorridere, ma ricomincerà a farlo se ritorniamo a quella pagina o a quel momento»⁶⁰. Una possibilità eterna che si dà in una determinata tonalità emotiva.

Si offre pertanto alla riflessione l'opportunità di un confronto fra le analisi husserliane qui messe in luce e la filosofia deleuziana del cinema. Più specificamente, si tratterebbe di porre in dialogo il potere creativo della fantasia iconica, da un lato, sulla scia di quanto appena notato, con le nozioni di percolato e affetto che innervano l'importante capitolo di *Che cos'è la filosofia?* dedicato alla creazione artistica (in particolare per una discussione sulla natura impersonale, non meramente soggettiva, di questi sentimenti essenzialmente connessi a un'apertura, alla «creazione di nuove possibilità»⁶¹) e, dall'altro, con il discorso sulla *potenza del falso* che Deleuze scopre ne *L'immagine tempo*⁶².

⁵⁷ Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., *passim*.

⁵⁸ G. Deleuze, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 161.

⁵⁹ «Ciò che in linea di principio si conserva non è il materiale, che costituisce soltanto la condizione di fatto, attesa la quale però (finché la tela, il colore o la pietra non diventano polvere), ciò che si conserva in sé è il percolato o l'affetto. Anche se il materiale non durasse che qualche secondo darebbe alla sensazione il potere di esistere e di conservarsi in sé, “nell'eternità che coesiste con questa breve durata”» (ivi, p. 165).

⁶⁰ Ivi, p. 161.

⁶¹ G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., p. 159.

⁶² «Il cinema non deve cogliere l'identità di un personaggio, reale o fittizio, attraverso i suoi aspetti oggettivi e soggettivi, ma il divenire del personaggio reale quando si mette egli stesso a “finzionare” (*fictionner*)» (G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., pp. 168-169).

Il cinema, come detto, non è per Husserl illusione. I film non sono “davanti” a noi, sullo schermo, per darci l’illusione di realtà. Nella “caverna cinematografica” sappiamo che ciò che stiamo guardando non è “la realtà” che abbiamo abbandonato prima di entrarvi. Ma il lavoro husserliano su questa differenza non deve condurre a una semplicistica divisione gerarchica fra i due distinti momenti del reale e dell’irreale, bensì accordarci l’occasione di misurarci con un problema ben più essenziale, ossia quello dello statuto eidetico che realtà e *perzeptive Phantasie*, percezione e *perceptio*, possono farci conoscere. Le immagini “irreali” che si muovono “sullo” schermo condividono con la realtà la parte più importante della nostra esperienza, vale a dire il campo eidetico delle idee, ordinariamente invisibile nelle nostre vite quotidiane⁶³. Attraverso queste manifestazioni dal carattere di un nulla, che abbiamo chiamato oggetti-immagine, attraverso questi simulacri, qualcosa si crea⁶⁴ (la *buona generosità*⁶⁵, si potrebbe dire con Deleuze, di quel nulla che è l’immagine): vediamo *in* essi quell’invisibile dimensione che «insiste» anche in ciò che accade nell’esperienza reale, o, come sottolineato, ne possiamo essere visti. Se il *sujet* reale ha perso il suo legame con queste immagini filmiche forse – possiamo a nostra volta suggerire – resta lo spazio per pensare a un *sujet* prodotto, che non preesisteva loro e che solo a partire da esse ci guarda: è lo sguardo di Antoine Doinel, in una tonalità emotiva essenziale, che ci guarda e che guardiamo – finestra defenestrata – al termine de *Les quatre cents coups*.

⁶³ «Attraverso le immagini [...] è possibile liberamente “variare” l’apparizione delle cose: solo che, tale variazione, invece di disperdersi nella mutevolezza dell’empirico, riconduce a un essenziale “precategoriale”, cioè a un’essenza comune a tutte le rappresentazioni, possibili e reali” (E. Franzini, *Fenomenologia dell’invisibile*, cit., p. 160).

⁶⁴ Una volta evidenziata la dimensione *creativa* connessa alle immagini del cinema, «ombre luminose», si dovrebbe altresì discuterla alla luce dell’importante nozione husserliana di «riproduzione». Su questo punto, cfr. M. Deodati, “Immagini in movimento, emozioni in immagine”, *Fata Morgana*, 4 (2010), dove significativamente si parla, a partire da importanti analisi di Rudolf Bernet, dell’esperienza filmica in termini di una «riproduzione di un’originale che non c’è» (ivi, pp. 77-78). Per quanto concerne le analisi di Bernet del carattere *produttivo*, creativo, della struttura *riproduttiva* della fantasia, cfr. R. Bernet, *Conscience et existence. Perspectives phénoménologiques*, PUF, Paris 2004, p. 94, pp. 111-112.

⁶⁵ Cfr. G. Deleuze, *Cinema 2. L’immagine-tempo*, cit., p. 159.



Les quatre cents coups (1959)