

*Milan Uzelac*

## ARTE E FENOMENOLOGIA IN HUSSERL

Si sottolinea spesso che gli allievi e i seguaci di Husserl hanno scritto opere significative nel campo dell'estetica, nonostante Husserl stesso non si fosse molto occupato di problemi estetici. Pertanto è comprensibile che, ad un primo sguardo, non sia possibile parlare di una «estetica husserliana». È stato altresì più volte osservato che nell'opera di Husserl vi sono pochi luoghi in cui vengano affrontati esplicitamente problemi di estetica. Tutto ciò però non significa certo che il tentativo di ricostruire una «estetica immanente», che potrebbe essere presente nella sua opera, non debba essere intrapreso. Tuttavia tale operazione viene qui tentata in questa sede non con l'intenzione di svelare i cammini di pensiero filosofici veri e propri di Husserl, ma piuttosto per richiamare l'attenzione su quegli elementi che dovrebbero essere di grande significato nel quadro dei dibattiti di estetica del XX secolo. Sono convinto che, muovendo dalle osservazioni sull'arte esclusivamente occasionali di Husserl, sia possibile fornire uno schizzo oltremodo chiaro che possa servire come fondamento interpretativo di opere figurative, drammatiche e musicali nonché delle loro rispettive prassi.

### **1. Il mondo come immagine nel mondo della fantasia**

Secondo la concezione di Husserl tutta l'arte si muove tra due estremi: da un lato si trovano il mondo dato e il tempo dato, che per noi sono determinanti e costituiscono il nostro mondo reale [*real*], il nostro ambiente [*Umgebung*], mentre sull'altro versante sta il «mondo dei racconti», un mondo possibile, un tempo possibile con le sue proprie leggi (*Hua*, XXIII, 540); rappresentante del primo modo è l'arte figura-

tiva, mentre l'arte puramente fantastica - la musica, la fantasia ludica - è rappresentante dell'altro modo. L'arte, di conseguenza, si trova nella terra di nessuno: essa si trova tra il reale [*das Reale*] e il possibile (ma ineffettuato [*das Unverwirklichte*]), ed esercita quella funzione metamorfosante che conduce dal possibile al reale.

Il mondo dell'arte sorge per il fatto che l'immaginato [*das Erdachte*] viene traslato nella realtà [*Realität*], e precisamente grazie al fatto che l'artista gioca con il mondo reale al di là di ciò che è effettuale [*das Wirkliche*]. In primo piano si sospinge la cosa stessa, l'opera d'arte, cosicché gli artisti non si vedono più posti di fronte all'imperativo della creazione per la creazione, ma si insiste ancora sulla introduzione di nuove cose nel mondo effettuale [*Wirklichkeit*].

Husserl stesso conferma questo tipo di interpretazione quando sostiene che «non il poeta, ma la poesia viene ricompresa» (*Hua*, XXIII, 540-41); è evidente che l'accento viene posto sulla indagine di ciò che è obiettivo: sull'opera d'arte stessa. Ciò rappresenta una logica conseguenza della indagine husserliana del mondo degli oggetti [*Gegenstände*] ideali generali; questi oggetti ideali vengono designati da Husserl come *il mondo dell'a priori*, mentre questi oggetti ideali costituiscono l'oggetto [*Objekt*] di una esperienza particolare, «categoriale», cioè il possibile oggetto di una descrizione che riposa su una percezione.

La tematizzazione dell'oggetto [*Gegenstand*] (che è l'obiettivo di ogni questione relativa all'essenza di un oggetto d'arte) comprende anche la domanda su che cosa si debba propriamente intendere con il concetto di *oggetto*. Husserl sottolinea che la manifestazione può essere un oggetto nel quadro di una interpretazione psicologica, ma che comunque non è il nostro caso, ogni volta che si parli della disposizione estetica. In tale disposizione non si osserva la manifestazione ed essa non appare essere oggetto della teoria, bensì l'oggetto [*Gegenstand*] o l'oggetto-immagine [*Bildobjekt*] viene percepito quale si rispecchia nel *medium*, dell'immagine. Il soggetto deve trovarsi nell'apprensione teoretica, mentre questa è caratterizzata dal dirigersi al vero essere il cui obiettivo sta nel determinare qualcosa. Questa apprensione si differenzia da quella pratica, che caratterizza una tensione verso la configurazione e la modificazione di forme. La somma di tali oggetti è il mondo, il cui equivalente è il campo della coscienza trascendentale, la cui unità viene garantita nell'atto della fantasia.

E evidente che proprio Husserl è il precursore di quella corrente all'interno della quale Heidegger - in accordo con

Kant, che invero fu il primo a divenire consapevole di questo problema - enuncerà la tesi secondo cui l'opera d'arte non è un oggetto abituale, un oggetto d'uso, ma innanzitutto costituisce quel terreno su cui le qualità reali, in virtù della volontà dell'artista, vengono trasformate in immaginarie, ovvero, l'opera d'arte è il luogo sorgivo della verità. Heidegger, tuttavia, pone l'accento più sulla verità che non sulla sua origine.

\*\*\*

Il problema della fantasia perviene in modo assolutamente non casuale al nucleo di quelle ricerche che si sforzano di chiarire le datità fenomenologiche in quanto fondamenti per il tentativo di un'analisi dell'essenza. Detto in altri termini, vengono presi in considerazione i vissuti [*Erlebnisse*] intenzionalmente oggettivati, come, per esempio, quelli che caratterizzano l'artista nell'attimo in cui nasce un'opera d'arte, o i vissuti dell'osservatore nell'attimo in cui quell'oggetto prende forma di oggetto estetico; in quest'occasione si pensa ad una osservazione interiore che è contrapposta all'osservazione di ciò che è esterno (alla percezione). È facile concludere che alla percezione si contrappone la presentificazione [*Vergegenwärtigung*] ovvero ciò che fluttua davanti ai nostri occhi nella fantasia. (*Hua*, XXIII, 3).

Quando Husserl pone il concetto di fantasia al centro delle sue ricerche, si deve considerare che egli è interessato alla fantasia ma non in quanto attività dell'anima; egli in primo luogo tenta di esplorare quelle datità fenomenologiche che costituiscono il fondamento per l'analisi della essenza. Queste datità sono vissuti intenzionalmente oggettivanti, che abitualmente vengono definiti come rappresentazioni della fantasia, per lo più, tuttavia, solamente come rappresentazioni. Queste sono, per riprendere le parole di Husserl, «rappresentazioni del centauro» che ci vengono comunicate dall'artista: esse si contrappongono a ciò che è osservazione esterna, alla percezione. All'esterno, che appare come ciò che è vero, si contrappone la rappresentazione interna - ciò che viene presentificato all'interno - ovvero ciò che, come già detto, «fluttua nella fantasia». In tal maniera la presentificazione viene interpretata come il modo più esterno della rappresentazione intuitiva.

La fantasia potrebbe essere compresa come semplice parvenza [*Schein*], ma ogni parvenza della percezione sensibile non è contemporaneamente anche una parvenza della fanta-

sia; l'origine della parvenza, di cui Husserl si sta qui occupando in modo particolare, deve trovarsi nel soggetto e si basa sulle sue attività. In questo modo il fantasticare è un'attività che si contrappone alla percezione e che è sempre connessa al presente. Mentre l'osservatore si guarda l'immagine, egli vive nella figuralità [*Bildlichkeit*] dell'immagine; l'oggetto gli viene presentificato sull'immagine. La coscienza di questa figuralità immanente è di particolare significato per l'osservazione estetica dell'immagine. Nel fare ciò sorge un interesse che non è prodotto soltanto dal *sujet*<sup>1</sup> dell'immagine perché, laddove l'immagine opera esteticamente, tale effetto non è soltanto una conseguenza del *sujet* ma anche del colorito. Gli stessi colori sono dotati di una certa forza espressiva. Qualora si intenda penetrare nel mondo del *sujet*, occorre pertanto porre in movimento il gioco della fantasia (*Hua*, XXIII, 37), cosicché, conformemente alle parole di Husserl, nei quadri di Paolo Veronese o di Dürer è possibile vedere contemporaneamente il paesaggio e il tempo in cui hanno vissuto.

Contemporaneamente Husserl evidenzia a buon diritto che nell'immagine non ci interessa tanto il *sujet* quanto piuttosto la modalità in cui esso viene effettuato e come ci interpella esteticamente: in questo modo viene spiegata la tesi del significato della sfera spirituale, ovvero metafisica, dello sfondo di un'opera artistica. Husserl lavora su questo argomento tra il 1904 e il 1905 negli scritti raccolti col titolo *Phantasie und Bildbewußtsein* [*Fantasia e coscienza figurale*]. Risulta di straordinaria importanza il fatto che Husserl attinge i propri esempi in primo luogo dalle arti figurative, e facendo ciò sottolinea costantemente che senza immagini [*Bilder*] non ci sarebbe alcuna arte figurativa [*bildende Kunst*]. Tale asserzione è in totale accordo con la concezione classica dell'immagine, secondo cui la tecnica di esecuzione non viene presa in considerazione quale dimensione dell'opera d'arte. Qualcosa di simile potrebbe venire ad espressione nell'arte musicale, tuttavia certamente non è un caso che Husserl, ogniqualvolta parli di arte, adduca ad esempio sia la poesia che l'arte figurativa. Si riferisce all'arte drammatica, mentre sta esplorando le dimensioni della realtà, ovvero in modo tale che il tempo appare non come un modo dell'esistenza di un'opera d'arte sull'orizzonte delle sue ricerche.

<sup>1</sup> Nella traduzione italiana si è preferito mantenere il termine francese utilizzato dall'autore, sia in questo caso che in quelli successivi [*N.d.T.*].

Tutto ciò potrebbe significare che le tesi husserliane rimangono all'interno di un modo di pensare tipico dell'arte classica e che esse non «funzionano» ogniqualvolta si faccia riferimento all'arte moderna. Tale osservazione sarebbe probabilmente giusta qualora non ci si fosse spinti avanti in uno spazio nuovo, postmoderno, e se non si fosse giunti a una inversione di marcia in cui sono rese possibili visioni insospettate: si tratta del fatto che l'essenza dell'arte classica è uguale a quella moderna e postmoderna. E se proprio sussiste una qualche diversità, allora essa consiste unicamente nel tipo di interpretazione dell'oggetto che viene costituito nell'ambito dell'attività creativa. Nella conferenza già citata Husserl afferma che l'immagine deve differire chiaramente dalla effettualità (*Hua*, XXIII, 41); in tal modo egli anticipa quello che sarà più tardi l'insistere di Hartmann sulla necessità dell'esistenza di mezzi di derealizzazione, con l'aiuto dei quali l'opera d'arte viene isolata dal mondo reale, impedendo così nuovamente che essa diventi un surrogato della effettualità.

Non si deve perdere di vista il fatto che le questioni sollevate da Husserl non sono quelle di cui egli intendeva propriamente occuparsi dato che, ovviamente, in questo caso, avrebbe sicuramente sviluppato in modo esplicito una teoria estetica. Bisogna prendere atto che Husserl si è interessato non alla dimensione esteticistica quanto piuttosto a quella estetica così che, analizzando il fenomeno della sensibilità, si avvicina a Kant proprio in relazione al concetto di ciò che è estetico.

L'immagine possiede un proprio spazio che non è identico a quello che noi percepiamo sull'immagine, e questo nonostante che la sua origine sia da ricercare nello spazio reale [*real*] e nella effettualità con le sue percezioni istantanee; la parte invisibile dello spazio, che è parte dell'immagine, è in contrasto con quella parte dello spazio che può essere colta con l'aiuto della esperienza (*Hua*, XXIII, 509). In seguito al reciproco incontro di questi due spazi, in seguito al loro intreccio, sorgono le finzioni: il re sul palcoscenico, dice Husserl, è un uomo reale [*real*] abbigliato in modo opportuno; quando però abbandona la scena e ripone il suo indumento nel guardaroba, egli torna a essere un semplice essere umano e contemporaneamente il vestimento da re ritorna un qualsiasi normale capo d'abbigliamento.

In tal modo si perviene a riconoscere che la domanda sull'essenza dell'arte, quando è in questione l'arte figurativa, si trasforma in una domanda sull'essenza dell'immagine'

cosicché siamo obbligati a retrocedere alla domanda sull'immagine alla luce della relazione tra la realtà [*Realität*] e la non-realtà [*Nichtrealität*], ovvero alla domanda circa il mondo dell'immagine nell'ambito del mondo degli oggetti reali [*real*]. Questo è anche uno dei motivi per cui, negli anni Trenta, l'allievo e collaboratore di Husserl Eugen Fink, prendendo le mosse dagli scritti del suo maestro, giunse ad analizzare il mondo e l'essenza della immagine. Le analisi di Fink prendono avvio dalla tematizzazione del senso fenomenologico della non-effettualità [*Nichtwirklichkeit*], la quale viene concepita come un concetto contrapposto a quello di effettualità, dal momento che il *non-* è in questo caso non una negazione - in considerazione del fatto che Fink non è interessato al problema dell'essere o del non-essere dei cosiddetti «oggetti intenzionali» - bensì il non-essere che è costituito nell'essere.

E un fatto che Fink, analizzando la costituzione di vissuti irreali [*irreale*] (Fink, 1966, 67) -il che, d'altro canto, comprende uno sguardo nel carattere fondato ontologicamente della immagine - prende le mosse dall'immagine in quanto oggetto del nostro ambiente [*Umwelt*]; l'immagine può essere un'opera d'arte o una fotografia. La questione, se si tratti di una pura opera data o unicamente di una «immagine», riceve la sua forma di oggetto in seguito alla soggettività umana. L'immagine, in quanto prodotto della cultura, si mostra come un prodotto finalistico [*zweckmäßiges Gebilde*]. Ciò che più ci interessa in un'immagine è, secondo le parole di Fink, il suo significato (p. 73), anche se esso non è parte del puro fenomeno dell'immagine.

Come deve essere inteso tutto ciò? È evidente che si tratta di una irrealtà [*Irrealität*] nel senso di un significato ideale che si mostra come singolarità ideale di un'opera d'arte. Le intenzioni soggettive dell'artista, in ultima analisi, precedono la conoscenza laddove queste intenzioni sorgono attraverso la conoscenza stessa (Paul Ricoeur) la quale, peraltro costituisce il punto conclusivo della interpretazione. L'interpretazione di cui qui si sta parlando è di peculiare importanza perché proprio essa sottolinea il significato del processo di chiarificazione che si svolge immediatamente davanti all'immagine.

Nello scritto menzionato Fink definisce l'immagine come unità del veicolo reale [*real*] e del mondo figurale [*Bildwelt*] che su di esso si basa. Il mondo figurale è sempre connesso con il veicolo reale, possiede sempre un proprio spazio e un proprio tempo, ma esiste anche una sfera che circonda il mondo figurale e che si disperde nell'orizzonte aperto della

sua spazialità (p. 74). Oggetti [*Objekte*] che si trovano sulle immagini non sono affatto oggetti effettivi dello spazio e del tempo, possiedono piuttosto un loro proprio spazio e un loro proprio tempo. Questo fa sì che nel mondo figurale si renda possibile l'esistenza di un presente perdurante (in ciò questo presente possiede pure il suo passato e il suo futuro, intendendo con ciò il passato e il futuro del mondo figurale e non il passato reale [*real*] o il futuro reale dell'immagine).

Facendo notare l'ineffettualità [*Unwirklichkeit*] del mondo figurale, Fink cerca contemporaneamente di insistere sulla vera «apparenza» [*Anschein*] di questo mondo; qui fa il suo ingresso la questione della effettualità della stessa «ineffettualità». Il mondo figurale è ciò che rende l'immagine immagine. Il veicolo dell'immagine qui non sta al centro poiché ne siamo consapevoli per tutto il tempo; il veicolo non è soltanto il materiale, la tela o i colori, ma, come sottolinea Fink, la complessiva struttura di superficie dell'immagine, tutto ciò che «copre» il veicolo, e questo è proprio il modo in cui il veicolo dell'immagine ci viene incontro.

Qui si tratta di una struttura essenziale dell'essenza dell'immagine: nella misura in cui l'essenza dell'immagine opera unitariamente, il veicolo possiede una funzione quasi anonima. Questa anonimità ha il carattere specifico di una determinata auto-datità che opera in modo ovvio. La superficie dell'acqua non è da vedere nella stessa misura in cui si può vedere l'immagine sopra la superficie dell'acqua.

Il tipo di datità dell'immagine di cui Fink qui parla e che, a suo modo di vedere, detiene la funzione di veicolo del mondo figurale, è un nuovo momento nell'ambito dell'analisi della struttura dell'immagine nel suo complesso. Questo fatto si distingue in modo fondamentale da quello che troviamo in Hartmann, il quale intende con il concetto di veicolo soltanto lo strato materiale dell'immagine, ma è anche un motivo essenziale che più tardi (in modo consapevole o inconsapevole) verrà ripreso da Roman Ingarden.

Nell'ultimo capitolo della sua dissertazione inaugurale Fink dedica la sua attenzione al fenomeno della trasparenza dell'immagine; l'immagine nel suo complesso è solamente una «finestra» che concede uno sguardo nel mondo figurale. Questa asserzione in riferimento alla finestra e alla trasparenza dell'immagine è in larga misura parabolica. Il mondo figurale è prospetticamente orientato sull'osservatore, il quale è il punto centrale di orientamento del mondo figurale. Con il concetto di «finestra», in quanto struttura dell'essenza del fenomeno dell'immagine, Fink ritiene di essere giunto a quel

concetto fondamentale che deve stare alla base di una analisi intenzionale-constitutiva dell'immagine. La finestra è contemporaneamente reale [*recti*] e ineffettuale, è un correlato noematico dell'atto mediale della «coscienza figurale» [*Bildbewußtsein*], ovvero nient'altro che un puro fenomeno dell'immagine.

Nello scritto *Phantasie und bildliche Vorstellung* [*Fantasia e rappresentazione figurale*] Husserl distingue immagine e cosa; quando si fa riferimento alla prima e possibile (a) parlare dell'immagine in quanto cosa fisica (questa è una cosa che possiamo spedire per posta, una cosa che può essere appesa alla parete oppure venir distrutta), e (b) si può parlare dell'immagine come di un oggetto [*Objekt*] che per mezzo di certi colori e di certe forme viene a manifestazione. La seconda non è alcun oggetto rispecchiato, alcun *sujet* dell'immagine, ma un analogo di un'immagine fantastica. Questo significa che deve essere mantenuta la coscienza in riferimento alla differenza tra l'oggetto-immagine rappresentato e quello rappresentante, e questi ultimi d'altro canto sono diversi rispetto all'immagine fisica (*Hua*, XXIII, 109-110).

Quando un temporaneo abbandono dell'effettualità viene interpretato come una sua negazione, come una non-accettazione della effettualità o come una sua disgregazione, in cui alla effettualità viene contrapposto un oggetto [*Gegenstand*] attivamente appercipiente, risulta comprensibile porre la domanda circa il carattere di questa appercezione attiva: essa sta dalla parte dell'osservatore oppure caratterizza l'attore che, declamando il suo testo, contemporaneamente sente [*fühlt*] sia il contenuto di quel testo, ma anche se stesso, apprendendo questi due momenti come due differenti fatti della coscienza? Detto altrimenti: in che modo la coscienza percipiente inserisce uno stesso oggetto [*Objekt*] in due dimensioni separate? Un problema che costantemente si ripresenta è la questione relativa al confine che deve essere superato perché dal mondo reale [*reale*] si giunga al mondo dell'arte; è un fatto che tale confine viene ogni volta spostato di nuovo, e che non può essere fissato una volta per tutte, ma anzi è determinato per mezzo di quell'opera che a noi appare in quanto arte.

In una tale «apprensione» [*Auffassung*] deve anche essere ricercato il fondamento dell'esistenza di un'opera d'arte, cosicché con pieno diritto può essere sostenuta quella tesi secondo cui il mondo è un'immagine nel mondo della fantasia. Il dissidio dei mondi (sebbene ogni utilizzazione al plurale del concetto di *mondo* sia logicamente insensata) di cui qui si



sta parlando è una parabola con l'aiuto della quale viene interpretata la peculiarità del fenomeno di ciò che è artistico nell'arte. Se questo non è possibile rimanendo all'interno dell'apparato categoriale della filosofia occidentale determinato da Aristotele, comunque diventa sicuramente possibile ogni volta che venga messo in gioco un modo di pensare figurale (sul tipo di quello dei pensatori presocratici), o comunque quel modo di pensare che, come in Fink, si serve di un gioco complesso, fino a un limite preciso, di fenomeni fondamentali messi alla pari.

Quando ci si «rappresenta» una cosa nella fantasia, allora la relazione di questa «rappresentazione» con l'oggetto [*Gegenstand*] è analoga alla relazione tra la fotografia di questa cosa e la cosa stessa. In ambedue i casi le immagini degli oggetti (a partire dalla loro dimensione oggettuale [*gegenständliche*]) sono un *nulla*, per cui il discorso su di essi perviene a un senso totalmente modificante, che indica un tipo assolutamente altro di esistenza. Husserl accenna al fatto che sull'immagine non esiste oggetto [*Objekt*] alcuno, ma solamente un oggetto ripreso e dei colori fedeli alla realtà sulla carta come anche un complesso di percezioni a essi relative che vengono vissute dall'osservatore della fotografia. Inoltre l'immagine non esiste in modo effettivo nella fantasia, bensì ciò che esiste è un complesso, corrispondente a quest'ultima, di contenuti fantastici sensibili che vengono alla luce con l'esperienza vissuta delle nostre rappresentazioni fantastiche. Nella coscienza non viene oggettualizzata l'immagine, ma l'oggetto in quanto immagine fittizia.

È necessario riflettere sul fatto che con la parola fantasia, qualora si assuma questo concetto nel suo senso comune, non viene intesa esclusivamente la fantasia artistica (dalla quale vengono dedotti la maggior parte degli esempi). In misura ancora minore questo concetto potrebbe essere utilizzato con una estensione più circoscritta, così come solitamente lo si incontra nella psicologia con il termine di *fantasia produttiva* (che è configuratrice di forme nel modo in cui l'artista si serve di essa). L'uso di questo concetto presuppone l'impiego di una terza via all'interno della quale verrà sviluppato il concetto di fantasia sia per quanto concerne la sua dimensione percettiva, sia per quanto concerne la sua dimensione riproduttiva.

In Husserl non si fa riferimento al concetto di fantasia in funzione dell'arte; poiché egli però vede il fantasticare come una manifestazione opposta alla percezione, la fantasia può essere concepita come un modo autonomo e specifico di ap-

prensione il che, d'altro canto, costituisce quel punto in cui quella problematica a cui si è già accennato una volta, che sorge dall'estetica, deve spostarsi al centro delle ricerche. Si tratta di una modalità estetica dell'osservazione, nel cui centro sta l'interpretazione dell'oggetto-immagine, che si trova al di là dell'interesse per l'essere e il non-essere, poiché in questo caso si tratta di un tipo di osservazione che non presuppone alcun punto di vista determinato: l'osservazione estetica esige l'esclusione dell'interesse teoretico, la disposizione teoretica deve cedere a quella estetica. (*Hua, XXIII, 591*). Nonostante che la delimitazione di questi due campi non sia qualcosa di recente, soltanto oggi cominciamo a diventare coscienti della portata di quella presa di posizione assunta da Alexander Gottlieb Baumgarten. Perciò non è in alcun modo casuale che l'interesse per questi pensatori dimenticati per più di duecento anni, sia nuovamente cresciuto; non è casuale, in quanto questo interesse è sorto in coincidenza con la tematizzazione della natura nell'epoca del postmoderno, la qual cosa d'altro canto corrisponde alla rinascita dell'interesse per la natura nei primi romantici e nei loro immediati successori.

Ciò che è caratteristico del punto di vista estetico è la possibilità di ritornare a esso e di osservare l'effettualità come una «immagine»; il che significa che noi abbiamo la possibilità di rappresentarci l'effettualità raffigurata sull'immagine, ovvero l'immagine sulla quale l'effettualità viene raffigurata. Possiamo porre la domanda sull'oggetto [*Gegenstand*] che viene raffigurato all'interno di questa effettualità, e a quella domanda possiamo immediatamente dare anche una risposta: l'oggetto è la totalità di ciò che esiste per il soggetto, ciò che vale per il soggetto e che perdura. Se, un tale oggetto capitasse nel centro della fantasia finirà forse per trovarsi all'interno di un'arena, teatro di un contrasto immaginario, poiché, chiede Husserl, non è questo contrasto fantasia pura? Uno scontro con percezioni, ricordi e anticipazioni? La fantasia non ha forse, con l'esclusione di tutti i punti di vista relativi al mondo, un qualche suo luogo, un qualche cosa che la contesta (*Hua, XXIII, 593*)? Che confini sono quelli che vengono imposti alla fantasia? E ciò accade dall'esterno oppure questi confini sorgono dalla fantasia stessa?

Qui, evidentemente, non si sta parlando del gioco, ma della esclusione dal gioco di percezioni contrapposte, laddove la parvenza non è più effettualità, bensì appare solamente come quasi-effettualità. La questione dell'effettualità che venne sollevata insieme con il concetto di parvenza, compare come questione fondamentale di ogni attività di ricerca estetica,

così che su questa base ogni filosofia dell'arte consegue la sua configurazione finale come ontologia dell'arte.

Il mondo dell'arte è il mondo della fantasia configurante, percettiva o riproduttiva, che in parte è percettibile e in parte non è percettibile. Abbiamo già osservato che durante una rappresentazione teatrale viviamo nella sfera della fantasia percettiva: le immagini che si susseguono, ordinandosi una dopo l'altra davanti ai nostri occhi, formano una unità e questa formazione dell'unità delle immagini nella finzione - che Husserl definisce come «immaginazione immediata» [*unmittelbare Imagination*] (*Hua*, XXIII, 515) - è di significato decisivo qualora si intenda determinare il carattere estetico dell'immagine; è chiaro che qui si ha a che fare con una raffigurazione sensibile di quelle immagini che l'attore produce nel dramma. Questi vede se stesso costretto sulla scena a riprodurre sensibilmente il passato e in questo modo a spostarlo immediatamente nel presente.

## 2. Il mondo come luogo del gioco giocato

Tra gli scritti husserliani sulla fenomenologia della presentificazione intuitiva il testo *Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis* (1918) [*Sulla teoria delle intuizioni e dei loro modi*], pubblicato nel XXIII volume delle opere complete (*Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*) [*Fantasia, coscienza figurale, ricordo*] risulta essere di particolare importanza. Rifacendosi, oltre che alle arti figurative, soprattutto all'arte drammatica, Husserl richiama l'attenzione sulla relazione tra la realtà e la sua raffigurazione all'interno di un'opera drammatica; se per lui l'arte è una sfera della fantasia configuratrice di forme, che può essere percettiva o riproduttiva, in parte percepibile, in parte non-percepibile, dal momento che l'arte non si deve muovere necessariamente nella sfera della percepibilità (*Hua*, XXIII, 514), allora la sfera dell'arte è una finzione che non può essere equiparata alla effettualità, ma raffigura semplicemente una possibilità. Questa finzione è costituita da cose quasi-reali [*quasi-reale*] che si intrattengono in un loro proprio spazio (fittizio) e in un loro proprio tempo (fittizio). Queste cose si trovano in un indeterminato, non-definito orizzonte di un mondo all'interno del quale sussistono un'opposizione e un contrasto tra l'oggetto dell'esperienza e l'oggetto della fantasia.

*Il mondo dell'esperienza* è in questo caso uno sconfinato sistema di esperienze attuali, le quali si possono esplicitare

nell'ambito di quell'orizzonte che è formato dall'esperienza stessa. All'interno di questo orizzonte le sfere della libertà e della trasformabilità arbitraria sono limitate. I *mondi della fantasia* sono mondi totalmente liberi, in cui ogni oggetto della fantasia si trattiene nel mondo della fantasia come in una specie di *quasi-mondo*. L'orizzonte della indeterminabilità del mondo fantastico non può essere spiegato mediante una precisa analisi della esperienza. La peculiarità della fantasia riposa sulla sua *arbitrarietà*, ovvero su di una estrosità arbitraria (*Hua, XXIII, 535*).

Lo sguardo nella esistenza di *quasi-mondi* comporta come conseguenza che l'opera d'arte, e in particolare quella letteraria, può essere interpretata come un accumulo di *quasi-predicati* [*quasi-Aussagen*], ciò che successivamente

Ingarden ha cercato di presentare come il suo originale contributo allo studio della stratificazione dell'opera letteraria. Ben più importante appare comunque il modo husserliano di impostare quello stesso problema: se un'opera poetica è un accumulo di predicati assertori, allora esistono dei motivi per cercarne l'origine in Aristotele, che per primo descrisse la specifica struttura e il modo di esistere del mondo di ciò che è artistico.

Nella conferenza già citata del 1918, Husserl richiama l'attenzione sulla natura di quel mondo che sorge per mezzo della messa in scena di un dramma: se la raffigurazione per immagini, che può essere definita come il rispecchiamento di un oggetto reale, è il nocciolo dell'arte figurativa, allora questo tipo di configurazione formale non potrebbe essere concepito come paradigmatico per tutti gli altri tipi di arte. Pertanto, ogniqualvolta si faccia riferimento a opere d'arte drammatica, è necessario porre in evidenza che in questo caso sussiste un'altra forma di realizzazione che è diversa da un semplice rispecchiamento all'interno del mondo fittizio. Si tratta dunque di un processo di creazione che non ri-produce le cose, bensì che dà forma a esse a partire da loro stesse. Esse si sviluppano da se stesse, occupano spazi reali e grazie alla capacità dell'osservatore di divenire cosciente contemporaneamente tanto del reale, quanto del fittizio, esistono in modo reale nel mondo dell'irreale, in cui l'unica realtà è il gioco giocato.

Durante una rappresentazione teatrale viviamo in un mondo di fantasia percettiva e ci muoviamo su un piano di *quasi-effettualità*; davanti ai nostri occhi si susseguono una dopo l'altra immagini che combiniamo in un'immagine unitaria, ma in questo caso, evidentemente, non si tratta di quel

rispecchiamento che noi incontriamo nel caso di un'opera d'arte figurativa. Sul palcoscenico si svolge la rappresentazione di una qualche personalità storica, per esempio Riccardo III o Wallenstein. Questa rappresentazione possiede sicuramente una funzione estetica; è chiaro che noi, in questo caso, abbiamo a che fare non con un rispecchiamento, ma con un'immagine prodotta nella immaginazione. Si sta parlando dunque di una fantasia percettiva ovvero di una immaginazione immediata (*Hua*, XXIII, 515). Husserl ritiene che, a seconda di quale dramma si tratti, sia possibile distinguere due modi della fantasia: nel primo modo, definito da Husserl come *fantasia di ciò che è passato*, la fantasia trasferisce qualcosa di passato nel presente (è il caso del teatro borghese, realistico). Il secondo modo, che è possibile rinvenire nelle fiabe di Hoffmannsthal, è quello della *pura fantasia*.

(gli attori sul palcoscenico producono immagini; queste sono immagini di un'azione tragica in cui ognuna di esse forma una determinata figura. L'immagine di una personalità che sorge sulla scena tuttavia non può essere paragonata alla riproduzione in immagine [*Abbild*] di questa personalità, cosicché la rappresentazione dell'attore non possiede lo stesso senso rispetto all'oggetto-immagine nella raffigurazione di un *sujet* figurale [*Bildsujet*]. Né l'attore né la sua immagine, che egli produce davanti ai nostri occhi, sono immagini in cui si potrebbe rispecchiare un altro oggetto. La rappresentazione dell'attore raffigura un produrre immagini che sorge per mezzo dei suoi movimenti, della sua mimica, del suo modo esteriore di presentarsi. (*Hua*, XXIII, 515).

Nelle sue conferenze sulle percezioni e le loro forme (1918) Husserl ha affermato che il dramma raffigurato è una finzione [*Fiktum*] percettiva pura (*Hua*, XXIII, 515). In tal modo egli ha immediatamente tematizzato la realtà [*Realität*] di ciò che viene raffigurato sulla scena. Sebbene fosse guidato da motivi totalmente differenti, Husserl pone la questione relativa a ciò che noi propriamente vediamo, e quindi pone in rilievo che anche il nostro modo di vedere è unicamente il risultato di ciò che noi abbiamo imparato a vedere, ovvero, soprattutto di ciò che noi siamo preparati a vedere. D'altro canto questo significa che ciò che noi vediamo non è ciò che noi vediamo ma qualcosa di assolutamente altro, qualcosa che noi vediamo soltanto qualora poniamo il dramma davanti ai nostri occhi a partire da un punto di vista artistico.

Tutto quello che accade sulla scena ha, come sottolinea Husserl, il carattere del *come-se*. Gli attori nella loro qualità di esseri viventi, le cose reali - le quinte, gli oggetti sul palcoscenico, il sipario - tutto questo *rappresenta* qualcosa e serve a porre noi stessi in una illusione di tipo artistico (p. 516). Tutto ciò che compare sulla scena, sebbene abbia un carattere raffigurativo, non è lì per raffigurare se stesso, ma al fine di presentificare ciò che non c'è e qualcosa che, secondo la sua essenza, esiste piuttosto come ciò che in questi attimi viene offerto ai nostri sensi.

In questo modo lo spettatore finisce in una situazione paradossale: egli assume per vero ciò che vede ma, ciò che vede, effettivamente, non lo vede. Egli, per meglio dire, vede ciò che non può essere visto come reale e ciò che in ultima analisi è l'unica realtà sulla scena.

Soltanto questo doppio modo del vedere - che rende possibile allo spettatore sia l'intrattenersi contemporaneamente in due mondi differenti, sia l'essere cosciente allo stesso modo della esistenza di ognuno di questi due mondi nel corso della rappresentazione teatrale - è presupposto necessario per la comprensione di ciò che è artistico nell'arte drammatica.

Vivendo un'esperienza [*Erlebnis*] apparente all'interno di un mondo come mondo figurale, non possediamo più l'esperienza [*Erfahrung*] del mondo reale (e soprattutto non possediamo più quell'esperienza [*Erfahrung*] che si ottiene a partire dalla rappresentazione delle realtà raffigurate) e invero soprattutto perché questo modo del mondo è escluso fin dall'inizio da questo gioco. Il dramma non gioca con il mondo, ma offre la possibilità che il mondo nell'ambito del dramma possa giocare il gioco a lui proprio. Perciò i pezzi di arredamento sul palcoscenico sono reali nella misura in cui nel mondo figurale sono fittizi. D'altra parte i mobili sul palcoscenico non sono certo un'immagine della finzione, ma del tutto reali e determinano il punto di vista dello spettatore che prende parte al gioco scenico.

In quest'occasione, naturalmente, non si tratta di mobili effettivi, bensì di un arredo in una stanza di un certo personaggio, cosicché, riprendendo le parole di Husserl, si tratta di mobili fittizi, di mobili che si concretizzano per mezzo della fantasia. In questa maniera essi stanno in contrapposizione alla effettualità reale, di cui i mobili realmente esistenti sono parte integrante. Un mobile è un oggetto d'uso e possiede una propria precisa funzione all'interno di una stanza. La stanza, dal momento che ora viene opposta alla effettualità, è una finzione e possiede un valore d'uso soltanto per le per-

sone che a loro volta sono una finzione. Pertanto ciò che viene percepito nella fantasia non è qualcosa che corrisponda alla effettualità, al presente o al passato, bensì questo qualcosa che viene percepito è stato esperito come un contenuto-come-se, come un'effettualità-come-se.

La fantasia percettiva si fonda mediante le cose reali; lo spettatore percepisce con i suoi sensi un modo della realtà mentre contemporaneamente ne vive uno assolutamente altro. Questo primo tipo di realtà, che Nicolai Hartmann definisce «primo piano» [*Vordergrund*], è il presupposto per il manifestarsi di tutto ciò che abbiamo definito fittizio e non-reale. D'altra parte esso esiste solo nello spettatore, più precisamente nella coscienza di quello spettatore che osserva le cose in modo artistico e che possiede la capacità di comprendere le cose al di là della realtà, ovvero di inoltrarsi in un'altra realtà che viene prodotta dagli attori al loro ingresso sul palcoscenico.

Lo sfondo viene costituito da percezioni ed esperienze prodotte dalle cose reali, cosicché l'oggetto artistico viene *raffigurato* in questo sfondo: è un'illusione e noi abbiamo a che fare effettivamente con illusioni, sia che lo vogliamo sia che non lo vogliamo.

Husserl pone la seguente domanda: qual è la caratteristica di questa raffigurazione?

Qualora si parli di illusione in senso stretto, nel senso di immaginazione [*Einbildung*], allora viene alla luce una tale percezione che è caratterizzata dalla possibilità di passaggio ad altre percezioni o esperienze riproduttive, a percezioni che riguardo alla loro origine sono illusionistiche e che stanno in contrasto ad altri momenti percettivi (*Hua*, XXIII, 5/6). Ma se si sta parlando di una rappresentazione teatrale, allora qui emerge il gioco (un segmento del mondo della immaginazione). In questo caso l'intero non inizia con una percezione normale, non si parte dalla realtà di ciò che si manifesta in modo percettivo; noi sappiamo fin dal principio che ciò che noi vediamo non è qualcosa di reale, cosicché tutto mantiene un carattere di estraneità rispetto a ciò che è effettuale. Il reale diventa esistente neutrale e in tal modo rende possibile a ciò che è irreali di venire in primo piano, ovvero di essere considerato come reale.

La questione è differente se parliamo della pura illusione, perché in questo caso ci troviamo alla base dell'esperienza e a essa contrapponiamo l'illusione, che così al contempo neghiamo attivamente. Qualora si parli dell'illusione drammatica, si fa riferimento a un'illusione di tutt'altro tipo: noi la

accettiamo, la assumiamo come punto di partenza, noi «vediamo» i suoi oggetti [*Objekte*] come oggetti [*Gegenstände*] della effettualità. Inoltre bisogna sottolineare ancora una volta che lo spettatore non confonde mai ciò che è reale con l'apparente; questa *immagine artistica* che noi accettiamo come raffigurazione della effettualità è per noi la effettualità, anche se una particolare specie di effettualità che non «scantineremo» mai con la realtà, ma della quale piuttosto siamo condizionati a dire che è una *riproduzione in immagine della effettualità*.

Con questa riproduzione in immagine della effettualità la nostra esperienza non modificata viene ricoperta. Nella coscienza dello spettatore esistono contemporaneamente due sfere di esperienza «di una e un'unica cosa». Queste due sfere di tale struttura non possono mai venire fuse reciprocamente l'una con l'altra, poiché altrimenti si arriverebbe alla perdita delle loro differenze specifiche. Ma proprio in queste differenze risiedono le possibilità che fanno sì che lo spettatore, in seguito, si faccia una propria immagine dell'opera d'arte, la qual cosa è proprio ciò che l'estetica chiama oggetto estetico. Questa concretizzazione è il risultato dell'avanzare pulsante tra due realtà che vengono a manifestazione sulla scena. Già quando si alza il sipario lo spettatore si viene a trovare sul piano dell'illusione e dell'immaginazione; di questo fatto egli è cosciente sino alla fine della rappresentazione. Mentre lo spettatore viene trasposto in quella sfera e produce percezioni fantastiche, comincia a giudicare attivamente, a spaventarsi, a sperare, a soffrire; secondo le parole di Husserl lo spettatore compie tutto questo in un modo-*come-se*, secondo il modo della fantasia. Se non si trovasse in questa situazione lo spettatore non potrebbe rimanere indifferente e sopportare l'intensità del vissuto presente sul palcoscenico. Questo fatto giustifica la tesi secondo la quale in quest'occasione non si tratta di un qualche «vissuto autentico» [*richtiges Erlebnis*], bensì in prima linea di un vissuto artistico.

Vi sono sufficienti ragioni per accettare l'idea secondo cui questa relazione dello spettatore con gli eventi che accadono sulla scena sia qualcosa di nuovo. I Greci nella rappresentazione scenica non hanno visto una presentificazione della finzione, ma soprattutto una manifestazione dell'esistenza effettiva. Per questa ragione anche gli eventi a teatro risultavano essere, ai loro occhi, così impressionanti e perciò, vedendo ciò che propriamente non si può vedere, hanno percepito effettivamente quelle cose che sono presenti nella struttura delle cose, o, detto in modo più preciso, che stanno nella struttura



del cosmo. Ciò che veniva raffigurato non aveva per loro il modo della finzione, ma era una manifestazione del vero essere nella sua forma verace, non celata.

Poiché sulla scena veniva raffigurato il dramma del cosmo, che gioca con se stesso con il servirsi, in questo gioco, tanto delle divinità quanto degli uomini, i personaggi diventavano giocattoli in un duplice senso: da una parte sono giocattoli del mondo, dall'altra degli dèi. Pertanto gli attori sul palcoscenico erano solo forme di manifestazione di potenze cosmiche, principi contrapposti dal cui contrasto sorgeva, tanto sulla scena, quanto nella coscienza dello spettatore, il mondo. Allora gli attori indossavano delle maschere poiché essi non erano individui (giustamente Nietzsche ha avuto occasione di osservare che un individuo può essere solamente comico, mai tragico), ma incarnavano la potenza. Da un punto di vista tecnico il loro compito risultava più semplice rispetto a quello odierno, dal momento che non incontravano problemi relativi alla mimica o alla gestualità. Tutto ciò che dovevano fare consisteva nel recitare in modo forte e chiaro il loro testo. Ma, d'altro canto, il loro compito risultava anche più difficile, poiché più alta era la loro responsabilità: nel prender parte all'evento drammaturgico essi partecipavano anche all'ordine cosmico, essi erano un mondo per sé e il dramma era un saper fare [*ein Können*] senza arte.

Se la situazione dopo la scomparsa dell'arte greca si è trasformata, se il ruolo degli attori in epoca moderna è un altro, se essi si servono di strumenti reali per ottenere effetti irreali per mezzo della raffigurazione di personaggi reali, allora potremmo porci tale domanda: in che modo essi sono in grado di raffigurare la già citata *quasi-effettualità*? Se, come osserva giustamente Husserl, l'obiettivo del teatro sta in un porre-in-opera [*Ins-Werk-Setzung*] -laddove sappiamo che uno dei suoi allievi più noti dirà più tardi che l'arte è, un porre-in-opera la verità [*Ins-Werk-Setzung der Wahrheit*] - allora si potrebbe dire che il teatro moderno non ha più come fine di insegnare la verità allo spettatore, come nel teatro antico, bensì mira a suscitare una percezione assolutamente altra: il teatro oggi è la preparazione per quella esperienza che stimola una duplice appercezione, una duplice comprensione percettiva.

Il *quasi*-mondo di un personaggio *quasi*-empirico sul palcoscenico è illimitatamente indeterminabile [*grenzlos unbestimmbar*] (*Hua*, XXIII, 535), e cioè nella misura in cui il mondo che sta al di fuori della nostra esperienza attuale è indeterminabile e nasconde in sé la possibilità della configu-

razione di forme immaginarie, la possibilità del manifestarsi di esseri fittizi che davanti a noi, con tutta la loro realtà teatrale, si contrastano solo in modo fittizio. Il conflitto si è conservato, e si potrebbe dire che esso è presente costantemente nella genesi del dramma, sebbene da molto tempo abbia perduto il suo senso originario. L'essenza del conflitto è caduta nell'oblio e il dramma viene dominato dalla finzione.

Quella finzione che in teatro si sviluppa davanti ai nostri occhi non è l'essenza del cosmo, ma soltanto una finzione raffigurata nella cosa stessa, ovvero uno degli stati dati nella sua propria raffigurazione percettiva: per questa ragione tutto ciò che noi percepiamo effettivamente è una finzione. Husserl osserva che questa è solamente una riflessione, un determinato porre-in-relazione le due apprensioni (quella reale e quella fittizia) nella loro datità (*Hua*, XXIII, 518). L'arte drammatica veniva trasferita sul terreno trascendentale: le datità contrapposte permangono sul terreno della coscienza.

L'arte si è trasformata in una sfera all'interno della quale viene immediatamente insegnata la capacità di vedere le cose sotto una doppia luce: il mondo della finzione si sviluppa dal mondo reale. Gli stati in ambedue questi mondi vengono presentati insieme immediatamente; essi sono intrecciati l'uno con l'altro in una stessa figura che è allo stesso tempo reale e fittizia. Lo spettatore è cosciente di questa ambiguità, e tale coscienza rende possibile il godimento estetico dell'opera d'arte, del quale da sempre «sappiamo» che, dal punto di vista della «realtà quotidiana», è una finzione. La possibilità del godimento estetico è un segno supplementare di quel mutamento di cui stiamo parlando: i Greci non intrattenevano questo rapporto estetico con la rappresentazione drammatica e non hanno *goduto* dell'arte recitativa dell'attore, ovvero, nell'opera d'arte, non hanno visto e non hanno cercato le stesse cose che abbiamo visto e cercato noi. Per questa ragione le loro opere appartengono per noi definitivamente al passato.

Husserl insiste sulla possibilità di cambiamento del punto di vista tematico: questo accade allorché si abbandona il terreno della realtà e quando comincia un vivere basato sulle percezioni che non è più fondato sulle esperienze, ma sulla fantasia. In quest'istante nasce il mondo della fantasia, a cui lo spettatore può pervenire grazie all'atto di negazione della realtà. Questo atto è di particolare significato, poiché proprio con la sua comparsa viene a mostrarsi l'incompiutezza del pensiero filosofico, proprio perché la filosofia non è in grado di tematizzare il *nulla* e di interpretarlo in modo esplicito. È

un fatto che il pensiero filosofico tenda a esso incessantemente e che a esso guardi come al più urgente dei suoi compiti, ma è anche altrettanto evidente che ciò non gli riuscirà per lungo tempo. Proprio nell'arte, tuttavia, diventa possibile una tematizzazione del nulla: nel momento in cui l'arte presentifica la transizione dal mondo reale a quello fittizio, è in grado immediatamente e praticamente di *mostrare*, anche se non di *esprimere*., ciò che in tale passaggio propriamente si svolge [*abspielt*].

Le possibilità costituite nel quadro della coscienza fantastica non entrano in conflitto con le relazioni dell'effettualità, poiché in questo caso si tratta di due mondi separati e paralleli. Mentre il mondo dell'esperienza raffigura un sistema illimitato di esperienze attuali, all'interno di cui, grazie a orizzonti d'esperienza esplicitati nell'esperienza, esistono piccole, (e delimitate in modo determinato) sfere di libertà, i mondi della fantasia sono assolutamente liberi, cosicché per ogni cosa «immaginata», come dice Husserl, un tale mondo forma il presupposto per la sua stessa «esistenza» (*Hua, XXIII, 534-535*).

Il mondo della fantasia non ha un orizzonte limitato e il suo ambito di estensione dipende dalle capacità possedute dallo spettatore. Questa «illimitatezza dell'orizzonte» non può tuttavia essere spiegata con l'aiuto di una determinata analisi dell'esperienza. La peculiarità della fantasia starebbe nel suo carattere arbitrario, nella possibilità della sua multiforme configurazione formale, laddove, con tutte le sue modificazioni, rimarrebbe comunque in corrispondenza con quell'opera dal cui terreno essa sorge. Pertanto si può anche dire che se l'arte drammatica forma lo spettatore, la coscienza dello spettatore rimane l'unico luogo in cui si possa concretizzare questa stessa abilità [*Kunstfertigkeit*]. La coscienza è la condizione per il perdurare dell'arte drammatica. Trovandosi nella dimensione trascendentale, il teatro nel suo essere arte si trasforma in principio di visione del mondo e di vissuto del mondo in tutta la sua multiformità.

### 3. La effettualità del mondo della poesia

Sulla base tanto della sua forma linguistica quanto della sua forma «spirituale» la poesia è un'*idea* che viene attualizzata secondo modalità infinitamente differenti nell'atto della lettura. Come Husserl sottolinea in uno dei suoi scritti meno conosciuti è un'*idea* individuale, «oggettiva»

(*Hua*, XXIII, 543); un carattere discriminante essenziale di quest'idea consisterebbe in una presa di possesso di una temporalità propria che nella sua forma originaria (nell'espressione linguistica) è fondata dall'artista. In questo modo l'artista rende accessibile l'ideale in modo intersoggettivo cosicché ogni idea oggettivata in tal guisa (e in particolare quella che è un'espressione del bello e di ciò che ha valore), vista oggettivamente, è un'opera. Si può porre immediatamente la questione relativa al poeta e alla possibilità di determinazione del suo posto nel mondo dell'arte. Chi è propriamente il poeta e che cosa può effettivamente fondare? Si parla forse di una particolare potenza, di una potenza di mediazione [*Vermittlungsmacht*] che sta al di fuori della sfera del pensiero razionale e dell'interpretazione o si tratta in quel caso piuttosto di un particolare modo del fondare per il quale il poetico del poetico viene alla luce in tutta la sua trasparenza?

Particolarmente significativo è il fatto che Husserl, nello scritto sopra citato, sposta la creazione poetica accanto alla potenza della fantasia: a partire dal fatto che 1) per ogni fantasticare esiste qualcosa di fantasticato (ciò che vive nella fantasia in particolare la effettualità fantasticata), e inoltre dal fatto che 2) il lettore in quanto soggetto attuale possiede una fantasia in senso ontico, Husserl suggerisce che nell'analisi della natura della poesia dapprima deve essere esaminato il terreno nutritivo su cui essa nasce (e contemporaneamente anche il terreno nutritivo della sua ricezione), cioè il soggetto creativo il quale presentifica la finzione in quanto oggetto accessibile sempre in modo intersoggettivo. Ma allora si pone di nuovo la seguente questione: chi è in effetti questo poeta, e che cos'è mai questa potenza di presentificazione che possiede il poeta in quell'attimo in cui sorge la sua opera poetica? E infine come può essere detto che in un tale attimo sorge proprio un'opera poetica? E dunque, non sono forse allora fondati quei dubbi circa il fatto che si potrebbe trattare di qualcosa d'altro, di qualcosa che è stato compreso in modo errato o interpretato in maniera sbagliata e in fondo di qualcosa che è totalmente altro rispetto alla poesia nella sua forma originaria?

Dunque, in questo ambito, che può in generale significare la tesi secondo cui si tratta della poesia nella sua forma originaria? Una poesia non nasce secondo questa modalità, non ha comunanza alcuna con la originartela; è debitrice della sua esistenza a circostanze sorte casualmente e che si mostrano nel corso della sua ulteriore esistenza in quanto pri-

mordiali. La provenienza della poesia è intimamente connessa allo scrittore mentre la provenienza dello scrittore si unisce solo in un secondo momento con l'opera che egli ha inventato in un istante della sua esistenza; se nel fare questo l'artista ha trasformato il suo sogno fittizio in un tessuto esistente allora, attraverso l'opera, ha solo indicato che la sfera della finzione non è un ambito secondario qualsiasi al quale noi ci richiameremmo solamente per attimi e cioè quando noi non siamo più in grado di produrre qualche relazione sensibile nell'ambito di un mondo che è delimitato dalla effettualità e dai nostri sogni non sognati.

Il fatto che Husserl porti il problema della finzione al centro delle sue analisi lo conduce in questa direzione: egli pone la questione sulla dimensione ontologica di un'opera d'arte. Da questo punto manca soltanto un piccolo passo perché si schiuda la possibilità di una fondazione di una ontologia onnicomprensiva dell'arte, nell'ambito della quale sia possibile un'interpretazione ontologica di un'opera d'arte. Si ingannerebbe chiunque pensasse che Husserl fosse guidato dal desiderio di risolvere i problemi estetici che erano presenti nei dibattiti dell'inizio di questo secolo. Una tale idea sarebbe radicalmente non corretta dal momento che la maggior parte delle ricerche di questo tipo a quell'epoca e poi per molto tempo ancora era pervasa dallo psicologismo allora vivente e imperante; nello stesso tempo ciò significa che la dimensione ontica di un'opera d'arte veniva posta assolutamente in secondo piano: soltanto in seguito ai lavori di Nicolai Hartmann si doveva pervenire a questo tipo di tematizzazione e tuttavia non prima che si giungesse alla comprensione delle idee fondamentali sia di Hegel che di Husserl. Un fatto appare inesplicabile e cioè che non si riuscisse a capire che tutta la fenomenologia può essere interpretata esclusivamente come ontologia: ciò diventa comprensibile solo se si prendono in considerazione unicamente le determinazioni tradizionali della metafisica senza che, nel fare questo, si considerino le sue metamorfosi. Alla fine ogni pensiero filosofico rimane metafisico fino ai suoi limiti più estremi. In tutto questo ciò che rimane discutibile è sicuramente la determinazione della metafisica; eppure se interpretiamo correttamente, se la comprendiamo senza tutte le aggiunte ideologiche ed extrafilosofiche, allora non si possono dare equivoci: verrà alla luce che ci troviamo di fronte a un problema radicalmente falso, che siamo davanti a una cosa che in effetti non è un problema. Tutte le chimere connesse a un pensiero nonmetafisico si dissolveranno come bolle di sapone.

Deve passare molto tempo per poter arrivare a comprendere che queste bolle di sapone sono soltanto metafore con l'aiuto delle quali cerchiamo di penetrare in profondità fino al limite che circonda la sfera originaria della poesia. Se si pone attenzione al fatto che tutta una serie di teorici è dell'opinione secondo cui la metafora è la chiave necessaria per comprendere una poesia e secondo cui senza metafore non vi sarebbe poesia alcuna (e tutto ciò potrebbe anche essere giusto, ma non può in alcun modo venir considerata come una richiesta rivolta al poeta), si potrebbe asserire che la poesia è caratterizzata da determinate parti costitutive di quei concetti dalla cui natura soprannaturale deve risplendere una certa effettualità normativa [*richtungsweisend*]. Tutto questo, in seguito a un'analisi più approfondita, si rivela essere falso. Non si deve mistificare il lavoro del poeta esattamente come non si deve mistificare l'esito delle proprie riflessioni. Un'analisi scientifica dettagliata (a meno di non decidere, in questo caso, di porre in dubbio la potenza della scienza) mostrerebbe che la poesia e il poetico corrispondono completamente a quella sfera materiale delle ricerche che, in un modo forse un po' stravagante, inaugurano proprio la filosofia fenomenologica.

Pertanto non dovrebbe suscitare meraviglia il fatto che Husserl nei suoi lavori non aspiri a una soluzione della problematica artistica: sia la problematica in quanto tale che i suoi concetti fondamentali gli servono, quando gli capita di venirsi a trovare in difficoltà, come fertile terreno di nutrimento per lo sviluppo della tesi fondamentale della filosofia fenomenologica che si trova costantemente in un processo di formazione. La fenomenologia, essendo orientata fin dall'inizio a un'analisi della soggettività, doveva porre in primo piano percorsi significativi con l'aiuto dei quali il soggetto (e infine anche la soggettività) potesse essere manifestato: in questo modo in primo piano veniva a trovarsi la fantasia quale elemento creativo la cui presenza doveva essere avvertita prima di ogni altra nello sviluppo di un'opera poetica. Sebbene questo non sia stato il carattere discriminante principale dell'arte poetica, le cose sono state valutate sulla base dei giudizi che erano sorti in un ambito fantastico, in quanto nella coscienza storica dell'arte poetica esisteva una precisa e nel contempo assai influente tradizione della interpretazione dell'arte poetica, che assegnava un ruolo decisivo alla potenza della fantasia.

La caratteristica della fantasia consiste in ciò: in essa non viene fondato il pensiero, in essa non si pensa logicamente, il

che significa che in essa non viene fondata nessuna cosa. Ma che significa in generale fondare [*begründen*]? E poi, chi è colui che fonda qualcosa e che cos'è ciò che viene fondato? A un primo sguardo si potrebbe rispondere nel modo seguente: il poeta fonda, ciò che viene fondato è la poesia. Ma la seconda parte della risposta può in effetti considerarsi assolutamente giusta? La poesia viene davvero fondata o è ciò che ne rende possibile la nascita? E ancora, la poesia non è forse soltanto un prodotto di ciò che prima della poesia non c'era, ciò che rende possibile che le asserzioni all'interno di una poesia appaiano comprensibili, e che, contemporaneamente, anche in seguito, in esse rimanga nascosta un'infinita incertezza?

Chi può affermare che la poesia esiste solamente per il poeta e non per colui che ne ebbe una conoscenza, ancora prima che essa fosse stata messa per iscritto? In questo caso, naturalmente, non si tratta di una fondazione [*Begründung*] in senso teologico della poesia. Per una questione del genere non c'è posto alcuno all'interno della fenomenologia. Ciò di cui si sta trattando è piuttosto del fatto che la poesia esiste prima di tutte le sue forme manifeste. Grazie al suo penetrare in un'altra effettualità la poesia è quel fondamento [*Grundlage*] da cui sorgono tutte le interpretazioni e tutte le fondazioni della effettualità in cui noi (non per colpa nostra) ci troviamo.

Tutte le espressioni poetiche sono espressioni *come-se* o, per dirlo in accordo alla concezione aristotelica dell'arte, tutte le espressioni letterarie sono, secondo la loro essenza, neutrali. Questa neutralità in generale ci permette di poter godere di un'opera d'arte, in quanto ci dà la possibilità di godere della *ostensione* dell'oggetto e non dell'oggetto osteso. Il godimento di un oggetto osteso implicherebbe o la cattiva riuscita di un'opera o che essa sia solo un surrogato osteso nel mondo reale, oppure che noi non siamo in grado di distinguere tra un'opera d'arte e le datità nel mondo. Pertanto non si tratta assolutamente di un caso se noi abbiamo sempre davanti agli occhi l'essenza della finzione con tutti i suoi modi di effettualità in quanto effettualità vivente. In questa maniera viene confermato che la effettualità (così come noi la consideriamo in quanto «vera effettualità») non ostende alcuna possibilità, mentre la possibilità non è identica alla effettualità, cosicché, in un tale contesto, il discorso sui fondamenti e sulle fondazioni può essere affrontato solo con riserva: si deve parlare soprattutto di «neutralizzazione» durante la quale, mediante la costruzio-

ne di un mondo fittizio, viene dichiarata nulla la percezione del mondo reale.

Se la questione viene affrontata in questo modo, allora è proprio Parte a fornirci un numero infinitamente grande di finzioni percettive fra cui già a un primo sguardo si può distinguere tra 1) finzioni puramente percettive e 2) finzioni puramente riproduttive. Nello stesso tempo i processi della fantasia non si svolgono in modo indipendente da noi nonostante essi in ciò posseggano una loro propria oggettività, e sebbene ci siano assegnati in un certo determinato modo; può così accadere che noi abbiamo la sensazione che ci furono imposti esattamente come le cose del mondo reale, seppure non secondo un'identica modalità (*Hua, XXIII, 519*). Queste fantasie sorgono e hanno la loro origine nell'opera e non potrebbero nascere indipendentemente dal soggetto e dall'oggetto; si potrebbe piuttosto dire che nascono sulla base di un operare comune [*Zusammenwirken*], in seguito a una stabile pulsazione tra il soggetto e l'oggetto. Se osservate da un punto di vista noetico l'esperienza e la fantasia costituiscono una sintesi, un'unità composita che noi potremmo descrivere al meglio se affermassimo che proprio per causa sua si possa parlare di allargamento dell'unità della coscienza in quanto fondamento su cui poggia gran parte del mondo dell'arte.

Quando si sostiene che l'artista possiede una libertà creativa assoluta si tende a pensare soprattutto alla libertà illimitata tipica del gioco con le fantasie, di cui l'artista disporrebbe grazie alla libertà assoluta nella frequentazione delle percezioni; questo corrisponde naturalmente soltanto apparentemente ai veri dati di fatto: questo genere di libertà, da cui ci si attende così tanto nell'ambito delle discussioni sull'arte, non si dà mai nella effettualità e non c'è mai stata né nell'istante sorgivo di un'opera d'arte, ma neppure nell'istante della sua ricezione. Si potrebbe parlare dapprima di una libertà assoluta apparente che viene interpretata come pura possibilità la quale è presente prima del processo creativo vero e proprio. Mentre crea l'artista è legato in un modo o nell'altro, fin dall'inizio, a un certo ideale estetico; che lo voglia o no, che ne sia cosciente o meno è diventato un prodotto di quel tempo che egli stesso, proprio sulla base della sua stessa presenza e attività nella sfera dell'arte, in parte produce.

Ma di che tipo di libertà propriamente si sta parlando? Chi determina questa libertà e da quali fondamenti deriva? In che modo è possibile parlare dei fondamenti della libertà senza, facendo questo, menzionare la illibertà [*Unfreiheit*]



da cui cresce tutto ciò che è metafisico verso l'infinito? Il mero possesso degli elementi che compongono un'opera d'arte: neppure questa via d'accesso si presenta affidabile sulla via della comprensione di ciò che si sottrae sempre di nuovo alla comprensione finita e che, in ultima analisi, si può possedere solo sottoforma di pallida immagine, come accenno di quello che l'artista presagiva o di ciò che egli, solamente per un attimo, fu in grado di fissare in un materiale ontico oltremodo incerto.

Il lettore, o lo spettatore, devono cercare di seguire l'intenzione dell'artista, devono tentare di trasformare in una *quasi-esperienza* quel certo romanzo o quel certo dramma nei quali sono celati o una vita finta [*fiktiv*] o destini finti (*Hua*, XXIII, 520). In questa maniera ciò che era già finto viene di nuovo trasformato in finto e in tal modo sorge il mondo della finzione che non è meno oggettualizzante [*gegenständlichend*] di quello reale, sebbene non sia, naturalmente, reale nella stessa misura. Nell'opera possono essere espressi giudizi o asserzioni sul carattere di un personaggio a partire dalla effettualità oggettiva nonostante essi si riferiscano alle finzioni, cosa quest'ultima che non deve mai essere dimenticata. Fintanto che viviamo nella fantasia disponiamo di una effettualità che si fonda sulle fantasie ed essa è allora per noi l'unica effettualità che possieda un senso ontologico; contemporaneamente noi, in quanto esseri reali, disponiamo anche di una fantasia in senso ontico, le finzioni, in quanto oggettività, ci vengono assegnate sul percorso e noi «contiamo seriamente» su esse ma proprio, come già detto, in quanto *esseri reali* noi siamo coscienti della realtà, e non possiamo vivere solamente nelle finzioni. Proprio questa coscienza in relazione alla realtà rende possibile sia il vivere nel mondo della finzione sia la sua accettazione in quanto mondo come-se.

È chiaro che fantasticare e tentare non sono la stessa cosa dal momento che nella finzione bisogna ritrovare solo ciò che è finto mentre noi nell'esperienza ritroviamo il reale cosicché, evidentemente, un individuo pensato e individuo dato non sono la stessa cosa. Questa non deve essere intesa come un'obiezione triviale contro l'arte poetica, anzi, assolutamente al contrario, si tratta della tematizzazione della differenza tra i due mondi e della tematizzazione della duplicità in quanto fondamento a partire da cui discende la possibilità stessa dell'arte poetica. Anche se il contenuto della fantasia può essere reso esplicito e descritto, l'individuale all'interno della fantasia non è il vero contenuto la qual cosa, d'altro canto.

significa che il discorso sulla datità dei contenuti che noi incontriamo nella fantasia e una lingua modificata, mentre la lingua della poesia deve essere concepita esclusivamente come fondazione di ciò che si trattiene per tutto il tempo al di fuori o al di sotto del piano di quella lingua che si rispecchia nel pensiero.

Il fatto che vi siano più possibilità per una risposta è da ritenersi di grande importanza: in ciò si manifesta il potere multilaterale del flusso intenzionale [*Meinungsfluss*] ma contemporaneamente viene altresì respinto l'orientamento unilaterale all'oggetto che è guidato dall'idea hegeliana di "irreversibilità. In questo caso, senza dubbio, deve essere data la preferenza alle strategie postmoderne. La poesia presuppone una molteplicità di possibilità interpretative al pari delle opere musicali che nascondono in loro la possibilità delle più diverse interpretazioni. In questo modo la realtà della poesia può essere interpretata in due diversi modi: da una parte essa è un mondo immaginario che è contrapposto al mondo dei fatti reali, d'altra parte consiste in una serie di concretizzazioni possibili le quali costituiscono il mondo sempre incompiuto di un'opera d'arte.

E necessario tener conto del fatto che la fittività [*Fiktivität*] degli oggetti non ha come conseguenza una fittività delle relazioni tra loro; se le cose sono finte [*fiktiv*], le relazioni, nel cui ambito si trovano dal momento della nascita dell'opera, non sono finte. Questi connessioni caratteristiche fin dalla loro origine, non sono nemmeno giudizi nel vero senso della parola già solo per il fatto che, hanno come oggetto solo personaggi e processi i quali esistono esclusivamente in un determinato modo [*Modus*] come-se. I giudizi che abbiamo nominato esprimono esclusivamente ciò che noi ci aspettiamo trovandoci nell'ambito di un punto di vista non naturale ma finto. Mentre noi descriviamo le azioni di un personaggio di un romanzo o di un dramma, spiegandone i motivi, ci troviamo sicuramente in un mondo che essenzialmente è formato dalla fantasia eppure quest ultimo potere non cerchiamo semplicemente di riprodurlo o di ripeterlo in modo meccanico; piuttosto cerchiamo di sviluppare il suo senso come-se fantasticando e pensando nelle sfere della fantasia, riempiamo intenzioni, andiamo in cerca di ciò che è vivo e operante [*Wirkend*] nell'interno effettivamente percipiente, quasi-esperiente di pensieri e sentimenti, ovvero all'interno di quei motivi che, solitamente, sono oscuri e celati (*Hua*, XXIII, 520).

Se una persona finta esprime un giudizio su un personaggio o una cosa, oppure intorno a relazioni che sotto certi aspetti

appartengono all'immagine che l'artista crea, in tal caso, questo giudizio potrebbe essere considerato una finzione, eppure, contemporaneamente, anche un giudizio che contiene verità e falsità. Tutto ciò però dal canto suo può significare nuovamente che tutti i giudizi all'interno di un'opera soggiacciono alla verifica. I giudizi contenuti in un'opera d'arte in quanto realtà indipendente potrebbero essere definiti come quasi-giudizi ed ostendono modificazioni di giudizi effettuali; tuttavia, in quanto tali, potrebbero essere giusti o sbagliati e per essi valgono ugualmente tutte le leggi della logica appunto perché la logica non dà la priorità all'effettualità data ma piuttosto conduce ad espressione le leggi per tutte le possibili effettualità (*Hua*, XXIII, 522). Qui è in gioco un adeguamento alla logica che deve essere rinvenuto all'interno dell'opera la quale tuttavia, fino alla fine, rimane rigorosamente formale senza sfiorare in alcun modo la questione dell'esistenza di ciò che è asserito nell'opera o le relazioni di ciò che esiste nell'opera come del suo correlato reale.

Forse questa tesi, non a caso, si trova oggi al centro delle discussioni sull'arte, sicché Ingarden applica la concezione aristotelica della neutralità essenziale dell'arte al discorso sulle quasi-asserzioni che garantiscono una neutralità e una «realtà» dell'opera d'arte, la qual cosa però K. Hamburger, a ragione, porrà in questione sulla base dell'esempio delle asserzioni che costruiscono il tessuto del romanzo storico. Mi pare che Heidegger abbia pienamente ragione quando pone in dubbio sia il fondamento logico della metafisica, sia il diritto della logica di produrre asserzioni sull'esserci [*Dasein*]. Forse, in questo caso, viene a ragione criticato un esercizio di diritto [*Prätention*] della logica - che è sospetto e rimasto indimostrato nei secoli - su qualcosa, il quale non può essere soddisfatto se non a costo di travalicare i confini e le possibilità proprie della logica stessa.

Si potrebbe affermare che Husserl commetta un errore quando tenta di condurre le asserzioni di tutti gli ambiti regionali sotto il dominio della logica poiché in tal modo l'ambito che originariamente veniva concesso alle ontologie regionali viene ristretto; ci sono ragioni per poter affermare che la sfera dell'arte si sottragga al logico della logica e che grazie a essa possa essere istituita una «logica» dell'arte che, in nessun modo, può essere una logica del mondo reale. Infine è insito forse nella natura dell'arte che il mondo venga contemplato «dall'altra parte» così che ciò - Heidegger nei suoi *Beiträge zur Philosophie* parla di *Kunstlosigkeit*, ovvero del-

la impossibilità dell'esistenza dell'arte come un sintomo dell'epoca moderna - deve essere concepito come espressione della coscienza in riferimento alle conseguenze che provengono dalla accettazione delle possibilità dell'arte in quanto arte e del tempo in cui tali possibilità si trovano in pericolo. Ma tutto questo è anche, contemporaneamente, un segno della decisione di non accettare la possibilità di esistenza di un'opera che non si sottometta alla logica della realtà. Se la logica che noi conosciamo non è in grado di comprendere l'ente quando non si approssima alle relazioni che sono disposte tra le figure finte nell'opera, allora l'esistenza dell'arte, secondo quelle modalità, rappresenterebbe contemporaneamente anche la critica più penetrante della filosofia che senza esserne cosciente si troverebbe alla sua fine.

E possibile in generale e se sì in quale misura porre la domanda intorno all'esistenza della finzione che caratterizza un'opera d'arte? Questa domanda produce un senso qualora si abbia fin dall'inizio davanti agli occhi che non si tratta dell'esistenza di un semplice rappresentato bensì dell'esistenza della rappresentazione di ciò che è rappresentato. L'esistenza stessa in quanto tale non è qualcosa che possa essere di significato decisivo o comunque determinante per una coscienza giudicante. Se così fosse allora l'oggetto reale sarebbe ciò che contemporaneamente è più prezioso; certamente in questo caso non si fa riferimento alla natura che ci procurerebbe quelle cose preziose visto che le cose non hanno un valore in se stesse. Anzi si sta trattando di cose ideali per le quali non valgono l'ambiente naturale e il tempo naturale: ogni arte si muove tra il reale e l'indeterminato; è un elemento connettivo tra ciò che è formato, l'irrigidirsi e quell'assenza di forma che tende al dare una forma [*Formgebung*] come pure alla vita in tutte le sue forme. Queste sono ragioni già sufficienti per ritenere che l'arte sia il terreno e il luogo per il conflitto tra il reale e l'immaginario, tra ciò che è effettuale e ciò che non è effettuale, tra l'oggettivo e il non oggettivo, tra l'effettuale e il possibile; se questa tensione trova sempre una conferma all'interno di un dramma si potrebbe dire che questo conflitto si rispecchia nell'arte poetica, nella relazione tra la poesia e il mondo reale.

L'arte si contraddistingue per lo sforzo di formare ciò che è irreali con l'aiuto del materiale reale e l'inesprimibile sul piano dell'esprimibile; denomina senza denominare e in ciò è nascosta anche la sua potenza che diviene visibile solo quando avvenga di imbattersi nel confine tra due mondi che sono sospesi su un abisso. Questo nulla - da cui la poesia trae la

sua forza e il suo senso - offre all'arte poetica la possibilità di sopravvivere negli istanti in cui sembra come se sui due versanti non si desse per lei alcuna salvezza.

Pare che si diano molte ragioni per porre la questione del senso che la poesia moderna, in modo incosciente, porta in primo piano; nella poesia moderna, vi sono soprattutto «tendenze», per esprimersi in modo stringato, laddove avremmo bisogno di molte più parole. Quand'è così una tale poesia potrebbe essere ancora moderna ma non anche postmoderna. In ogni caso questa è una poesia che appartiene a un determinato spazio temporale e che solo in modo eccezionale potrà essere significativa per il tempo a venire. Ma su questo non si può discutere; ciò che non deve essere dimenticato è l'insegnamento derivante dalla filosofia fenomenologica: il compito del poeta rimane quello di fondare la temporalità del tempo nella poesia, mentre la densità della poesia in questo non rispecchia la densità del tempo. Può darsi allora a un poeta un compito più grande di quello con cui si era dovuto confrontare Giotto all'inizio del Rinascimento? Disegnare un angelo ma non un angelo nello spazio bensì un angelo che abbraccia [*umfaßt*] lo spazio.

Proprio questo fanno i poeti, abbracciano [*umfaßen*] lo spazio senza che facendo ciò siano essi stessi compresi [*erfaßt*]; non si trovano nello spazio, ma nemmeno al di fuori dello spazio. C'è ancora un tempo per i poeti? Esistono ancora spazi per le loro opere di cui noi non possiamo comprendere [*erfaßen*] il tessuto linguistico né coi sentimenti, né con la ragione? Il tempo passa, ma i poeti sono sempre lì. Essi parlano sempre nel presente, sanno molto bene che tutte le tre estasi temporali sono contenute nel tempo odierno.

[TRADUZIONE DI MAURIZIO BRUNO GUERRI]

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

FINK, EUGEN. *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit* (I. Teil), in: *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*. «Phaenomenologica» XXI, Den Haag, M. Nijhoff, pp. 1-78. 1966.

HUSSERL, EDMUND. *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*. «Husserliana» XXIII, Den Haag, M. Nijhoff, 1980.

In: *Annali*. Istituto Antonio Banfi. Firenze 1988. pp.17-45.