UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI

"FEDERICO II"

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
CORSO DI DOTTORATO IN SCIENZE FILOSOFICHE
XXXV CICLO
CURRICULUM - FILOSOFIA

L'Imaginaire di Sartre: la coscienza tra necessità e libertà

COORDINATORE
PROF. DOMENICO CONTE

CANDIDATA
ALESSANDRA BOCCHETTI

TUTOR
PROF. ANNA DONISE

ANNO ACCADEMICO 2021/22

Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire, questa fortezza pensata o sarà uguale alla vera – e in questo caso è certo che di qui non fuggiremo mai; ma almeno avremo raggiunto la tranquillità di chi sa che sta qui perché non potrebbe trovarsi altrove – o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui – e allora è segno che qui una possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con quella vera per trovarla.

I. Calvino, *Ti con zero*

Ogni uomo ha il suo posto naturale; né l'orgoglio né il valore ne stabiliscono l'altezza: è l'infanzia a decidere. Il mio posto è un sesto piano parigino con vista sui tetti. Mi sentii per molto tempo soffocare nelle vallate, le pianure mi prostrarono: mi trascinavo sul pianeta Marte, la gravità mi schiacciava; mi bastava salire a una topaia per ritrovare la gioia: ritornavo al mio sesto piano simbolico, vi respiravo l'aria rarefatta delle Belle Lettere, l'Universo si disponeva a piani sotto di me, e ogni cosa umilmente sollecitava un nome, dare a esse un nome era al tempo stesso crearle e prenderle. Senza questa illusione capitale non avrei mai scritto.

J.-P. Sartre, *Le parole*

Sommario

Introduzione 1
1. Phantasie e Bildbewusstsein nella fenomenologia husserliana 11
1.1 Phantasie e Bildbewusstsein *nelle* Vorlesungen d*el 1904/05* 19
1.1.1 L'immagine fisica 25
1.1.2 L'immagine di fantasia 32
1.2 La svolta della temporalità: dalla rappresentazione (Repräsentation) *alla riproduzione* (Riproduktion) 39
1.3 Indeterminazione temporale e individuazione degli oggetti di finzione 46
1.4 L'immaginazione tra sintesi passiva e sintesi attiva 59
1.5 Immaginazione e modificazione di neutralità 73
1.5.1 Gli atti "come se" dell'immaginazione 80
1.6 Considerazioni conclusive 91
2. La struttura "metastabile" dell'immagine nella psicologia fenomenologica sartriana 93
2.1 Arte, scienza e psicologia secondo il giovane Sartre 93
2.2 L'immagine tra estetica, metafisica e psicologia: le mémoire de fin d'études 108
2.2.1 L'immagine nella vita psichica di coscienza 118
2.2.3 La funzione simbolica dell'immagine 133
2.3 Psicologia e fenomenologia 144
2.3.1 La psicologia fenomenologica dell'immaginazione: L'Imaginaire 156
2.3.2 La materia dell'immagine: l'analogon 171
2.3.2. L'immaginario come mondo magico 182
3. Fenomenologia dell'azione: il ruolo dell'immaginazione nella progettazione dell'agire morale 196
3.1 Intenzionalità e negazione 200
3.2 Ontologia fenomenologica della libertà: la temporalizzazione 207
3.2.1 Fare la libertà: l'azione 215
3.3 L'essere del valore: tra esigenza e appello 228
3.3.1. L'esigenza 232
3.3.2 L'appello 236
3.5 L'immaginazione tra inautenticità e autenticità 250
3.5.1 Considerazioni conclusive 258
Bibliografia 262
Sitografia 273

Introduzione

A nessun uomo risulta estraneo
il gioco, ad ognuno ne dà testimonianza
la propria vita.
(Eugen Fink, *Filosofia e gioco*)

In un saggio del 1966, Eugen Fink mette in luce la tendenza propria del pensiero filosofico, sin dall'antichità, a privare il fenomeno esistenziale del gioco della sua «significatività autentica»[1] riducendolo a una sorta di «interludio», di «pausa tra le attività serie della vita»[2]. Tale tendenza, riferibile al carattere inquietante del gioco che destabilizza il pensiero, mira a ridimensionare la pervasività della "giocosità" umana, a isolare "l'*homo ludens*" dall'*homo faber* e dall'*homo politicus* attraverso la rimozione di quegli «elementi ludici seminascosti anche nel campo del lavoro e della politica», e ignorando che «il gioco è una dimensione dell'esistenza intrecciata con tutti gli altri campi della vita […]»[3]. In quello che Fink denuncia come il pregiudizio filosofico nei confronti della dimensione ludica esistenziale si esprime, più in generale, il sospetto che la filosofia ha storicamente nutrito nei confronti dell'immaginazione. Sospetto che è in parte alimentato dalla sua attitudine a "prendersi gioco" dell'essere umano, «quando questi scambia i segni con le cose e ripone nei segni una realtà esterna […]»[4], quando cioè, come spiega Kant nell'*Antropologia*, l'immaginazione finisce per sconfinare dal dominio gnoseologico che le spetta, che è quello della conoscenza *simbolica* e non *discorsiva*[5]. Ciononostante, seppur in chiave polemica, lo stesso giudizio kantiano fa emergere in controluce una certa pregnanza epistemica dell'atto immaginativo che si potrebbe riassumere – parafrasando Fink – affermando che l'immaginazione «non ragiona eppure non è senza pensiero»[6]. La lettura finkiana del gioco intende riabilitare quello che, in tempi più recenti, lo psicologo dell'infanzia Paul Harris ha definito come «il lavoro dell'immaginazione»[7]. Partendo da una prospettiva per certi versi vicina a quella di Fink, le ricerche di Harris si propongono di restituire una

[1] E. Fink, *Spiel und Philosophie* (1966); tr. it. *Filosofia e gioco*, in Id., *Per gioco. Saggi di antropologia filosofica*, a cura di V. Cesarone, Morcellania, Brescia 2016, p. 72.
[2] *Ibidem*.
[3] Ivi, p. 71.
[4] I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in *Kants gesammelte Schriften*, Preussischen Akademie der Wissenschaften, vol. VII, Georg Reimer Verlag, Berlin 1907, 1917², pp. 117-333; tr. it. di M. Bertani, G. Garelli, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, introduzione e note di M. Foucault, Einaudi, Torino 2010, p. 192.
[5] «Pertanto, la conoscenza *simbolica* deve venire contrapposta non a quella *intuitiva*, ma a quella *discorsiva*; in quest'ultima, il segno (*carattere*) accompagna il concetto solamente al modo di un guardiano (*custos*), per riprodurlo all'occasione. La conoscenza simbolica è dunque contrapposta non all'intuitiva (tramite l'intuizione sensibile), ma all'intellettuale (tramite concetti). […] I simboli non sono che un mezzo dell'intelletto per fornire al concetto un significato, tramite la presentificazione di un oggetto; ma non si tratta che di un mezzo indiretto, attraverso un'*analogia* con certe intuizioni alle quali può venire applicato il concetto intellettuale» (ivi, p. 188). Sulla nozione kantiana di simbolo, si rimanda a E. Franzini, *Verità dell'immagine*, Il Castoro, Milano 2004, cap. III.
[6] E. Fink, *Die Weltbedeutung des Spiels* (1973), tr. it. *Il significato mondano del gioco*, in Id., *Per gioco*, cit., p. 78.
[7] P. Harris, *The Work of the Imagination*, Blackwell, Oxford 2000; tr. it. *L'immaginazione nel bambino*, a cura di O. Albanese, Raffaello Cortina, Milano 2008, p. 1.

valenza cognitiva all'immaginazione mostrando come il pensiero immaginativo, a partire dal gioco di finzione del bambino che ne rappresenta la manifestazione più precoce ed evidente[8], non sia «una funzione psicologica condannata a una graduale scomparsa nel corso dello sviluppo»[9]. L'elemento su cui insistono comunemente sia Fink che Harris è l'idea che l'immaginazione svolga un'importante attività di carattere cognitivo che consente al soggetto di ampliare il proprio bagaglio di conoscenze sul mondo e su di sé. In questa concezione l'immaginazione assume, in buona sostanza, il valore di uno strumento utile all'approfondimento del reale.

Ciò che resta fuori da tale discorso, tuttavia, è la propensione al magico e l'assenza di vincoli che caratterizza ugualmente l'esperienza immaginativa e che fa dell'immaginazione il luogo in cui la coscienza può godere di una libertà assoluta, sciolta perché non costretta nelle maglie strette del reale, dove il soggetto può inoltrarsi nell'esplorazione di mondi fantastici. D'altra parte, le discussioni filosofiche sullo statuto dell'immaginazione si sono tendenzialmente focalizzate sull'uno o sull'altro aspetto, finendo per ignorare quello che alcuni hanno descritto come «l'enigma dell'uso immaginativo»[10]. Nella storia del pensiero filosofico, l'immaginazione è stata assunta o come una fonte di conoscenza o come una funzione inservibile, se non proprio di disturbo, ai fini del processo conoscitivo[11]. Il primo caso può essere esemplificato dalla dottrina kantiana dello schematismo, che attribuisce all'immaginazione il compito di mediare tra l'intuizione sensibile particolare e il concetto universale. All'opposto, in virtù della sua naturale vocazione alla sregolatezza, l'immaginazione si è guadagnata l'appellativo di "folle di casa" (*la folle du logis*), espressione divenuta quasi una sorta di *topos* filosofico[12], che allude all'implicita connessione tra un'immaginazione ipertrofica, che ha ormai preso il sopravvento sulla realtà, e l'insorgere della patologia psichica. Il fattore che accomuna l'una e l'altra posizione sta nella concezione unilaterale dell'atto immaginativo, che in qualche misura ne neutralizza la problematicità. Assolutizzando un'unica "faccia" a scapito dell'altra, si annulla preventivamente la contraddizione e viene meno la necessità di sviluppare una considerazione

[8] Cfr. ivi, pp. 11-40.
[9] Ivi, p. 8.
[10] A. King, P. Kung, *Introduction: The Puzzle of Imaginative Use*, in A. Kind, P. Kung (a cura di), *Knowledge Through Imagination*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 1-37.
[11] «Già si è osservato che l'immagine è ritenuta "pericolosa" – da Cartesio sino ad Alain, sino a Dufrenne – proprio là dove sembra dominare la sua ontologia veritativa, cioè nell'ambito dell'oggetto estetico e dell'opera d'arte. […] L'immagine "disturba", di conseguenza, i processi della conoscenza: è una sorta di discontinuità epistemologica che intralcia un metodo progressivo» (E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2001, p. 25).
[12] Ne dà prova anche la paternità incerta della locuzione che, come è stato poi chiarito, è in realtà una formula ideata da Voltaire, il quale a sua volta la attribuisce erroneamente a Malebranche. Malgrado il fraintendimento da cui è sorta, l'espressione si è sedimentata nella cultura francese, tant'è che viene riportata anche dal *Dictionnaire* de l'Académie Française, sotto la voce "fou", come espressione figurata per riferirsi all'immaginazione come a una guida che manca di «senso comune, di prudenza, di moderazione». L'accento è quindi posto sulla pericolosità dell'atto immaginativo. Cfr. V. Wiel, *Du bon usage de l'imagination selon Malebranche*, in «L'information littéraire», 58, 4, 2006, pp. 20-27; cfr. «Fou», fou, folle | Dictionnaire de l'Académie française | 9e édition (dictionnaire-academie.fr).

onnicomprensiva che, pur non riducendo a unità la duplicità costitutiva dell'atto immaginativo, tenga conto di entrambe.

In questo contesto, la scelta di focalizzarsi in particolare sulla teoria di Jean-Paul Sartre, piuttosto che su altre teorizzazioni dell'immaginazione che si sono susseguite nella riflessione filosofica novecentesca, è motivata dalla peculiarità dell'indirizzo sartriano in cui l'atto immaginativo viene tematizzato in tutta la sua ambiguità. Ambiguità che, come si è detto, appare connaturata all'immaginazione stessa che da un lato manifesta una certa pregnanza cognitiva, ma dall'altro mostra anche una certa tendenza a mistificare, manipolare il reale. Entrambi gli aspetti sono presenti nell'indagine sartriana che si sviluppa su un doppio versante. Il primo è quello che potremmo definire psicologico-fenomenologico, poiché inerente alla psicologia fenomenologica che Sartre prova a teorizzare nella seconda metà degli anni Trenta, in cui l'immaginazione figura sostanzialmente come una forma di pensiero magico che mira a sovvertire la causalità del mondo deterministico opponendo a quest'ultima una causalità di tipo magico che ha lo scopo di garantire un soddisfacimento sul piano simbolico al desiderio della coscienza immaginante. Il secondo è quello che potremmo definire ontologico-esistenziale, giacché afferisce al progetto sartriano di fondare una morale esistenzialista a partire dall'ontologia fenomenologica degli anni Quaranta, in cui l'immaginazione non è più soltanto un mezzo per evadere da una realtà asfissiante, ma anche una capacità progettuale e inventiva in grado di orientare l'agire del soggetto. Sebbene l'indagine sartriana faccia emergere con grande evidenza l'enigmaticità dell'atto immaginativo, Sartre non sembra offrire – almeno non esplicitamente – una cornice unitaria di senso che metta in rapporto i due versanti, né tantomeno chiarisce che tipo di relazione si possa istituire tra il potere magico dell'immaginazione, operante sul piano simbolico, e un'immaginazione che opera sul piano della prassi. La tensione tra le due funzioni immaginative sembra rimanere irrisolta restituendo un quadro frammentario dell'itinerario filosofico di Sartre, che rischia di accentuare la rottura tra la fase fenomenologica e quella esistenzialista, quasi come se la prima, assieme alle indagini condotte sulla dimensione affettiva e immaginativa della coscienza, costituisse una fase preparatoria, marginale, rispetto all'esistenzialismo sartriano. La linea interpretativa che qui intendiamo proporre tende invece a sottolineare la continuità, nell'intento di mettere in luce come l'apparente frattura tra l'immaginazione magica degli scritti fenomenologici e l'immaginazione pratica, così vicina all'esercizio della libertà al punto tale da identificarsi con questa, venga a ricomporsi all'interno della morale esistenzialista che Sartre prova a delineare nei *Cahiers pour une morale*. La nostra idea è che, nei *Cahiers*, il binomio magia-libertà venga in un certo senso riletto alla luce del binomio autenticità-inautenticità, che occupa una posizione di primo piano nel progetto morale degli anni '40. Secondo questa prospettiva, è possibile individuare una connessione diretta fra la fase fenomenologica e quella esistenziale evidenziando come l'ambivalenza

dell'immaginazione converga con l'ambivalenza che Sartre attribuisce alla riflessione, che distingue in pura e impura. Tale distinzione è, tuttavia, interna all'esercizio riflessivo che può da un lato porre le basi dell'alienazione, ma dall'altro, una volta sottoposto a purificazione, farsi esercizio autentico e pertanto responsabile della libertà.

Per testare la plausibilità di quest'ipotesi interpretativa, si è cercato di costruire un percorso, per quanto possibile continuo, all'interno delle analisi che il filosofo francese riserva all'immaginazione a partire dai primi anni Trenta e fino agli ultimi anni Quaranta, che si articola nel secondo e nel terzo capitolo. Il primo capitolo è invece dedicato a una ricostruzione storico-analitica della teoria dell'immagine elaborata da Edmund Husserl. La scelta di destinare un intero capitolo all'immaginazione husserliana si giustifica per due ragioni. La prima è che risulta difficile addentrarsi nella psicologia fenomenologia sartriana senza un preliminare confronto con la fenomenologia husserliana, da cui Sartre attinge a piene mani sia sotto il profilo metodologico che sotto il profilo concettuale. Nonostante la fenomenologia sartriana sia stata sulle prime spesso accusata di aver completamente ignorato il senso delle importantissime distinzioni metodologiche operate da Husserl, negli ultimi anni si è registrata una significativa inversione di tendenza, come dimostra la pubblicazione di volumi collettanei e monografie sulla fenomenologia sartriana, che muove verso la riabilitazione della figura del Sartre fenomenologo a lungo oscurato dal Sartre esistenzialista e dal Sartre marxista. La seconda ragione ha a che fare con la necessità di restituire un'immagine della teoria husserliana meno filtrata dalla lettura a volte ingiustamente critica di Sartre. Bisogna infatti tener conto che tale interpretazione si fondava esclusivamente sulle opere husserliane fino a quel momento edite e non poteva, dunque, contare sulla molteplicità di appunti di lavoro, manoscritti e resoconti di corsi lezione sull'immagine e sull'immaginazione che sono stati raccolti e pubblicati nel volume XXIII della *Husserliana*. Questo percorso nella fenomenologia husserliana ha permesso di evidenziare come una buona parte delle critiche che Sartre muove all'impianto husserliano sia imputabile alla parzialità delle fonti a disposizione del filosofo francese, piuttosto che a un'effettiva lacunosità o aporeticità della proposta teorica di Husserl. Ne è un esempio la polemica relativa alla natura dell'immagine mentale.

In aggiunta l'excursus nella fenomenologia husserliana restituisce anche il senso di un dialogo mancato: si può ammettere, almeno a titolo di ipotesi, che se l'approccio sartriano fosse stato meno condizionato dalla limitatezza delle fonti, Sartre si sarebbe forse mostrato più interessato agli sviluppi genetici dell'indagine husserliana, da cui avrebbe potuto attingere per pensare lo storicizzarsi della

libertà rifacendosi in particolare alla nozione di sedimentazione, centrale nel secondo volume delle *Idee*[13].

Il secondo capitolo è perlopiù centrato sulla psicologia fenomenologica dell'immaginazione, a cui Sartre inizia a lavorare già a partire dalla seconda metà degli anni Trenta e che trova la sua espressione più compiuta ne *L'Imaginaire*, pubblicato nel 1940. L'interesse sartriano nei confronti dell'immaginazione è, tuttavia, precedente al periodo fenomenologico e risale già ai tempi del *Diplôme d'Études Supérieures*, redatto sotto la direzione del suo mentore Henri Delacroix e depositato nel 1927. Benché si tratti di un'opera giovanile, Sartre dimostra nel *mémoire* di avere già chiare alcune delle intuizioni fondamentali che si ritroveranno anche nella psicologia fenomenologica, solo per citarne alcune: la nozione di *analogon*, la rigida contrapposizione tra l'immaginazione, intesa come attività libera della coscienza, e la percezione, intesa come passività soggiogata al determinismo del reale. Tutto ciò attesta, da un lato, la sussistenza di una certa coerenza tematica tra la fase pre-fenomenologica e quella fenomenologica, ma dall'altro testimonia anche come l'avvicinamento alla fenomenologia husserliana non abbia determinato una presa di distanza, da parte di Sartre, da certi nuclei concettuali fortemente radicati nella tradizione filosofica in cui si era formato. Un esempio su tutti, in tal senso, è senza dubbio l'idea di un pensiero magico, prelogico, punto focale dell'etnologia di Lévy-Bruhl, della sociologica di Durkheim e Mauss, e della psicologia infantile di Piaget. Ciò malgrado, l'incontro con la fenomenologia rappresenta in ogni caso un momento decisivo nell'itinerario filosofico del giovane Sartre. Grazie all'approfondimento dell'opera husserliana, egli riesce a trovare soluzione ad alcune questioni rimaste insolute nel *Diplôme*. In primo luogo, la questione relativa all'individuazione di un metodo d'indagine psicologica che si rivelasse più attendibile e sicuro dell'introspezione sperimentale. In secondo luogo, la determinazione dell'immaginazione come funzione di coscienza specifica, a sé stante e dunque distinta tanto dalla percezione quanto dal pensiero.

Dalla fenomenologia husserliana, Sartre riprende gli strumenti metodologici per impostare un'indagine psicologica sull'immaginazione in grado di respingere il riduzionismo della psicologia positivista senza per questo rinunciare a un dialogo proficuo con il dato sperimentale. La specificità della fenomenologia sartriana sta nell'integrare al suo interno i risultati conseguiti mediante l'osservazione sperimentale, a patto che questi si collochino sul terreno solido della descrizione eidetica. In questa misura essa si configura come un interessante tentativo di ibridazione tra fenomenologia e psicologia. In seconda istanza, grazie al concetto di intenzionalità, Sartre può finalmente sganciare l'immaginazione dal pensiero. Mentre nel *Diplôme*, negava radicalmente la

[13] Cfr. su questo punto F. Nobili, *La dissoluzione onto-fenomenologica della realtà umana*, in «Studi sartriani», XIII, Roma Tre Press, 2019, pp. 9-30.

possibilità di un pensiero puro e senza immagini, poiché fermamente convinto che non potesse darsi alcun pensiero fuori dall'immagine e che il pensiero puro corrispondesse a una forma incipiente e non pienamente dispiegata di immaginazione; ne *L'immaginario*, questa posizione viene smentita. Seguendo Husserl, Sartre ammette la possibilità di un sapere puro dal quale il sapere immaginativo si distingue per la sua tendenza a tradursi spontaneamente in un'immagine intuitiva. L'affermazione di questa distinzione è fondamentale nella misura in cui il sapere immaginativo è una componente costitutiva imprescindibile dell'*analogon*. Quello di *analogon* è un concetto centrale per l'impianto sartriano, poiché rappresenta quel contenuto psichico che funge da mediazione tra l'intenzione e l'oggetto immaginario. È per mezzo dell'*analogon*, che Sartre descrive nei termini di un complesso ideo-affettivo corrispondente a una specie di surrogato, che l'oggetto immaginario viene presentificato. D'altra parte, la teorizzazione dell'*analogon* è anche il segno di una prima frattura con la fenomenologia husserliana. In particolare, Sartre rimprovera a Husserl di non aver posto una cesura netta tra immaginazione e percezione e di aver pensato l'immagine mentale ancora sul modello della sensazione rinascente. Proprio il desiderio di prendere le distanze dal sensualismo di matrice empirista con cui, a suo dire, la fenomenologia husserliana era ancora troppo implicata, Sartre teorizza la nozione di *analogon* – che va a sostituire quella di contenuto iletico – ottenendo come effetto l'approfondimento dello scarto tra immaginazione e percezione, considerate ora nei termini di funzioni antitetiche e inconciliabili della coscienza. Mentre la prima diviene manifestazione paradigmatica della libertà, spazio di emancipazione della coscienza; la seconda diviene l'emblema del determinismo, di una coscienza irrimediabilmente "impantanata" nel reale. Tale conclusione solleva, però, due interrogativi. Il primo interrogativo verte sulla possibilità di scorgere una conciliazione tra l'immaginazione magica, che opera interamente sul piano simbolico, e l'immaginazione come potere di nullificazione del reale che pone le basi per una prassi trasformativa – che emerge già nella *Conclusione* che chiude *L'immaginario* e che apre all'ontologia della libertà de *L'être et le néant*. Il secondo interrogativo riguarda la dicotomia tra immaginazione e percezione: se l'immaginazione magica può definirsi tale proprio perché sganciata dal dominio percettivo, priva di ogni ancoraggio al reale, lo stesso può dirsi di un'immaginazione che intenda farsi azione progettuale e guida orientativa per la coscienza?

A questi interrogativi si è cercato di rispondere all'interno del terzo capitolo dove il problema dell'immaginazione viene a intrecciarsi con quello dell'agire morale, in virtù del nesso sempre più stringente che Sartre pone tra immaginazione e libertà a partire dalla già citata *Conclusione*. Qui l'immaginazione viene identificata come una potenza negativa situata nel cuore della coscienza, grazie alla quale la coscienza può prendere le distanze dalla situazione e proiettarsi verso l'immaginario. Questo dimostra che, sebbene non sia più esplicitamente tematizzata,

l'immaginazione continua a essere una preoccupazione per il Sartre esistenzialista impegnato nell'elaborazione di una teoria concreta dell'azione da porre a fondamento della morale. La convinzione di Sartre è che la riflessione morale non possa prescindere da una problematizzazione della prassi. Il discorso sartriano sull'immaginazione viene dunque ad assumere una curvatura sempre più morale, come si evince dai *Quaderni per una morale*. Si tratta di una grossa mole di appunti che Sartre redige il 1947 e il 1948 nell'intento di sviluppare le prospettive morali dell'ontologia fenomenologica elaborata ne *L'essere e il nulla*, in cui il problema dell'agire morale viene solamente evocato ma non risolto. È in questo contesto che Sartre introduce la nozione di conversione all'autenticità o conversione morale, che consiste nell'esercizio di una riflessione pura e non complice a cui nel trattato sull'ontologia si allude solamente. La riflessione pura coincide, per Sartre, con un autentico esercizio riflessivo in cui la ripresa dell'irriflesso non ha l'intento mistificatorio di occultare al soggetto la propria libertà, con la responsabilità che ne deriva. La conversione all'autenticità descrive, al contrario, una sorta di *epoché* morale – quindi una pratica più simile a una catarsi che a un'operazione di carattere intellettuale – attraverso cui il soggetto rompe con l'inautenticità dell'atteggiamento naturale e opera una modificazione strutturale del rapporto a sé e del rapporto con altri. Dall'eteronomia della riflessione impura, in cui la coscienza nel tentativo di darsi un fondamento lo cerca nell'alterità, cioè nel valore che l'altro le impone o nel carattere che le assegna, si passa all'autonomia della riflessione pura, in cui la coscienza riconosce l'impossibilità di fondarsi e instaura una relazione positiva, di ripresa, con la sua contingenza.

L'ipotesi avanzata è, come si anticipava, quella di provare a mostrare come la dicotomia magia-libertà venga per così dire "riassorbita" dalla dicotomia autenticità-inautenticità. Lo spostamento dal piano psicologico a quello morale comporta che la funzione dell'immaginazione, analogamente alla riflessione, muti radicalmente a seconda del progetto esistenziale che il soggetto persegue. Se si tratta di un progetto di malafede, l'immaginazione adopera il suo potenziale magico per metterlo al servizio della mistificazione che ha lo scopo di occultare al soggetto il richiamo alla responsabilità che deriva dalla libertà. Un elemento che rafforza la connessione tra immaginazione e malafede è l'affermazione secondo cui le condotte di malafede sono condotte oniriche. «Ci si mette in malafede – scrive Sartre – così come ci si addormenta, e si è in malafede così come si sogna. Una volta realizzato questo modo d'essere, è altrettanto difficile uscirne, come svegliarsi […]»[14]. Il riferimento al sogno è assai significativo se si considera che, ne *L'immaginario*, Sartre presenta l'immaginario onirico come la realizzazione di un immaginario perfettamente compiuto, chiuso che ci consente di osservare da vicino che cosa sarebbe una coscienza interamente immaginativa, privata della categoria di realtà. Le

[14] J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943; tr. it. di G. Dal Bo, *L'essere e il nulla*, a cura di F. Fergnani, M. Lazzari, Il Saggiatore, Milano 2014, p. 106.

condotte di malafede possono quindi essere intese, alla stregua di quella onirica, come forme di "coscienza prigioniera" (*conscience captive*) in cui la soggettività si rinchiude nel «mondo povero e meticoloso», prevedibile e senza possibilità della finzione. Attraverso la figura del giovane che gioca a fare il cameriere, Sartre descrive la recita che la coscienza mette in atto nel tentativo fallimentare di impersonare il ruolo di agente sociale fino a realizzare la coincidenza sostanziale.

Dall'altro lato, inquadrata all'interno di un progetto esistenziale che ripone nell'autenticità l'ideale ultimo da conseguire, l'immaginazione si carica della potenza "esplosiva" del negativo che anima la coscienza e diviene un momento di rottura con l'ordinario, con la dimensione del quotidiano. Diviene cioè quel momento riflessivo e distanziante che prepara l'azione e in cui il reale viene recuperato e messo in rapporto con l'orizzonte valoriale. Tale ipotesi potrebbe inoltre essere avvalorata dalle analisi che Sartre sviluppa, nei *Cahiers*, attorno a tre figure dell'immaginazione – il primitivo, l'ingegnere e l'artista – che illustrano tre differenti modalità di relazione dell'azione nei confronti dell'oggetto prodotto. Se il primitivo e l'ingegnere sono espressione, per ragioni diverse, di una forma di "materialismo magico", in cui l'apporto creativo del soggetto appare inessenziale rispetto all'oggetto che rimanda all'uomo l'immagine di una libertà reificata; la figura dell'artista, e in particolare dello scrittore *engagé*, mette in campo un'immaginazione che si potrebbe definire critica. Mediante la produzione dell'opera letteraria, lo scrittore assume su di sé una funzione "autocritica", di mediazione attraverso cui la società prende coscienza di sé, si recupera per esaminarsi e trasformarsi. La figura dello scrittore *engagé* restituisce il quadro di un'immaginazione che opera come "condizione essenziale dell'azione", capace di aprire uno spazio nel procedere lineare storico da cui il nuovo, ciò che non è ancora dato ma che potrebbe realizzarsi, può fare il suo ingresso nella storia. La capacità immaginativa diviene per il soggetto possibilità di emanciparsi dal presente per proiettarsi in direzione del futuro, diviene quel principio teleologico che conferisce direzionalità all'agire umano a cui Sartre darà, negli ultimi colloqui con Lévy, il nome di speranza.

È noto che questa morale dell'autenticità sia rimasta un progetto incompiuto. La scelta di Sartre di non pubblicare i *Cahiers* e di arrestare bruscamente la stesura del secondo *Quaderno* indica che il filosofo francese fosse ben consapevole delle aporie che un tale programma portava con sé, in *primis* la difficoltà di coniugare la dimensione universalistica della morale con la dimensione individuale, esistenziale a cui è circoscritta la morale dell'autenticità. A questa si aggiungono ulteriori difficoltà che, a nostro avviso, riguardano più da vicino il modo in cui Sartre concepisce l'immaginazione in rapporto alla prassi. Se, come si è detto, il tema dell'inconciliabilità tra immaginario e dominio percettivo non pone problemi finché ci si pone sul piano simbolico della magia, dove il fine della coscienza immaginante non è quello di operare sul reale in maniera trasformativa, ma piuttosto "manipolarlo" allo scopo di assicurare un appagamento del desiderio; quando si passa al piano

dell'azione, la cesura radicale posta tra immaginazione e percezione pone un ostacolo per la messa in comunicazione della sfera dell'ideale, con cui l'immaginazione è in rapporto, con la sfera del fattuale che pertiene all'atto percettivo. Il rischio è che il valore, inteso come idealità collocata per principio al di là di ogni superamento, rimanga un monito che rinvia costantemente a un futuro in cui potrebbe realizzarsi. In breve: una speranza, un'attesa che dovrebbe – ma non è detto che lo faccia – porsi come garanzia dell'agire morale. In secondo luogo – e questo è un punto su cui Sartre ritorna più volte all'interno dei *Cahiers* – l'azione, attraverso cui la libertà cerca di introdursi nella storia, si trova costretta a fare i conti con la situazione storico-materiale con cui è in rapporto e da cui è in qualche modo sempre affetta. Ciò determina che, al momento della realizzazione, l'azione possa trasformarsi in altro dall'intenzione soggettiva. Nel divenire altro da sé, nell'oggettivarsi la libertà è minacciata dal pericolo dell'alienazione e, dunque, dell'inautenticità.

Quest'elemento pone qualche dubbio dell'assunzione della dicotomia autentico-inautentico come chiave di lettura delle condotte umane. A partire dalla ripresa del concetto heideggeriano di *Eigentlichkeit*[15], Sartre ne sviluppa le implicazioni morali riportandolo al tema della riflessione. La riflessione impura o complice, così definita perché si pone al servizio della malafede, circoscrive il campo dell'inautentico. La riflessione pura o non complice, che non si presta alla mistificazione della malafede, determina, attraverso il "risveglio" dalla *natürliche Einstellung*, il compimento di una conversione che modifica totalmente il progetto esistenziale originario. La risemantizzazione morale di questa tematica rischia, tuttavia, di generare una svalutazione del «mondo della vita quotidiana e banale», della vita naturale in cui l'esistenza pura si articola e che risulta inoltre essenziale per pensare «un'azione efficace della soggettività sul mondo»[16]. In secondo luogo, si rischia di relegare nella sfera dell'inautenticità comportamenti e atteggiamenti che, seppur non dotati di valenza morale, illuminano ulteriori aspetti dell'umano. Ed è ciò che in parte si verifica con la categoria di immaginazione magica. Se negli scritti di psicologia fenomenologica, l'immaginazione magica viene presentata nei termini di una struttura prelogica, tipica del pensiero primitivo e infantile, ma che sopravvive ancora nell'uomo moderno; nei *Quaderni*, la magia figura tra le forme di condotta inautentiche che si muovono sul piano dell'irriflesso. Non è un caso che Sartre individui nell'universo del bambino e nell'universo del primitivo l'origine, sotto il profilo ontogenetico e sotto il profilo filogenetico, dell'alienazione. Nel saggio sulle emozioni del 1939, l'accento veniva invece posto

[15] Nonostante Heidegger dichiari che si tratta di una nozione descrittiva e non normativa, Sartre ne comprende subito il contenuto morale implicito. Tant'è che ne *L'essere e il nulla* gli rimprovera proprio di celare, dietro apparente intenzione "classificatoria", l'impronta di una preoccupazione morale non esplicitata. Cfr. J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 604 e 640. Si veda anche T. Carman, *The concept of authenticity*, in H. L. Dreyfus, M. A. Wrathall (a cura di), *A Companion to Phenomenology and Existentialism*, Blackwell Publishing, Oxford 2006, pp. 229-239.

[16] A. Donise, *Gli involucri tra vita e forma: per una difesa dell'inautentico*, in S. Achella, J. E. Schlimme (a cura di), «Discipline filosofiche», XXVIII, Quodlibet, Macerata 2017, p. 186.

soprattutto sul valore funzionale della magia che può costituire, per la coscienza sottoposta alle pressioni sempre più opprimenti di una realtà ostica e difficoltosa, una strategia, benché simbolica e poco trasformativa, per sottrarsi al giogo del mondo modificandone le qualità e rendendolo così più sopportabile. In tal senso la magia compariva tra "i grandi atteggiamenti" che sono essenziali alla coscienza umana e che la specificano come tale. Di contro la morale esistenzialista sartriana, stressando il richiamo alla responsabilità, enfatizza l'importanza della scelta e tende a guardare alla magia più come a un regresso della coscienza che come una condotta dotata di una sua legittimità per quanto inefficace dal punto di vista della prassi. Se si assume l'autenticità «come un'idea limite verso la quale tendere»[17], il risultato è che ogni condotta che appare non conforme all'immagine di un soggetto riflessivamente e autenticamente consapevole di sé venga, di conseguenza, respinta sul piano dell'inautenticità. Il rischio connesso a questo tipo di approccio è che, guardando all'uomo non per ciò che è ma attraverso ciò che dovrebbe essere, si finisca per perdere di vista alcuni aspetti che pure lo caratterizzano, tra cui potrebbe figurare, a nostro avviso, proprio la categoria di pensiero magico elaborata da Sartre. La nostra impressione è che, nonostante risulti carente sul piano della fondazione di una prassi morale, l'immaginazione sartriana, con il suo potere fascinatorio e ammaliante, possa offrire strumenti concettuali assai rilevanti per interpretare alcuni fenomeni attuali. Come, per esempio, le dinamiche che si innescano nel rapporto con la realtà virtuale, o ancora la diffusione capillare di un pensiero complottista, che si potrebbe leggere come un'ulteriore estrinsecazione di quel pensiero magico che tenta di rispondere all'assenza di senso del reale attraverso l'istituzione di nessi causali che operano secondo leggi magiche.

[17] *Ibidem*.

1. Phantasie *e* Bildbewusstsein *nella fenomenologia husserliana*

> […] Pertanto, se si amano i paradossi, si può dire
> (ma, se si comprende bene l'ambivalente senso del termine,
> può dirsi con rigorosa verità) che la *«finzione» costituisce*
> *l'elemento vitale della fenomenologia,*
> *come di tutte le scienze eidetiche,*
> che la finzione è la sorgente da cui trae nutrimento
> la conoscenza delle «verità eterne»
> (E. Husserl, *Idee I*)

Commentando la citazione proposta in apertura del presente capitolo, Sartre esalta ed evidenzia i progressi raggiunti dalla fenomenologia husserliana nel campo delle ricerche sull'immaginazione, in cui la pubblicazione del primo del volume di *Idee* segna, a suo avviso, una svolta senza precedenti. A Husserl, il filosofo francese dedica il quarto capitolo de *L'Imagination*, un breve ma denso scritto risalente al 1936, che getta le basi teoriche e concettuali de *L'Imaginaire*, pubblicato nel 1940, in cui la riflessione sartriana sull'immaginazione giunge a pieno compimento. Rispetto al testo del '40, *L'Imagination* presenta un'impronta più criticamente storico-filosofica, giacché l'intenzione principale di Sartre è di ricostruire, a partire dall'epoca moderna, la storia dell'immagine che interseca quella del pensiero metafisico occidentale. L'elemento che contraddistingue questa narrazione è proprio la strettissima correlazione tra immagine e metafisica istituita, secondo Sartre, da un comune pregiudizio di fondo, a cui tacitamente aderiscono i grandi sistemi filosofici moderni ideati da autori come Descartes e Hume[1]. Tale pregiudizio consiste nel fondare un'ontologia dell'immagine sulla base di un'indebita sovrapposizione tra il piano dell'essenza e il piano dell'esistenza: l'immagine è considerata identica alla cosa non soltanto *essenzialmente* ma anche *esistenzialmente*. Vale a dire che essa esibisce le proprietà essenziali della cosa e, in aggiunta, il medesimo status ontologico. Da quest'assunzione derivano una serie di conseguenze che Sartre ritiene infauste, perché ostacolano la costruzione di una teoria in grado di restituire l'autentica comprensione dell'immagine. Prima fra queste è certamente l'affermazione di un certo immanentismo dell'immagine, a cui soggiace una reificazione della stessa: l'immagine non è altro che una riproduzione in scala della cosa contenuta nella coscienza. In secondo luogo, se l'immagine è una copia della cosa, consegue la subalternità dell'immaginare rispetto al percepire o al pensare. In sostanza l'immagine, nella storia del pensiero occidentale, ha assunto schematicamente due significati: quello di una "sensazione rinascente" e quello di una sorta di "razionalità *in nuce*", di un pensiero agli albori.

È facile allora intuire la portata rivoluzionaria e innovativa che la teoria dell'immagine husserliana acquista agli occhi del giovane Sartre. Il riconoscimento dell'intenzionalità dell'immagine operato da

[1] A Descartes e Hume, Sartre affianca Spinoza e Leibniz, per poi focalizzarsi sulle ricerche condotte dalla psicologia a lui contemporanea che non fanno altro, a suo avviso, che perpetuare quella che denomina «illusione di immanenza».

Husserl mette fuori gioco ogni forma di immanentismo attribuendo all'immaginazione lo statuto di atto di coscienza eideticamente fondato. Tuttavia, anche nella proposta husserliana, Sartre ravvisa alcuni punti aporetici. In prima istanza, la mancanza di un'adeguata descrizione delle proprietà specifiche dell'immagine mentale su cui in effetti Husserl non si sofferma lungamente in *Idee I*. Nelle ormai celeberrime pagine riservate all'analisi dell'incisione düreriana[2], si fa riferimento soltanto all'apparire dell'immagine fisica che l'apprensione costituisce animando lo stesso materiale iletico già a disposizione dell'atto percettivo. La conclusione che Sartre ne trae è che la distinzione tra immagine e percezione sia esclusivamente a carico dell'atto apprensionale e del senso secondo cui i contenuti iletici vengono appresi. Questa soluzione, egli prosegue, può soddisfare le condizioni richieste dalla fondazione dell'immagine occasionata dal supporto esterno fisico, ma risulta lacunosa se messa in rapporto al problema dell'immagine psichica. Rispetto a essa, l'istituzione della comunanza dei dati sensibili rischia di riportare in auge il paradigma della "sensazione rinascente", facendo ricadere Husserl nella trappola del sensualismo di matrice empirista. Questa tesi sarebbe avvalorata, secondo Sartre, dalla descrizione husserliana degli atti che egli raggruppa sotto il genere della presentificazione. Nelle *Lezioni sulla coscienza interna del tempo*, la rimemorazione è presentata nei termini di una doppia riproduzione: dell'oggetto passato e dell'atto percettivo mediante cui l'oggetto è stato precedentemente dato[3]. Tale duplicità farebbe dell'«immagine-ricordo» una forma di «coscienza percettiva modificata», in cui la modificazione sarebbe da intendersi per il filosofo francese come ridestamento di impressioni sensoriali degradate[4].

A questa prima difficoltà – prosegue l'autore – se ne legherebbe immediatamente una seconda che chiama in causa la definizione di noema, così come Husserl la elabora nella terza sezione di *Idee I*. In particolare, nel tentativo di metterne in luce l'idealità e con l'intenzione programmatica di prevenire ogni interpretazione psicologista, il noema viene qualificato come un irreale. Per Sartre, questa indicazione entra in collisione con lo statuto dell'immagine che Husserl denota parimenti come nulla d'essere[5]. In regime di riduzione trascendentale, in cui sia stata operata la messa fuori circuito

[2] Il riferimento è al §111 «Modificazione di neutralità e fantasia». Cfr. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie,* in *Husserliana*, III, 1, a cura di K. Schuhmann, M. Nijhoff, The Hague 1976, tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 1: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002, pp. 272-274.

[3] Sartre cita l'esempio del teatro illuminato, discusso da Husserl nel §27 «Ricordo come coscienza dell'essere stato percepito». Cfr. Id., *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917*, in *Husserliana*, X, a cura di R. Boehm, M. Nijhoff, The Hague 1966; tr. it. *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, a cura di A. Marini, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 88-89.

[4] Cfr. J.-P. Sartre, *L'imagination*, PUF, Paris 1936; tr. it. *L'immaginazione*, a cura di N. Pirillo, Bompiani, Milano 1962/2016, pp. 131-147.

[5] Qui Sartre mette a confronto quanto Husserl scrive a proposito dell'oggetto fantasticato nel §23, facendo l'esempio del centauro che suona il flauto, e quanto scrive invece a proposito del noema nel §89, facendo l'esempio *dell'albero-percepito come tale*. Cfr. E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 1*, cit., pp. 51-52 e pp. 227-228.

del mondo – si chiede Sartre – qual è l'elemento differenziale che consente di distinguere il noema di una percezione dal correlato noematico di un atto immaginativo? Entrambi si danno infatti come irreali. La messa fuori circuito del reale impedisce di fare appello alla trascendenza dell'oggetto percepito, a cui verrebbe a contrapporsi l'essere immanente dell'oggetto fantasticato[6]. Neanche riferirsi alla tesi posizionale, in base a cui l'oggetto viene caratterizzato ora come reale ora come finzionale, è sufficiente nella misura in cui non si esplicita che cosa motivi una posizione tetica a scapito dell'altra. Il mancato chiarimento di quest'aspetto determinerebbe l'arbitrarietà dell'operazione apprensionale che, animando la medesima compagine materiale, potrebbe condurre tanto in direzione di una percezione dell'oggetto-cosa, quanto in direzione di una coscienza di immagine. Per l'immagine mentale, ossia quell'immagine non occasionata dal supporto fisico, come si è detto, Husserl non fornirebbe alcuna spiegazione se non un fugace cenno alla spontaneità della fantasia. Spontaneità che viene ribadita, nel contesto delle *Meditazioni Cartesiane*, dove "l'immagine-finzione" figura dal lato delle sintesi attive. Ma anche in questo caso, secondo il giudizio di Sartre, la questione fondamentale, vale a dire la natura della materia sensibile che dà luogo alla costituzione dell'immagine, resta irrisolta. Soltanto mediante la risoluzione dell'enigma della *hylé* – a cui Sartre ritiene di pervenire teorizzando la nozione di *analogon* – la coscienza immaginativa viene depurata da ogni residuo passivo e riconosciuta nella sua piena spontaneità e assoluta trascendenza rispetto al determinismo del mondo.

I rapidi rimandi al testo sartriano del '36 sono utili per inquadrare, per il momento in maniera del tutto generale, la natura complessa del rapporto che unisce la fenomenologia di Sartre a quella husserliana. È sin da subito evidente che non si possa di certo parlare di filiazione della prima dalla seconda, nella misura in cui Sartre vede nella teoria dell'immagine di Husserl soltanto un punto di partenza da cui la sua concezione dell'immaginario riprende, radicalizzandole, alcune intuizioni. Nonostante l'esplicito riferimento alla fenomenologia contenuto nei sottotitoli degli scritti pubblicati tra gli anni '30 e '40[7], non è pacifico annoverare Sartre tra i seguaci diretti di Husserl, né tantomeno egli sembra interessato a collocarsi all'interno di questa schiera. In alcuni casi, l'avvicinamento di Sartre alla fenomenologia è stato etichettato come una frequentazione «giovanile e occasionale»[8],

[6] «Ma se le cose stanno in tal modo, come distinguere, una volta fatta la riduzione, il Centauro che immagino dall'albero in fiore che percepisco? Anche il «Centauro-immaginato» è il noema di una coscienza noetica piena. Nemmeno esso è nulla, nemmeno esso esiste in alcun luogo: a suo tempo l'abbiamo visto. Soltanto, prima della riduzione, trovavamo in questo nulla anche un mezzo per distinguere la finzione dalla percezione: l'albero in fiore esisteva in qualche luogo fuori di noi, si poteva toccarlo, stringerlo, allontanarsene, poi, ritornando sui propri passi, ritrovarlo allo stesso posto. Il centauro, invece, non era in nessun luogo, né in me, né fuori di me. Ora la cosa albero è stata messa tra parentesi, la conosciamo soltanto più come il noema della nostra percezione attuale; e, in quanto tale, questo noema è un irreale, proprio come il centauro. […] Ma dov'è allora la differenza? […]» (J-P. Sartre, *L'immaginazione*, cit., pp. 142-143).

[7] Si pensi ai sottotitoli *L'immaginario*, «Psicologia fenomenologica dell'immaginazione», e quello de *L'essere e il nulla* (1943) «Saggio di ontologia fenomenologica». Il riferimento alla fenomenologia è, inoltre, presente ne *La trascendenza dell'Ego* (1936) che reca il sottotitolo «Idee per una descrizione fenomenologica».

[8] V. Costa, E. Franzini, P. Spinicci, *La fenomenologia*, Einaudi, Torino 2002, p. 250.

dagli esiti discutibili dovuti a una vistosa incomprensione dei suoi assunti metodologici. Questo malinteso di fondo avrebbe finito per viziare l'intera argomentazione teorica sartriana che risulterebbe in ultimo contaminata da pregiudizi ideologici e, quindi dall'incapacità di attuare fino in fondo l'*epoché*. L'elemento su cui si vuole focalizzare l'attenzione è il modo, senza dubbio eclettico e originale, in cui il filosofo francese rielabora la lettera husserliana, e di segnalarne, laddove necessario, anche le criticità. Per riuscire nel compito che ci si propone, risulta doveroso condurre un lavoro analitico preliminare sulla fenomenologia dell'immaginazione di Edmund Husserl a cui il presente capitolo è intitolato. Chiarirne i problemi e seguirne le fasi evolutive ne può, infatti, restituire una visione d'insieme non filtrata dall'interpretazione a volte ingiustamente critica di Sartre. Interpretazione a cui, peraltro, bisogna approcciarsi con cautela, riconoscendone i limiti – almeno in parte – determinati dalla parzialità delle fonti su cui è stata costruita. A tal riguardo, nello sviluppo della seguente trattazione, si cercherà di mostrare come buona parte delle aporie rinvenute da Sartre nello scritto del '36 non sembrino affatto inesplicabili, se discusse all'interno di un'argomentazione che ha il vantaggio di potersi fondare sui materiali raccolti nel volume XXIII[9] della *Husserliana*, nel quale sono confluiti appunti di lezioni e manoscritti di lavoro in cui Husserl è impegnato nell'indagine rigorosa dei fenomeni riconducibili all'immaginazione.

La ragione principale delle critiche avanzate da Sartre, come si è visto, risiede nella spinosa e intricata questione dei contenuti iletici su cui l'apparizione dell'immagine sarebbe costituita. Se per il filosofo francese l'ambivalenza dei dati sensibili può essere accettata con difficoltà in relazione all'immagine fisica, rispetto all'immagine mentale risulta inammissibile, senza ledere alla spontaneità dell'atto immaginativo. Adottare la tesi secondo cui l'immagine possa strutturarsi sulla compagine materiale che si ritrova a fondamento della percezione significa, nell'ottica sartriana, passivizzarla e farne nuovamente una copia illanguidita dell'impressione originaria. In verità, come si proverà a illustrare nello sviluppo del presente capitolo, già nelle lezioni che Husserl tiene a Gottinga nel semestre invernale del 1904/05[10], in cui comincia a profilarsi una fenomenologia dell'immagine, la questione dei costituenti materiali che fanno capo all'apprensione immaginativa viene esplicitamente messa a tema. Husserl cerca di approntare la sua riflessione su un doppio versante, noetico e iletico al contempo, considerando la funzione che le sensazioni assumono nel determinare la manifestazione dell'oggetto. Sono proprio le difficoltà incontrate da Husserl nel definire i contenuti iletici della

[9] E. Husserl, *Phantasie*, *Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, in *Husserliana*, XXIII, a cura di E. Marbach, M. Nijhoff, The Hague 1980. La recente traduzione italiana, *Fantasia e immagine*, a cura di C. Rozzoni, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, si rifà a E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, a cura di E. Marbarch, Meiner, Hamburg 2006, da cui il curatore tedesco ha espunto i testi relativi alle analisi husserliane del ricordo.

[10] Tali lezioni sono raccolte nel volume XXIII della *Husserliana*, e disponibili in traduzione italiana, in Id., *Fantasia e immagine*, cit., pp. 3-128.

fantasia a spingere verso un approfondimento della temporalità immanente, invocato già nella chiusura aporetica di queste lezioni, che lo condurranno a ripensare non solo il rapporto tra fantasia e percezione e il rapporto tra fantasia e ricordo, ma anche a radicalizzare l'intenzionalità[11]. Nel testo n. 8[12], risalente con molta probabilità all'autunno-estate del 1909, Husserl dichiara a chiare lettere di rinunciare «all'identificazione fra sensazione e contenuto di sensazione» operata nelle *Ricerche Logiche*, in favore di una «concezione secondo la quale sensazione e percezione si trovano per principio sullo stesso piano». L'attribuzione di una tensione intenzionale alla sensazione, qui qualificata come «coscienza di adombramento» e dunque come coscienza minima non oggettivante, permette di riconoscere la fantasia in quanto coscienza di un presente riproduttivamente modificato. Ossia, in quanto modificazione che investe le stesse sensazioni le quali, in rapporto al vissuto di fantasia, si pongono come *quasi*-sensazioni, come sensazioni «per così dire», irreali. Tale elemento va sottolineato nella misura in cui determina il pieno superamento di quel dualismo di materia e forma, ancora implicato dall'opposizione tra apprensione e contenuto, e, parimenti, determina lo svincolamento della fantasia dal ricordo[13]. La fantasia, diversamente dal ricordo, manca del fondamento impressionale su cui va a imprimersi la modificazione: è di per sé un atto modificato, neutralizzato. Essa possiede non soltanto il potere di rendere presente un oggetto assente (capacità che la accomuna al ricordo), bensì anche un potere eminentemente produttivo e creativo. Questo doppio effetto, riproduttivo e produttivo assieme, emerge quando Husserl parla della fantasia nei termini di una *quasi*-percezione, espressione a cui ricorre per indicare, in buona sostanza, che l'oggetto di fantasia si dà *come se* fosse percepito. Ciò non equivale a sostenere che la fantasia contiene realmente una percezione[14]. Significa solamente che c'è, tra i due atti, una relazione di implicazione intenzionale. L'oggetto si manifesta allo stesso modo in cui farebbe se fosse l'oggetto di una percezione *quasi*-compiuta, vale a dire compiuta nel modo del *come se*. L'abilità inventiva della fantasia sta proprio nel dare luogo a un'esperienza *come se* e a una momentanea inibizione del reale che, specie nella fantasia riproduttiva, può generare uno sdoppiamento nella vita coscienziale[15]. Sdoppiamento che vede la coscienza scindersi in un io attuale, ancorato al mondo reale della

[11] Cfr. L. Van Eynde, *Husserl et l'imagination comme mode intentionnel. La théorie de l'intentionnalité dans le cours de 1904-1905*, in «Phänomenologische Forschungen», 5, 1, 2000, pp. 45-70.
[12] Cfr. E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., pp. 155-160.
[13] Cfr. L. Vanzago, *Husserl e la doppia vita dell'immaginazione*, in «Paradigmi. Rivista di critica filosofica», 3, 2009, pp. 13-28.
[14] Come, invece, ritiene Sartre che, basando principalmente la sua argomentazione su *Idee I*, dove in effetti essa figura come «modificazione della presenficazione posizionale» (E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 1*, cit., p. 272), attribuisce alla fantasia husserliana la struttura della doppia modificazione. La fantasia è intesa, dunque, come neutralizzazione che si applica a una coscienza già modificata, che è quella del ricordo. Il ricordo, a sua volta, è determinato come modificazione di una precedente percezione. L'identificazione di fantasia e ricordo, distinguibili soltanto per mezzo della posizionalità, renderebbe, secondo Sartre, l'immaginazione una sintesi di coscienza passiva e non attiva perché sottoposta al giogo della percezione.
[15] Cfr. L. Vanzago, *Husserl e la doppia vita dell'immaginazione*, cit.

percezione, e un io di fantasia, immerso nel mondo finzionale dell'immaginazione. Tuttavia, tale scissione non va intesa nel senso di una frattura insanabile che comporterebbe una sorta di schizofrenia della coscienza. Nel testo n. 18[16] Husserl scrive, infatti, che tutte le esperienze, incluse quelle di fantasia, sono ricomprese nel «flusso di coscienza complessivo». E che l'ipotesi di una «*fantasia completamente pura*», cioè di una fantasia interamente «al di fuori di qualsiasi connessione con gli atti d'esperienza», desta dubbi molto seri: non si può ignorare che in ogni fantasticare «vi siamo sempre noi in quanto spettatori» e «uomini nel nostro mondo d'esperienza». Il rimando all'ego reale che ciascuna fantasia contiene, sebbene in maniera implicita, consente di preservare l'unità del flusso coscienziale, garantendo al soggetto di poter riconoscere come proprie anche quelle esperienze che vive nel modo del *come se*. Vale a dire, secondo quella modificazione che Husserl chiama «trasformazione mediante finzione»[17] che coinvolge, in prima istanza, il modo temporale del vissuto e, in seconda istanza, il carattere d'esistenza dell'oggetto. L'oggetto di fantasia esiste come finzione perché iscritto in un tempo altrettanto finzionale. Così facendo, Husserl può spostare la questione intricata del rapporto tra fantasia e percezione dal piano dell'apprensione, cercando quindi di spiegare le loro differenze come differenze di carattere apprensionale, al piano della costituzione e determinazione temporale dei vissuti. Se l'oggetto percettivo è perfettamente inquadrato nel tempo della realtà "in carne e ossa", l'oggetto di fantasia è membro di una realtà che è tale solo *come se*.

Da questo breve excursus si evince come il tema dell'immaginazione tocchi punti nevralgici per la fenomenologia husserliana. E, allo stesso tempo, si intuisce come l'orizzonte problematico entro cui i due pensatori si muovono sia eterogeneo. Mentre Sartre guarda al problema dall'immagine in una prospettiva ontologico-metafisica, Husserl lo approccia da un punto di vista fenomenologico-esperienziale: l'obiettivo della sua indagine è descrivere, sul piano dell'esperienza sensibile, come funziona l'immaginazione e cosa significa per la coscienza avere un'esperienza immaginativa. Malgrado ciò, articolare un confronto tra le rispettive teorie dell'immagine può essere utile non soltanto per dare la misura dell'impatto che la fenomenologia husserliana ha avuto sulla formazione di un pensatore agli esordi della sua carriera filosofica, quale era Sartre, ma anche per ragionare più in generale attorno alla natura dell'atto immaginativo e al ruolo che l'esperienza immaginativa gioca nella costituzione della soggettività. Si tenterà di farlo, dunque, concedendo particolare rilevanza a due interrogativi in parte già emersi durante la discussione che, secondo il filosofo francese, rappresenterebbero i punti critici della proposta husserliana. Il primo è inerente alla funzione e alla rilevanza che l'immagine – in particolare nella sua forma psichica[18] – assume in relazione alla

[16] Cfr. E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., pp. 223-253.
[17] Ivi, p. 265.
[18] Il problema dell'immagine mentale rappresenta un problema ancora ampiamente discusso nel dibattito contemporaneo sull'immaginazione. Cfr. A. Kind, *Introduction: Exploring Imagination*, in Id. (a cura di), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, Oxon and New York 2016, pp. 1-12.

definizione dell'immaginazione. Ci si chiede cioè se l'immagine si limiti a raffigurare un soggetto iconico assente sulla scena percettiva, o se, al contrario, la raffigurazione costituisca soltanto una delle funzioni a cui l'immagine assolve. Il secondo, strettamente connesso al primo, concerne il tipo di rapporto che l'immaginazione istituisce con la dimensione percettiva. Ci si chiede se tale rapporto vada concepito in termini dualistici, come una contrapposizione tra figure di coscienza antitetiche: da un lato una coscienza ricettiva e condannata dalla fatticità del dato, dall'altro una coscienza che, prendendo di mira un oggetto irreale, si libera dai vincoli che la costringono alla datità materiale.

L'obiettivo che ci si propone di seguito è provare a delineare un quadro, per quanto possibile coerente, delle tesi husserliane circa lo statuto dell'immagine e dell'immaginazione tenendo conto dall'andamento poco sistematico, e in certi casi aporetico, che connota la riflessione dell'autore. Non si può, infatti, trascurare che tale riflessione prende corpo perlopiù in manoscritti e appunti personali, non finalizzati alla pubblicazione e redatti lungo un arco temporale molto esteso. Testi nei quali Husserl dà prova di un autentico esercizio fenomenologico, dal momento che le numerose e complesse indagini che prendono vita tra queste pagine, si concentrano soprattutto sulla risoluzione di problemi di natura "empirica" e sulle sottili – e spesso inavvertite – differenze che pure sussistono tra fenomeni di coscienza apparentemente simili. Come ha giustamente sottolineato Giovanni Piana[19], il lavoro che Husserl svolge all'interno di questi testi e manoscritti è tutto teso al particolare, mentre le questioni di carattere più generale, come ad esempio quelle di carattere metodologico, rimangono sullo sfondo. Tutto ciò incide, peraltro, sulla linearità e sulla compiutezza delle argomentazioni di volta in volta elaborate che, in quanto frutto di un pensiero in itinere, sono oggetto di frequenti e persistenti revisioni. L'intenzione è allora quella di dare rilevanza alle contraddizioni che orientano il corso e lo sviluppo dell'indagine husserliana, direzionandola verso traiettorie di pensiero sempre nuove e dando vita a una sinergia tra la descrizione minuziosa dei fenomeni osservati e il loro inquadramento in una cornice teorica più ampia. Pertanto, si è preferito ordinare l'esposizione secondo un criterio cronologico funzionale a ricostruire le fasi evolutive che scandiscono il percorso husserliano, provando a risalire alle ragioni che determinano la destituzione di paradigmi esplicativi e l'affermazione di nuovi. Questa scelta ci è sembrata garantire anche una certa convergenza tra l'ordine cronologico e l'ordine dei problemi e delle strategie introdotte allo scopo di scioglierli. La discussione prende, dunque, avvio dalle lezioni di Gottinga del 1904/05, cui si è fatto riferimento in precedenza, in cui il filosofo torna – a pochi anni dalla pubblicazione delle *Ricerche Logiche*, in cui aveva già affrontato l'argomento sebbene in maniera marginale – a ragionare attorno all'immagine e alla coscienza immaginativa. La prima parte della trattazione sarà riservata all'analisi dei fenomeni

[19] Cfr. G. Piana, *"Occorre riflettervi ancora". Considerazioni in margine a* Fantasia e immagine *di Edmund Husserl*, in «Bollettino Filosofico», XXXIII, FedOA Press, Napoli 2018, pp. 305-307.

connessi alla sfera dell'*imaginatio*, termine che Husserl adopera in questi anni per indicare quelle forme di coscienza accomunate dal tratto della *Bildlichkeit*. A questo stadio della riflessione, l'immaginazione sembra legata a doppio filo all'immagine e alla sua capacità di evocare un soggetto assente, al punto che la stessa fantasia riproduttiva viene identificata come una forma interiore di conversione in immagine (*Verbildlichung*)[20]. Tuttavia, si osserverà come, negli sviluppi successivi del ragionamento husserliano, il nodo che unisce immagine e raffigurazione paia piano piano allentarsi nei manoscritti più tardi, nei quali Husserl prende in esame alcune forme artistiche, come la rappresentazione teatrale in cui ha luogo la presentazione in immagine (*bildliche Darstellung*). In questi casi, l'immagine non rinvia l'intenzione verso un oggetto percettivamente non disponibile (come accade nel ritratto), al contrario l'attenzione dello spettatore è catturata e trattenuta dalla scena che ha di fronte: sono gli elementi reali presenti sulla scena – attori, abiti e scenografie – a produrre l'immagine, la «parvenza estetica» che prende forma nel campo percettivo. L'esempio del teatro rivela la vocazione estetica dell'immaginazione, la sua capacità di compenetrare, riplasmare e variare il reale ponendolo sotto il segno del *come se*. Nei manoscritti degli anni '20 l'idea della modificazione *come se* e dell'immaginazione come libero gioco acquista sempre più centralità, e risulta dirimente per sciogliere la questione del rapporto tra fantasia e percezione. Questione che Husserl sposta sul piano della modalità dossica e dell'atteggiamento assunto dalla coscienza nei confronti del suo oggetto: da un lato vi è la posizione percettiva che caratterizza il suo oggetto come esistente, dall'altro la *quasi*-posizione della fantasia che pone il suo oggetto *come se*. Così facendo, Husserl non ha bisogno di perdersi in tortuose discussioni sullo statuto ontologico dell'immagine e della finzione[21]. Nella prospettiva husserliana, il carattere della parvenza deriva da un'operazione effettuata dal soggetto che, astenendosi[22] dal compimento della credenza nell'oggetto, lo costituisce come *Fiktum*.

[20] In questo caso, il riferimento al soggetto iconico sarebbe mediato dall'immagine psichica che, proprio come farebbe l'immagine fisica, lo raffigura. Ciò che, però, viene fuori dallo studio che Husserl conduce sull'immagine mentale è la sua congenita instabilità che ostacola di fatto la buona riuscita della raffigurazione e, in ultima istanza, del rinvio verso il soggetto raffigurato. Bisogna, inoltre, tener presente le riserve importanti che l'autore nutre nei confronti dell'equivoca nozione di immagine mentale, sulla quale grava anche il peso della polemica da lui ingaggiata, nelle *Ricerche*, nei confronti delle cosiddette *Bildtheorien*. Elementi che determinano, già al termine delle lezioni di Gottinga, l'abbandono del paradigma della conversione di immagine.

[21] E questo perché Husserl non adotta un approccio obiettivistico che si sforza di definire lo statuto ontologico dell'opera d'arte, allo scopo di comprenderne le qualità che la distinguono dagli oggetti di uso comune, al di fuori della relazione con il soggetto fruitore. Nella prospettiva husserliana, e cioè in una prospettiva correlativa, l'immagine e la parvenza estetica sono assunte come strutture dell'intenzionalità, che si manifestano sempre all'interno di una relazione con una soggettività che le intenziona. Da questo punto di vista, le posizioni di Husserl mostrano una certa convergenza con le considerazioni svolte dal teorico dell'arte Jean-Marie Schaeffer, in merito all'inefficacia di visioni che tendono a sottolineare la frattura ontologica che separa l'opera d'arte dall'oggetto estetico. L'opera d'arte è essenzialmente un oggetto estetico, nella misura in cui il suo significato estetico può essere colto soltanto all'interno della relazione con il soggetto che ne fruisce. Cfr. J.-M. Schaeffer, *Oggetti estetici?*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze 2006, pp. 37-54.

[22] Chiaramente quest'aspetto chiama direttamente in causa il tema del rapporto tra fantasia e modificazione di neutralità. Anche se, come si è detto, nei manoscritti, Husserl menziona raramente le questioni di metodo, non si può non tener conto dei significativi cambiamenti a cui è sottoposta la riduzione fenomenologica e degli effetti che questi comportano sul modo in cui Husserl concepisce l'immaginazione e la modificazione che imprime al vissuto e al suo correlato oggettuale.

In tal senso, l'oggetto estetico non è altro dall'oggetto percettivo. Piuttosto, dice Husserl, la parvenza va a "ricoprire" l'oggetto e lo trasforma sotto il segno del *come se*. La teoria della modificazione offre inoltre una via d'accesso alla comprensione di fenomeni estetici, quali la lettura di un romanzo o la rappresentazione teatrale, sulle cui dinamiche esperienziali Husserl si interroga lungamente allo scopo di delucidare il modo in cui lo spettatore le sperimenta elaborando risposte emotive agli stimoli che da queste provengono. Nello specifico, egli si domanda quale sia il valore da attribuire alle emozioni innescate da finzioni, se il carattere della parvenza (*Fiktum*) vada accordato anche al vissuto affettivo, per cui sarebbe più opportuno riferirsi a esso come a una *quasi*-emozione; o se si tratti di stati d'animo realmente esperiti dal soggetto. In un'indagine che si proponga di comprendere quale ruolo gioca l'immaginazione nella vita soggettiva e intersoggettiva della coscienza, non si può non porre l'attenzione sull'intimo legame che pare avvilupparla alla dimensione emotiva.

1.1 Phantasie e Bildbewusstsein *nelle* Vorlesungen d*el 1904/05*

Le lezioni su fantasia e coscienza d'immagine compongono la terza parte di un corso più ampio sui *Lineamenti di fenomenologia e teoria della conoscenza*. La prima e la seconda sezione sono intitolate all'approfondimento critico di percezione e attenzione[23], mentre la quarta è costituita dalle note *Lezioni sulla coscienza interna del tempo*. Come si evince dalla partizione degli argomenti trattati, l'interesse analitico di Husserl è orientato verso una fenomenologia dell'esperienza sensibile ancora poco indagata nelle *Ricerche Logiche*. O meglio, indagata in funzione di quella teoria del significato che in quel contesto rappresentava la preoccupazione teoretica primaria. Nelle lezioni inaugurali del corso, Husserl dichiara che in verità è la stessa dottrina del giudizio a esigere la delucidazione degli «atti intellettivi semplici, situati al livello più basso»[24]. Pertanto, queste lezioni si pongono in una certa continuità concettuale con le *Ricerche*, in quanto mettono a tema la dimensione estetica del precategoriale. È allora nell'ambito di questa «*gnoseologia inferior*»[25] che Husserl viene delineando, che l'immaginazione è problematizzata.

Per introdurre il tema, abbiamo fatto un uso generale e indistinto del termine immaginazione, attraverso cui ci si può riferire a una molteplicità di fenomeni di coscienza tra loro affini, ma non identici. Secondo Husserl, il primo compito di un'analisi eidetica è fare chiarezza sul piano linguistico e terminologico. Ciò diventa particolarmente importante rispetto a un concetto equivoco e polisemico come quello di immaginazione. In un'accezione diffusamente consolidata, essa viene intesa come quella disposizione o facoltà del soggetto che si estrinseca nella libera produzione di finzioni di vario

[23] Il resoconto di queste lezioni è contenuto in E. Husserl, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*, in *Husserliana*, XXXVIII, a cura di T. Vongehr, R. Giuliani, Springer, Dordrecht 2004; tr. it. parziale *Percezione e attenzione*, a cura di A. Scanziani, P. Spinicci, Mimesis, Milano-Udine 2016.
[24] Ivi, p. 31.
[25] C. Rozzoni, *Percezione, fantasia, immagine*, in E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. XXIII.

genere, che vanno dal piano artistico al piano onirico del sogno e dell'illusione. Per quanto suggestive, la fenomenologia deve astrarre da queste indicazioni e focalizzarsi sui «caratteri interni dei vissuti», su «ciò che, in essi, v'è d'essenziale» e può «dar adito a generalizzazioni eidetiche»[26]. Prescindendo dalle variabili psicologiche ed empiriche, il fatto che accomuna questi fenomeni di coscienza è il genere di rappresentazione che ne sta a fondamento e che sembra differire, in alcuni punti, dall'apprensione percettiva. Il dato da cui partire è, dunque, il rapporto tra le due tipologie di rappresentazione, che tanto affannava gli psicologi contemporanei a Husserl. Rispetto ai risultati conseguiti in quest'ambito di ricerca, egli si mostra piuttosto scettico. Tra i pochi, ad aver offerto un contributo significativo al dibattito, Husserl annovera i suoi maestri: Franz Brentano[27] e Carl Stumpf[28]. Tuttavia, anche la psicologia descrittiva di matrice brentaniana non è del tutto scevra da inesattezze che ne compromettono la riuscita finale. In particolare Brentano elabora, nell'ottica husserliana, una teoria della rappresentazione lacunosa che non afferra il senso di distinzioni metodologiche basilari, come quelle di qualità d'atto o apprensione oggettivante[29]. Per stabilire in

[26] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 7.

[27] Durante il semestre estivo del 1885/86, Husserl frequenta un corso di lezioni, tenute da Brentano, dal titolo *Ausgewählte Fragen aus Psychologie und Ästhetik*. In queste lezioni, Brentano si occupa principalmente di individuare e descrivere le proprietà specifiche delle rappresentazioni di fantasia, a cui riconduce una pluralità di fatti di coscienza: dalle allucinazioni e i sogni alla cognizione degli stati mentali altrui. In quanto rappresentazione, la fantasia è un fenomeno psichico dotato di intenzionalità e, dunque, della capacità di prendere di mira un'oggettualità. Come tale, essa va distinta sia dalle rappresentazioni percettive che dai concetti astratti. Come la percezione, la fantasia è un rappresentare intuitivo a cui, però, si aggiunge una componente concettuale "concreta" estranea alla prima. In questi termini, le rappresentazioni fantastiche sono «concetti con nucleo intuitivo». La loro natura per certi versi ibrida le rende delle rappresentazioni improprie che derivano da un processo di astrazione esercitato sull'intuizione. L'aggiunta di una componente concettuale e il fatto che la fantasia rappresenta impropriamente l'oggetto, obbliga Brentano ad affermare l'impossibilità di stabilire una continuità oggettuale tra percezione e fantasia, vale a dire l'impossibilità di stabilire l'identità dell'oggetto rappresentato. Alle differenze di carattere qualitativo, inoltre, Brentano affianca disparità di tipo quantitativo, che concernono cioè il grado di vivacità della rappresentazione. Ciononostante, egli non ritiene che il riferimento all'intensità da solo sia sufficiente a fissare la distanza che intercorre tra le due tipologie di rappresentazione. Cfr. V. Ghiron, *La teoria dell'immaginazione di Edmund Husserl. Fantasia e coscienza figurale nella fenomenologia descrittiva*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 83-83.

[28] Nel semestre invernale del 1886/1887 Husserl è a Halle, dove ha modo di assistere alle lezioni di Carl Stumpf. Nello specifico, prende parte a un corso suddiviso in due sezioni, dedicate rispettivamente alla psicologia e alla logica. Nelle lezioni in cui Stumpf espone la sua psicologia, si sofferma anche sul tema delle rappresentazioni fantastiche affrontato in una prospettiva di orientamento esplicitamente psicofisico. In questo contesto le rappresentazioni di fantasia di contenuti sensibili vengono differenziate dalle sensazioni per mezzo del grado di intensità e di pienezza. In buona sostanza, le rappresentazioni di fantasia esibiscono, secondo Stumpf, un'intensità molto bassa, ragione per cui «un fortissimo rappresentato, ad esempio, è più debole di un pianissimo nella sensazione». Hanno, inoltre, una minore pienezza di caratteristiche interne rispetto alle sensazioni. Tutto ciò determina che le rappresentazioni di fantasia presentino, in aggiunta, una durata fugace e siano suscettibili di modificazione volontaria da parte del soggetto. In alcuni casi, esse vengono sostitute da sensazioni dando luogo a episodi allucinatori. A ogni modo, Stumpf tiene a precisare che il concetto di intensità non si applica alla rappresentazione come stato psichico, bensì al suo contenuto. Per cui, la conclusione è che rappresentazione e sensazione si distinguano in base alle proprietà, ossia appunto intensità, pienezza e chiarezza, che è possibile attribuire ai loro contenuti. Si vedano le trascrizioni litografate e conservate presso lo Husserl-Archiv (con la segnatura Q12 e Q13), a cura di E. Schuhmann, tr. it. C. Stumpf, *Dettati di psicologia e logica*, in M. Manotta, in S. Besoli, R. Martinelli (a cura di), «Discipline Filosofiche», XI, 2, Quodlibet, Macerata 2001, pp. 11-72.

[29] Nel secondo capitolo della *Quinta Ricerca*, Husserl aveva già contestato la concezione brentaniana di vissuto psichico. In particolare, il modo in cui Brentano parla della relazione tra la coscienza e il suo oggetto lascia fraintendere il senso intenzionale di tale relazione. Secondo Husserl, l'utilizzo di espressioni equivoche, da parte di Brentano, come quella di "in-esistenza intenzionale" tende a suggerire l'idea di una connessione reale (*reell*) tra le due. E, in più, suggerisce l'idea che l'oggetto inteso sia contenuto nella coscienza sottoforma di oggetto mentale. La relazione intenzionale viene così

che cosa una rappresentazione di fantasia si discosti da una rappresentazione di carattere percettivo, è allora indispensabile far uso di un concetto di rappresentazione alternativo.

Sull'ambiguità che il termine rappresentazione reca in sé, Husserl era già intervenuto nel VI capitolo della *Quinta Ricerca* dove ne aveva individuato e discusso i principali significati. Tra questi, spicca quello di rappresentanza (*Repräsentation*), che si ritrova nel §26 della *Sesta Ricerca*, in cui viene introdotto per designare «l'unità fenomenologica tra materia e rappresentante»[30]. La rappresentanza esprime in sostanza l'unità tra il contenuto rappresentante, ossia la compagine iletica del vissuto[31], e l'oggetto rappresentato. Affinché il contenuto rappresentante stia in un certo rapporto con il rappresentato, esso deve venir appreso. L'apprensione (*Auffassung*)[32] dice del modo in cui il contenuto è "sentito", messo in forma e portato a oggettivazione. Nell'apprensione complessiva, riscontriamo così tre momenti: la forma apprensionale, il senso apprensionale secondo cui il contenuto è oggettivato, e il contenuto appreso che non va assolutamente confuso con l'oggetto. La qualità dell'atto, che nelle *Ricerche Logiche* indica ciò che in seguito Husserl denominerà come tesi posizionale, non influisce sulla determinazione dell'apprensione. Quest'ultima è responsabile del modo in cui l'oggetto viene portato a manifestazione: ad esempio se in maniera meramente signitiva oppure intuitivamente. In questo modo è possibile caratterizzare le diverse specie di rappresentanza attraverso la forma della relazione che lega la materia al contenuto rappresentante. Nella rappresentanza intuitiva sussiste «un nesso intrinseco e necessario»[33] che istituisce, tra le parti da cui la materia e il contenuto sono composti, una corrispondenza «membro a membro»[34]. La rappresentanza intuitiva è tale se il contenuto rappresentante esibisce un certo grado di somiglianza o di identità con l'oggetto rappresentato. Soltanto se questa condizione risulta soddisfatta, si ha allora

concepita come una relazione che mette in connessione due vissuti: il vissuto psichico e l'oggetto mentale. L'esito di quest'operazione è l'ipostatizzazione dell'oggetto intenzionale, che viene ridotto a mero contenuto di coscienza. Cfr. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, in *Husserliana*, XVIII-XIX, a cura di E. Holenstein, U. Panzer, M. Nijhoff, The Hague 1975/84; tr. it. *Ricerche Logiche*, a cura di G. Piana, Il Saggiatore, 1968/2015, pp. 483-490.

[30] Ivi, p. 622.

[31] I contenuti iletici sono indicati da Husserl mediante l'aggettivo *reell*, contrapposto a *real* che indica l'oggetto intenzionato, per sottolineare che essi, pur essendo effettivamente contenuti nella coscienza, non sono intesi, cioè, non equivalgono all'oggetto propriamente rappresentato. Tali contenuti non sono, dunque, intenzionali ma fungono da supporto per l'intenzione che ha sempre di mira un'oggettualità. Secondo Husserl, che non siano intenzionali è dimostrato dal fatto che, ad esempio, nella percezione, noi vediamo l'oggetto colorato e non le sensazioni di colore. Mentre le sensazioni sono vissute dalla coscienza ma non si manifestano, per l'oggetto inteso vale l'esatto opposto: pur manifestandosi, esso non è vissuto.

[32] Husserl definisce l'apprensione come una *Deutung* delle sensazioni e ne illustra il funzionamento facendo il caso delle sensazioni di piacere e di dolore. In quanto sensazioni, queste rappresentano meri contenuti ostensivi che non hanno alcun significato fino a quando un'apprensione non le interpreti secondo il senso, ad esempio, di "dolore per una puntura". Per cui, anche nel caso di sensazioni affettive, è necessario distinguere tra sensazioni e atti del sentimento. Il discrimine è, appunto, segnato dall'operazione di apprensione. In ogni caso, sarebbe un errore identificare tale interpretazione come una forma di cognizione concettuale. Husserl ritiene, infatti, che rappresentare intuitivamente un oggetto non voglia dire concettualizzarlo né formulare dei giudizi su di esso. Su questo aspetto si rimanda a K. Mulligan, *Perception*, in B. Smith, D. Woodruff Smith (a cura di), *The Cambridge Companion to Husserl*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 168-238.

[33] E. Husserl, *Ricerche Logiche*, cit., p. 663.

[34] *Ibidem*.

una rappresentazione pienamente intuitiva. In tal senso, il contenuto apprensionale pone una limitazione oggettiva all'apprensione che deve di necessità essere conforme «alla sua natura specifica»[35]. Ciononostante, la portata esplicativa dello schema *Inhalt-Auffassung* si scontra con ostacoli considerevoli. Husserl stesso si trova costretto, a un certo punto, ad ammettere che

> se si chiede che cosa faccia sì che lo stesso contenuto nel senso della stessa materia possa essere appreso ora come un rappresentante intuitivo, ora come un rappresentante signitivo, o in che cosa consista il diverso carattere della forma apprensionale su questo punto non mi è possibile dare alcuna risposta ulteriore. Si tratta appunto di una differenza fenomenologicamente irriducibile[36].

In seguito, vedremo come quest'incertezza si riproponga anche all'interno della teoria della fantasia che egli concepisce in questi anni.

Ritornando al raffronto iniziale tra percezione e fantasia, Husserl constata che «sono l'un l'altra così strettamente affini, così simili, da indurre subito a pensare al rapporto fra originale e immagine»[37]. Entrambe sono apprensioni oggettivanti ed entrambe possono portare a manifestazione uno stesso oggetto, con le medesime determinazioni e secondo la medesima orientazione prospettica. Eppure, malgrado le innegabili somiglianze, in un caso parliamo di manifestazione percettiva e nell'altro di manifestazione di fantasia. Ciò si può spiegare soltanto guardando agli attributi essenziali dei vissuti e, dunque, non a proprietà che invece scaturiscono da circostanze psicologiche fortuite. La critica husserliana è qui rivolta nei confronti di psicologi e teorici della conoscenza che, non cogliendo l'operazione cruciale di oggettivazione svolta dall'apprensione, finiscono per identificare l'oggetto rappresentato con i contenuti vissuti dalla coscienza. Di conseguenza, per spiegare come una forma apprensionale differisca da un'altra, fanno ricorso o a teorie genetiche che riconducono l'origine dei fenomeni di percezione e fantasia a stimoli sensoriali di genere diverso; oppure, spostandosi dal piano genetico a quello descrittivo, riducono le differenze tra le due manifestazioni al grado di intensità e di vivacità con cui l'oggetto è esperito. Per cui si avrà che nella percezione la manifestazione dell'oggetto è talmente vivida che siamo autorizzati ad attribuirgli il carattere della presenza, mentre, nel caso della fantasia, l'indeterminazione e l'instabilità della manifestazione decretano la non presenza dell'oggetto fantasticato. Questo genere di spiegazioni pone, secondo Husserl, più problemi di quanti ne risolva. In primo luogo, tende a riproporre i limiti e le insufficienze della psicologia empirista di orientamento humiano. In secondo luogo, tende a soffermarsi o su elementi del vissuto, come l'intensità delle sensazioni, che non hanno alcuna attinenza all'apprensione oggettivante, o su qualità come la pienezza dei contenuti apprensionali che, pur essendo rilevanti per l'apprensione, non

[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*.
[37] Id., *Fantasia e immagine*, cit., p. 13.

ne determinano l'essenza. Motivi che spingono Husserl ad affermare che le interpretazioni di ordine psicologico non hanno alcuna valenza per l'indagine fenomenologica.

Si è detto che la rappresentazione di fantasia è in grado di portare, come l'atto percettivo, un oggetto a manifestazione e che la distanza, tra di loro intercorrente, non riguarda tanto l'oggetto quanto piuttosto il *modus* della manifestazione. L'oggetto di fantasia, diversamente dall'oggettualità percettiva, non è presente in se stesso ma solo presentificato, è presente "per così dire". Pertanto, la rappresentazione di fantasia «sembra chiamare per sé in causa, oppure presuppore, un nuovo carattere d'apprensione, essa è una conversione in immagine [*Verbildlichung*]»[38]. Immaginare significa, a questo livello dell'indagine husserliana, effettuare il riferimento a un oggetto attraverso il *medium* dell'immagine, sia essa un'immagine fisica esterna o un'immagine spirituale interna. Bisogna qui fare una precisazione. Il fatto che Husserl parli di immagini interne può dare adito a interpretazioni erronee se lo si legge come una concessione o una rimessa in gioco di quella *Bildtheorie*, contro cui si era severamente espresso nel contesto della *Quinta ricerca*. Nell'*Appendice* ai §§11 e 20[39], egli aveva polemizzato con la concezione secondo cui rappresentarsi un oggetto equivarrebbe ad averne un'immagine nella coscienza, in grado di fungere da sostituto della cosa rappresentata in virtù del vincolo di somiglianza che a essa la unisce. Husserl ritiene quest'argomentazione aporetica su più fronti: sia nella fondazione di una teoria del riferimento oggettuale sia nella comprensione autentica dell'immagine, che viene ipostatizzata e reificata. In quest'ottica, l'essere immagine è inteso alla stregua di un predicato reale dell'oggetto: dire che un oggetto è visto in immagine è lo stesso che sostenere che l'oggetto è rosso. Ma se l'immagine è un modo di essere dell'oggetto e non una modalità di riferirsi a esso, non è chiaro da cosa derivi la capacità dell'immagine di rappresentare altro da sé. Chiamare in causa la somiglianza che lega l'immagine alla cosa non chiarisce alcunché, giacché sostenere che due oggetti si somiglino non rende l'uno immagine dell'altro. Il richiamo alla somiglianza acquista un senso solo se essa è recepita come una relazione sintetica che, come tale, viene istituita da una coscienza che apprende percettivamente l'oggetto conferendogli «il valore o il significato di immagine»[40], di rappresentante di qualcos'altro. Inoltre, se apprendere un oggetto volesse dire formarsene ogni volta un'immagine interna nella coscienza, il regresso all'infinito sarebbe inevitabile. La conclusione che se ne ricava è che l'immagine non costituisce un mero contenuto immanente alla coscienza che riproduce la cosa trascendente, ma piuttosto una coscienza

[38] Ivi, p. 20.
[39] In questo caso, l'idolo polemico di Husserl è il filosofo polacco Kazimierz Twardowski, contro cui interviene nuovamente nel §45 della *Quinta Ricerca* contestando fortemente la sua problematica nozione di contenuto, che non tiene conto della necessaria distinzione tra contenuto descrittivo e contenuto intenzionale. Ciò comporta la conseguente ricaduta della sua teoria della rappresentazione nella trappola dello psicologismo. Cfr. E. Husserl, *Ricerche Logiche*, cit., pp. 586-587. Rispetto alla posizione di Twardowski nella scuola brentaniana, si veda R. Poli, *Kazimierz Twardowski*, in L. Albertazzi, M. Libardi, R. Poli (a cura di), *The School of Franz Brentano*, Springer, Dordrecht 1996, pp. 207-232.
[40] E. Husserl, *Ricerche Logiche*, cit., p. 522.

che, in virtù della sua essenza intenzionale, si riferisce a un oggetto. Mentre nell'apprensione percettiva il riferimento è diretto, dal lato della coscienza immaginativa il riferimento è mediato dall'immagine.

Dunque, se l'apprensione di fantasia si specifica come conversione in immagine, non è più necessario mettere a punto teorie *ad hoc*: è possibile – ed è questa l'intenzione ultima di Husserl – produrre un paradigma esplicativo unico che renda ragione sia del semplice fantasticare che di fenomeni apparentemente più complessi, come la visione di una fotografia o di un quadro. In breve, di tutti quei fenomeni che vanno sotto il titolo di coscienza di immagine (*Bildbewusstsein*). Con l'intento di metterne in luce le sottili differente, Husserl si serve di distinzioni linguistiche molto articolate che hanno la finalità di restituire la profondità delle sue descrizioni fenomenologiche[41]. Vale qui la pena riportare almeno quelle utili all'economia del nostro discorso:

- *Imagination*: termine che Husserl usa per riferirsi genericamente all'immagine sia fisica che mentale.
- *Bild* e *Bildvorstellung*: dicotomia che riflette la distinzione tra l'immagine fisica e l'atto che propriamente apprende la cosa come immagine.
- *Phantasie, freie Phantasie*: denotano rispettivamente l'immagine mentale, priva di supporto materiale, e l'atto mediante cui l'immagine di fantasia si manifesta. Fa da corollario a questi, il termine *Phantasievorstellung*, che designa il rappresentare un oggetto attraverso un'immagine mentale[42].

La sola differenza significativa che Husserl rileva tra fantasia e coscienza di immagine è inerente all'interiorità o all'esteriorità dell'immagine rispetto alla coscienza. In questa fase della sua riflessione, egli dà per assunto che in entrambi i casi un'immagine si costituisca e medi il riferimento della coscienza all'oggetto rappresentato. La comunanza del tratto della *Verbildlichung* consente di istituire un parallelismo tra le due modalità di coscienza, in cui la struttura della mediazione si presenta più o meno stratificata. Dal punto di vista della complessità, la descrizione dell'immagine fisica risulta più insidiosa a causa della presenza del supporto materiale e, pertanto, la sua chiarificazione esige uno sforzo fenomenologico maggiore. L'immagine di fantasia, al contrario, mancando del supporto fisico, sembra a un primo sguardo una semplificazione della prima. Tuttavia, sarà proprio la *freie Phantasie* a creare difficoltà notevoli che condurranno Husserl verso il ripensamento del modello della *Repräsentation* e dei presupposti teorici su cui si regge.

[41] Cfr. C. Calì, *Husserl e l'immagine*, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo 2002, pp. 9-16.
[42] A questi andrebbero aggiunti anche i termini *perceptio*, *Bildperzeption* e *Darstellungs-Objektität* che, nei manoscritti più tardi, Husserl adotta per indicare la presentazione in immagine. Il paradigma, in cui a tali espressioni si iscrivono, è quello dell'immaginazione intesa come modificazione che interessa il carattere posizionale del vissuto.

1.1.1 L'immagine fisica

Quando guardiamo una fotografia o un quadro, abbiamo a che fare, dice Husserl, con tre tipi di oggettualità. In prima istanza, con la *Bildding*, l'immagine-cosa equivalente ad esempio alla tela dipinta. In seconda istanza, con il *Bildobjekt* che è il corrispettivo dell'immagine mentale, non ha un sostrato fisico e si fa carico della funzione di rappresentare il soggetto. Infine, con il *Bildsujet*, vale a dire l'oggetto rappresentato in immagine. La tripartizione oggettuale è correlata a una triplice stratificazione della *Bildbewusstsein*, che si struttura appunto su tre livelli apprensionali dai quali scaturisce il riferimento all'oggetto rappresentato. Anche se nella rappresentazione d'immagine la coscienza afferra l'oggetto mediatamente e non in maniera diretta, la meta per così dire dell'intenzione, il riferente ultimo resta comunque il *sujet* rappresentato e non la sua immagine:

> Mi rappresento il castello di Berlino, vale a dire me lo rendo rappresentato nell'immagine, l'immagine mi aleggia dinanzi, ma non intendo l'immagine. Nell'apprensione d'immagine è invece fondata una seconda apprensione che le imprime un nuovo carattere e le fornisce una nuova relazione oggettuale. Nell'immagine, che in se stessa non è il castello, io intuisco il castello, l'immagine me lo presentifica, me lo simula, e l'intenzione è allora diretta non solo sull'oggetto-immagine per sé, bensì su ciò di cui, per suo tramite, si ha la rappresentanza, su ciò che, per suo tramite, è analogizzato[43].

L'immagine funge da sostituto (*Stellvertreter*) della cosa che per suo tramite viene presentificata. È in questo senso allora che essa «è vista, ma non intesa»[44] e che si verifica in essa «una dissociazione tra il riferente e l'apparizione in cui esso si mostra»[45]. Chiaramente questo non deve indurre a pensare che, alla manifestazione dell'immagine, faccia seguito una manifestazione della cosa separata dalla prima. Ciò comporterebbe il venir meno della funzione raffigurativa (*Abbildung*) dell'immagine. Piuttosto soltanto l'oggetto-immagine si manifesta, in esso vediamo l'oggetto e attraverso di esso, scrive emblematicamente Husserl, il *sujet* guarda verso di noi. Nel caso della coscienza d'immagine, l'apparizione dell'oggetto-immagine è, però, preceduta dall'apprensione percettiva del *Bildding*, del supporto materiale che lo occasiona. La stratificazione oggettuale va, dunque, letta nell'ottica di una fondazione dei momenti apprensionali. L'immagine fisica, in quanto oggettualità materiale che occupa una regione dello spazio oggettivo, appare alla coscienza in primo luogo attraverso una presentazione (*Präsentation*). Perché un oggetto-immagine possa manifestarsi, è necessario che l'immagine si costituisca in prima istanza come cosa. Di conseguenza, l'apprensione presentante dell'immagine-cosa risulta primaria rispetto all'apprensione in immagine che, in quanto secondaria, risulta non indipendente e, pertanto, fondata. Malgrado la sua dipendenza dalla presentazione

[43] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 29.
[44] Ivi, p. 30.
[45] C. Calì, *Husserl e l'immagine*, cit., p. 28.

percettiva, l'apprensione in immagine è a sua volta fondante per la coscienza della rappresentanza (*Re-präsentation*), ossia per la coscienza del *sujet* raffigurato in immagine:

> Se, per esempio, osservo l'immagine della *Teologia* di Raffaello che è appesa sopra la mia scrivania, questa immagine mi si manifesta in quanto cosa fisica, in quanto immagine appesa alla parete, bado a essa. Se cambio la direzione del mio osservare e bado all'oggetto-immagine, qui mi si manifesta una piccola figura di donna, incolore, tinta semplicemente in bianco e nero, di circa una spanna e mezzo d'altezza, con due pupazzetti dalle fattezze d'angelo della stessa tinta, considerevolmente più piccoli, che le svolazzano attorno, etc. Nella normale considerazione d'immagine vivo nella coscienza del carattere d'immagine, bado in tal caso a qualcosa di completamente diverso, vedo una figura femminile sublime, di grandezza sovrumana, due cherubini grandi e robusti, etc. Anche di questo caso dico che «si manifesta», ma ciò non accade, evidentemente, in senso proprio. Io vedo il *sujet* nell'oggetto-immagine, ed è questo ciò che direttamente e propriamente si manifesta […][46].

Osservando un quadro o una fotografia, lo spettatore può disporsi secondo un atteggiamento percettivo o secondo l'atteggiamento della conversione di immagine. La duplice direzionalità, che consente di rivolgere lo sguardo ora a un'oggettualità ora a un'altra, scaturisce dalla comunanza del materiale iletico che unisce le due apprensioni. Secondo Husserl, infatti, oggetto-immagine e immagine fisica condividono gli stessi contenuti apprensionali. Ciò implica che le medesime sensazioni visive possano venir interpretate da un lato «come punti e linee sulla carta», dall'altro come «figura plastica che si manifesta»[47]. Ma implica anche che le due apprensioni non possano coesistere: il soggetto non può vedere nella scultura, a partire dallo stesso materiale iletico, un blocco di gesso e contemporaneamente una bianca figura umana[48]. Le due apprensioni, portatrici di interpretazioni (*Deutungen*) escludentesi a vicenda, si alternano l'un l'altra. Si potrebbe, a questo proposito, muovere – esattamente come farà Sartre – nei confronti di Husserl un'obiezione. Si potrebbe cioè obiettare che la sua teoria dell'immagine non fornisca alcuna ragione oggettiva, ossia alcuna ragione che non si riduca a una scelta arbitraria del soggetto, affinché le sensazioni debbano essere apprese in un senso piuttosto che in un altro. In quest'ottica Husserl avrebbe concesso troppo all'apprensione e troppo poco ai tratti oggettivi ovvero non dipendenti dal soggetto che la osserva, che pure definiscono l'immagine. In definitiva la teoria dell'immagine husserliana potrebbe essere recepita come eccessivamente soggettivista[49]. A ben guardare però la questione risulta ben più

[46] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 53.
[47] Ivi, p. 54.
[48] Nel primo caso, le sensazioni apprese acquistano il senso di qualità sensoriali che esprimono le proprietà cromatiche dell'oggetto percettivo. L'apparizione del colore è dunque solo un momento dell'apparizione complessiva dell'immagine materiale, a cui le proprietà cromatiche afferiscono. Nel secondo caso, invece, le medesime sensazioni vengono oggettivate secondo il senso di qualità figurative, non afferenti alla cosa fisica, ma all'oggetto raffigurato in immagine. Ritornando all'esempio della scultura di gesso, si può dire che le stesse sensazioni cromatiche vengono apprese ora come bianchezza del blocco di gesso, ora come bianchezza della figura rappresentata. Cfr. C. Calì, *Husserl e l'immagine*, cit., pp. 23-32.
[49] Per evitare di scadere in una concezione soggettivista, secondo John Brough, è fondamentale tenere conto della distinzione tra "vedere in" (*seeing-in*) e "vedere come" (*seeing-as*), operata da Richard Wollheim in *Painting as an Art*

articolata di quanto sembri. Husserl certamente affida all'apprensione, intesa come oggettivazione del contenuto sensoriale, una notevole rilevanza. Nondimeno, indica, oltre a essa, ulteriori condizioni che incidono considerevolmente sul manifestarsi dell'immagine. Si tratta di condizioni interne all'ossatura fenomenale dell'esperienza dell'immagine stessa. Rivolgendoci all'immagine fisica, ci accorgiamo che «il quadro ha una cornice, e la cornice si staglia contro la parete alla quale essa è appesa insieme alla propria carta; la parete fa parte della stanza, una parte considerevole della quale ancora si estende nel campo visivo. Tutto ciò non è privo di significato»[50]. Che il quadro abbia una cornice che ne delimita la superficie è un'evidenza fenomenica fondamentale perché, in qualche misura, la cornice circoscrive lo spazio di manifestazione dell'oggetto-immagine. La cornice opera, scrive Husserl, come una "finestra"[51] che introduce alla (ir)realtà dell'immagine. Finché l'osservatore rivolge il suo sguardo all'esterno della tela, egli percepisce e la sua percezione decorre in maniera continua e priva di interruzioni. Gli elementi dell'immagine non analogizzanti, che non partecipano alla presentificazione del *sujet*, vengono inclusi nell'unità apprensionale percettiva. Diversamente accade quando l'osservatore volge il suo interesse sui tratti del disegno che delineano la figura. In questo caso l'apprensione percettiva viene letteralmente "scalzata" dalla conversione in immagine che sottrae alla percezione i contenuti sensoriali, che supportano ora l'apparizione del *Bildobjekt*. L'apprensione percettiva, ciononostante, non scompare, viene declassata a una coscienza di sfondo dell'ambiente percettivo circostante. La manifestazione dell'oggetto-immagine guadagna così una posizione di primo piano, portando «in sé il carattere dell'*irrealtà*, del *contrasto con il presente*

(1987), e che può essere parimenti applicata alla concezione husserliana. In questa misura la coscienza d'immagine può essere intesa come una forma di "vedere in", cioè come l'abilità di riconoscere in prima istanza l'immagine come tale e, in seconda istanza, di riconoscere l'oggetto ritratto sebbene, come Husserl sottolinea più volte, non si tratti di due momenti separati ma di due operazioni che afferiscono a un unico atto intenzionale. Diversamente dal "vedere in", il "vedere come" non si fonda su dati percettivamente disponibili che orientano il senso secondo cui l'apprensione è condotta. Il "vedere come" lascia per certi versi un margine molto ampio all'interpretazione soggettiva che, in mancanza di elementi oggettivi, risulta sempre lecita. Per tale ragione, secondo Brough, il "vedere in" può essere riferito solo alle immagini artistiche, in cui lo sguardo dell'osservatore è guidato dall'intenzione espressiva dell'agente umano che le ha realizzate. In questi casi, ciò che lo spettatore vede è assertivamente determinato dalla volontà dell'artista. Cfr. J. B. Brough, *Something that is Nothing but can be Anything: The Image and our Consciousness of it*, in D. Zahavi (a cura di), *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 545-564.

[50] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 55.

[51] L'analogia tra l'immagine e la finestra viene ripresa da Eugen Fink, che parla di *Fensterhaftigkeit* dell'immagine. Secondo Fink, la metafora della finestra ne ricalca perfettamente la posizione mediana «tra» mondo reale e mondo immaginario. Come una finestra, l'immagine segna l'aprirsi del primo nel secondo. Senza l'immagine-finestra, il mondo dell'immagine sarebbe privato della superficie di visibilità che lo rende accessibile allo sguardo dello spettatore, anche se, come precisa Fink, è erroneo attribuire all'immagine la capacità di contenere in sé l'intero mondo immaginario, «che sta così poco nella superficie quanto poco il paesaggio visto all'esterno sta nella finestra reale». L'immagine assume, quindi, la funzione di tracciare una cesura tra mondi, a cui fa da riflesso «la scissione dell'Io» che è propria di un atto mediale quale è la coscienza di immagine. Per atto mediale, Fink intende quegli atti il cui correlato noematico è «una reale apparenza». Cfr. E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit* (1930), in Id., *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, M. Nijhoff, The Hague 1966; tr. it. *Presentificazione e immagine. Contributi per una fenomenologia dell'irrealtà* (1930), in Id., *Studi di fenomenologia*, a cura di N. Zippel, Lithos, Roma 2010, pp. 49-140.

attuale»[52], del contrasto (*Widerstreit*) con l'unità spaziotemporale del contesto percettivo che «satura l'intero campo visivo»[53]. L'apparire dell'immagine occasiona una manifestazione sensibile che Husserl definisce "impropria", nella misura in cui conduce a un'oggettivazione che contrasta con l'attualità del presente percettivo, in cui peraltro va collocata l'immagine stessa in quanto cosa fisico-materiale. Per cui la pretesa avanzata dal *Bildobjekt* di valere come realtà presente è destinata a fallire e, da tale fallimento, si origina la nullità e l'inattualità dell'immagine. L'immagine presenta lo statuto paradossale di un invisibile che si dà a vedere nel visibile; è per certi versi un vuoto che restituisce il senso di un'assenza: quella del soggetto raffigurato.

Un secondo elemento su cui Husserl pone l'accento concerne la modalità del riempimento propria dell'intenzione di immagine. Già nel II capitolo della *Sesta Ricerca*, in cui si procede nella descrizione delle intenzioni oggettivanti a partire dalla sintesi di riempimento cui aderiscono, Husserl aveva riconosciuto che il tratto peculiare dell'immagine sta nella relazione di somiglianza che la lega all'oggetto dato dall'intuizione riempiente. Il vincolo di «somiglianza oggettiva» tra i due permette di caratterizzare la sintesi immaginativa come sintesi di somiglianza, in cui si registra «il riempimento del simile per mezzo del simile»[54]. Di per sé la somiglianza non è una condizione necessaria e sufficiente affinché si istituisca una coscienza di immagine e non ha la stessa valenza del contrasto che, invece, è una condizione inderogabile. A ogni modo, in quanto forma di riempimento, la somiglianza contribuisce «al valore intuitivo di ogni parte della struttura fenomenica dell'immagine fisica e del riferimento dell'osservatore»[55]. Inoltre, se la somiglianza è una relazione di carattere intuitivo, è escluso a priori che la si possa intendere come un tipo di sapere concettuale, che il soggetto acquisisce grazie a un attento confronto tra la cosa e l'immagine. Ammettere questa possibilità equivarrebbe ad ammettere che l'immagine, in fondo, non viene mai colta per via esperienziale ma solo attraverso un'operazione di carattere esclusivamente cognitivo[56]. La somiglianza non avrebbe più il senso di una sintesi intrinseca all'esperienza, bensì di una connessione a posteriori che si stabilisce una volta che l'immagine si sia costituita come cosa a sé stante. Ma, nel caso

[52] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 57.
[53] *Ibidem*.
[54] Id., *Ricerche Logiche*, cit., p. 633.
[55] C. Calì, *Husserl e l'immagine*, cit., p. 63.
[56] Occorre fare una precisazione in merito. Che la somiglianza non sia un tipo di relazione concettuale istituita tra due oggetti non esclude che, nella relazione estetica, sia comunque coinvolta una componente cognitiva. L'incontro percettivo con l'oggetto estetico sembra, infatti, attivare forme minime di elaborazione e categorizzazione degli stimoli sensibili, che non implicano l'immediata traduzione linguistica dell'esperienza estetica. Piuttosto, esperire esteticamente l'oggetto significa investirlo di una significazione simbolica ed emotiva «che non ha necessariamente un valore epistemico». La relazione estetica è una relazione intenzionale «di selezione di tratti esteticamente pertinenti» che generano nel soggetto percipiente una soddisfazione o insoddisfazione, in prima istanza, affettiva. Cfr. L. Bartolesi, *La dimensione cognitiva dell'attenzione estetica*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 135-150; su questi temi si veda anche F. Desideri, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

dell'apprensione in immagine, la somiglianza tra l'immagine e la cosa è originaria e fa in modo che la prima assuma il significato di una raffigurazione della seconda.

Il riferimento alla somiglianza aggiunge un importante tassello nella determinazione della coscienza di immagine, concorrendo ad approfondirne la distanza rispetto all'apprensione segnica e rispetto all'apprensione percettiva. Con la designazione di coscienza simbolica, Husserl indica quei tipi di apprensione che, al pari dell'immagine, rappresentano l'oggetto attraverso il medium del segno. In questa misura, dunque, simbolo e immagine sono affini. Tuttavia, pur essendo una rappresentazione analogica, il simbolo rinvia "lo sguardo intenzionale" fuori di sé. L'intenzione non trova cioè in esso il suo riempimento e viene rimandata verso una seconda manifestazione, in cui l'oggetto inteso è dato. Diversamente nell'immagine lo sguardo intenzionale non è rimandato al di fuori, in quanto «per far sì che l'oggetto ci venga rappresentato, dobbiamo guardare *nell*'immagine»[57]. Questa discrepanza si spiega tenendo in considerazione il rapporto che unisce l'immagine e il simbolo alla cosa. Se l'immagine, in virtù della somiglianza, è in grado di presentificare la cosa, il simbolo manca di tale capacità ed è legato all'oggetto in maniera estrinseca. L'esteriorità del rimando viene in luce soprattutto in relazione al segno, una delle forme che la coscienza simbolica può rivestire. Il segno «non ha intrinsecamente nulla in comune con il designato»[58], e la sua funzione di designazione è operante solo nel momento in cui compare una seconda intenzione mediante cui si intende l'oggetto designato. Tra le rappresentazioni simboliche rientrano, secondo Husserl, sia il linguaggio e la scrittura (inclusa la scrittura geroglifica) che i sistemi segnici più elaborati, come quelli di cui si serve l'algebra. Ci sono circostanze, però, in cui l'immagine può valere come simbolo, ossia circostanze in cui la funzione estrinseca predomina su quella che Husserl chiama "immanenza" dell'immagine. In questi casi la funzione primaria dell'immagine non è tanto quella di presentificare il soggetto, quanto piuttosto quella di incentivare una seconda intenzione esteriore alla prima. Quando sfogliamo un catalogo in cui è riprodotta in immagine l'intera collezione di un museo, o ancora quando guardiamo una fotografia del passato, le immagini fungono «come segni-memorativi analogici»[59]. Operano come "voci illustrative" che ci aiutano a ricordare dando luogo a una seconda rappresentazione, solo esteriormente associata a quella originaria, in cui l'intenzione può riempirsi. A ogni modo si tratta di un carattere secondario a quello dell'*Abbildung*, che Husserl ritiene la funzione peculiare dell'immagine.

Contrariamente a quanto avviene nell'apprensione di immagine, il riempimento della percezione è effettuato mediante una sintesi di identificazione della cosa: l'oggetto percettivo si conferma come "lo stesso" nel variare indefinito e molteplice dei punti prospettici e delle condizioni di visibilità

[57] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 42.
[58] Id., *Ricerche Logiche*, cit., p. 633.
[59] Id., *Fantasia e immagine*, cit., p. 42.

secondo cui è dato. Per l'immagine, come si è detto, le cose stanno in altro modo. L'immagine è colta soltanto come somigliante e mai come identica all'oggetto che raffigura. Pertanto, se è fondamentale non ridurre l'oggetto-immagine all'immagine fisica, è altrettanto essenziale che la prossimità tra immagine e cosa si mantenga sul limite dell'uguaglianza e non si traduca mai in una piena coincidenza. L'istituzione dell'identità tra l'immagine e la cosa comporta l'insorgere di un'illusione percettiva che, secondo Husserl, è deleteria per una genuina coscienza di immagine. Per questa ragione, egli ritiene che anche i momenti non analogizzanti giochino un ruolo funzionale all'apparizione dell'immagine, nella misura in cui rendono ben visibile all'osservatore che l'oggetto che gli sta di fronte è un'immagine e non la cosa stessa. Nel momento in cui però il divario tra l'immagine e la cosa si approssima fino al punto di annullarsi, la consapevolezza della finzione, da parte dello spettatore, scompare ed ecco che l'inganno diventa possibile. L'esempio prediletto da Husserl, che ritorna più volte quando affronta il problema dell'illusione percettiva, è quello del manichino al museo delle cere. La peculiarità della figura di cera è che eccede in termini di somiglianza: le fattezze, i vestiti, i capelli, i congegni mediante cui può simulare i gesti e i movimenti la rendono troppo simile a un uomo in carne e ossa. Quando l'osservatore la vede è indotto a predisporsi in un atteggiamento percettivo e, almeno in un primo momento, accorda la sua credenza, la ritiene reale. Una volta che l'inganno è stato svelato, la credenza viene a cadere e subito la percezione cede il passo alla coscienza di immagine, la quale, tuttavia, non riesce ad affermarsi a lungo a causa della smodata sembianza del manichino. Anche se l'osservatore sa che si tratta di mera parvenza, la percezione risulta impermeabile al giudizio[60] e il rischio di essere nuovamente ingannato dalla figura persiste, generando un "dissidio" interno alla coscienza. L'illusione percettiva suscitata dalla figura di cera si configura come una doppia negazione[61]. In prima istanza, come negazione della differenza tra l'immagine fisica e l'oggetto iconico annullata di fatto dall'assenza del contrasto, e quindi di quel vincolo che contribuisce ampiamente a far affiorare l'irrealtà dell'immagine. Con il venire meno del contrasto, si verifica una sintesi di identificazione che conduce a una totale sovrapposizione tra i due. In secondo luogo, l'illusione tende a negare la discrepanza tra l'immagine e l'oggetto rappresentato abolendo la mediatezza del riferimento e, in ultimo, la raffigurazione stessa. Esempi come quello del museo delle cere accentuano la centralità dell'immagine ai fini del godimento

[60] L'impossibilità del giudizio di correggere un'illusione percettiva mette in crisi il primato del giudizio sulla percezione. Le illusioni percettive, in una prospettiva fenomenologica, destano grande interesse perché mettono in luce il sussistere di «una sintassi percettiva che si articola secondo regole proprie» (M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; tr. it. *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 73) che non sempre corrispondono alle categorie di vero e falso del giudizio, rispetto a cui la percezione mostra a volte una certa resistenza. Come accade, appunto, con le illusioni percettive che si rifiutano di conformarsi al sapere razionale che ci informa della falsità di quanto vediamo. A ogni modo, come dice Sartre, questo è un fatto che non dovrebbe sorprenderci dal momento che tendiamo sempre a adattare i «nostri sistemi di referenza» alla percezione, e che cerchiamo di «giustificarla con tutti i mezzi», incluso il ragionamento razionale. Cfr. J.-P. Sartre, *L'immaginazione*, cit., p. 102.

[61] Cfr. P. Conte, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 13-34.

estetico. Senza l'immagine, scrive Husserl, non c'è arte figurativa[62] ma solo un «un grossolano imbroglio» il cui valore è fortemente inestetico[63]. L'autentica coscienza di immagine può sorgere solo laddove l'opera d'arte non abbia la pretesa di imitare[64] il reale e laddove la differenza tra l'immagine e la cosa sia visibile intuitivamente, «senza l'ausilio di pensieri indiretti»[65]. È in questo senso che la consapevolezza della finzione, da parte dell'osservatore, costituisce una sorta di precondizione per la coscienza di immagine. La manifestazione del *Fiktum*, ossia dell'oggetto-immagine che è al contempo un oggetto percettivo e un oggetto-parvenza, innesca il contrasto con l'attualità del contesto percettivo e, intrecciandosi con la coscienza della rappresentazione, lascia emergere la *Bildbewusstsein*:

> Dobbiamo venir sollevati dalla realtà empirica e innalzati nel mondo, parimenti intuitivo, del carattere d'immagine. La parvenza estetica non è un inganno dei sensi. Il piacere per il grossolano imbroglio o per il rozzo contrasto fra realtà e parvenza, nel quale la parvenza si fa passare per realtà, ora la realtà per parvenza – realtà e parvenza giocano l'un l'altro, per così dire, a nascondino – è l'estremo opposto rispetto al piacere estetico, che si fonda sulla chiara e pacifica coscienza del carattere d'immagine. Gli effetti estetici non sono effetti da fiera[66].

---

[62] A tal proposito, Azul Tamina Katz (*Toward a Husserlian Foundation of Aesthetics: On Imagination, Phantasy, and Image Consciousness in the 1904/1905 Lectures*, in «The Journal of Speculative Philosophy», 30, 3, 2016, pp. 339-351) rimprovera a Husserl di privilegiare una concezione raffigurativa dell'immagine e di svolgere un'analisi dell'opera d'arte prevalentemente centrata sul punto di vista statico del soggetto fruitore, rimanendo di fatto ancorato alle considerazioni kantiane circa la figura dello spettatore disinteressato. Secondo l'autrice, questo tipo visione, impostata a partire dall'assunzione esclusiva della prospettiva di chi osserva, è parziale perché ignora completamente la dimensione propriamente dinamica dell'esperienza artistica che si concreta nell'atto creativo dell'artista. E parimenti non dà sufficiente rilevanza ad altre forme di fruizione artistica non visuali, come ad esempio la fruizione musicale. Le critiche dell'autrice colgono un aspetto senz'altro presente nella riflessione di Husserl sull'opera d'arte, già fortemente contestato in precedenza da Daniel Kuspit (*Fiction and Phenomenology*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 29, 1, 1968, pp. 16-33), il quale aveva individuato, nella fenomenologia husserliana, la tendenza a subordinare la potenza produttiva dell'immaginazione alla sua funzione riproduttiva, restando così ferma a una nozione analogica, e quindi classica, di immagine. Nonostante il discorso husserliano sull'immagine risulti più interessato a indagare le dinamiche che la fruizione dell'opera innesca, piuttosto che a ricostruire una fenomenologia del gesto artistico che presiede alla creazione, non è del tutto corretto affermare che Husserl non affronti questioni come, ad esempio, quella del rapporto tra l'ideale estetico che muove la creazione dell'artista e la messa in forma di tale ideale che si materializza concretamente nell'opera d'arte singolare. Così come non mancano riferimenti a forme artistiche come rappresentazioni teatrali e cinematografiche, in cui l'immagine acquista un dinamismo interno che la anima e la emancipa dalla funzione meramente raffigurativa. Malgrado ciò, non bisogna dimenticare che l'interesse di fondo che infonde l'orizzonte analitico è un interesse primariamente gnoseologico, come dimostra il fatto che egli non elabora una teoria propriamente estetologica.

[63] Il valore estetico di un'opera d'arte non è determinato soltanto dal grado di adeguatezza con cui il soggetto viene raffigurato. Nel§17 Husserl precisa che il godimento estetico è connesso al «modo» in cui la conversione in immagine è effettuata. Nella fruizione estetica, l'interesse dello spettatore è catturato dall'oggetto-immagine e non dal *sujet* come accade con le immagini comuni. Cfr. E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., pp. 44-46.

[64] Nicolas de Warren sottolinea in maniera puntuale come Husserl concepisca la somiglianza tra l'oggetto-immagine e l'oggetto rappresentato come una relazione di presentazione e non di imitazione, nella misura in cui la somiglianza scaturisce da un rapporto intenzionale che connette l'immagine alla cosa. Cfr. N. de Warren, *Lo sguardo di Pamina. Immagine e immaginazione nella fenomenologia husserliana*, tr. it. di A. Staiti, in C. Di Martino (a cura di), *Attualità della fenomenologia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 193-228.

[65] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 50.

[66] *Ibidem.*

1.1.2 L'immagine di fantasia

A partire dal §20 l'attenzione analitica di Husserl si sposta verso quei fenomeni che, essendo pur riconducibili alla sfera dell'*imaginatio*, mancano della mediazione dell'immagine fisica. In particolare, egli si chiede se si debba attribuire anche a questi ultimi una struttura apprensionale duplice in cui l'apprensione di fantasia, esattamente come avviene per la coscienza d'immagine, risulti fondata su un'apprensione percettiva. Le evidenze empiriche mostrano che, in circostanze particolarissime, il carattere d'immagine e, dunque, il carattere della parvenza viene soppresso dando luogo a illusioni di coscienza. Husserl cita esperienze come stati allucinatori e stati onirici «che parlano sì in favore del fatto che le manifestazioni della fantasia – prescindendo dalla coscienza del carattere d'immagine – non sono, per principio, diverse da quelle della percezione»[67]. Tuttavia, trattandosi di casi limite eccezionali, tali esperienze non possono venir assunte come paradigmatiche. Ciò significa che è necessario procedere in un confronto sistematico tra le due forme di manifestazione, al fine di stabilire se le differenze tra fantasia e percezione vadano collocate dal lato dell'apprensione o dal lato dei contenuti apprensionali.

Descrivere la fantasia nei termini di *imaginatio* presuppone che le rappresentazioni fantastiche siano rappresentazioni a carattere di immagine per mezzo delle quali l'oggetto fantasticato è raffigurato. L'associazione tra fantasia e immagine figurativa, che in un primo momento Husserl aveva ritenuto più che plausibile, è messa però in crisi già dal §26[68]. Nella fantasia non sembra costituirsi alcun oggetto parvenza, nessun *Fiktum* che appaia nel campo percettivo presente. L'immagine di fantasia, diversamente dall'immagine fisica, non sembra costituirsi come l'oggetto di un'apprensione percettiva che, a causa del contrasto con la realtà attuale, viene in seguito caratterizzato come irreale. La mancata costituzione del *Fiktum* nelle manifestazioni di fantasia determina il venir meno del contrasto, per mezzo del quale l'oggetto è appreso appunto come immagine-di e non come oggettualità percettiva. L'assenza di contrasto è un elemento niente affatto marginale, nella misura in cui apre una prima frattura nel parallelismo istituito in precedenza tra fantasia e coscienza d'immagine. I punti di disgiunzione tra queste due modalità di *Verbildlichung* si moltiplicano nei paragrafi seguenti in cui si esamina la natura peculiare delle manifestazioni di fantasia. Il primo dato che emerge è la radicale separazione che divide il campo di manifestazione della fantasia dal contesto percettivo presente. Se l'oggetto-immagine presenta un grado di pienezza a tal punto elevato che, facendo astrazione del carattere d'atto, non rimane più alcuna differenza significativa tra la cosa e l'immagine, per l'oggetto di fantasia non si può dire lo stesso. Il secondo dato è la configurazione interna dell'immagine di fantasia molto distante dalla comune immagine.

[67] Ivi, p. 51.
[68] Cfr. ivi, p. 65 e pp. sgg.

Sotto questo profilo, Husserl classifica le differenze in tre categorie: quelle inerenti ai contenuti presentazionali, quelle relative all'unità sintetica dell'oggetto rappresentato e, infine, quelle che riguardano più strettamente la stabilità della rappresentazione.

Nella prima categoria, rientrano le variazioni che interessano lo statuto intuitivo della rappresentazione e, cioè, il livello di pienezza e di vivacità mediante cui l'oggetto è rappresentato[69]. Tralasciando i casi sporadici di fantasie particolarmente vivide, nella maggioranza delle occorrenze, le immagini di fantasia sono perlopiù sagome sbiadite dai colori insaturi e dai contorni indefiniti. Proprietà che, secondo Husserl, l'immagine deriva dai «fantasmi sensibili»[70] (*die sinnlichen Phantasmen*), i contenuti apprensionali su cui la manifestazione è edificata. Al mutare repentino del grado di vivacità si associa il crescere o il decrescere dell'adeguatezza della rappresentanza. L'immagine di fantasia, come l'immagine fisica, può raffigurare l'oggetto in maniera più o meno perfetta, nondimeno, a causa della sua congenita instabilità, anche la buona riuscita della rappresentanza subisce continue alterazioni.

Il secondo tipo di distinzione fa riferimento a ciò che Husserl denota come carattere proteiforme della fantasia. Una definizione che designa la tendenza alla discontinuità della serie di manifestazioni fantastiche. Le rappresentazioni di fantasia si comportano in maniera assolutamente atipica rispetto all'immagine fisica e alla percezione, le cui manifestazioni «sono costantemente connesse all'interno della sintesi ideale unitaria che appartiene al singolo oggetto»[71]. Sono cioè integrate all'interno di un decorso coerente e ordinato nel quale l'oggetto si dispiega mostrandosi secondo angolature prospettiche e lati sempre nuovi. Anche le variazioni che si verificano si susseguono comunque sulla base di un ordine prescritto «dall'unità sintetica del contesto *presentativo*»[72]. Nell'immagine fisica, inoltre, l'identità dell'oggetto-immagine sta a fondamento dell'identità della relazione rappresentativa e, dunque, dell'identità del soggetto iconico. Le rappresentazioni di fantasia ci pongono invece di fronte a una situazione ben diversa:

> L'intenzione è sì rivolta al medesimo oggetto, ma non in conformità all'ordine delle connessioni intenzionali della sintesi ordinata. A ciò si aggiunge però l'alterabilità del materiale presentazionale e delle manifestazioni primarie stesse e, infine, dell'elemento oggettuale che in esse primariamente si manifesta. In sostanza, in questo mutamento proteiforme non si costituisce

[69] Nel §21 e a seguire della *Sesta Ricerca*, l'estensione e la vivacità, assieme alla portata di realtà, ossia la quantità maggiore o minore di contenuti presentanti, definiscono il grado di pienezza del contenuto intuitivo per mezzo del quale la rappresentazione rappresenta appunto l'oggetto. Per la rappresentazione a carattere di immagine, la pienezza raggiunge il suo massimo grado quando le componenti signitive sono del tutto assenti dalla rappresentazione, l'oggetto è pienamente tradotto in immagine e l'immagine esibisce una somiglianza tale con esso da fungere come perfetto *analogon*. In casi simili i contenuti ostensivi dell'apprensione immaginativa, cioè i fantasmi sensibili, adempiono in maniera completa alla raffigurazione dell'oggetto. Cfr. Id., *Ricerche Logiche*, cit., pp. 650-656.
[70] Id., *Fantasia e immagine*, cit., p. 14.
[71] Ivi, p. 78.
[72] Ivi, p. 74.

> affatto, ininterrottamente, un unico oggetto primario nel senso in cui, nel caso del carattere d'immagine fisica, avevamo un unico oggetto-immagine stabile[73].

Vanno allora distinte due specie di alterazioni: quelle «che appartengono all'identità dell'oggetto raffigurante» e quelle «nelle quali l'oggetto che si manifesta muta in modo proteiforme»[74]. La manifestazione di fantasia si caratterizza quindi non solo per l'assenza di connessioni sintetiche, ma anche per l'intermittenza e la fugacità dell'immagine che tende rapidamente a dissolversi.

Ciononostante ci sono, secondo Husserl, ragioni fenomenologiche più profonde delle disparità inerenti allo statuto intuitivo delle due rappresentazioni che contraddicono l'idea di una continuità tra percezione e fantasia. Sono queste ragioni che impediscono al soggetto, anche in presenza di immagini di fantasia particolarmente vivaci e chiare, di essere in dubbio circa la loro realtà e di accordare ai prodotti dell'immaginazione «il valore di percezioni»[75]. In genere, fatta esclusione di condizioni patologiche, il dubbio inerente alla realtà o all'irrealtà della rappresentazione di fantasia non nasce dal momento che essa è riconosciuta come tale sin dal primo istante della sua comparsa. Ciò è dovuto alla «distanza immensa»[76] che separa il campo di fantasia dal campo percettivo e che esclude conseguentemente il loro darsi in simultanea. Il campo di fantasia si istituisce in aperto contrasto con la percezione e, dunque, in netta contrapposizione con il contesto percettivo reale. In questo caso però il contrasto non si colloca «nel mezzo del campo visivo»[77], ma coinvolge il campo percettivo nella sua interezza. L'immagine di fantasia manifestandosi ricopre momentaneamente il campo visivo della percezione e, dal contrasto con esso, riceve il carattere della non presenza. Il tratto della non presenza dell'oggetto fantastico ne sancisce l'incompatibilità con il contesto percettivo reale ostacolando l'affermarsi di «un'unità di coesistenza»[78] tra le due dimensioni oggettuali. In questa prospettiva risulta controintuitivo sostenere che la fantasia possa in qualche misura integrare la percezione, in quanto tra i due campi non è ammessa l'associazione appercettiva che ad esempio congiunge le varie sezioni del contesto oggettuale percettivo. Quest'ultimo si costituisce grazie alla sintesi continua delle sensazioni che si connettono in campi sensoriali i quali, a loro volta, confluiscono nel «contesto appercettivo»[79]. Il lavoro dell'apprensione[80] ci consente di avere

[73] Ivi, p. 78.
[74] Ivi, p. 75.
[75] Ivi, p. 79.
[76] Ivi, p. 80.
[77] *Ibidem*.
[78] Ivi, p. 83.
[79] Ivi, pp. 86-87.
[80] Nelle lezioni su *La cosa e lo spazio* del 1907, di poco successive a quelle su fantasia e immagine, Husserl attribuisce all'apprensione la funzione di fondare e garantire l'unità fenomenica, vale a dire l'unità dei «campi d'immagine» che, nel decorrere delle cinestesi, si fondono continuatamente. Le singole manifestazioni rappresentano le frazioni di un oggetto che preserva la sua identità, nonostante la percezione e la presentazione nel loro succedersi mutino costantemente. In questo modo, l'apprensione assicura l'unità e la stabilità del contesto percettivo nella misura in cui, per suo tramite, ciascun campo oggettuale motorio è posto in successione, e quindi messo in connessione, «all'ambiente circostante». È

un'esperienza non caotica e coerentemente organizzata dell'oggetto e del campo oggettuale a cui afferisce. L'integrazione, tuttavia, non è attuabile in rapporto al campo di fantasia che compare quando l'attenzione verso gli oggetti della percezione è per certi versi sospesa. Non appena l'oggetto percettivo la richiama a sé, il campo di fantasia si disfa.

L'antagonismo tra le due forme di manifestazione ha a che fare soprattutto con i modi di articolazione dei rispettivi campi visivi di riferimento. Nel campo visuale percettivo, le manifestazioni di oggetti coesistenti vengono apprese nella forma della successione temporale, giacché esse «costituiscono un unico contesto […] oggettuale»[81] che si espande progressivamente e in cui gli oggetti si dispongono uno dopo l'altro. Si forma così un contesto unitario al quale le singole percezioni afferiscono e nel quale ciascun oggetto occupa una posizione spazialmente e temporalmente determinata. E lo stesso si può dire del *Fiktum* che, manifestandosi nel contesto percettivo, guadagna una porzione di spazio che «si estende fin dove si estende l'oggettualità conforme alla *perceptio*»[82]. Le cose si presentano in altro modo per il campo di fantasia. Le manifestazioni di fantasia hanno una base sensoriale eterogenea: i fantasmi che nel §35 Husserl classifica come contenuti materiali uguali alle sensazioni sia per genere che per contenuto. Come le sensazioni i fantasmi possono distinguersi ad esempio in fantasmi sonori o cromatici, come le sensazioni i fantasmi vengono oggettivati presiedendo alla formazione di un campo visivo che, però, non si unifica in alcun modo al campo visivo della percezione. Per cui, quando un'immagine di fantasia appare, lo fa sempre all'interno di una manifestazione che non si connette né si associa al campo sensoriale percettivo presente:

> Proprio ora mi viene in mente il Roons, ho una manifestazione di fantasia del Roons, così come si era dato, conformemente alla *perceptio*, dalla mia finestra. Inerisce a questa manifestazione di fantasia un'estensione unitaria dei contenuti visivi, un campo sensoriale di fantasia. Ma questi contenuti sensoriali e questo campo sono fenomenologicamente privi di qualsiasi connessione con il mio campo sensoriale conforme alla *perceptio* di adesso. E a ciò corrisponde poi anche che il contesto della manifestazione e degli oggetti fenomenici che si edificano sul fondamento di sensazioni e fantasmi non è un contesto unitario. L'una è oggettualità che si manifesta secondo fantasia, l'altra è quella che si manifesta percettivamente […][83].

grazie all'apprensione se «il mondo non finisce dove termina di volta in volta la percezione motoria». Cfr. Id., *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, in *Husserliana*, XVI, a cura di U. Claesges, M. Nijhoff, The Hague 1973; tr. it. *La cosa e lo spazio. Lineamenti di fenomenologia e critica della ragione*, a cura di V. Costa, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, pp. 254-258.

[81] Ivi, p. 86.

[82] Ivi, p. 87.

[83] Ivi, p. 88.

I rispettivi campi visivi sono quelli prevalentemente interessati dal contrasto a causa del fenomeno della localizzazione[84], «che è il fondamento dell'ordine spaziale oggettivo-fenomenico»[85]. Condividendo gli stessi valori d'ordinamento dei luoghi, essi tendono a "ricoprirsi" a vicenda.

Quanto emerso induce Husserl a riconsiderare la classificazione delle varie figure dell'*imaginatio*. Nel §40, in cui vengono brevemente ricapitolati gli esiti delle ricerche svolte, emerge «una differenza essenziale»[86] tra l'*imaginatio* a carattere d'immagine e l'*imaginatio* in quanto semplice fantasia. Mentre per la coscienza d'immagine occorre separare l'oggetto-immagine dal soggetto iconico a cui rinvia, l'immagine di fantasia, mancando delle proprietà che qualificano l'oggetto-immagine, appare inadatta alla raffigurazione[87]:

> Quando la nostra fantasia si diletta con angeli e demoni, gnomi e sirene, oppure quando la nostra memoria ci traspone nel passato e passa davanti al nostro spirito in formazioni intuitive, le oggettualità che si manifestano non hanno per noi il valore di oggetti-immagine, di meri rappresentanti, *analoga*, immagini per altre oggettualità: mentre nel caso di immagini genuine è possibile e ha luogo un vedere oltre, un essere rimandato a qualcosa d'altro e, ciò, a ben vedere, qui non ha affatto senso. Il termine «i*maginatio*», il parlare di immagini di fantasia e simili devono tanto poco ingannarci in questo caso quanto il parlare di «immagini-della-percezione» in quello della percezione[88].

Nella manifestazione di fantasia, come in quella percettiva, l'oggetto è preso di mira «*in un'unica piega* [*einfältig*]»[89]. L'intenzione oggettuale è diretta e non più mediata dall'immagine che verrebbe a frapporsi tra essa e il suo referente. Lo spostamento concettuale si riverbera anche sul piano terminologico con la sostituzione del termine *imaginatio* – fuorviante rispetto alle fantasie semplici per l'implicito rimando all'immagine – che cede il passo a quello di presentificazione. La fantasia è un modo di presentificare un oggetto non presente (*Nicht-Gegenwärtigen*) e, in questa misura, si contrappone alla percezione in quanto presentazione (*Gegenwärtigung*) di un'oggettualità data in carne e ossa. Bisogna a questo punto individuare l'origine genetica del divario che separa la

[84] Il campo visivo e quello tattile presiedono alla costituzione dello spazio e della cosa spaziale, in virtù della loro estensione pre-empirica. Le sensazioni visive e quelle tattili, in quanto sensazioni ostensive, concorrono alla presentazione della cosa, vale a dire alla presentazione di qualità che vediamo sulla cosa quali il colore o la ruvidità. Le sensazioni sonore, contrariamente, non presentano qualità spazialmente estese e, pertanto, non sono interessante dal fenomeno della localizzazione. Ciò consente la simultaneità tra sensazione visiva e fantasma sonoro senza che abbia luogo il ricoprimento del campo percettivo da parte di quello di fantasia o viceversa, «come avviene, per esempio, quando leggiamo delle note musicali accompagnandole con fantasmi sonori». Cfr. *Ibidem*.
[85] Ivi, p. 91.
[86] Ivi, p. 97.
[87] Ciononostante, Husserl non esclude che l'immagine di fantasia possa, in circostanze specifiche, assumere il valore di una raffigurazione dell'oggetto a cui l'intenzione mira attraverso la mediazione dell'immagine. In questi casi, l'immagine è finalizzata a rendere intuitiva un'idea allo scopo di facilitare la comprensione e di agevolare le operazioni di pensiero. Come accade, ad esempio, con le immagini che il geologo si forma osservando i resti di un fossile per farsi una rappresentazione intuitiva della specie preistorica a cui potrebbero appartenere (cfr. ivi, p. 100). Occorre precisare, però, che in situazioni simili le rappresentazioni di fantasia fungono soltanto «come puri strumenti ausiliari della comprensione» e non in quanto «veicoli di significato». Cfr. Id., *Ricerche Logiche*, cit., p. 252.
[88] Id., *Fantasia e immagine*, cit., p. 101.
[89] *Ibidem*.

dimensione della presenza da quella della non presenza. A questo riguardo Husserl vaglia due ipotesi. La prima viene discussa nel contesto della critica husserliana alla teoria di Brentano circa la natura delle rappresentazioni di fantasia. Il fulcro dell'argomentazione avanzata da Husserl è l'insufficienza di un approccio riduzionista che, come quello di Brentano, tende a ricondurre la differenza tra fantasia e percezione a una semplice differenza di contenuto riabilitando il paradigma humiano dei gradi di vivacità delle sensazioni. Questo tipo di approccio al problema non risolve veramente «le grandi difficoltà concernenti i fenomeni intenzionali»[90], finisce solo per aggirarle. Bisogna invece ammettere che si tratta di «differenze di coscienza»[91] e, più nello specifico, della «differenza fra presente e presentificato»[92] che interessa la costituzione dell'atto apprensionale. Si può ipotizzare – ed è questa la prima strada tentata da Husserl – che tale costituzione sia pienamente indipendente dai contenuti sensoriali del vissuto, e che questi ultimi possano sottostare ugualmente all'una o all'altra apprensione. Fantasia e percezione rimandano alla medesima «compagine essenziale»[93] ma differentemente caratterizzata. L'apprensione percettiva si qualifica come «una coscienza che offre realtà [*Realität*]»[94], in cui l'oggetto è vissuto nella coscienza del presente. L'apprensione di fantasia, dal canto suo, è coscienza modificata, una coscienza che imprime sul contenuto «il carattere di contenuto non *attuale*, meramente presentificato»[95]. Il carattere dell'inattualità o del discredito si applica tanto al vissuto di coscienza quanto alle sensazioni che, sottoposte a modificazione, si tramutano in fantasmi, e cioè in contenuti che non hanno più valore in se stessi ma soltanto come rappresentanti. Tuttavia, questa soluzione pone a Husserl non poche difficoltà e, infatti, in un'integrazione aggiunta probabilmente intorno al 1905/06, a proposito della teoria della modificazione, scrive: «tutto ciò è chiaramente sbagliato»[96]. Una tale concezione rischierebbe, infatti, di rimettere in gioco l'idea – già rigettata da Husserl – che la fantasia funzioni come una conversione d'immagine immanente, secondo la quale il vissuto di fantasia sarebbe esperito in prima istanza come una presenza effettiva e, solo in seguito, per mezzo della modificazione discreditante, verrebbe destituito della sua attualità e trasfigurato in un'immagine che rappresenta qualcos'altro[97].

L'alternativa a questo stato di cose che Husserl reputa scorretto è riconoscere la presentazione e la presentificazione come due modalità di oggettivare contenuti materiali che «sono già in sé differentemente caratterizzati»[98]. Fantasia e percezione si articolano, dunque, come «apprensioni

[90] Ivi, p. 114.
[91] Ivi, p. 118.
[92] *Ibidem*.
[93] Ivi, p. 120.
[94] *Ibidem*.
[95] Ivi, p. 119.
[96] Ivi, p. 126 nota a piè di pagina n.63.
[97] Cfr. T. Kartooms, *Phenomenology of Time. Edmund Husserl's Analysis of Time-Consciousness*, Kluwer Academy Publisher, Dordrecht 2002, pp. 10-19.
[98] Ivi, p. 126.

aventi pari diritto»[99] che si edificano su un materiale iletico funzionalmente diversificato. Mentre le sensazioni recano in sé il marchio della «realtà e precisamente della realtà presente», i fantasmi «in confronto a esse sono come delle nullità» che hanno valore «solo in quanto entrano in scena per [*Darsteller für*] un qualcosa d'altro che, se fosse dato, sarebbe appunto di nuovo sensazione»[100]. Se la sensazione può fungere solo presentativamente (*präsentativ*), il fantasma può farlo solo rappresentativamente (*repräsentativ*). Ne consegue che la determinazione apprensionale del vissuto sia, in qualche misura, prescritta dalla sua essenza fenomenologica secondo cui un oggetto viene appreso come presente o come non presente. Nel fantasticare «manca totalmente la relazione al presente» e all'adesso della percezione, in cui il vissuto di fantasia viene inquadrato per mezzo di una coscienza riflessiva che lo inerisce in un presente già oggettivato e «non immediatamente sentito»[101].

L'ipotesi delle due apprensioni ha certamente il vantaggio di sganciare la fantasia dall'immagine di una coscienza succedanea, subalterna e tributaria nei confronti della percezione, conferendole l'autonomia di un'autentica forma apprensionale e offrendo una giustificazione fondata della discontinuità che si sperimenta nel passaggio dal contesto percettivo a quello fantastico. Ha anche il limite di lasciare insoluto un interrogativo che subito si solleva quando si descrive il vissuto di fantasia come un vissuto in sé inattuale. Come si accorda la nullità e la non presenza dell'oggetto fantasticato con la presenza reale (*reell*)[102], con la presenza immanente dei costituenti materiali su cui l'apprensione di fantasia è costruita? È possibile che il fantasma – si domanda quindi Husserl – subisca una modificazione quando supporta un'apprensione di fantasia ma che, al di fuori della relazione con l'atto apprensionale, sia dotato di presenza, sebbene di una presenza immanente alla coscienza? Inoltre l'idea che il fantasma, e quindi un contenuto sensoriale, funga da *analogon*, da sostituto che rimanda a un oggetto di fatto assente, non è in fondo una *Bildtheorie* applicata alla fantasia anziché alla percezione? Il fantasma sembra, infatti, chiamato ad assolvere la stessa funzione figurativa a cui assolve l'immagine fisica. Consapevole delle criticità, Husserl valuta fallimentari entrambe le strategie esplicative perseguite e, al termine delle lezioni, la fantasia costituisce ancora un enigma insoluto. Tuttavia, al di là delle aporie irrisolte, è in queste lezioni che Husserl coglie una traccia importante da cui far ripartire l'indagine: vale a dire, il richiamo al piano della costituzione temporale. Secondo Eduard Marbach[103], è proprio nel corso di queste *Vorlesungen* che Husserl matura la visione del legame intimo che unisce la fenomenologia delle intuizioni a quella della temporalità, brevemente accennato già nel §44. L'opposizione tra percezione e fantasia non è

[99] *Ibidem*.
[100] Ivi, p. 92.
[101] Ivi, p. 93.
[102] In merito alla contrapposizione tra *reell* e *real*, si rimanda alla nota n. 31.
[103] Cfr. E. Marbach, *Einleitung des Herausgebers*, in E. Husserl, *Phantasie*, *Bildbewusstsein, Erinnerung*, cit., pp. XXV-LXXXII.

un'opposizione tra modalità apprensionali, tra modi diversi di mettere in forma la materia; piuttosto è un'opposizione tra flussi temporali: nella fattispecie «*tra la temporalità della* phantasia *e la temporalità della percezione*»[104]. L'oggetto fantasmatico manca, infatti, della presenza originaria dell'oggetto percettivo che, in virtù di questa, «si inscrive nella forma della temporalità immanente»[105]. Come vedremo di seguito, ciò influisce in maniera significativa sul tipo di individuazione a cui gli oggetti di fantasia sono sottoposti, rendendoli in questo modo distinguibili non solo dall'oggettualità della percezione ma anche da quella del ricordo.

Negli appunti composti tra il 1904 e il 1909, il tema della temporalità acquista sempre più rilevanza e la contrapposizione tra percezione e fantasia viene ripensata nei termini di una contrapposizione tra coscienza impressionale e coscienza riproduttiva. L'adozione di una nuova terminologia segnala un profondo spostamento concettuale, frutto di un lungo e complesso lavoro di riflessione da parte di Husserl, che interessa alcuni elementi teorici fondamentali nell'impianto fenomenologico così com'è concepito nelle *Ricerche Logiche*. Tra questi lo schema contenuto-apprensione, la cui revisione strutturale determina il superamento del modello della rappresentanza. Husserl abbondona progressivamente l'idea che i contenuti materiali della fantasia – i fantasmi – possano stare in rappresentanza dell'oggetto e, più in generale, l'idea che le sensazioni non siano altro che morta materia. Al modello della rappresentanza, subentra quello della riproduzione che si afferma come paradigma alternativo atto a spiegare come si costituiscono le rappresentazioni di fantasia, anche se la sua applicazione non si restringe al solo campo della fantasia. L'elaborazione della teoria della riproduzione crea le condizioni per tornare a riflettere sull'immagine e sulla coscienza d'immagine, entrambe riviste «proprio a partire da una generalizzazione del concetto di fantasia»[106], che ribalta completamente la prospettiva inizialmente assunta da Husserl: non è più la fantasia a essere ricondotta all'ambito dell'immagine, ma piuttosto la coscienza d'immagine a qualificarsi come fantasia percettiva o conforme alla *perceptio*.

1.2 La svolta della temporalità: dalla rappresentazione (Repräsentation) *alla riproduzione* (Riproduktion)

Come emerso, uno degli aspetti più problematici affiorato nelle lezioni del 1904/05 riguarda l'incompatibilità tra la non presenza dell'oggetto di fantasia e la presenza immanente (*reell*) dei contenuti materiali: i fantasmi. Tale incompatibilità rappresenta un ostacolo per l'interpretazione della fantasia come forma apprensionale. La discordanza tra il vissuto di fantasia e il noto schema

[104] A. Schnell, *Husserl et le fondements de la phénoménologie constructive*, Édition Jérôme Millon, Grenoble 2007; tr. it. di M. Cavallaro, *Husserl e i fondamenti della fenomenologia costruttiva*, Inschibboleth, Roma 2015, p. 152.
[105] *Ibidem*.
[106] C. Rozzoni, *Percezione, fantasia, immagine*, cit., p. XLV.

apprensione-contenuto apprensionale impone una forte limitazione alla validità di quest'ultimo, in quanto mette in luce che non tutti i vissuti di coscienza si costituiscono sulla base di un contenuto materiale animato da un'apprensione. Se si ammette che tra sensazione e oggetto c'è una relazione di corrispondenza così stretta che «ad ogni contenuto sentito corrisponde un momento dell'oggetto percepito»[107], si rischia di adottare un approccio che tende a dare priorità alla presenza piena dell'oggetto e dei costituenti materiali, schiacciando così anche quei vissuti che lo presentificano senza presentarlo sul paradigma della percezione. Come è stato notato, l'adesione iniziale da parte di Husserl a un modello costitutivo in cui contenuti sensoriali figurano come «una morta materia»[108] che ottiene «un significato animante»[109] soltanto attraverso l'apprensione, è dovuta all'influsso subito dalla letteratura psicologica del tempo in cui l'orientamento di matrice sensualista risultava dominante. E, sebbene in percentuale minore, agli studi sul linguaggio da cui Husserl pure avrebbe attinto per la messa a punto dello schema materia-forma[110]. Senza l'intenzione la sensazione, proprio come il segno materiale, non ha significato né referente. È solo con il sopraggiungere dell'apprensione che la materia viene informata e, quindi, dotata di senso e intenzionalità. Non è casuale, del resto, che la nozione di contenuto venga introdotta nel contesto della *Prima Ricerca,* il cui oggetto di indagine è proprio la relazione che lega espressione e significato. In particolare, nel §23 Husserl sottolinea l'affinità che accomuna «l'apprensione comprensiva» «nella quale si effettua la significatività del segno», e «le apprensioni oggettivanti» mediante cui «sorge in noi la rappresentazione intuitiva»[111]. Così come l'espressione ottiene dall'intenzione significante il riferimento oggettuale, allo stesso modo le sensazioni acquisiscono, grazie all'«interpretazione oggettivante», «il valore di segni delle proprietà di un oggetto». In questa misura la distinzione «tra contenuto sentito e contenuto percepito non è altro che l'*analogon* della distinzione tra segno e designato»[112]. Mentre segno e designato sono uniti da una relazione arbitraria e convenzionale, le sensazioni esibiscono una certa somiglianza o identità con le qualità oggettive che rappresentano[113]

[107] E. Husserl, *La cosa e lo spazio*, cit., p. 54.
[108] Ivi, p. 57.
[109] *Ibidem*.
[110] Cfr. R. Sokolowski, *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*, in *Phaenomenologica*, 18, M. Nijhoff, The Hague 1970, pp. 54-58.
[111] E. Husserl, *Ricerche Logiche*, cit., p. 259-260.
[112] L. De Giovanni, *L'ombra di Husserl. Il problema della sensazione nella fenomenologia husserliana*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 88.
[113] Il riferimento al legame di somiglianza che mette in connessione la sensazione immanente con l'oggetto trascendente è peraltro introdotto, come si è visto, dallo stesso Husserl nel §26 della *Sesta Ricerca* dove emerge la funzione di selezione che il contenuto ostensivo dell'atto opera, per così dire, sulla materia intenzionale. Tommaso Piazza mette in rilievo come l'integrazione relativa alla pienezza intuitiva, e quindi al tipo di relazione che unisce contenuto e apprensione, si associa alla rimodulazione del parallelismo istituito, sebbene non esplicitamente, nella *Quinta Ricerca* tra significazione e percezione. Se la materia di un atto signitivo è relata al contenuto iletico in maniera estrinseca e accidentale, la materia intenzionale dell'atto percettivo deve essere vincolata ai costituenti materiali dal nesso della somiglianza e quindi da una relazione intrinseca e necessaria. Da ciò scaturisce, secondo Piazza, l'inapplicabilità della nozione di materia intenzionale alla percezione, in quanto il tipo di relazione che la unisce al sostrato materiale è extra-essenziale alla sua determinazione

e ciò denota che la sensazione non è riducibile a «morta materia», in quanto è capace di orientare l'apprensione in una direzione piuttosto che in un'altra. Tale capacità emerge con forza in rapporto alle illusioni percettive, in cui l'apprensione è sospesa tra sensi apprensionali conflittuali e l'affermazione di un senso percettivo a scapito dell'altro è motivata dal potere affettivo che la cosa esercita sul soggetto. L'apprensione può essere inibita o cancellata se il senso apprensionale di cui si fa portatrice contrasta con il materiale iletico da cui la coscienza è affetta[114]. Il contenuto sensoriale limita, per così dire, l'arbitrio dell'apprensione che si muove sempre all'interno di una cornice di significatività già predelineata. L'intenzione anima un contenuto che è in sé già significante e che, proprio in virtù del suo senso, la guida verso un'oggettività in carne e ossa[115]. A proposito della relazione tra intenzione e oggetto, Paolo Spinicci mette in rilievo che lo scacco, cui vanno incontro le filosofie della percezione mediate dal contenuto, sta nel riproporre una concezione rappresentazionalista dell'atto percettivo che conduce in ultima istanza alla perdita dell'oggetto.

---

e, pertanto, non soddisfa la condizione richiesta dalla presenza percettiva dell'oggetto, fondata invece sull'inerenza necessaria tra materia e contenuto. Tuttavia, la tematizzazione esplicita del ruolo giocato dalla pienezza intuitiva nel determinare la modalità del riferimento intenzionale «apre per la prima volta la problematica relativa al rapporto tra sensibilità e intelletto», che costituirà il tema centrale delle *Lezioni sulla sintesi passiva* degli anni Venti, nelle quali Husserl riformula in chiave fenomenologica la questione dell'estetica trascendentale. Cfr. T. Piazza, *Esperienza e sintesi passiva. La costituzione percettiva nella filosofia di Edmund Husserl*, Guerini e Associati, Milano 2001.

[114] La risoluzione del dubbio percettivo – come nel caso ricorrente del manichino/uomo – non risulta interamente a carico della componente noetica dell'atto. Il passaggio dal senso apprensionale "uomo" a quello "manichino" è motivato da un mutamento di carattere iletico inerente al sostrato materiale delle sensazioni e alla richiesta affettiva che avanzano nei confronti dell'io. In ragione dell'affezione impressa sull'io, le sensazioni, intese come complessi sensoriali dinamici e non come entità atomistiche e isolate, incidono significativamente sulla determinazione del senso noematico e sulla costituzione dell'oggetto percettivo. Oggetto che viene, appunto, costituito attraverso sintesi associative che sono motivate o inibite in maniera diretta dal flusso di sensazioni su cui si istituisce il processo percettivo. L'apprensione noetica e il senso noematico, pertanto, non si configurano come strutture formali statiche, fissamente determinate, ma si modificano in corso d'opera, in risposta alle mutazioni del flusso sensoriale e dei modi d'affezione che le sensazioni esercitano sull'io. Cfr. Ch. Schües, *Conflicting apprehension and the question of sensation*, in V. Costa, N. Depraz, D. Zahavi (a cura di), *Alterity and Facticity. New perspectüives on Husserl*, in *Phaenomenologica*, 148, Kluwer Academy Publisher, Dordrecht 1998, pp. 139-162.

[115] La capacità della sensazione di rinviare l'intenzione oltre se stessa, dirigendola verso la presentazione (più che verso la rappresentazione) dell'oggetto impone, secondo Luca Bisin, di rivalutare il rapporto che lega l'analisi statica delle *Ricerche Logiche* all'indagine di tipo genetico, il cui procedere regressivo è finalizzato proprio a rinvenire l'origine genetica del significato. Sebbene nelle *Ricerche* la dimensione temporale non venga problematizzata e il senso apprensionale risulti già strutturato ed estrinseco al dinamismo dell'esperienza, va messa in rilievo – prosegue Bisin – che il concetto husserliano di significato è un concetto polisemico che richiama da un lato l'orizzonte logico-formale (*Bedeutung*), e dall'altro rimanda alla radice estetica del senso (*Sinn*), a un certo modo di vedere e di investire intuitivamente l'oggetto. Il senso segna il punto in cui il significato e l'oggetto si incontrano, in cui l'ideale si ricongiunge all'empirico, svelando così una certa "riverberazione" tra il darsi a vedere della cosa e l'attività sintetica del soggetto della visione. Le considerazioni di Bisin sono peraltro in linea con quanto Donn Welton sostiene quando propone di seguire una lettura meno dicotomica, più continuista, tra la fenomenologia statica e l'indagine genetica inaugurata nelle lezioni sul tempo. Mentre la prima costituisce una sorta di schematizzazione delle forme eidetiche assunte dalla correlazione mondo-coscienza, la seconda si propone come interrogazione della genesi delle regioni ontologiche dell'essere. Se l'analisi statica, dunque, è un'indagine orizzontale che si mantiene in superficie, l'analisi genetica scende in profondità indagando la stratificazione delle oggettualità regionali e le trasformazioni che il senso subisce nel divenire storico-dinamico dell'esperienza. Il passaggio tra il piano statico e quello genetico è mediato dall'integrazione dell'orizzonte della temporalità, in quanto strato originario e costitutivo, da cui emergono le strutture modali che danno luogo alle diverse forme dell'intenzionalità. Cfr. L. Bisin, *Che cosa significa orientarsi nel vedere? Pluralità e visibilità della forma in Husserl*, in «Rivista di storia della filosofia», 63, 2, 2008, pp. 25-72; D. Welton, *The Systematicity of Husserl's Transcendental Philosophy: From Static to Genetic Method*, in Id. (a cura di) *The New Husserl. A critical reader*, Indiana University Press, Bloomington 2003, pp. 255-288.

L'oggetto è inteso come «qualcosa che *eventualmente* si aggiunge alla percezione che, per sua natura, è interamente definita dal suo *contenuto*, dal suo essere questo determinato modo di prendere di mira le cose»[116]. È allora nell'ottica di scongiurare un ritorno a un rappresentazionalismo di stampo cartesiano, che Husserl prende le distanze dal realismo diretto che domina ancora le *Ricerche Logiche*, volgendo verso la concettualizzazione di un idealismo – quale sarà quello trascendentale – in grado di farsi carico dell'istanza realista senza riproporne le storture e le ingenuità[117].

Questo cambio di prospettiva passa attraverso il ripensamento radicale dell'intenzionalità, testimoniato da alcuni manoscritti composti tra il 1907 e il 1909[118], che si collocano nel contesto analitico della costituzione immanente del tempo e si presentano come rielaborazione delle *Lezioni sulla coscienza interna del tempo* del 1905. Nelle *Lezioni*, il modello costitutivo adoperato da Husserl è sostanzialmente lo schema materia-forma. I contenuti sensoriali e le apprensioni sono «unità immanenti» che si costituiscono nel flusso temporale pre-empirico. Per garantire alle sensazioni una relazione intenzionale con l'oggetto percepito, Husserl attribuisce alle «apprensioni originarie», appartenenti «alle fasi del flusso originario stesso», la funzione di costituire l'«unità temporale del contenuto immanente nel suo regredire passato»[119]. Nel loro defluire i contenuti vengono appresi come apparizioni di un oggetto che, nel mutare dei suoi profili, conserva la sua identità cosale. Soltanto la ritenzione, in quanto intenzionalità *sui generis*, sfugge al dualismo di apprensione e contenuto: «la coscienza ritenzionale contiene effettivamente la coscienza di passato […] e non va suddivisa in suono sentito da un lato, e apprensione come ricordo, dall'altro»[120]. Nella ritenzione si istituisce «una coscienza istantanea della fase defluita, e insieme una base per la coscienza ritenzionale della fase prossima»[121]. Il progressivo concatenarsi delle fasi ritentive del flusso

[116] P. Spinicci, *Il paradosso della percezione*, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 103.
[117] In un saggio eloquentemente intitolato *La rovina della rappresentazione* (1959), Lévinas evidenzia come il rinnovamento radicale apportato da Husserl alla tematica del trascendentale abbia permesso alla fenomenologia di oltrepassare, superandola, la rigida polarizzazione tra idealismo e realismo. La scoperta dell'intenzionalità, e quindi della correlazione originaria che fa del soggetto un soggetto costitutivamente aperto e impegnato nel mondo, «ci conduce al fuori delle categorie soggetto-oggetto e distrugge la sovranità della rappresentazione», dal momento che il versante oggettivo si dà sempre nella commistione con quello soggettivo e viceversa. È soltanto alla luce della primordialità della correlazione che si comprende l'ambiguità da cui il concetto husserliano di costituzione è attraversato e che, in fondo, riflette l'ambiguità dello stesso movimento costitutivo, dove i termini di costituito-costituente appaiono mobili e reversibili e dove la coscienza è implicata all'interno di un moto dialettico che oscilla tra "libertà" e "appartenenza" dal/al mondo. Da qui l'emergere di un pensiero che non consiste nella mera proiezione delle sue categorie sull'essere né, d'altro lato, si limita a riverberare (es. l'immagine lockiana della tabula rasa) le strutture dell'oggettività, ma che al contrario segna l'introdursi della trascendenza nella sfera dell'immanenza mettendo fine «all'ideale della rappresentazione e della sovranità del soggetto» cartesiano, ossia di un soggetto ermeticamente chiuso e impermeabile al mondo. Cfr. E. Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Librairie Philosophique, Vrin, Paris 1949/1967, tr. it. di F. Sossi, *Scoprire l'esistenza con Husserl e Heidegger*, Raffaello Cortina, Milano 1998, pp. 141-154.
[118] Il riferimento è ai manoscritti raggruppati sotto il titolo «Per la dissoluzione dello schema contenuto apprensionale-apprensione» (parte B), in E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, cit., pp. 275-328.
[119] Ivi, p. 116.
[120] Ivi, p. 67.
[121] Ivi, p. 143.

temporale fa sì che in ogni fase sia data anche «l'intera serie delle ritenzioni trascorse»[122], assicurando il compimento di atti memorativi tramite cui giunge a datità, assieme all'oggetto passato, «la serie delle fasi costitutive»[123]. È alla ritenzione, in qualità di intenzionalità *sui generis* dalla duplice direzionalità, che in prima battuta Husserl aggancia la possibilità dell'auto-oggettivazione, e dunque della riflessione, da parte della coscienza. Tuttavia, nell'*Appendice IX*, l'argomento secondo cui la coscienza sorge soltanto mediante la ritenzione è rigettato a causa delle conseguenze paradossali che derivano dal sottoscrivere una simile ipotesi. Sostenere che «la fase iniziale può diventare oggetto solo dopo essere decorsa»[124] impone di introdurre nella coscienza contenuti inconsci che solo in un secondo momento diverrebbero coscienti, e ciò si scontra con l'assunto secondo cui «coscienza è necessariamente *esser-conscio* in ciascuna delle sue fasi»[125]. Per cui l'alternativa è riconoscere che il dato originario è già conscio, sebbene non in maniera oggettuale. Se tale condizione non fosse soddisfatta «non sarebbe neppure pensabile alcuna ritenzione», nel senso che la «ritenzione di un contenuto di cui non si abbia coscienza è impossibile»[126]. In ogni caso questa coscienza originaria va pensata in una forma diversa da quella dell'atto apprensionale. Mantenendo la distinzione tra il contenuto e l'apprensione che lo rende cosciente, si ricade in un regresso all'infinito generato dalla necessità di presuppore una seconda apprensione che oggettualizzi la prima e così via. Un passaggio che appare invece del tutto superfluo se si ammette che la sensazione è già coscienza.

La scoperta di un'intenzionalità più basilare di quella apprensionale rimette in discussione la legittimità della teoria della rappresentanza. Nel testo n. 48 Husserl scrive che «una simile interpretazione potrebbe non essere del tutto sostenibile»[127], proprio perché concepisce ancora la sensazione come inerte e informe materia. Nel binomio sensazione-morta materia che la teoria della rappresentanza sottende, Husserl individua la causa principale del fallimento dei suoi ripetuti tentativi di definire i rapporti tra percezione e fantasia:

> Questo penso! Non ho visto (e, in generale, non si è visto) che, per esempio, nel caso della fantasia di un colore, non è dato qualcosa di presente, non è dato un vissuto colore che fungerebbe poi da rappresentante per il colore reale. Stando a ciò, colori della sensazione e colori-fantasma sarebbero in sé la medesima cosa, solamente affetta da una diversa funzione. Disponevo dello schema contenuto apprensionale e apprensione, e certamente esso ha un senso. Tuttavia, nel caso della percezione, in essa, non abbiamo, per prima cosa, in quanto concreto vissuto, un colore in quanto contenuto apprensionale e poi il carattere dell'apprensione che produce la manifestazione. E, allo stesso modo, nel caso della fantasia, non abbiamo, di nuovo, un colore in quanto contenuto apprensionale e poi una diversa apprensione, quella che produce la manifestazione di fantasia.

[122] *Ibidem*.
[123] *Ibidem*.
[124] Ivi, p. 144.
[125] *Ibidem*.
[126] *Ibidem*.
[127] Ivi, p. 315.

Piuttosto: la coscienza consta da parte a parte di coscienza e la sensazione, così come il fantasma, è già coscienza[128].

Con l'accantonamento dello schema contenuto-apprensione, la sensazione non assolve più alla funzione di rinviare – quasi come se ne fosse il segno[129] – all'oggetto rappresentato. Essa viene ora a configurarsi come coscienza dell'adombramento delle proprietà che appartengono all'oggetto percettivo, sebbene l'adombramento stesso non costituisca una componente effettiva (*reell*) della percezione. In questa misura la sensazione è già «percezione, solo non una piena percezione»[130] dei molteplici profili dell'oggetto in cui, diversamente da quanto avviene nell'apprensione oggettivante, non «si compiono un prestare attenzione e la posizione di un soggetto»[131]. Il fantasma, in qualità di riproduzione della sensazione e dell'adombrarsi dell'oggetto, fonda una *quasi*-coscienza che «[…] *è da parte a parte modificazione, e non può contenere altro che modificazione*»[132], nel senso che non contiene alcun contenuto materiale (secondo il significato attribuito alla *hyle* nello schema contenuto-apprensione). Se la sensazione, in quanto impressione originaria, dà luogo a una coscienza percettiva, impressionale, il fantasma, in veste di *quasi*-sensazione, di sensazione *come se*, istituisce una coscienza di fantasia in cui l'oggetto è presente «per così dire»[133] (*gleichsam*). In tal senso la fantasia va inclusa, assieme al ricordo e all'attesa, in quella categoria di vissuti che non danno l'oggetto *originaliter*, in carne ossa, ma ne offrono la «riproduzione intuitiva»[134]. La suddivisione dei vissuti in impressionali e riproduttivi trae origine dalla coscienza interna del tempo, in quanto forma di obiettivazione e individualizzazione dei contenuti coscienziali, in cui «rientra anche quella differenza tra presentazione e presentificazione, su cui si fa tanta confusione»[135].

Come unità temporale internamente esperita, il vissuto è qualcosa di cui si può avere una «coscienza originaria», impressionale o una coscienza riproduttiva che, come modificazione della prima, risulta «secondaria». Ciascun vissuto impressionale può idealmente essere riprodotto nella coscienza, esattamente come afferisce all'essenza di ciascun oggetto presentato dalla percezione, la possibilità di ripresentarsi in una coscienza memorativa o di fantasia. La peculiarità della riproduzione sta, dunque, nella sua duplice intenzionalità: da un lato è riproduzione dell'atto impressionale originario, dall'altro è presentificazione dell'oggetto. Husserl precisa, in ogni caso, che la facoltà della coscienza di riprodurre il vissuto impressionale non prevede che l'atto riprodotto sia realmente contenuto in essa. L'atto non è riprodotto come se fosse «un'eco, un riflesso o un'immagine residua»,

[128] Id., *Fantasia e immagine*, cit., p. 155.
[129] Per le analogie tra contenuto e segno si rimanda a L. De Giovanni, *L'ombra di Husserl*, cit., pp. 86-87.
[130] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 157.
[131] Ivi, p. 158.
[132] Ivi, p. 159.
[133] Ivi, p. 160.
[134] *Ibidem*.
[135] Id., *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, cit., p. 297.

illanguidita e indebolita dell'originale. Il nesso che unisce il riprodotto alla riproduzione è un nesso di implicazione intenzionale, nel senso che l'oggetto presentificato ci è dato mediante la riproduzione della presentazione, mediante una *quasi*-presentazione. Ciononostante, l'attenzione resta rivolta all'oggetto mentre l'atto è riprodotto «*implicite*». Quando ricordo il teatro illuminato di cui ho fatto esperienza – esemplifica Husserl – la mia attenzione è primariamente diretta sul teatro ricordato. Posso, tuttavia, scegliere di rendere oggetto del mio ricordare l'esperienza passata che ho avuto del teatro. La possibilità di attualizzare la mia percezione trascorsa, implicitamente riprodotta nel ricordo, mi consente di affermare, allo stesso titolo, di ricordare il teatro e di ricordare di averlo percepito. Sotto questo profilo la struttura doppia della riproduzione rimanda alla duplicità del movimento ritenzionale, per mezzo del quale il flusso originario si autocostituisce. Nel testo n. 54, Husserl distingue l'intenzionalità trasversale attraverso cui l'ora di sensazione trapassa di continuo in riproduzione, dall'intenzionalità longitudinale attraverso cui viene colta «la serie riprodotta della coscienza defluita»[136]. Grazie all'intenzionalità trasversale, l'oggetto immanente si costituisce come unità temporale «che dura, e nella sua durata, continuamente s'estende»[137], mentre l'intenzionalità longitudinale è rivolta al «continuo avanzare del flusso di coscienza», «col punto limite della attuale sensazione originaria e la costante retrocessione di questa serie […]»[138]. Nella prima si istituisce il tempo immanente dei vissuti che, a loro volta, costituiscono il tempo oggettivo e gli oggetti temporali che lo inabitano. Nella seconda si determina originariamente «l'ordinamento *quasi*-temporale delle fasi del *flusso*»[139] scandite dal degradarsi progressivo dell'impressione. Benché si trovi al fondo della vita di coscienza e rappresenti la fonte ultima di ogni attualità, il flusso in sé «non è nulla di temporalmente "obiettivo"»[140]. Il suo fluire non si misura in rapporto a una temporalità altra, a «un tempo dietro al tempo», bensì in relazione al modificarsi graduale dell'impressione originaria rispetto a una nuova impressione. A differenza degli atti apprensionali, la ritenzione e la protensione non sono entità individuali costituite: sono «*il modo stesso del flusso*» in cui «evento e coscienza sono sullo stesso piano»[141].

Se l'assoluta soggettività è efficacemente descritta secondo la metafora del flusso, possiamo immaginare i singoli atti come le onde che si distaccano dalla sua superficie costituendosi come unità discrete senza alterarne l'unicità e l'unitarietà[142]. In questa misura i vissuti forniscono al flusso, e

[136] Ivi, p. 364.
[137] *Ibidem*.
[138] *Ibidem*.
[139] Ivi, p. 365.
[140] Ivi, p. 356.
[141] E. Lévinas, *Scoprire l'esistenza con Husserl e Heidegger*, cit., pp. 175-176.
[142] Cfr. J. B. Brough, *Notes on the Absolute Time-Constituting flow of consciousness,* in D. Lomar, I. Yamaguchi (a cura di), *On Time. New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time*, in *Phaenomenologica*, 197, Springer, Dordrecht 2010, pp. 21-50.

quindi alla forma temporale della coscienza, la materia di riempimento. E dal momento che «il tempo non è solo la forma che ospita le sensazioni» ma anche «il sentire della sensazione»[143], non è escluso che il vissuto, in qualità di contenuto riempiente, possa incidere sull'assetto formale della coscienza temporale. Ci sono esperienze singolari in grado di modificare lo scorrere del flusso, mettendo così in luce una strettissima corrispondenza tra contenuto e forma[144]. Tra queste troviamo anche le esperienze di natura immaginativa, la cui temporalità si pone in discontinuità con il decorrere temporale della percezione. L'elemento della discontinuità temporale, come si è visto, era già emerso nel corso delle lezioni di Gottinga, in cui l'immagine di fantasia era risultata antitetica al campo oggettuale percettivo. Tale antitesi può essere ricondotta all'indeterminatezza temporale dell'oggetto fantasmatico, difficilmente inquadrabile secondo le coordinate del tempo oggettivo di cui gli oggetti percettivi occupano una porzione circoscritta. L'indeterminatezza temporale rende peculiare, per il soggetto che la sperimenta, l'esperienza dell'immaginare contribuendo a differenziarla sia dal percepire che dal ricordare con cui mostra numerose analogie.

1.3 Indeterminazione temporale e individuazione degli oggetti di finzione

Il fatto che Husserl associ la fantasia alla sfera della riproduzione può dar credito all'idea sartriana che nella fenomenologia husserliana fantasia e ricordo siano sovrapponibili. Al contrario, l'analisi husserliana risulta si mostra più orientata a fissarne le differenze, lasciando emergere quegli elementi che rendono la modificazione impressa al vissuto dalla fantasia difforme da quella impressa dal ricordo. L'oggetto ricordato così come quello fantasticato ha un'apparenza solamente immaginativa: è come se aleggiasse di fronte alla coscienza. Ciononostante, il ricordo intrattiene con il presente attuale, con il presente in cui si svolge la vita dell'io che ricorda, una relazione diretta nella misura in cui è collegato a esso per mezzo di intenzioni temporali «soggettive». Quando ricordiamo, spiega Husserl, ciò che facciamo è estrarre un segmento del nostro flusso coscienziale trascorso riportandolo nel presente. In questo senso l'operazione del ricordare consiste nel tagliare via la singola memoria dalla serie temporale a cui appartiene e in cui occupa una posizione delimitata. Nel loro defluire, i momenti in cui la vita di coscienza si articola si fondono continuamente ferma restando la possibilità di isolarne, riattualizzandole, delle porzioni. Ciascuna delle quali porta con sé nel presente il «proprio contesto», vale a dire un orizzonte di intenzioni rivolte all'indietro verso il passato e protese in avanti verso il futuro. Queste intenzioni, in quanto intenzioni vuote, sono contenute nel ricordo in modo

[143] E. Lévinas, *Scoprire l'esistenza con Husserl e Heidegger*, cit., p. 174.

[144] La tesi di Micali, circa la possibilità di alcune esperienze di alterare il processo di unificazione dei vissuti, si sviluppa all'interno di una critica rivolta verso quelle letture che tendono a stressare il formalismo della coscienza temporale, sostenendo che la forma del flusso non possa subire alterazioni di alcun tipo. Cfr. S. Micali, *The Temporalization of Absolute Flow of Time-Consciousness*, in D. Lomar, I. Yamaguchi (a cura di), *On Time*, cit., pp. 169-187.

potenziale. Possono, però, idealmente essere riempite tramite l'intera «serie di ricordi che sfociano nell'"ora" attuale»[145]. L'oggetto temporale si costituisce in maniera complementare all'oggetto spaziale. Come la percezione del secondo è associata necessariamente alla «percezione impropria»[146] dello sfondo spaziale in cui è inserito, così il primo, di cui abbiamo una coscienza di primo piano, va collocato all'interno del contesto temporale. L'oggetto spaziale e quello temporale sono parte di uno spazio e di un tempo complessivi, nei quali vengono inclusi per mezzo di «intenzioni vuote di contorno»[147]. Quando riportiamo alla mente un evento appena accaduto, notiamo che la scena ricordata, per esempio la passeggiata appena fatta, è accompagnata da un complesso di intenzioni temporali. La scena rievocata è solo un momento singolare di un nesso seriale di ricordi, ciascuno dei quali può a sua volta essere presentificato. In questo modo, possiamo ripercorrere tutte le fasi che compongono la serie: dal momento in cui la passeggiata è iniziata fino al momento in cui si è conclusa. Le intenzioni, che collegano le fasi l'una all'altra e che ci permettono di ricordare l'evento nella sua interezza, sono di natura impressionale e non meramente riprodotte. Come accade invece nella fantasia, in cui le manifestazioni si dispongono in un ordine seriale, anch'esso fantasticato, che riproduce il decorso temporale percettivo con i suoi orizzonti di passato e di futuro[148], i quali restano privi di riempimento dato che la durata temporale dell'oggetto fantasticato coincide con quella del vissuto di fantasia.

In rapporto alla costituzione temporale della percezione, il ricordo presenta una struttura temporale stratificata che si dispiega su tre livelli temporali: il tempo presente in cui ha luogo l'atto del ricordare, il tempo passato in cui l'esperienza ricordata si è svolta e, in ultimo, il tempo oggettivo dell'oggetto ricordato. In quanto vissuto riproduttivo, la rimemorazione contiene, assieme alla ripresentazione dell'oggetto, la riproduzione dell'esperienza passata in cui è stato esperito. In qualità di oggetto di una precedente esperienza che l'atto del ricordare riporta a coscienza, l'oggetto rimemorato viene posto come passato, come oggetto di un presente trascorso vissuto *originaliter*. In questa misura possiamo dire che ogni memoria «avanza strutturalmente una pretesa di verità»[149] (benché le esperienze di falsi ricordi o di illusioni di coscienza siano sempre possibili)[150], ed è relata in maniera

[145] E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, cit., p. 129.
[146] Ivi, p. 86.
[147] Ivi, p. 87.
[148] Cfr. Id., *Phantasie*, *Bildbewusstsein, Erinnerung,* cit., pp. 294-300.
[149] V. Costa, *Un altro presente: le modificazioni immaginative*, in «Studi di estetica», XLVI, IV, 2, 2018, p. 29.
[150] Per questa ragione, Husserl ritiene necessario distinguere la credenza che appartiene a ciò che è ricordato dalla credenza attuale, effettuata nel presente in cui il ricordare ha luogo. Se ricordando mi rendo conto di aver commesso un errore giudicando in un certo modo, posso revocare la mia credenza nei confronti dello stato di cose giudicato che ora reputo scorretto e attuare una nuova credenza che corregge quella passata. La revoca della credenza può riguardare non solo il contenuto oggettuale, ma anche l'esperienza riprodotta nel ricordo. Se gli atti ricordati si rivelano falsi ricordi, esperienze che non ho mai realmente vissuto, posso cancellare la posizione di realtà in precedenza assegnata. Privato della credenza, e quindi del valore di realtà, l'atto «aleggia dinanzi alla coscienza» come mero *cogitare*. Cfr. E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., pp. 167-172.

diretta al presente attuale. La connessione tra il presente attuale e quello trascorso è garantita dal flusso temporale di coscienza che presiede alla temporalizzazione dei vissuti e, per loro tramite, a quella dell'oggetto intenzionale così inserito nel tempo oggettivo. L'inserimento nel tempo oggettivo, che segue all'inclusione nella temporalità immanente di coscienza, assegna all'oggetto una collocazione temporale circoscritta e, conseguentemente, un'individualità specifica grazie alla quale l'oggetto del ricordo viene identificato come lo stesso oggetto in precedenza percepito[151]. La percezione, in qualità d'intuizione originariamente offerente, offre alla coscienza l'oggetto di esperienza "nel suo modo di realtà".

Diverso è il caso della fantasia, in cui è proprio la connessione prioritaria con il presente attuale o trascorso a venir meno nella misura in cui l'oggetto fantasmatico è – per dirla con Marc Richir – «presenza senza presente»[152]. L'espressione coniata dal fenomenologo belga sintetizza efficacemente quella che Husserl chiama l'«attualità distante» (*Wirklichkeitsferne*)[153] degli oggetti di fantasia che sembrano iscriversi in un «passato mitico» (*sagenhafte Vergangenheit*)[154], in un tempo che «non ha nessun rapporto di orientamento con quel presente nel quale si costruisce il vissuto dello stesso fantasticare»[155]. L'incongruenza temporale scaturisce dalla natura finzionale dell'oggetto fantasmatico che sta di fronte alla coscienza come mero *fictum*, come mera finzione. Gli oggetti di fantasia, e più in generale gli oggetti a cui l'immaginazione si rapporta, sono esperiti come prodotti della finzione che, in quanto tali, sono dati alla coscienza *come se fossero presenti*. Vale a dire secondo una modificazione del loro valore di realtà: mentre l'oggetto della percezione esiste come individuo dotato di realtà, l'oggetto di fantasia «non è nulla di reale, non è un individuo. E questo perché un individuo per eccellenza è un individuo reale [..]»[156]. L'oggetto di fantasia possiede un modus di esistenza *sui generis*, nel senso che esiste nel modo del *come se*, nel modo della *quasi* realtà, come membro di un *quasi*-mondo di finzione inquadrato in «un tempo *come-se*»[157]. Un esempio

[151] «Grazie al fatto che, di contro al flusso della retrocessione temporale, al flusso delle modificazioni della coscienza, l'oggetto che appare retrocesso si conserva, per l'appunto, appercettivamente, in assoluta identità, l'oggetto, si badi, insieme con la tesi che l'ha posto, nel punto "ora", come "questo". […] Ogni "ora" attuale produce un nuovo punto d'oggetto che, nel flusso della modificazione viene mantenuto come quel medesimo ed unico punto individuale d'oggetto. E la continuità, nella quale il nuovo ora si costituisce sempre di nuovo, ci mostra che non si tratta in generale di una "novità", ma di un momento di continua individuazione nel quale il posto temporale ha la sua origine. È nell'essenza del flusso modificatore che tale posto temporale sussista identico, e necessariamente identico. […] Quando il fenomeno si sposta nel passato, l'"ora" acquista il carattere di "ora" trascorso, ma resta lo stesso ora anche se, in relazione a quello che via via è attuale e temporalmente nuovo, risulta passato» (Id., *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, cit., pp. 94-95).
[152] M. Richir, *Imagination et Phantasia chez Husserl*, in J. Benoist, V. Gérard (a cura di), *Lectures de Husserl*, Ellipses, Paris 2010, pp. 143-158.
[153] E. Husserl, *Phantasie*, *Bildbewusstsein, Erinnerung,* cit., p. 300.
[154] *Ibidem*.
[155] E. Fink, *Presentificazione e immagine*, cit., p. 102.
[156] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 233.
[157] Id., *Erfarung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, a cura di L. Landgrebe, Classen Verlag, Hamburg 1948; tr. it. di F. Costa, *Esperienza e giudizio. Ricerche sulla genealogia della logica*, Silva Editore, Milano 1960, p. 184.

emblematico dell'indeterminatezza temporale che li qualifica si riscontra nell'incipit con cui si aprono in genere i racconti fiabeschi: «c'era una volta» che è come dire «da qualche parte nel mondo, nello spazio, nel tempo c'era questo e quello»[158]. L'inclusione dell'oggetto di fantasia all'interno di una durata temporale di finzione garantisce una forma di individuazione anche per questa categoria di oggetti che, tuttavia, essendo privi della presenza in carne e ossa dell'oggetto percettivo, godono di un'individuazione relativa e non assoluta[159]. La relatività implica in buona sostanza che l'individuazione dell'oggetto di fantasia debba sottostare a due limitazioni. La prima è che, data la mancanza dell'assoluta posizione temporale, gli oggetti di fantasia non hanno «un unico ordinamento temporale come gli oggetti della percezione»[160] i quali, godendo di un posizionamento temporale assoluto, sono riconosciuti come gli stessi ogni volta che vengono riportati a coscienza. Le fantasie possiedono ognuna «*il suo tempo dell'immaginazione* [*Einbildungszeit*]»[161] e formano ognuna un mondo in sé concluso. Ciascuna è correlata al proprio contesto mondano senza che tra questi si stabilisca alcuna connessione. Tuttavia, possiamo riscontrare, in mondi di fantasia diversi, formazioni individuali simili rispetto alle quali

> possiamo parlare di eguaglianza e di somiglianza delle individuazioni stesse, ma non mai di identità, cosa che non avrebbe senso; e perciò non possono aver luogo delle incompatibilità nella connessione [*verbindende*] le quali presupporrebbero già quella identità. Non ha senso, per esempio, domandarsi se Margherita di una novella sia la stessa della Margherita di un'altra, se ciò che vien fantasticato e detto dell'una si accordi con ciò che è fantasticato per l'altra, o se non si accordi, come è anche insensato domandarsi se le due Margherite siano affini ecc.[162]

Gli individui di fantasia allora «non hanno proprietà nello stesso senso in cui le hanno gli individui reali»[163], in quanto la loro individuazione e la loro identità sono circoscritte «all'unità stabile di un mondo di fantasia»[164]. Se voglio attribuire al personaggio del racconto validità permanente, vale a dire un'individualità che rimanga identica nel fluire temporale della fantasia, devo presupporre che «i due racconti si riferiscono allo stesso mondo»[165]. Da qui la seconda limitazione: l'individualità dell'oggetto di fantasia, così come le determinazioni che man mano si affermano, hanno una durata limitata a quella del vissuto di fantasia.

---

[158] Ivi, p. 189.
[159] Cfr. R. Bernet, *Wirkliche Zeit und Phantasiezeit. Zu Husserls Begriff der zeitlichen Individuation*, in «Phänomenologische Forschungen», Felix Meiner Verlag 2004, pp. 37-56.
[160] E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, cit., pp. 185-186.
[161] Ivi, p. 186.
[162] Ivi, p. 189.
[163] Id., *Fantasia e immagine*, cit., p. 224.
[164] G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano 1967, ed. digitale 1998, p. 172.
[165] E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, cit., p. 189.

Un ulteriore elemento che specifica l'oggetto di finzione consiste nell'indeterminatezza del suo senso oggettuale. Se l'oggetto percettivo si precisa arricchendosi di nuove determinazioni nel decorrere delle percezioni, l'oggetto fittizio mantiene la vaghezza da cui è contornato anche nel decorrere continuo delle fantasie. Sotto questo profilo l'oggetto di fantasia sembra somigliare di più a un'entità astratta che a un individuo percettivo, perché determinato solamente in relazione alle qualità generali. Ma diversamente dal concetto l'oggetto fittizio non è «un universale pensato» (*ein gedachtes Allgemeines*) bensì «una forma di variabilità» (*eine Form der Variabilitat*)[166]. Le sue caratteristiche, le sue proprietà non sono mai definite una volta per tutte, possono mutare, essere sottoposte a variazione da parte del soggetto che può cambiarle a suo piacimento, e questo perché l'individuo di fantasia è pura finzione. La finzionalità assicura un ampio margine di variabilità, consentita dal venir meno delle limitazioni che la realtà – e la credenza a cui è associato – dell'oggetto percettivo impone. Tuttavia, l'assenza di vincoli di natura percettiva non autorizza a disconoscere il valore oggettivo e intersoggettivo dell'oggetto fittizio. Se è vero che il soggetto è più libero di variarne le qualità mutandone ad esempio il colore, è altresì vero che tutte le variazioni si iscrivono all'interno di un range di possibilità predelineato dall'*eidos* di riferimento. Ciascuna delle quali vale come istanza singolare, come individuazione *come se*, della «stessa essenza concreta» (*dasselbe konkrete Wesen*)[167]. Se immagino un centauro, la mia fantasia è vincolata alle proprietà essenziali che definiscono appunto l'essenza "centauro": posso liberamente cambiarne le fattezze, la statura, ma devo comunque attenermi al fatto che immaginare un centauro voglia dire immaginare una creatura mitologica frutto dell'incrocio tra un uomo e un cavallo. Se non tenessi conto dei vincoli imposti dall'essenza, l'oggetto di finzione in questione, con le sue caratteristiche peculiari, non sarebbe più conforme all'*eidos* "centauro". Per questa ragione Husserl afferma che i mondi di finzione sono «una varietà né completamente disordinata né completamente ordinata»[168] nel senso che, pur non essendo pienamente determinati come il mondo reale della percezione, non dipendono in via esclusiva dall'arbitrio soggettivo, in ogni caso subordinato alla «legalità di forme essenziali»[169]. Le finzioni artistiche dell'arte narrativa o teatrale ad esempio «*possiedono una sorta di verità oggettiva, sebbene si riferiscano a* ficta», cosicché «chiunque, nelle circostanze appropriate, si porti a manifestazione gli oggetti presentazionali d'esperienza, compia i contrasti non dipendenti dalla soggettività contingente e segua liberamente l'intenzione artistica […]»[170]. Questo consente di preservare sia l'unità dell'opera d'arte che l'identità del riferimento: i soggetti fruitori si riferiscono allo stesso mondo di finzione, agli stessi personaggi con le loro azioni e sentimenti, su cui possono esprimere giudizi e valutazioni,

[166] Id., *Phantasie*, *Bildbewusstsein, Erinnerung*, cit., p. 550.
[167] Ivi, p. 569.
[168] Id., *Fantasia e immagine*, cit., p. 252.
[169] *Ibidem*.
[170] Ivi, p. 249.

spiegarne le motivazioni esplicitandone le intenzioni celate. Si tratta di giudizi e valutazioni formulati «nell'atteggiamento della finzione» che recano, così come le persone e gli stati di cose a cui attengono, «il carattere del come se»[171]. Ciononostante, anche gli enunciati compiuti nell'atteggiamento di finzione hanno un valore di verità[172] prescritto dall'intenzione espressiva dell'autore[173], con cui l'enunciato deve comunque mostrare un certo grado di concordanza. Concordanza che, tuttavia, può essere verificata soltanto «fino a dove l'artista ha legato le sue conformazioni»[174] in predelineazioni stabili che il soggetto, nell'atto di fruire dell'opera, dispiega.

[171] *Ibidem*. Per chiarire questo punto, può essere utile richiamarci al "Principio del Fare Finta" (*The Pretense Pricinple*) che il filosofo analitico Saul Kripke teorizzò nel corso delle «John Locke Lectures» tenute all'Università di Oxford nel 1973. Il punto da cui parte Kripke è l'analisi degli asserti esistenziali negativi che sembrerebbero costituire, almeno in apparenza, un grosso problema per il paradigma semantico milliano che egli intende difendere contro quello russelliano. Dato che nella teoria di Mill l'esistenza del referente risulta essenziale alla funzione semantica del nome, il fatto che ci siano nomi che si riferiscono a oggetti inesistenti, come gli oggetti di finzione, dovrebbe rappresentare un controesempio in grado di invalidarla. Kripke ritiene invece che si possa facilmente risolvere la questione appellandosi, appunto, al "Principio del Fare Finta", secondo cui non è necessario che l'opera di finzione soddisfi effettivamente i criteri stabiliti dalla teoria a cui si aderisce per l'uso dei nomi: è sufficiente fingere lo faccia. Nel caso della teoria milliana, basta fingere che «esista un referente più mondano, come ad esempio una persona, e che le proposizioni espresse riguardino proprio quella persona». Analogamente, gli enunciati che concernono l'opera di finzione sono suscettibili di verità o falsità perché a essi il parlante applica, anche se implicitamente, il qualificatore "nella finzione" (*fictionally*). Questo ci permette di affermare che un enunciato come "Amleto era malinconico" è portatore di verità sia perché si riferisce a un personaggio di finzione (e non è quindi un enunciato vuoto), sia perché corrisponde fedelmente a quanto è detto di Amleto nel dramma shakespeariano. Cfr. S. Kripke, *Reference and Existence. The John Locke Lectures*, Oxford University Press, Oxford 2013; tr. it. *Riferimento ed esistenza*, a cura di R. Raimondi, Bollati Boringhieri, Torino 2021.

[172] Rifacendoci alla distinzione di Kripke, si tratta di enunciati in cui il parlante ricorre al qualificatore di finzione per riferirsi alle entità fittizie di cui sta parlando. In questo caso, le condizioni di verità dell'enunciato sono imposte dalla narrazione: sono veri soltanto quegli enunciati che si accordano al contesto finzionale. Enunciati come "Amleto non esiste" o "Amleto è un personaggio fittizio", rapportati al contesto finzionale, sono falsi dal momento che nel dramma Amleto è caratterizzato come persona reale. Allo stesso modo, un enunciato senza qualificatore di finzione che si riferisce ad Amleto come una persona reale si qualifica come un enunciato scorretto (Cfr. S. Kripke, *Riferimento ed esistenza*, cit.).

[173] Nel secondo volume delle *Idee*, Husserl definisce l'opera d'arte, in quanto prodotto dell'attività umana, un'oggettività sociale in cui si incarna un senso spirituale che corrisponde all'intenzione espressiva dell'artista. Proprio perché è sia materiale che spirituale, l'opera d'arte presenta uno statuto ontologico *sui generis*. Da un lato essa è un oggetto reale, una cosa nel senso più ampio del termine, dotata di determinazioni di significato superiori che trascendono le proprietà meramente cosali e «ci rimandano al nostro comportamento valutativo e volitivo». Dall'altro l'opera d'arte è un oggetto irreale in quanto il significato spirituale che veicola è «di certo incarnato nel mondo reale, ma non è individuato da questa sua incarnazione» (E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, cit., p. 299). In questo senso, è lecito affermare che tutti i libri reali in cui compare il Faust di Goethe sono suoi esemplari ma che nessuno di questi è il Faust in quanto tale, che rimane un'oggettività di senso ideale. Questo non vuole dire che il Faust di Goethe o la Madonna di Raffello rappresentino una sorta di entità fittizie meinonghiane pienamente indipendenti dalla coscienza che le intenziona. Al contrario, Husserl spiega che la specificità delle oggettività di senso, «tra le cui determinazioni proprie essenziali sta di essere senso-di, significato-di», è che non sono degli «oggetti coglibili in semplice ricettività» ma che possono «diventare oggetti solo mediante una spontaneità prima produttiva poi riproduttiva» (ivi, pp. 301-302). Quello che Husserl intende dire, dunque, è che sebbene l'opera d'arte abbia un contenuto di senso oggettivamente determinato, tale contenuto è «un prerequisito necessario per l'esistenza di personaggi e oggetti fittizi, ma non è sufficiente» (E. Paganini, *Oggetti e personaggi fittizi. Un dibattito filosofico contemporaneo*, Carocci Editore, Roma 2019, p. 120). Affinché il senso oggettivo sussista, c'è bisogno dell'attività del soggetto fruitore che, intenzionandolo, riattiva il significato istituito dal gesto produttivo dell'artista. Cfr. E. Husserl, *Ideen zur Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, in *Husserliana*, IV, a cura di W. Biemel, M. Nijhoff The Hague 1976; tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol 2: Ricerche fenomenologiche sopra costituzione*, a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002, pp. 315-316. Cfr. anche Id., *Phantasie*, *Bildbewusstsein, Erinnerung*, cit., pp. 542-545. Per un approfondimento sulla teoria dell'oggetto di Meinong, si veda A. Meinong, *Über Gegestandstheorie*, in Id., *Untersuchungen zur Gegenstandtheorie und Psychologie*, Barth, Leipzig 1904, pp. 1-50; tr. it. *Teoria dell'oggetto*, a cura di E. Coccia, Quodlibet, Macerata 2003.

[174] Id., *Fantasia e immagine*, cit., p. 253.

Gli enuncianti che invece si pronunciano su quegli elementi che restano indefiniti[175], non dichiaratamente esplicitati come ad esempio di che colore ha gli occhi il protagonista del romanzo che stiamo leggendo, «non sono né veri né falsi»[176]: il loro valore di verità è indeterminato come la materia a cui si riferiscono. Pertanto, ogni lettore può farsene una rappresentazione soggettiva senza che ciò incida negativamente sull'identità del riferimento e, di conseguenza, sulla fruizione intersoggettiva dell'opera d'arte. Questi giudizi si esprimono, infatti, su caratteristiche che non contribuiscono alla determinazione dell'*eidos* della storia narrata, ma riguardano il piano della mera concretizzazione fattuale:

> Se io affermo che nello spettacolo che sono andata a vedere al teatro Antigone era bionda e vestita di blu, la mia affermazione è un giudizio di fatto che predica della verità interna allo spettacolo cui ho assistito. Si tratta in questo caso di verità di fatto che possiamo definire "verità ipotetiche", visto che sono riferite a oggettualità ipoteticamente poste, ovvero costruite formulando solo un'ipotesi sul colore dei capelli e dei vestiti di Antigone. Se invece sostengo che il comportamento di Antigone si spiega perché è legata a Polinice da un forte vincolo, visto che Polinice è suo fratello, questa verità riferita al *fictum*, essere trasformata in una "verità reale" sia sul piano della rappresentazione teatrale che rinvia alla tragedia di Sofocle, sia su un piano più generale che mi consente di comprendere il ruolo del vincolo di parentela all'interno delle relazioni intersoggettive[177].

In virtù della loro indeterminazione temporale e contenutistica, le individualità della finzione si situano a metà tra la fatticità del dato esperienziale e l'universalità del concetto. Sono variazioni che la fantasia opera sul reale le quali, pur non restando ancorate alla singolarità fattuale, mantengono una forma di individuazione (un'individuazione *come se*) temporale che le distingue dalle oggettività ideali atemporali. La fantasia dischiude così «un campo di gioco in cui entra al medesimo titolo la percezione e la ragione, la cosa e l'idea, nella discordanza acquietata di un irreale che non è illusione

[175] La presenza di punti di indeterminazione, come dimostrano le analisi fenomenologiche di Roman Ingarden, è una caratteristica costitutiva, e quindi ineliminabile, dell'opera d'arte letteraria, in cui le oggettività rappresentate si costituiscono come «formazioni schematiche», i cui aspetti e profili rappresentano schemi predelineati, abbozzati in maniera del tutto generale che il lettore attualizza nell'atto della lettura. Il soggetto fruitore dell'opera è così chiamato a compiere un'operazione di completamento finalizzata a colmare, benché in modo incompleto, le lacune e i vuoti che l'opera presenta strutturalmente. Data la richiesta che avanzano nei confronti del lettore, Ingarden attribuisce alle oggettività rappresentate un'esistenza puramente intenzionale: ciò significa in breve che esse esistono soltanto nella correlazione con il soggetto che le intenziona. Ciascun lettore adempie al riempimento dei punti d'indeterminazione portando ad attualità le possibilità schematizzate, in una certa misura, dall'opera stessa. Nondimeno, dal momento che il completamento può essere effettuato dal lettore in maniera del tutto arbitraria, Ingarden invita a tener separato il piano delle concretizzazioni dall'opera in sé: non sempre ciò che vale per il primo risulta valido anche per la seconda. Tuttavia, come Ingarden stesso precisa, è proprio sull'indeterminatezza dell'opera d'arte letteraria che si fonda la pluralità delle concretizzazioni possibili. Cfr. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Tübingen 1965, tr. it. *L'opera d'arte letteraria*, a cura di I. Gasperoni, G. Di Salvatore, Centro Studi Campostrini, Verona 2011. Per un approfondimento sul tema dell'incompletezza dell'opera letteraria, si rimanda a C. Barbero, *Immaginazione e finzione*, in L. V. Distaso, A. Donise, E. Massimilla (a cura di), *Immagine e Immaginazione*, FedOA Press, Napoli 2020, pp. 169-186.

[176] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 253.

[177] A. Donise, *Husserl va a teatro. Un'analisi fenomenologica tra immaginazione e percezione*, in V. Bochicchio, S. Facioni, F. Palombi (a cura di), *Il pensiero e l'orizzonte. Studi in onore di Pio Colonnello*, Mimesis, Milano-Udine 2022, p. 337.

(come sono da un lato gli inesistenti della percezione), né controsenso (come possono esserlo dall'altro lato gli irreali del pensiero)»[178]. Da qui derivano le difficoltà che Husserl incontra nel definire in maniera univoca le possibilità di fantasia che, inizialmente, riporta all'ambito delle possibilità vuote del pensiero. In *Idee II*, allo scopo di delimitare il concetto di possibilità pratica, Husserl istituisce un parallelismo tra questa categoria e la categoria delle possibilità della fantasia che, in quest'occasione, annovera tra le possibilità logiche dossiche, ossia tra le possibilità vuote del pensare puro. Quando immagino una cosa, ad esempio un centauro, «posso trasformare questa libera finzione in modo tale da farne sgorgare una tesi di possibilità in riferimento con l'immaginato»[179]. Così facendo ottengo il centauro come oggetto possibile, come una possibilità che, tuttavia, rimane vuota. Mentre le possibilità pratiche del poter-fare possono tramutarsi in attualità perché si accordano alle abitudini caratteriali e alle attitudini della persona che le pensa, le possibilità di fantasia restano delle astrazioni perché non hanno un fondamento nel mondo reale che in qualche modo le motivi razionalmente[180]:

> Cioè quando io esco in certo modo dalla mia vita attuale e passo a una vita di «fantasia» (il che però significa che nella mia vita attuale si inserisce un elemento «fantastico», attraverso il quale io attuo una quasi-vita), questa vita di fantasia è appunto un'unità della vita, unità attraverso la motivazione. Il problema è qui di chiarire la peculiarità di *questa* motivazione, perché non può trattarsi di una motivazione qualsiasi. […] «Potrei farlo» – è questa la modificazione di neutralità del fare e la possibilità pratica a essa attinta. «Tuttavia non potrei farlo» – mi manca la coscienza originaria della facoltà, del potere, per questa azione (una coscienza che, anche per le azioni fittizie, è originaria, non-neutralizzata); quest'azione contraddice il carattere della mia persona, il mio modo di lasciarmi motivare[181].

Secondo la prospettiva enucleata in *Idee II*, le possibilità della fantasia equivarrebbero a formazioni vuote del pensiero in cui il perimetro del possibile è delimitato da quello del pensabile, in cui sono inclusi anche gli oggetti impossibili (ad esempio, il 2x2=5). Ma ancora in *Idee II*, poche righe più avanti, Husserl fa una notazione importante precisando che in verità i comportamenti e le azioni di un soggetto personale non sono pienamente prevedibili a priori e che, pertanto, l'estensione del campo delle motivazioni che hanno presa sul soggetto muta in risposta ai cambiamenti e alle trasformazioni dell'io personale. Ne consegue allora che anche le possibilità vuote della fantasia, sfornite di forza motivante, possano prima o poi attualizzarsi:

> Ora però: non posso pensarmi entro situazioni motivazionali in cui non mi sono mai trovato, quali non ho mai esperito, né uguali né analoghe? E non posso vedere, non posso scoprire attraverso il

[178] G. Baptist, *Tra ideazione e fatticità. Le possibilità della fantasia in Edmund Husserl*, in V. G. Kurotschka, C. Luzenberger (a cura di), *Immaginazione etica e interculturalità*, Mimesis, Milano-Udine 2008, p. 155.
[179] E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 2,* cit., p. 262.
[180] Cfr. C. Badano, *La possibilità e il senso: un itinerario interno al tema della possibilità nella filosofia del pensiero: Meinong, Husserl, Wittgenstein*, Armando Editore, Roma 2008, pp. 201-218.
[181] E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 2,* cit., pp. 264-265.

> quasi-vedere come mi comporterei, anche se poi potrei comportarmi in un altro modo, cioè anche se è pensabile che poi deciderei altrimenti; ciò non è chiaramente immaginabile anche se poi, in quanto sono questo io personale, non potrei decidermi così? È questo il punto decisivo. Inoltre: io posso già essermi trovato ripetutamente in analoghe situazioni motivazionali. Ma io non sono una cosa, che in uguali circostanze reagisce nello stesso modo; ove è ovvio, per principio, le cose in uguali circostanze possono agire solo come quelle date cose. Un tempo sono stato motivato in questo modo, ora in altro modo, e ciò appunto perché nel frattempo sono diventato un altro[182].

Quest'elemento segna una differenza sostanziale con le possibilità pure del pensiero per le quali è escluso in via preliminare che giungano a concretizzazione. Un triangolo in cui la somma degli angoli sia uguale a tre angoli retti è qualcosa che posso concepire con il pensiero, eppure è escluso per essenza che un triangolo così fatto possa mai darsi all'intuizione. Negli scritti che compongono il testo n. 19 (1922-23)[183], in cui il tema viene ripreso e riarticolato, Husserl conclude – in direzione contraria a quanto dichiarato in precedenza – che pure sono solamente le possibilità del pensiero, i concetti universali che, in quanto tali, possiedono «*un'estensione infinita di individualità puramente possibili*»[184], tra le quali figurano anche i *quasi*-individui della fantasia.

Il possibile a cui l'immaginazione prelude si configura come uno spazio intermedio tra «datità e senso», tra «oggetto e irrealtà»[185], in cui la realtà – che non viene mai del tutto negata dall'irrealtà del *fictum* – non impone limiti coercitivi alla libertà della coscienza di variare *ad libitum*, di trasformare attraverso la finzione del *come se*, ciò che essa stessa offre:

> […] nel libero produrre, le molteplicità variazionali, nel procedere da una variante all'altra noi non siamo legati in egual modo dalle condizioni della concordanza come nel procedere dell'esperienza da un oggetto individuale all'altro sul terreno della unità dell'esperienza. Se per esempio noi ci rappresentiamo una casa che ora è colorata in giallo possiamo allora egualmente immaginare che essa potrebbe esser colorata in azzurro oppure che al posto del tetto di tegole potrebbe avere un tetto di ardesia, oppure invece di questa forma un'altra. La casa è tale che invece di certe determinazioni che le convengono in una rappresentazione unitaria potrebbe effettivamente averne altrettanto delle altre incompatibili con le prime[186].

È in questo senso che Husserl può sostenere che nessuna fantasia, comprese le fantasie più immaginifiche, costituisce «*una fantasia completamente pura*, ossia una fantasia al di fuori di qualsiasi connessione con gli atti d'esperienza»[187]. E che, a ben guardare, è proprio dall'esperienza che l'immaginazione sembra trarre la materia da mettere in forma, combinare e mescolare per dare vita alle sue rappresentazioni fittizie. Se mi sforzo di comprendere la genesi delle immagini che compongo immaginando, «scopro per esempio che, a ben vedere, la parte inferiore del corpo del

[182] Ivi, p. 266.
[183] Cfr. Id., *Phantasie*, *Bildbewusstsein, Erinnerung,* cit., pp. 546-570.
[184] G. Baptist, *Tra ideazione e fatticità*, cit., p. 154.
[185] Ivi, p. 157.
[186] E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, cit., pp. 391-392.
[187] Id., *Fantasia e immagine*, cit., p. 236.

centauro appena prodotto dalla mia finzione è una parte di un cavallo che ho visto recentemente, che il viso della sirena che mi aleggia dinanzi è, per così dire, ritagliato da una persona nota ecc.»[188]. È questo potere di ricombinare frammenti di realtà, «di disunire ciò che sta unito, per operare riaggregazioni in oggetti che non appartengono al nostro mondo […]»[189] che conferisce all'immaginazione una «libertà "associativa" di particolare rilevanza e ampiezza»[190]. Non si tratta, tuttavia, di una libertà sregolata e senza vincoli. È possibile, infatti, individuare nell'operato dell'immaginazione e nelle sue produzioni certe regolarità «che convergono nella formazione di un tipo», nonostante queste non valgano come vere e proprie norme di carattere prescrittivo:

> *Nell'immaginazione facciamo come vogliamo*. Eppure, *quando abbiamo fatto ciò che abbiamo voluto*, dando luogo ad un prodotto immaginativo, è ancora possibile rivolgersi a questo prodotto per rendere chiaro *il modo in cui è stato costruito*, dunque per portare alla luce le regole della sua costruzione. L'equivoco sta nel considerare il tema delle regole come se esso implicasse una legalità dell'immaginazione nella quale siano precostituiti i suoi prodotti[191].

Come si è detto, Husserl caratterizza tale legalità in termini eidetici. La molteplicità delle variazioni che l'immaginazione è in grado di concepire si basa sull'assunzione di un modello di partenza, con cui l'orizzonte infinito delle mutazioni possibili è in costante riferimento. Andando sempre più avanti nella produzione delle libere trasformazioni, si perviene «al quid invariabile secondo cui tutte le variazioni coincidono: *una essenza universale*»[192]. Si perviene cioè a quelle strutture invariabili che concorrono alla determinazione essenziale della cosa. Un aspetto fondamentale di questo procedimento, di cui bisogna tenere conto, è che l'oggetto singolare su cui si effettua la libera variazione, inizialmente assunto nella sua datità materiale, «ha il carattere di essere esemplare a piacere»[193]. Attraverso il processo immaginativo che ne altera le proprietà accidentali e, pertanto, inessenziali alla sua definizione, esso viene «liberato da ogni fatticità»[194]: «il singolo che sta a fondamento dell'intuizione d'essenza *non è in senso proprio un individuo intuito come tale*». È, piuttosto, «un'unità ibrida di individui» che non è più identificabile né come singolarità fattuale ma nemmeno come concetto universale:

> Quando io per esempio mi formo il concetto universale di albero sul fondamento delle intuizioni di singoli alberi individuali, e lo penso anzi come concetto puro, allora l'albero che mi sta dinanzi alla mente non è posto come albero individualmente determinato. Invece io lo rappresento in

[188] Ivi, p. 237.
[189] G. Piana, *Le regole dell'immaginazione* (1980), ed. digitale 2004, p. 12.
[190] E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile*, cit., p. 36.
[191] G. Piana, *Le regole dell'immaginazione*, cit., 10.
[192] E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, cit., p. 387.
[193] Ivi, p. 389.
[194] Id., *Formale und transzendentale Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*, in *Husserliana*, XVII, a cura di P. Janssen, M. Nijhoff, The Hague, 1974; tr. it. Di G. D. Neri, *Logica formale e trascendentale*, Mimesis, Milano-Udine 2009, p. 253.

> modo tale che esso sia lo stesso nella percezione e nella fantasia liberamente mobile, sicché esso non è posto come esistente né messo in questione come esistente ed anzi non vien affatto affermato come un individuo[195].

Questa capacità dell'immaginazione di affrancarsi dalla realtà effettiva e di porsi sul piano più generale della validità eidetica la rende uno strumento insostituibile per la fenomenologia che, in quanto «analisi intenzionale e costitutiva», si configura in prima battuta come «un'analisi esemplare»[196]. Da qui deriva lo statuto paradossale della scienza fenomenologica – di cui Husserl parla in un passaggio del primo volume delle *Idee* che si trova in esergo al presente capitolo – la quale, pur perseguendo «la conoscenza delle "verità eterne"»[197], non può evitare di fare ricorso alle finzioni dell'immaginazione che consentono al fenomenologo di cogliere, a partire dal dato materiale, le strutture invarianti e intelligibili dei fenomeni. La fenomenologia husserliana tende, dunque, a enfatizzare il potenziale cognitivo ed epistemico dell'immaginazione, promuovendone un uso (anche ma non solo) istruttivo[198]. Vale a dire un uso nel quale l'immaginazione è adoperata in prima istanza per apprendere qualcosa sulla realtà che ci circonda[199]. «I prodotti dell'arte e in particolare la poesia» offrono, «per l'originalità delle nuove formazioni» e «la ricchezza dei dettagli», «fantasie perfettamente chiare»[200] da cui è possibile attingere conoscenza. La lettura di un romanzo, la visione di una rappresentazione teatrale, proprio perché presentano storie, contesti e personaggi che non corrispondono a nulla di reale, ma che sono costruiti mediante un processo di alterazione e variazione della datità, possono veicolare un sapere che oltrepassa la vicenda narrata[201]. Questa posizione è

---

[195] Id., *Esperienza e giudizio*, cit., pp. 392-393.
[196] Id., *Logica formale e trascendentale*, cit., p. 254.
[197] Id., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 1*, cit., p. 170.
[198] Ci rifacciamo qui a una distinzione operata da Amy Kind e Peter Kung tra "uso istruttivo" e "uso trascendente". Il primo fa riferimento a un utilizzo dell'immaginazione in quanto strumento di conoscenza utile all'approfondimento del reale; il secondo si riferisce a un utilizzo "ricreativo" dell'immaginazione in quanto strumento di evasione dal reale. Cfr. A. Kind, P. Kung, *Introduction: The Puzzle of Imaginative Use*, cit.
[199] Come illustreremo in maniera più approfondita nel prossimo capitolo, questo punto segna un'ulteriore differenza tra l'impianto husserliano e quello sartriano. Ne *L'immaginario*, Sartre nega fermamente all'immaginazione la possibilità di fungere come strumento di conoscenza in ragione della povertà essenziale dell'immagine.
[200] E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 1*, cit., p. 170.
[201] In ambito analitico, ma non solo, è in corso un acceso dibattito a proposito del valore epistemico della finzione e, in particolar modo, della finzione letteraria, che vede la contrapposizione di cognitivisti e non-cognitivisti. Mentre i primi sostengono che la finzione può istruire il lettore consentendogli di apprendere delle verità sul mondo o sulla natura umana in generale; i secondi ritengono che, dal momento che gli enunciati di finzione sono falsi o, in certi casi, né veri e né falsi, non si possa attribuire alla letteratura alcuna pregnanza cognitiva. Uno dei primi ad assumere una posizione cognitivista *ante litteram* è stato Aristotele che, com'è noto, nella *Poetica*, affermò la superiorità filosofica della poesia sulla storia per la sua capacità di rappresentare l'universale. Una posizione moderatamente cognitivista è quella sostenuta da Alberto Voltolini, che difende la pregnanza epistemica della letteratura riconoscendo all'opera letteraria la capacità di asserire qualcosa di vero sulla realtà. Alcuni enunciati complici, ovvero quegli enunciati riferiti nel contesto finzionale, conservano il loro valore di verità anche quando vengono convertiti in enunciati metastabili del tipo "secondo la storia S, P". Voltolini specifica anche che tali verità non possono essere semplicemente desunte dal lettore, ma devono corrispondere all'intenzione esplicita dell'autore di veicolare un determinato messaggio. Tuttavia, dal momento che non sempre ciò che l'autore intende veicolare risulta vero e dal momento che non sempre quello che apprendiamo da un'opera letteraria si basa sull'implicatura intenzionale autoriale, le verità che la letteratura trasmette costituiscono un sapere meramente contingente. Decisamente più scettica è la posizione di Gregory Currie che esprime serie perplessità riguardo alla connessione tra letteratura e apprendimento. La sua idea è che il lettore non possa formarsi una visione chiara e

sostenuta ad esempio dal filosofo statunitense John Searle in un famoso articolo del 1979 sullo statuto logico del discorso di finzione[202], nel quale afferma che le opere di fantasia sono portatrici di un messaggio che, pur essendo trasmesso mediante atti illocutivi che si fingono (*pretense*) tali, non è limitato al solo contesto finzionale. Secondo Searle, anche all'interno dei racconti di fiction, il lettore può trovare degli enunciati che non aggiungono nulla alla storia narrata, ma che l'autore sceglie di includere nella narrazione allo scopo di asserire verità di carattere più generale. A tal proposito, Searle cita a titolo di esempio il celebre incipit con cui si apre il romanzo di Anna Karenina e in cui Tolstoj si riferisce a tutte le famiglie infelici, non soltanto a quelle oggetto del racconto, nonostante lo scrittore russo non parli basandosi su un'idea astratta priva di ogni corrispondenza con la realtà suo tempo. Al contrario, egli parla avendo in mente un modello ben preciso che riflette certe caratteristiche e certe dinamiche relazionali ben presenti nelle famiglie dell'alta aristocrazia russa di fine Ottocento. Lavorando per tipizzazione, la finzione veicola da un lato informazioni relative a un determinato contesto culturale, sociale e storico, dall'altro, astraendo dalla realtà immediatamente data, è in grado di costruire un campionario di figure esemplari[203], di figure che nella loro singolarità esemplificano l'universale. Commentando la funzione euristica che Kant assegna all'esempio nella *Critica del giudizio*, Hannah Arendt definisce l'esemplare come «un che di particolare, che proprio nella sua

oggettiva di quello che il testo letterario intende effettivamente comunicare, giacché la maggior parte delle cose che l'autore di un'opera letteraria vuole esprimere sono implicite e vanno desunte dal contesto. Pertanto, l'opera letteraria deve essere letta in senso metaforico e non letterale, poiché una lettura letterale non terrebbe conto dell'intenzione espressiva dell'autore. D'altra parte, è proprio la metaforicità dell'opera letteraria a limitarne le potenzialità epistemiche: il contenuto che essa veicola è strettamente dipendente dall'autore che la compone, costruendone i personaggi e la trama, e dalle credenze che mira a trasmettere al lettore. Apprendere dall'opera significa, dunque, per il lettore non solo accordare la sua credenza agli enunciati che l'opera contiene ma anche all'autore. Ma questa credenza, secondo Currie, non è supportata da ragioni razionali nella misura in cui, per essere tale, dovrebbe essere fondata sulla conoscenza diretta, da parte del lettore, delle qualità personali dell'autore che lo rendono di fatto credibile. Currie giunge alla conclusione che le opere letterarie costituiscono delle «trappole epistemiche piuttosto che delle fonti di conoscenza». Se dovessimo collocare Husserl all'interno di questo dibattito, la sua posizione sarebbe sicuramente più vicina a quella dei cognitivisti dato che, come si è detto, egli riconosce all'opera una validità intersoggettiva che, da un lato, pone dei vincoli all'operazione di riattivazione che il lettore è chiamato a compiere ogni volta che la fruisce; dall'altro, le conferisce un significato che trascende le stesse intenzioni espressive dell'autore. Nel momento in cui l'opera d'arte diventa un oggetto culturale, è l'intera comunità di soggetti fruitori che concorre alla costituzione del suo significato. In questo senso, il problema sollevato da Currie circa l'attendibilità dell'autore è un tema che nell'orizzonte husserliano non si pone affatto. Cfr. A. Voltolini, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 150-159; G. Currie, *Imagination and Learning*, in A. Kind (a cura di), *The Routledge Handbooks of Philosphy of Imagination*, cit., pp. 407-418.

[202] J. R. Searle, *The logical status of fictional discourse*, in Id., *Expression and meaning: Studies in Theories of Speech Act*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 58-75.

[203] Nella finzione letteraria abbiamo di norma a che fare con due forme di generalità: la prima esprime «modelli di funzionamento di certi tipi di istituzioni storicamente esistenti». Nel caso di Anna Karenina, ad esempio, possiamo osservare il modello di funzionamento di differenti istituzioni: l'istituzione familiare, l'istituzione aristocratica che ci vengono mostrate attraverso la vita di personaggi fittizi che ne fanno parte. Si tratta, dunque, di una generalità limitata che vale solamente in rapporto a certi contesti storico-sociali: non siamo autorizzati a estendere il modello di funzionamento dell'aristocrazia pensando che l'istituzione borghese risponda alle stesse regole. La seconda forma di generalità che possiamo estrarre dai racconti di finzione esprime, invece, «una categoria completamente generale della natura umana», che possiamo cioè considerare una proprietà comune all'umanità nel suo complesso; come ad esempio la gelosia di Anna Karenina in cui possiamo riconoscere un sentimento che ogni essere umano ha sperimentato o che potrebbe sperimentare almeno una volta nella vita. Cfr. J. Žanić, *Generality in Fiction*, in «Teorema: Revista Internacional de Filosofía», XXXV, 3, 2016, pp. 113-147.

particolarità rivela quella generalità che altrimenti non potrebbe essere definita. Il coraggio è *come* Achille etc.»[204]. Quello che, dunque, il lettore apprende leggendo delle gesta eroiche di Achille non è un concetto vago di coraggio, bensì un'ulteriore manifestazione possibile dell'essere coraggiosi che va ad ampliare il suo bagaglio di competenze in merito[205].

Tuttavia, la possibilità di utilizzare istruttivamente l'immaginazione, in un modo che ci consenta di accrescere le nostre competenze attraverso il confronto con storie, contesti e situazioni irreali ma non per questo inverosimili, si dà solo laddove il reale pone dei "vincoli" alla sua libertà di variare *ad libitum*:

> in ogni giuoco della fantasia, così come noi lo abbiamo pensato in azione all'apparire di singolarità a piacere possibili, che cadono sotto un concetto empirico ottenuto, e così anche in ogni variazione di fantasia, con l'intenzione stessa della visione d'idea, è posto assieme il mondo; ogni fatto ed ogni *eidos* rimangono riferiti al mondo di fatto, appartenenti al mondo. […] Ma allora si vede che anche il libero «a piacere» ha una sua condizionatezza di proprio genere[206].

L'idea che il reale possa in qualche modo normare l'immaginazione limitandone l'arbitrio rischia, però, di avvalorare la critica che Sartre muove all'impianto husserliano che, a suo avviso, tenderebbe a rafforzare il primato della percezione affermato dall'empirismo. Secondo Maria Manuela Saraiva, enfatizzando la continuità tra immaginazione ed esperienza, Husserl finirebbe per non lasciare alcuno spazio «alla libertà e al potere creatore che teoricamente le accorda»[207]. Di conseguenza, l'autonomia dell'immaginazione verrebbe non solo drasticamente ridotta ma anche assoggettata alla percezione e al ricordo, senza i quali mancherebbe della "materia prima" delle sue produzioni.

Un'ipotesi interpretativa alternativa a quella di Sartre e di Saraiva è che, insistendo sulla continuità piuttosto che sulla discontinuità tra immaginazione ed esperienza, Husserl mirasse a ridurre lo scarto tra la dimensione immaginaria e quella percettiva mostrando che non si tratta di dimensioni ontologiche tra loro contrapposte. Ma che, al contrario, il confine tra reale e virtuale è molto più mobile di quanto possa sembrare. Dal momento che il reale è frutto di un processo costitutivo infinito

---

[204] H. Arendt, *Lectures on Kant. Political Philosophy*, The University of Chicago, Chicago 1982; tr. it. di P. P. Portinaro, *Teoria del giudizio politico*, Il Melangolo, Genova 1990/2005, p. 115.

[205] Secondo Enrico Terrone, il portato cognitivo della finzione consiste nell'incrementare il nostro bagaglio di predicati indessicali e nell'affinare la nostra capacità di comprenderli e utilizzarli. La funzione del predicato indessicale è quella di designare «una proprietà puntando a un individuo particolare che esibisce quella proprietà». L'individuo funge come una sorta di esemplificazione della proprietà a cui stiamo pensando, che può essere di ordine percettivo, ad esempio un certo colore, ma anche di ordine morale, come una virtù o un vizio, e di ordine estetico, come la bellezza. Nel contesto della finzione chiaramente i predicati indessicali sono fondati su individui fittizi che, proprio perché non esistono, restano identici a se stessi nel tempo e forniscono un materiale più stabile sul quale costruirne di nuovi, che tuttavia possono funzionare soltanto per concetti che già possediamo. In tal senso, «i lavori di finzione ampliano la nostra capacità di descrivere e caratterizzare il mondo implementando il nostro dizionario con una varietà di predicati indessicali che perfezionano significativamente i nostri termini ordinari e i concetti» e che possiamo, una volta estrapolati da contesto finzionale, utilizzare in rapporto al mondo reale. Cfr. E. Terrone*, Happiness is Like This. Fiction as a Repertoire of Indexical Predicates*, in «Teorema: Revista Internacional de Filosofía», cit., pp. 117-131.

[206] E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, cit., pp. 399-401.

[207] M. M. Saraiva, *L'imagination selon Husserl*, in *Phaenomenologica*, 34, M. Nijhoff, The Hague 1970, p. 253.

e mai definitivamente concluso, è già nella percezione che il soggetto esperisce il poter-essere-altrimenti della cosa. Anche se l'immaginazione si colloca dal lato delle «funzioni della ragione pratica, che sulla base di oggetti già dati (secondo le modalità di coscienza già date) *costituiscono originariamente nuovi oggetti*»[208], l'attività immaginativa non sarebbe concepibile senza «una passività già data»[209]. Senza cioè l'operato continuo e sempre in corso della sintesi passiva che sta a fondamento di tutte le attività spirituali. Pertanto, è nella sfera della passività che bisogna cercarne la genesi, nello strato costitutivo inferiore in cui, attraverso l'esperienza della delusione, si manifesta «originariamente il fenomeno dell'altrimenti»[210]. Attraverso la delusione delle attese che predelineano un certo senso oggettuale, il soggetto apprende la possibilità dell'essere diversa della cosa e che l'esperienza è revisionabile e suscettibile di modificazione e trasformazione. Da questo punto di vista, è vero che c'è il riconoscimento da parte di Husserl di una sorta di primato della percezione. Ma da tale riconoscimento non deriva in maniera consequenziale l'asservimento dell'immaginazione alla percezione. Si tratta semplicemente di considerare che, come del resto scrive lo stesso Sartre ne *L'Imaginaire*, nella percezione «c'è l'abbozzo di un'infinita di immagini»[211] che attendono di essere attualizzate. Ora se per Sartre la realizzazione dell'immagine non può che avvenire sullo sfondo dell'annullamento del mondo, per Husserl, come si vedrà di seguito, l'immagine non decreta la sparizione del reale ma lo ricopre facendosi a sua volta parvenza percettiva.

1.4 L'immaginazione tra sintesi passiva e sintesi attiva

Al tema della sintesi passiva, com'è noto, Husserl dedica una serie di lezioni che tiene a partire dai primi anni '20 nelle quali «si occupa dello strutturarsi antepredicativo dei processi logici»[212]. L'orizzonte in cui si inseriscono tali lezioni è quello della fenomenologia genetica che, a differenza dell'approccio statico che caratterizza tipicamente le *Ricerche Logiche*, indaga le forme del pensare e del giudicare a partire dalla loro genesi esperienziale cercando di sciogliere il nesso problematico che unisce dimensione sensibile e categoriale. L'indagine genetica, dunque, spingendosi più in profondità, non dice semplicemente che l'intenzione può trovare il suo riempimento nell'intuizione, bensì mostra che, se una simile corrispondenza può darsi, è perché le forme logiche «*non derivano dalla spontaneità, ma appartengono allo strutturarsi passivo dell'esperienza*»[213]. Ciò significa che

---

[208] E. Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, *Husserliana*, I, a cura di S. Strasser, M. Nijhoff, The Hague1950; tr. it. *Meditazioni Cartesiane e Lezioni parigine*, a cura di A. Canzonieri, Morcellania, Brescia 2017, p. 152.
[209] Ivi, p. 153.
[210] Id., *Analysen zur Passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926*, in *Husserliana*, XI, a cura di M. Fleischer, M. Nijhoff, The Hague 1966, pp. 3-222; tr. it. *Lezioni sulla sintesi passiva*, a cura di Vincenzo Costa, Morcellania, Brescia 2016, p. 107.
[211] J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940; tr. it. *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, a cura di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007, p. 181.
[212] V. Costa, *Premessa*, in E. Husserl, *Lezioni sulla sintesi passiva*, cit., p. 11.
[213] *Ibidem*.

le categorie non operano una sistematizzazione rispetto all'esperienza e che la soggettività non assolve a una funzione ordinatrice, poiché «*le sintesi passive alludono a una strutturazione interna a ciò che si manifesta, e dunque esprimono delle sintesi che si realizzano dalla parte dell'essere e non della soggettività*»[214].

Il riferente di Husserl in queste lezioni è chiaramente Kant e la questione cruciale, al centro dell'interrogazione husserliana, è la riformulazione del rapporto tra estetica e analitica trascendentale che faccia luce sull'«autonomia delle strutture della sensibilità dalle operazioni dell'intelletto»[215] e sulla razionalità dell'esperienza sensibile che, per Husserl, corrisponde molto poco all'immagine kantiana della rapsodia di sensazioni. Al contrario, il dominio del sensibile mostra una sua precisa configurazione e risponde a «una legalità assolutamente necessaria senza la quale la soggettività non potrebbe esistere»[216]. Questa legalità è di tipo associativo, l'associazione costituisce «il principio universale della genesi passiva» che guida «tanto le costituzioni che riguardano i vissuti come oggetti temporali immanenti, quanto quelle di tutti gli oggetti naturali e reali del mondo oggettivo spazio-temporale»[217]. Nell'ottica husserliana che è quella della correlazione, l'associazione viene dunque a configurarsi come «un a priori *innato*»[218] senza il quale sarebbe inconcepibile un'esperienza unitaria e coerente così come sarebbe ugualmente impensabile un ego in generale. È grazie all'associazione che la vita egologica, con le sue operazioni, si ordina «nell'unità di una genesi universale» temporale e si conserva come «un sistema stabile di forme dell'appercezione» e «di oggettualità costituite»[219]. In tal senso la fenomenologia dell'associazione «è, per così dire, una prosecuzione ad un più alto livello della teoria della costituzione originaria del tempo»[220]. Essa si colloca sul piano immediatamente superiore alla fenomenologia della temporalità: le sintesi associative sono rese possibili dalla forma temporale della coscienza in cui ha luogo la costituzione dell'identità oggettuale e «delle forme di collegamento della coesistenza e della successione di tutte le oggettualità che divengono coscienti»[221]. Tuttavia, mentre la sintesi temporale ha un carattere sostanzialmente formale, le sintesi associative interessano «il contenuto oggettuale messo in forma temporalmente»[222]. Grazie all'azione dell'associazione, l'esperienza si manifesta come una struttura articolata di rimandi e di intrecci in cui l'oggetto non si presenta mai isolatamente e «porta infatti con sé, nel suo orizzonte vuoto, un *plus ultra*»[223]:

[214] V. Costa, *Husserl*, Carocci, Roma 2009, p. 58.
[215] Id., *Premessa*, cit., p. 14.
[216] E. Husserl, *Lezioni sulla sintesi passiva*, cit., p. 210.
[217] Id., *Meditazioni Cartesiane*, cit., p. 155.
[218] Ivi, p. 156.
[219] *Ibidem*.
[220] E. Husserl, *Lezioni sulla sintesi passiva*, cit., 210.
[221] Ivi, p. 218.
[222] Ivi, p. 217.
[223] Ivi, p. 84.

> Tutte le singole sintesi, attraverso le quali diventano coscienti per noi percettivamente, memorativamente ecc. Le cose, sono avvolte da un *milieu* generale di intenzioni vuote sempre di nuovo ridestate, e in questo *milieu* esse non fluttuano isolate, ma sono intrecciate sinteticamente l'una con l'altra[224].

L'oggettualità risulta contornata da un duplice orizzonte: un orizzonte interno che predelinea aspetti della cosa non ancora percepiti e un orizzonte esterno di relazioni che mettono via via in connessione i singoli oggetti fino ad arrivare all'unità del mondo circostante. Tali orizzonti conferiscono una determinata direzionalità al decorso percettivo, sono dei vincoli essenziali che non possono essere violati: ad esempio, «noi non possiamo mescolare l'uno con l'altro dati cromatici e dati sonori nell'unità di un dato temporale immanente; ad un dato concluso appartiene l'omogeneità nella continuità»[225]. L'associazione è qui il nome di un'intenzionalità, di una serie di operazioni intenzionali e non di un principio psicologico che impone un ordine soltanto apparente e arbitrario al decorrere dei fenomeni:

> L'associazione non è cioè la produzione di abitudini, e le attese non derivano dall'accostamento frequente di due dati che potrebbero, tuttavia, stare isolati. L'associazione indica, invece, un *rimando intrinseco* tra i contenuti. Per esempio la somiglianza fa sì che certi contenuti (per esempio delle stelle in uno spazio) si staglino unitariamente in maniera originaria e vengano esperiti originariamente come un insieme, tanto che la loro individualità può emergere solo dopo, attraverso un processo di "dissociazione". […] Se l'associazione fosse arbitraria ci troveremmo di fronte a nessi *casuali*, privi di necessità interna, mentre le regole che unificano i contenuti obbediscono «ad una legalità assolutamente necessaria» […][226].

Anche se il tema dell'associazione ha una chiara ascendenza humiana, è a partire da Kant che Husserl lo recupera e, più in particolare, a partire dalla rilettura della *Deduzione Trascendentale*. A questo proposito, Natalie Depraz[227] mette in evidenza l'interesse husserliano verso la prima versione della *Deduzione*, quella che compare nella prima edizione della *Critica della ragion pura*, dove è posta maggiore enfasi sul ruolo dell'immaginazione nella costituzione dell'esperienza sensibile. L'elemento che distingue le due versioni è che nella prima, a differenza della seconda, l'azione sintetica dell'immaginazione non è immediatamente ricondotta all'intelletto rispetto al quale gode di una certa autonomia. Mentre nella seconda *Deduzione* l'immaginazione è in grado di determinare la sensibilità perché funge sostanzialmente da tramite per mezzo del quale le categorie si applicano agli oggetti dell'intuizione, nella prima i termini del rapporto sono invertiti: l'immaginazione «sta a base

[224] Ivi, p. 191.
[225] Ivi, p. 234.
[226] V. Costa, *Psicologia fenomenologica. Forme dell'esperienza e strutture della mente*, Morcellania, Brescia 2018, pp. 65-66.
[227] Cfr. N. Depraz, *Imagination and passivity. Husserl and Kant: a cross-relationship*, in V. Costa, N. Depraz, D. Zahavi (a cura di), *Alterity and Facticity*, cit., pp. 29-56.

di ogni conoscenza a priori» in quanto facoltà sintetica e produttrice responsabile dell'unità dell'apprensione e della riproduzione dei fenomeni, che rendono in ultimo possibile la sintesi della ricognizione del concetto. Sebbene la sintesi dell'apprensione sia operata dal senso interno che, come condizione a cui tutti i fenomeni sono soggetti, mette in ordine e unifica il molteplice dell'intuizione nell'unità della rappresentazione, tale sintesi non potrebbe accrescere in alcun modo la nostra conoscenza se l'immaginazione non intervenisse nello stesso momento impedendo il defluire delle parti già decorse dell'esperienza:

> Ora è manifesto che, se io tiro nel pensiero una linea, o voglio rappresentare il tempo da un mezzodì all'altro, o anche solo un numero, io devo prima di tutto necessariamente pensare queste molteplici rappresentazioni una dopo l'altra. Che se le precedenti (le prime parti della linea, le parti precedenti del tempo, o le unità successivamente rappresentate) io, intanto che passo alle seguenti, le perdessi sempre dal pensiero e non le riproducessi, giammai si potrebbe formare una rappresentazione intera, né uno di tutti i pensieri predetti, anzi né anche mai le più pure e prime rappresentazioni fondamentali dello spazio e del tempo[228].

Per questa sua abilità di riprodurre intuitivamente ciò che è assente, l'immaginazione «è un ingrediente necessario della stessa percezione»[229], considerato che è grazie a essa se l'oggetto percepito viene riconosciuto in ogni fase del processo percettivo come lo stesso. L'identificazione dell'oggetto, infatti, «implica un certo tipo di connessione con le altre percezioni non-attuali. Implica le altre passate (quindi non attuali) percezioni, o il pensiero di altre possibili (quindi non reali) percezioni dello stesso oggetto che è in qualche modo vivo nella percezione presente»[230]. L'immaginazione è dunque una facoltà trascendentale in un duplice senso. In primo luogo, perché rende possibile la ricognizione. In secondo luogo, perché l'immaginazione kantiana «è qualcosa di necessariamente coinvolto, una condizione necessaria affinché le percezioni riferibili che si verificano effettivamente abbiano il carattere che hanno»[231], e non qualcosa che sopraggiunge alla percezione senza che però le sue operazioni sintetiche la modifichino in qualche modo. Questa, come spiega Strawson, è la differenza più significativa tra la concezione humiana e quella kantiana di immaginazione. Se per Hume l'immaginazione associa i fenomeni secondo un ordine fattuale e finzionale, che non corrisponde a una connessione reale e necessaria dei fenomeni, per Kant, che in questo senso intende superare lo scetticismo di matrice humiana, c'è bisogno di un fondamento oggettivo «su cui poggi la possibilità, anzi la necessità di una legge che si estenda per tutti i fenomeni,

[228] I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), in *Kants gesammelte Schriften*, Preussischen Akademie der Wissenschaften, vol. IV, De Gruyter, Berlin 1997; tr. it. di V. Mathieu, *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari 1966/2005, pp. 528-529.
[229] Ivi, nota a piè di pagina p. 538.
[230] P. F. Strawson, *Imagination and Perception*, in Id., *Freedom and Resentment and Other Essays*, Routledge, London and New York 1974, p. 61.
[231] *Ibidem*.

di riguardarli cioè in tutto e per tutto come dati tali dai sensi, che siano in sé associabili e soggetti a regole universali di una connessione generale nella riproduzione»[232]. Tale fondamento consiste in quella che Kant chiama «affinità dei fenomeni», vale a dire nell'unità oggettiva che si stabilisce tra i fenomeni mediante la sintesi che l'immaginazione opera non sulla base di principi empirici e pertanto fattuali, ma sulla base di regole a priori valide oggettivamente.

Con l'introduzione del concetto di sintesi passiva, l'operazione che Husserl compie è quella di ripensare «le facoltà kantiane di sensibilità, immaginazione, intelletto e ragione» cambiandole «in modi genetici della costituzione di oggetti della percezione spaziale»[233]. In questo senso la stessa attività sintetica e produttrice di cui l'immaginazione si fa carico non può che affondare le sue radici nel terreno della ricettività, dove l'immaginazione risulta operativa già «sotto l'esperienza vissuta immanente delle sensazioni figurative originarie»: «"non appena" (ossia, dall'inizio!) una sensazione diviene una figurazione, l'immaginazione è già a lavoro»[234]. Ma non lo è nei termini di una sintesi categoriale superiore né di un'attività che rinvia alla spontaneità della cognizione contrapposta alla passività dei sensi. Bensì nei termini di una sintesi associativa preriflessiva e precategoriale che concorre alla costituzione dell'oggetto spaziale e che anticipa, sul piano della fondazione, l'atto immaginativo vero e proprio. A questo livello basilare di costituzione l'immaginazione si dà già come possibilità cinestetica, come sistema di movimenti immaginari che la coscienza può compiere e che «si riferiscono a un primo legame associativo per il quale l'anteriorità fornisce la dimensione processuale»[235]. Qui la passività ha il significato di una sensibilità che si autocostituisce attraverso processi associativi che rispondono a una legalità interna non direttamente imposta dalle forme superiori della cognizione, rispetto alle quali le sintesi passive svolgono addirittura una funzione fondante secondo il senso di quella «fondazione strutturale [*Fundierung*]»[236] che la fenomenologia genetica si occupa di approfondire. In ragione della quale l'immaginazione appare fortemente intrecciata alla percezione perché è nella struttura processuale, dinamica, costitutivamente incompiuta dell'esperienza percettiva che si colloca la sua origine genetica. Nell'insieme complesso di rimandi che rinviano non soltanto alle percezioni passate ma anche alla serie di percezioni possibili non ancora attualizzate e che, tuttavia, contribuiscono ampiamente alla determinazione del senso unitario dell'oggetto percepito. In questo senso Husserl concorda con Kant: l'immaginazione è a tutti gli effetti un ingrediente necessario della percezione ma con la significativa differenza che non si tratta qui di un riprodurre o di prefigurare attivamente le parti già decorse o non ancora decorse dell'esperienza in atto, le quali sono ritenute o anticipate per mezzo della sintesi temporale originaria.

[232] I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 539.
[233] N. Depraz, *Imagination and passivity*, cit., p. 40.
[234] Ivi, p. 41.
[235] *Ibidem*.
[236] E. Husserl, *Meditazioni Cartesiane*, cit., p. 138.

Si tratta piuttosto di una passività che è al contempo attività. Rispetto al decorrere delle immagini percettive, la funzione del soggetto cinestetico è sia ricettiva, in quanto «le immagini gli si impongono», sia produttiva giacché «"segue" e "raccoglie" le varie successive apparizioni»[237]:

> Le cinestesi in questione hanno il carattere di processi soggettivi attivi, parallelamente ad essi e da essi motivato si svolge un processo di cangianti immagini tattili e visuali «attinenti» all'oggetto [*zugehörigen*], mentre l'oggetto mi è «dato» nel suo durare immobile oppure nel suo cangiamento. Da una parte io sono, in rapporto ad esso, ricettivo, dall'altra però produttivo. Che le immagini si presentino sta «in mio potere»; io posso anche fare interrompere la loro serie, per es. io posso chiudere gli occhi. Ma è fuori dal mio potere che, quando lascio procedere le cinestesi, si presenti un'immagine diversa. Di fronte a questa io sono meramente ricettivo; quand'io pongo in azione queste o queste altre cinestesi di fronte all'oggetto, si presenteranno queste o queste altre immagini. Questo vale per la quiete come per il moto, per il cambiamento come per l'assenza di cambiamento[238].

Anche il soggetto percettivo dispone di un certo grado di libertà, nella misura in cui l'orizzonte pratico delle possibilità di movimento istituisce un sistema di posizioni, di punti prospettici che predelineano un orizzonte di ulteriori possibilità di manifestazione dell'oggetto. Ciononostante, riguardo alle manifestazioni che si presentano il soggetto non è libero: attualizzando una certa possibilità cinestetica «sono allora preliminarmente predelineate le manifestazioni future», che «danno vita a sistemi di dipendenza»[239]. Ossia a sistemi in cui l'ordine delle cinestesi, delle possibilità di movimento che delimitano il campo d'azione del soggetto percettivo, dell'"io posso"[240], è correlato al «sistema delle immagini appartenenti al campo d'oggetto»[241], secondo una correlazione tale che a ciascun punto nello spazio corrisponde un'immagine percettiva dell'oggetto. Grazie al rinvio costante

---

[237] E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile*, cit., p. 28.
[238] E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, cit., p. 86.
[239] Id., *Lezioni sulla sintesi passiva*, cit., p. 87.
[240] L'«io posso» segna l'emergere di una prima forma, seppur basica, di ipseità che Husserl definisce come sintesi di possibilità di cui il soggetto dispone, nell'attesa di essere attualizzate, e che sono iscritte nella totalità plastica e duttile del corpo vivo. In tal senso, l'«io posso» si declina secondo il significato pratico di un poter fare, di disposizioni potenziali che progressivamente si disvelano e da cui l'agire prende le mosse. Esso è espressione diretta di quell'«intenzionalità motoria», di quella tensione originaria alla motilità che identifica il corpo vivo come tale e lo spinge a trascendersi in direzione dell'oggetto intenzionale. Il corpo funge da «veicolo dell'essere al mondo», facendo dell'io un soggetto situazionale e ancorato all'ambiente con cui è in relazione e dal quale è costantemente stimolato. Nel suo mondo circostante incontra oggetti che esercitano su di lui un'affezione, lo attivano e lo motivano al movimento. Le tendenze che gli oggetti ridestano nel soggetto rendono accessibile per lui «un ambito di libere possibilità di movimento» da realizzare in vista del *telos* prefigurato. Nella relazione con il suo mondo circostante, con il suo «di-fronte», l'io mette in pratica le «capacità *latenti* (disposizioni) che non si sono ancora manifestate» ma che, ciononostante, appartengono «al sistema coscienziale complessivo disponibile delle cinestesi». Sistema che non costituisce un apparato statico e in sé concluso, e si configura piuttosto come «un sistema di potenze motorie e di potenze percettive» aperto che può essere arricchito e implementato attraverso l'acquisizione di nuove abitudini e disposizioni pratiche. L'«io posso» raffigura, dunque, una soggettività esperienziale che affiora nella connessione intenzionale con il mondo. Cfr. Id., *La cosa e lo spazio*, cit., in particolare le sezioni IV e V; Id., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 2*, cit., in particolare §54 e sgg. Sul concetto di intenzionalità motoria, cfr. Merleau-Ponty, F*enomenologia della percezione*, cit.; mentre per una teorizzazione dell'«io posso» come strato fondativo dell'identità, si veda A. Donise, *Corpo proprio e corpo altrui. Husserl e il costituirsi dell'identità*, in «Teoria», XLI, 1, 2021, pp. 91-109.
[241] E. Husserl, *La cosa e lo spazio*, cit., p. 224.

tra «variabili dipendenti e non indipendenti ciò che si manifesta si costituisce come un oggetto percettivo trascendente, e cioè come un oggetto che è più di quanto percepiamo, un oggetto che può continuare a sussistere anche se è scomparso dalla nostra percezione»[242]. In questa misura l'eccedenza dell'oggettualità trascendente, che eccede le possibilità stesse della percezione, conferisce al reale una plasticità e una duttilità tali per cui la costituzione del senso oggettuale si caratterizza per essere un'operazione mai conclusa. «Questa operazione, scrive Husserl, non consiste solamente nel rendere intuitivi momenti sempre nuovi di un senso già dato e consolidato, come se il senso fosse appunto già compiutamente predelineato sin dall'inizio: nel percepire il senso stesso si accresce ulteriormente ed è così effettivamente in un mutamento continuo che lascia sempre aperta la possibilità di nuovo mutamento»[243]. Possibilità che emerge in maniera particolarmente evidente nelle esperienze in cui il riempimento non decorre in maniera continua e concordante, ma è ostacolato dalla comparsa di determinazioni dell'oggetto che smentiscono o mettono in dubbio le attese predelineate costringendo a una risignificazione del senso noematico. Queste esperienze, quali la negazione, il dubbio e la supposizione, sono tutte accomunate dall'elemento della delusione, vale a dire dall'insorgere improvviso di un evento contrario al riempimento che provoca una "frattura" nell'esperienza e dà luogo al "vissuto dell'altrimenti":

> Supponiamo però ora di avere a che fare con un oggetto unitario che, sia esso mutato o no, si mantenga dapprima concordemente nella continuità di un'esperienza originaria e venga conosciuto sempre meglio. In seguito però, tutto ad un tratto e contro qualsiasi attesa, nel lato posteriore che ora diviene visibile si mostra non il rosso, ma il verde, e si manifesta una spigolosità o un'ammaccatura, invece della forma sferica annunciata dal lato anteriore. Prima che il lato posteriore sia percepito, la percezione nel suo decorso vivente aveva una sua predelineazione intenzionale e rinvii orientati in modo determinato verso il rosso e lo sferico. Tuttavia, invece di riempirsi in questo senso e trovare così conferma, essi vengono ora delusi: certo l'ambito generale di senso viene conservato e si riempie, ed è solo in questo punto e solo in relazione a queste intenzioni che si fa avanti un «altrimenti», un contrasto tra intenzioni ancora viventi da un lato e, dall'altro, i nuovi contenuti intuitivi di senso che ora si danno insieme alle loro intenzioni più o meno piene[244].

Attraverso l'integrazione delle nuove determinazioni – verde e ammaccato e non più rosso e sferico – la concordanza viene ristabilita e il decorso esperienziale riprende nuovamente a fluire senza interruzioni. Tuttavia, tale integrazione non è priva di effetti: il disvelamento delle proprietà inattese della cosa comporta la modificazione complessiva del senso oggettuale che «si irradia infatti all'indietro verso la percezione passata, verso la totalità delle sue precedenti manifestazioni. Queste vengono, dal punto di vista del senso, reinterpretate alla luce del "verde" e "dell'ammaccato"»[245].

[242] Id., *Lezioni sulla sintesi passiva*, cit., p. 87.
[243] Ivi, pp. 93-94.
[244] Ivi, pp. 102-103.
[245] Ivi, p. 103.

L'intenzione originaria – rosso e sferico – viene negata, soppressa alla luce del nuovo senso oggettuale che si è delineato, pur essendo comunque conservata come intenzione non valida o intenzione cancellata. In questo modo, nonostante la modifica che il senso subisce nel corso dell'esperienza, il sostrato materiale a cui esso inerisce viene riconosciuto come lo stesso.

Il vissuto della delusione mette, dunque, in evidenza che il reale non si dà in blocco ma che, essendo l'esito di un articolato processo di rimandi e predelineazioni, si struttura in una dinamica che accoglie al suo interno l'orizzonte infinito delle possibilità aperte. Il concetto di possibilità aperta si riferisce alla struttura dell'atto percettivo che tende a intenzionare in maniera del tutto generale e indeterminata anche i lati non ancora esperiti dell'oggetto, sulla base però di quanto è stato già percepito. Se ad esempio la cosa oggetto della percezione «è di un colore uniforme su cui si stagliano varie macchie, allora anche per il lato posteriore ci attenderemo appunto che vi siano macchie e così via»[246]. Ci aspetteremo che la cosa esibisca una certa omogeneità: che sia colorata e che abbia delle macchie, sebbene non abbiamo un'idea chiara né del colore che dovrebbe avere né della forma delle macchie. Fin qui le intenzioni vuote che anticipano signitivamente il futuro decorrere dell'esperienza procedono nel modo della certezza ingenua. Come per gli altri i casi di intenzioni vuote, anche per quelle anticipatrici si dà la possibilità di tradurle intuitivamente nella forma di presentificazioni [*Vergegenwärtigungen*]. Possiamo cioè formarci delle presentificazioni che hanno lo scopo di illustrare ciò che ancora non è dato all'intuizione, «per esempio immaginando di girare attorno all'oggetto»[247]. Così facendo, otteniamo delle «intuizioni che ci daranno colori interamente determinati»[248]. Oppure possiamo scegliere di «variare liberamente questi colori all'interno di un ambito di indeterminatezza»[249], nel senso che possiamo presentificare intuizioni di un colore determinato che offra alla percezione un *quasi*-riempimento (un riempimento *come se*), nonostante non ci sia nulla nell'esperienza concreta che parli a favore o motivi la presentificazione di quel colore. Ciò che viene presentificato si trova «di fronte a noi come qualcosa di certo, e ci si dà appunto come il lato posteriore della cosa: ci si dà tuttavia in una coscienza di indeterminatezza che non ha indizi per pronunciarsi per questo colore che qui casualmente appare»[250]. Possiamo, pertanto, presentificare qualunque intuizione di colore senza che tra queste ve ne sia una «su cui si sia preventivamente appurato qualcosa, nessuna di esse è richiesta»[251]. Se il riempimento effettivo comporta un accrescimento conoscitivo perché attraverso di esso l'intenzione, inizialmente indeterminata, si particolarizza «in una concrezione più precisamente determinante», la presentificazione illustrativa

[246] Ivi, p. 120.
[247] *Ibidem*.
[248] *Ibidem*.
[249] *Ibidem*.
[250] Ivi, pp. 120-121.
[251] Ivi, p. 121.

mantiene il suo carattere di indeterminatezza perché anticipa in maniera del tutto vaga e generica quelle che potrebbero essere le proprietà non viste dell'oggetto percepito:

> Si comprende quindi che ogni presentificazione che si limiti ad illustrare intuitivamente, prima della reale acquisizione conoscitiva, deve avere un carattere di certezza modalizzato per ciò che concerne il contenuto quasi determinante. Ora questa incertezza è caratterizzata dal fatto che, in essa, il colore dato casualmente è appunto un colore casuale al posto del quale non potrebbe arbitrariamente subentrare cosa qualsiasi, ma qualsiasi altro colore. In altri termini: l'indeterminatezza generale ha un campo di libera variabilità; ciò che rientra in questo margine di variabilità è, allo stesso modo, *implicite* co-inglobato senza essere tuttavia positivamente motivato e predelineato. È un membro di un campo aperto di determinazioni più precise che devono potersi adattare all'ambito di variabilità, ma che per il resto sono completamente incerte. Ciò costituisce il concetto di possibilità aperta[252].

Tali possibilità, nella misura in cui delineano «un'estensione esplicita della generalità indeterminata dell'anticipazione»[253], sono a tutti gli effetti «delle entità costitutive della realtà»[254]. Sebbene esse, in quanto intuizioni pre-illustrative che anticipano il riempimento dell'intenzione, non ci forniscano «un'evidenza d'essere che si è realizzata» – ritornando all'esempio precedente la possibilità aperta non ci fornisce precisamente il colore delle parti posteriori dell'oggetto – ci offrono comunque «la possibilità d'essere del contenuto in questione»[255] – ovvero ci dicono che, in ogni caso, l'oggetto si presenterà colorato. Pur essendo indefinite e per questo ampiamente variabili, le intuizioni pre-illustrative anticipano «in maniera tipica qualcosa di determinato nella sua tipica familiarità (*Vorvertrautes*)»[256]. Se la percezione si focalizzasse soltanto sugli aspetti visibili della cosa e dunque non tenesse conto dell'orizzonte di possibilità che si irradia dal presente percettivo prefigurando i possibili sviluppi del decorso esperienziale, non solo verrebbe meno la coerenza del processo percettivo, ma la nostra stessa credenza nel reale risulterebbe in ultimo del tutto ingiustificata e priva di fondamento. Per costituire un oggetto come reale non basta la singola manifestazione: questa può essere contraddetta o negata da altre manifestazioni che afferiscono al medesimo oggetto. Per parlare di realtà dell'oggetto è necessario che lo stesso si manifesti all'interno di una serie concordante di percezioni. Tuttavia, ci sono casi in cui la concordanza non si verifica e c'è bisogno di correggere il decorso oppure casi in cui l'oggetto che credevamo reale si rivela illusorio e la percezione fallace. In tutte queste circostanze, se la credenza naturale che accordiamo generalmente al reale si fondasse soltanto sulla presenza effettiva e attuale dell'oggetto, saremmo costretti a dubitare dell'attendibilità e della veridicità della realtà nel suo complesso e non soltanto della singola percezione. L'esperienza

[252] Ivi, pp. 121-122.
[253] Id., *Esperienza e giudizio*, cit., p. 32.
[254] A. Dufourcq, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, in *Phaenomenologica*, 198, Springer, Dordrecht 2011, p. 129.
[255] E. Husserl, *Meditazioni Cartesiane*, cit., p. 133.
[256] Id., *Esperienza e giudizio*, cit., p. 31.

ordinaria che facciamo del mondo, in cui le occasioni di inganno percettivo non rappresentano eventi così rari ed eccezionali, dimostra che l'evidenza con cui il reale ci è dato, pur essendo oggetto di numerose revisioni e aggiustamenti, persiste nonostante tutto. E questo perché anche se la singola percezione viene smentita, abbiamo ancora a disposizione «una moltitudine di altre esperienze possibili, di eventuali correzioni di questa esperienza attuale ed è in esse che il mondo e la certezza della sua esistenza si danno»[257]. Pertanto, non è azzardato affermare che «non sono tanto gli individui attualmente dati a costituire la struttura "solida" del reale quanto l'orizzonte delle possibilità. Questo tavolo, questa apparenza di tavolo, avanza in realtà sullo sfondo del "tavolo possibile", delle possibilità del tavolo e più fondamentalmente ancora sullo sfondo di una cosa possibile»[258].

Se la possibilità è parte integrante del reale, se l'individuo reale non è altro che una possibilità aperta che si particolarizza in una concrezione determinata, bisogna riconoscere «il ruolo dell'immaginazione nella scoperta di una parte del reale»[259]. Vale a dire nel disvelamento di quell'orizzonte molteplice di possibilità che ciascuna datità fattuale reca con sé. Se è vero che attraverso il ricorso alla variazione l'immaginazione discerne le proprietà contingenti della cosa dalle proprietà essenziali, è altrettanto vero che questa distinzione non è operata in astratto e che l'*eidos* non designa un'entità ideale completamente sganciata dalla dimensione fenomenica: «la concretezza dell'essenza consiste nella sua abilità di contenere in sé una serie di possibilità non attualizzate»[260]. Sulla base del suo ancoraggio al dato materiale l'essenza non prescrive una necessità meramente formale, ma è piuttosto l'esito di un processo dinamico di «variazione immaginaria che è responsabile del cambiamento della fattualità in fatticità»[261]. Proprio per questa capacità nel trasfigurare e valorizzare il dato materiale, occorre sottolineare «l'interconnessione tra percezione e immaginazione piuttosto che lasciarle cadere in un'irriducibile opposizione»[262] mostrando quanto «la percezione sia permeata da attività che chiaramente si appellano all'immaginazione»[263] e, al contempo, quanto l'immaginazione «sia una ricchezza che germoglia nel cuore stesso del sensibile […]»[264], come peraltro si evince dalla funzione rilevante che la finzione svolge nel processo di variazione. Nel testo n.19 che ha come tema il rapporto tra fantasia e neutralità, analizzando i casi in cui da una fantasia intuitiva si ricava una coscienza di possibilità mediante una presa di posizione nei confronti dell'oggetto fantasticato, Husserl prende in esame anche i casi inversi: quelli in cui «attraverso la

[257] A. Dufourcq, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, cit., p. 131.
[258] *Ibidem*.
[259] Ivi, p. 132.
[260] N. Depraz, *Imagination and passivity*, cit., p. 46.
[261] *Ibidem*.
[262] Ivi, p. 47.
[263] *Ibidem*.
[264] A. Dufourcq, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, cit., p. 133.

finzione viene trasformato ciò che è dato in modo posizionale»[265]. L'azione trasformativa della finzione conduce alla produzione di un *fictum* che viene costituito appunto a partire da un oggetto percettivo. Quest'ultimo ci è dato, come tutti gli oggetti percettivi, in modo posizionale ma tale posizionalità viene inibita dalla fantasia che "ricopre" la realtà percettiva. In questo modo si ottiene dalla semplice posizione «una posizione ipotetica [*Ansatz*]»[266]: la componente oggettuale trasformata grazie all'ausilio della finzione, ad esempio il colore immaginato, va a coprire quella realmente data, ad esempio il colore visto. E in questa operazione, scrive Husserl, è implicitamente già contenuta la posizione ipotetica, cioè il posizionamento di un'oggettualità fittizia che è posta come ipotesi alternativa a quella effettivamente percepita, di cui tuttavia conserva alcune componenti (quelle non interessate dalla variazione) che hanno «il carattere della datità in carne ossa»[267]. L'enfasi che Husserl pone sull'impronta trasformatrice che la finzione può imprimere al reale sta a indicare che essa «non ha nulla a che fare con una mera illusione che sarebbe priva di qualsiasi realtà vivida o che sarebbe una pura creazione della nostra fantasia»[268]. Ma che al contrario, nella misura in cui si costituisce come risultato di un processo di variazione tanto quanto l'*eidos*, essa è in grado di restituire «un senso di realtà profondamente incarnato»[269].

Nella costituzione del *fictum* l'immaginazione opera come una «funzione dell'esperienza che agisce a partire dall'esteticità stessa dei fenomeni»[270] e che, aderendo al dato percepito, si fa a sua volta percettiva. Husserl parla a questo proposito di fantasia conforme alla *perceptio* o di fantasia percettiva (*perzeptive Phantasie*), termini che adopera per indicare quei casi in cui siamo di fronte a immagini che, pur non svolgendo alcuna funzione raffigurativa (*Abbildung*), sono comunque immagini per le quali l'atteggiamento percettivo in senso stretto risulterebbe inadeguato. Nello specifico Husserl fa riferimento al caso della rappresentazione teatrale (*Theateraufführung*), in cui si danno «delle immagini [*Bilder*] nell'unità coerente di un'immagine»[271] ma non delle raffigurazioni. Il fenomeno che si verifica nella rappresentazione teatrale è piuttosto una «presentazione in immagine» (*bildliche Darstellung*), ossia l'istituzione di un'immagine percettiva alla cui produzione concorrono gli attori, la scenografia, l'ambientazione e tutti gli elementi che sono parte integrante della messinscena. Questo non deve indurci a pensare che la performance dell'attore, così come tutto il contesto scenografico in cui tale performance si inserisce, siano in qualche modo finalizzati a produrre un oggetto-immagine (*Bildobjekt*) che presentifichi sulla scena un soggetto assente, ad

[265] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 263.
[266] Ivi, p. 264.
[267] *Ibidem*.
[268] N. Depraz, *Imagination and passivity*, cit., p. 47.
[269] *Ibidem*.
[270] E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile*, cit., p. 10.
[271] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 242.

esempio il personaggio di Riccardo III interpretato dall'attore. Il rinvio al *sujet* si ha di consueto con le immagini dell'arte figurativa o con i ritratti che possono raffigurare persone reali o personaggi di finzione. Ciò che si produce nella rappresentazione teatrale è, invece, «un puro *fictum* conforme alla *perceptio*»[272] che serve a «trasportarci nell'illusione artistica [*künstlerische Illusion*]»[273]. La differenza con l'illusione ordinaria è che quella artistica non inganna. Se l'illusione percettiva è determinata dalla rottura della concordanza nel decorrere della serie percettiva in cui si fa avanti una percezione che contraddice il senso della precedente, costringendoci così a cancellare la tesi originaria; il carattere illusorio della finzione artistica è riconosciuto come tale sin dall'inizio e non a seguito di un conflitto tra sensi apprensionali contrastanti. O meglio: «v'è contrasto, solo che non si costituisce in un secondo tempo attraverso nuove esperienze, ma è presente sin dall'inizio»[274], siamo cioè consapevoli sin dal primo momento che ciò viene rappresentato sulla scena teatrale ha il carattere della nullità, il carattere della realtà soppressa. Ma non di una realtà che è stata soppressa attivamente, mediante un atto di negazione che mira a destituire gli attori, la scenografia, gli eventi rappresentati del loro valore di realtà. Si tratta piuttosto di una cancellazione che avviene passivamente, in cui il soggetto non è chiamato a prendere posizione per l'uno o per l'altro senso apprensionale. Inoltre, «va anche osservato che non ci alterniamo intuitivamente fra realtà e parvenza, così che, alternativamente, come in ogni contrasto nell'ambito dell'intuizione, uno dei due oggetti intuiti viene in un certo modo coperto, appunto fintantoché l'altro è realmente intuitivo»[275]. L'immagine artistica è immediatamente percepita poiché la parvenza estetica tende a occultare il reale che si pone a sua volta a servizio dell'illusione. Ciononostante, come Husserl sottolinea, non si tratta neanche di una semplice astensione dalla cancellazione attiva né di privilegiare l'intuizione di quegli elementi che favoriscono la buona riuscita della parvenza distogliendo l'attenzione da quelli che all'opposto la ostacolano, come ad esempio la presenza del pubblico, dell'orchestra o del palco, che accentuano la finzionalità della rappresentazione. Con l'istituirsi della parvenza artistica il reale non scompare dall'orizzonte percettivo: esso «è coperto, e nondimeno è dato alla coscienza: solo non intuitivamente e in quella peculiare maniera cui allude qui il termine "coprimento"»[276].

Il termine coprimento (*Verdeckung*) sembra richiamare maggiormente l'idea di una realtà celata, nascosta anziché l'idea di una realtà negata o contestata come se la finzione mirasse a prenderne il posto. Se così fosse le immagini artistiche non sarebbero altro da un inganno dei sensi che genererebbe nello spettatore un conflitto tra sensi noematici opponentesi, che eserciterebbero su di lui una tendenza affettiva e motivazionale rendendolo incline a credere ora in un modo, ora in un

[272] Ivi, p. 244.
[273] *Ibidem*.
[274] Ivi, p. 245.
[275] *Ibidem*.
[276] *Ibidem*.

altro, e obbligandolo a rimbalzare da un'apprensione all'altra. In una situazione simile l'interesse principale del soggetto sarebbe quello di ristabilire l'univocità della percezione e la concordanza del decorso esperienziale, risolvendo il dubbio percettivo[277]. Mentre il soggetto che assiste alla rappresentazione teatrale è ben consapevole – anche se si tratta di una consapevolezza irriflessa – che ciò a cui sta assistendo non è reale. All'instaurarsi di tale consapevolezza contribuisce in maniera decisiva il contesto oggettivo: non solo la qualità della performance attoriale, ma anche l'allestimento scenografico. Dal punto di vista della messinscena possiamo dire, scrive Husserl, che

> certe cose si rivelano adatte, come l'"esperienza" insegna (naturalmente non si tratta meramente della semplice esperienza), a suscitare una doppia appercezione, per la precisione una doppia apprensione conforme alla *perceptio*; le loro manifestazioni percettive, certe circostanze a questo riguardo favorevoli, mutano con facilità in altri modi di manifestazione conformi alla *perceptio*, e precisamente in modo che entrambe le *perceptiones* che entrano nell'unità-di-contrasto abbiano – o abbiano quasi del tutto – in comune la compagine propriamente conforme alla *perceptio*, mentre la compagine di ciò che è impropriamente oggetto di *perceptio* (di ciò che è co-percepito) fonda da entrambi le parti il rapporto di contrasto[278].

In queste circostanze le cose che si danno alla percezione ci invitano a porci «sul terreno della *perceptio* cancellata» e a «inaugurare, dunque, una pura fantasia percettiva»[279]. Per lo spettatore che assiste alla rappresentazione gli oggetti di scena, che pure sono oggetti reali, vengono destituiti del loro valore di oggetti d'uso: i mobili di scena, ad esempio, situati in una stanza che però è un *fictum*, non sono mobili che servono realmente a qualcosa e, anche se vengono usati nella finzione, l'uso che se ne fa è un «uso soppresso». Anch'essi sono, pertanto, «parvenza e possiedono il loro contrasto con la realtà concreta [*realen Wirklichkeit*] cui appartengono i mobili reali»[280]. Collocati all'interno di un contesto di finzione, gli oggetti percettivi divengono a loro volta dei *ficta*. D'altra parte, la coscienza che li percepisce lo fa attraverso una *perceptio*, attraverso una percezione dal senso modificato. Mentre la percezione ordinaria (*Wahrnehmung*) implica l'attribuzione di realtà all'oggetto percepito, nella *perceptio* (*Perzeption*) il soggetto non prende «realmente parte alla posizione d'esperienza», la realtà diventa "gioco" (*Spiel*) e gli oggetti vengono esperiti secondo «la *piega immaginativa* che la situazione percettiva assume in quanto essa è compenetrata di immaginazione»[281]. In questo senso l'esempio del teatro risulta assai esplicativo proprio perché illustra la «*direzione sintetica*

[277] «La coscienza della certezza ostacolata è attraversata dalla tendenza alla certezza o alla decisione: produzione della semplice validità, il porre-di-nuovo-in-validità l'essere, oppure il rifiuto della validità, la sua cancellazione. Ogni atto originario della posizione (certezza) ha il suo punto d'approdo in ciò che da esso è posto ed è l'acquisizione stabile di un *positum*: una validità *simpliciter*. Ogni atto modalizzato è il passaggio di una tendenza diretta alla decisione e, infine, a un *positum* positivo, a un *positum* non modalizzato» (ivi, p. 268).
[278] Ivi, p. 246.
[279] *Ibidem*.
[280] Ivi, p. 247.
[281] G. Piana, *Elementi di una dottrina* dell'esperienza, cit., p. 185.

dell'immaginazione»[282], quell'operazione di "ridescrizione", rifigurazione simbolica compiuta dalla finzione che «ha il potere di aprire delle nuove dimensioni di realtà»[283]. Sarebbe tuttavia riduttivo ricondurre il gioco dell'immaginazione ad atti di fantasia privati o intersoggettivamente condivisi. Nelle sue analisi sul significato esistenziale del fenomeno del gioco, Eugen Fink sottolinea a più riprese la relazionalità del giocare affermando che «il giocare non accade soltanto in una interiorità dell'anima, senza riferimento al mondo oggettivo esterno»[284], in quanto si configura come un'attività, una struttura del comportamento umano che si rivolge alla dimensione oggettuale: «giocare, scrive Fink, è sempre un avere a che fare con giocattoli»[285]. È sempre cioè creare produttivamente un mondo immaginario, un mondo del gioco che «dipende in massima parte dal fatto che già nella natura vi è un'apparenza che è reale. L'uomo non soltanto può creare oggetti artificiali, ma può anche realizzare cose artificiali alle quali appartiene un elemento di *apparenza esistente*»[286]. E la creazione immaginaria del gioco rientra tra queste:

> la bambina, grazie a una produzione intessuta di immaginario, fa diventare la stoffa del corpo di una bambola il suo "bambino vivente", e trasporre sé nel ruolo della "madre". Al mondo del gioco appartengono sempre cose reali – ma alcune hanno il carattere dell'apparenza ontica, altre sono rivestite di un'apparenza soggettiva che proviene dall'anima umana[287].

Nel gioco così come nelle finzioni dell'arte – che Husserl definisce un gioco sottoposto a regole[288] – l'immaginazione libera appieno la sua potenza sintetica, la sua abilità di istituire nessi sintetici tra le cose valorizzandole[289] e conferendo loro un significato simbolico da cui, in ultima istanza, scaturisce l'immagine. Concepita in questi termini, l'immaginazione trascende lo spazio circoscritto dell'atto individuale e diviene una struttura stessa dell'esperienza che trova fondamento nell'allusività e nell'ambiguità del reale costitutivamente aperto e indeterminato, mai definitivo e concluso. Iscrivendosi nelle pieghe del reale essa prende parte a quel processo infinito che è la donazione di senso disvelando nuovi orizzonti di possibilità per abitare il mondo[290].

---

[282] Ivi, p. 186.
[283] P. Ricoeur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, a cura di R. Messori, Aesthetica Preprint, Palermo 2002, p. 46.
[284] E. Fink, *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*, Karl Alber, Freiburg und München 1957; tr. it. *Oasi del gioco*, a cura di A. Calligaris, Raffaello Cortina, Milano 2008, p. 36.
[285] *Ibidem*.
[286] Ivi, p. 38.
[287] *Ibidem*.
[288] «La fantasia è il regno dell'assenza di scopi, del gioco. […] Il gioco può anche decorrere passivamente in una coscienza tematica "desta" (mi abbandono alle fantasie), oppure può sottomettersi a regole, per esempio estetiche. La formazione dell'immagine è in tal caso fantasia, ma non la tematica estetica, e così via» (E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 261).
[289] «L'immaginazione sta all'origine di valori: essa fa della cosa un valore immaginativo disponendola su un altro piano e superando così la sua dimensione di cosa» (G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, cit., p. 186).
[290] Cfr. P. Ricoeur, *Cinque lezioni*, cit., pp. 45-46.

1.5 Immaginazione e modificazione di neutralità

Il tema del gioco a cui si è accennato in chiusura del precedente paragrafo ci consente di introdurre la questione del rapporto tra immaginazione e modificazione di neutralità, cui si è fatto qualche fugace rimando, e della specificità dell'atteggiamento immaginativo rispetto a quello naturale che contrassegna l'ordinaria esperienza che facciamo del mondo. Nell'atteggiamento naturale la realtà che si offre all'intuizione viene assunta come esistente e, sebbene possano verificarsi fenomeni quali allucinazioni o parvenze che spingono il soggetto a dubitare, la tesi generale dell'esistenza viene costantemente ribadita. Di contro,

> quanto al termine immaginazione (*Einbildung*), nel linguaggio comune esso vuol dire appunto atto non posizionale […]. D'altro lato, questo termine richiederebbe anche una restrizione, in quanto non ci si dovrebbe nemmeno chiedere se le immaginazioni siano delle finzioni coscienti oppure delle rappresentazioni prive di oggetto oppure addirittura delle false opinioni. Abbastanza spesso assumiamo ciò che ci viene riferito senza prendere qualche decisione in rapporto alla verità e alla falsità. E anche quando leggiamo un romanzo, normalmente accade la stessa cosa. Noi sappiamo che si tratta di una finzione estetica; ma nel caso dell'efficacia puramente estetica, questo sapere resta fuori azione[291].

Nel fruire il romanzo il lettore non si pone alcun interrogativo né dubita della veridicità dei fatti che nel romanzo vengono narrati. Nel relazionarsi alla finzione letteraria il lettore «si situa in linea di principio al di fuori del terreno in cui hanno senso le posizioni relative all'essere e al non essere»[292] né, d'altra parte, l'oggetto fittizio avanza nei suoi confronti una qualche pretesa di realtà: ogni riferimento all'esistenza o alla non esistenza è sospeso, messo tra parentesi. In questo senso l'atteggiamento immaginativo sembra comportare una modificazione della tesi posizionale, che interessa tanto la fantasia riproduttiva quanto la fantasia percettiva. Nel §111 del primo volume delle *Idee*, Husserl si sofferma sulle proprietà che connotano il tipo di modificazione che riguarda specificamente le forme dell'immaginazione e che, pertanto, differisce dalla modificazione di neutralità imposta dall'*epoché* fenomenologica. La «facile confusione» tra le due tipologie di neutralizzazione «deriva dal fatto che anche la fantasia è una modificazione di neutralità» che «ha un significato universale ed è applicabile a *tutti* i vissuti»[293]. Malgrado l'universalità, essa va in ogni caso distinta dalla modificazione generale di neutralità. In prima istanza la fantasia si configura come «*la modificazione di neutralità della presentificazione "posizionale"*, dunque del ricordo nel senso più vasto che si possa pensare»[294]. Anche se nel linguaggio comune è diffusa la tendenza a utilizzare i due termini – fantasia e presentificazione – come sinonimi, nella convinzione che si riferiscano alla

[291] E. Husserl, *Ricerche Logiche*, cit., p. 574.
[292] G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, cit., p. 155.
[293] E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. I*, cit., p. 272.
[294] *Ibidem*.

stessa cosa, la presentificazione ha in verità un'estensione più ampia nella misura in cui denota l'intera classe di vissuti riproduttivi; all'interno della quale è necessario compiere una suddivisione tra ricordi e le loro modificazioni di neutralità: le fantasie. Nella vita di coscienza a ogni vissuto impressivo, «presentemente esistente» corrisponde idealmente «una serie di modificazioni rimemorative», una serie cioè di riproduzioni in cui il vissuto originario è appunto riprodotto, con le loro modificazioni di neutralità. Con il ricordo, dunque, la fantasia condivide il carattere riproduttivo: così come la rimemorazione riporta a coscienza non solo l'oggetto ricordato ma anche la percezione passata, la fantasia presentifica assieme al mondo immaginario anche un "percepire immaginario". Tuttavia, se al ricordo si accompagna una tesi posizionale giacché presentifica esperienze del passato che la coscienza ha realmente vissuto, nella fantasia la tesi posizionale subisce una neutralizzazione. Ciò significa che «il carattere posizionale è diventato impotente. La credenza non è più seriamente una credenza, il supporre non è più un serio supporre, il negare non è più un serio negare, ecc. Sono un credere, un supporre, un negare, ecc., "*neutralizzati*" […]»[295], immaginati e non realmente compiuti.

Sotto questo profilo il parallelismo tra fantasia e la modificazione di neutralità è in parte giustificato: in entrambe la tesi posizionale viene messa fuori circuito. Rispetto alla fantasia, Husserl puntualizza che non sarebbe del tutto esatto dire che non ha luogo alcuna coscienza d'essere, dato che «essa ha invece luogo in ogni senso in cui ha luogo nell'esperienza e la caratterizza: "soltanto" che ogni senso e ogni forma di questa coscienza d'essere che caratterizza l'esperienza sono, per modo di dire, devirilizzati [*entmannt*], hanno assunto la forma inerte del come-se, della fantasia»[296]. La neutralizzazione epocheizzante, com'è esplicitamente affermato nel §109, presuppone la messa fuori questione di ogni fare e l'esclusione essenziale di ogni compimento posizionale: la tesi non è né affermata né negata, viene semplicemente lasciata in sospeso. Ne consegue che sia inoltre esclusa per essenza ogni partecipazione attiva al vissuto. L'io che esercita la riduzione fenomenologica si colloca nella posizione dello «*spettatore* assolutamente *disinteressato*»[297]. Diversamente la fantasia può «avere o non avere modalità di compimento». In certe circostanze, quando ad esempio il soggetto è impegnato in altre attività, le immagini fantastiche decorrono passivamente senza che l'io le sviluppi in vere e proprie fantasie. In altre, l'io vive completamente immerso nella fantasia e il suo agire così come il suo sentire «è un'attività interna al "come se"»[298]. Pertanto, anche se la fantasia «opera una

[295] Ivi, p. 270.
[296] Id., *Fantasia e immagine*, cit., p. 232.
[297] Id., *Erste Philosophie (1923/24). Zweiter Teil: Theorie der Phänomenologischen Reduktion*, in *Husserliana*, VIII, a cura di R. Boehm, M. Nijhoff, The Hague 1956; tr. it. di A. Staiti, *Filosofia Prima. Teoria della riduzione fenomenologica*, a cura di V. Costa, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, p. 118.
[298] Ivi, p. 147.

modificazione della validità semplice, è a sua volta un modo della validità»[299] che, come tale, deve essere messa tra parentesi dall'osservatore fenomenologico. Mentre il soggetto che immagina partecipa attivamente alla fantasia – sebbene non sia incluso necessariamente nel mondo di finzione, l'io del fenomenologo che riflette sull'atto del fantasticare non immagina alcunché. Ma si limita a considerare la fantasia e, dunque, anche l'io che la esercita come tema della sua riflessione. Benché sia possibile anche all'interno della fantasia l'adozione dell'atteggiamento riflessivo, l'io che fantastica è in prima battuta un io latente e dimentico di sé.

Se tra modificazione di fantasia e modificazione di neutralità la separazione risulta piuttosto chiara e lineare, più complesso appare invece l'inquadramento dei rapporti tra atteggiamento estetico e atteggiamento fenomenologico, i quali mostrano analogie e somiglianze che è lo stesso Husserl a sottolineare e che rendono le loro differenze più sfumate e meno evidenti. Quando contempliamo esteticamente un'immagine – ad esempio la celebre incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo* del §111 di *Idee I* – la percezione decorre in una coscienza neutrale: l'oggetto-immagine percepito «non sta di dinanzi a noi *né come esistente né come non esistente* né *in qualunque altra modalità posizionale*; o piuttosto, è dato alla coscienza come esistente, ma come esistente-per-così-dire, sottoposto alla modificazione di neutralità dell'essere». Solo se sottoposta a modificazione la percezione assume valenza estetica in quanto, una volta neutralizzata la posizione, l'attenzione dell'osservatore può orientarsi verso le piccole figure senza colore delineate sulla tela e l'immagine viene percepita come cosa in grado di raffigurare un soggetto iconico. L'atteggiamento estetico identifica una peculiare attitudine disposizionale della coscienza che si istituisce quando l'oggetto è preso come mera immagine e non come cosa fisico-materiale, sollevando il soggetto dall'onere di compiere la posizione. L'attenzione estetica assegna quindi una posizione privilegiata alla compagine manifestativa, al modo in cui l'oggetto appare e si dà a vedere allo sguardo di colui che guarda. L'interesse prioritario verso il darsi a vedere della cosa, verso l'apparenza piuttosto che verso l'esistenza, rivela una straordinaria assonanza tra l'attitudine che caratterizza l'atteggiamento estetico e quella che caratterizza l'atteggiamento fenomenologico, che Husserl mette in luce già in un manoscritto sull'estetica del 1906[300]. Qui l'interesse per l'apparenza (*Interesse an der Erscheinung*) decisivo per la fruizione estetica dell'oggetto, viene contrapposto all'interesse per la cosa (*Interesse an der Sache*), orientato all'accertamento dell'esistenza dell'oggetto, delle sue proprietà reali e delle relazioni che intrattiene con il contesto oggettuale a cui afferisce. L'intuizione si configura in senso estetico, precisa Husserl, laddove a esser posto in questione è l'apparire dell'oggetto, giacché è

[299] Ivi, p. 149.
[300] Cfr. Id., *Beilage VI. Warum die Natur, eine Landschaft als "Bild" wirkt - Ästhetik: Interesse an der Erscheinung. Dingerscheinungen drücken immer von innen her etwas aus für die Betrachtung der Kunst*, in Id., *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, cit., pp. 144-145.

dall'apparenza che scaturisce il godimento estetico, inteso come piacere determinato dalla forma dell'apparizione e, pertanto, indifferente nei riguardi dello statuto esistenziale dell'oggetto. In questa misura il piacere suscitato dalla contemplazione estetica si connota come un piacere disinteressato e non condizionato dall'effettualità dell'oggetto. Ed è proprio la preminenza che l'osservazione estetica assegna ai modi di manifestazione della cosa rispetto all'esistenza l'elemento che accomuna e avvicina la condotta dell'artista alla postura che il fenomenologo assume nei confronti del reale. Sulle affinità che legano le due attitudini disposizionali, Husserl ritorna in una lettera del 1907[301] – di poco successiva al manoscritto sull'estetica succitato – che indirizza al drammaturgo austriaco Hugo von Hofmannsthal, nella quale mostra come tra il procedere metodologico dello scrittore che abbia aderito all'ideale di un'estetica pura, e il vedere ugualmente puro che il fenomenologo deve esercitare per guadagnare una prospettiva sull'oggettività non contaminata da pregiudizi di sorta, sussista un'innegabile convergenza. L'intuizione di un'opera d'arte puramente estetica si realizza mettendo rigorosamente fuori circuito ogni presa posizionale dell'intelletto e ogni presa posizionale del sentire e del volere i quali, in quanto atti tetici, «*"costituiscono" originariamente degli oggetti* e sono sorgenti necessarie di diverse regioni dell'essere […]»[302]. L'atteggiamento estetico, al pari di quello fenomenologico, esige la sospensione dell'attitudine naturale che guida la nostra normale esperienza del mondo. Atteggiati naturalmente verso il mondo, tendiamo ad attribuire agli oggetti che ci stanno di fronte, in maniera immediata, non solo il valore di oggettività esistenti, ma anche di oggetti d'uso, connotati cioè da un significato pratico sancito dal sistema di significati sedimentato nella cultura d'appartenenza. Le cose con cui entriamo in relazione nel vivere quotidiano costituiscono per noi degli *obiecta* di cui possiamo facilmente disporre, costantemente alla mano (*vorhanden*) e sempre corredate di carattere di valore. Di contro, l'atteggiamento estetico, esattamente come quello fenomenologico, comporta una vera e propria rottura dell'ordinario e, dunque, la rinuncia alla comprensione spontanea e strumentale del mondo e delle situazioni ordinarie che la vita pratica offre. La perdita della familiarità è compensata – e ciò vale sia per l'artista che per il fenomenologo – dall'acquisizione di uno sguardo puro che, liberato dalle urgenze e dalle richieste del quotidiano, scopre l'orizzonte genetico e sorgivo della correlazione, origine e condizione di possibilità del manifestarsi stesso delle cose[303].

Ciò malgrado, il movente da cui prende le mosse l'agire dell'artista non coincide con quello che motiva il fenomenologo e i loro rispettivi scopi restano sostanzialmente divergenti. A questo

[301] Id., *Briefwechsel*, in *Husserliana Dokumente Series*, III, a cura di E. Schuhmann, K. Schuhmann, Kluwer, Dordrecht 1994, pp. 133-137; tr. it. in E. Massimilla, *L'arte pura e la sfinge della conoscenza. Una lettera di Edmund Husserl ad Hugo von Hofmannsthal*, in «Panoptikon. Rivista di cultura mitteleuropea», 2002, pp. 147-178.
[302] Id., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. I*, cit., p. 294.
[303] Cfr. R. Bernet, *Phenomenological and Aesthetic* Epoché: *Painting the invisible things themselves*, in D. Zahavi (a cura di), *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*, cit., pp. 564-582.

proposito Husserl parla dell'*epoché* estetica come di una specie particolare di *epoché* conforme a quella teoretica dal punto di vista metodologico ma difforme dal punto di vista della finalità[304]. Arte e fenomenologia riconducono il mondo alla sua dimensione fenomenica *(Weltphänomen*), nella quale ogni conoscenza pregressa viene posta sistematicamente fuori circuito e la visione pura riafferma il suo diritto sul pensiero simbolico. Tuttavia, il fine che l'artista ha di mira nell'astrarre dalla vita naturale sta nel ricavare, con l'ausilio dell'intuizione, un'abbondanza di forme e materiali per nuove configurazioni artistiche. L'intenzione espressiva da cui si origina il gesto artistico trascende il senso del programmatico ritorno alle cose stesse. Mentre il vantaggio che l'intuizione guadagna agli occhi del fenomenologo sul pensare discorsivo si riassume nel fatto che la visione pura si pone al servizio di quella che è in fondo l'aspirazione ultima della fenomenologia, vale a dire la realizzazione di una compiuta critica della ragione che fornisca un fondamento solido alla conoscenza contro le derive relativistiche dello scetticismo. Diviene allora evidente che in un contesto come quello del rinnovamento radicale della filosofia, l'*epoché* si carica di una valenza profondamente etica oltre che teoretica. In conformità all'istanza socratico-platonica che permea la sua professione (*Beruf*), l'indagine fenomenologica impegna il filosofo innanzitutto come soggetto di volontà e, solo in secondo luogo, in qualità di uomo di scienza. L'inizio della riflessione coincide con una scelta libera e consapevole da parte del soggetto che decide, in piena autonomia, di votare l'esistenza nel suo complesso al progresso della filosofia. Per portare a concretezza tale ideale, colui che si appresta a filosofare «deve diventare per se stesso un tema di volontà, […] egli deve diventare per se stesso anche il proprio primo tema di conoscenza, cioè che egli deve cogliersi, sulla base di una certa appercezione metodica, come *Io* puro o *Io* trascendentale, e in questo deve poi trovare il campo fondamentale del proprio lavoro teorico»[305]. Nella circolarità che Husserl istituisce tra teoria e prassi, l'esercizio del dubbio metodico si profila come un'azione inderogabile: è solo grazie alla pratica genuina del dubitare che si produce il sovvertimento universale di tutte le convinzioni precedenti, e il filosofo conquista l'autogiustificazione assoluta e l'accantonamento di ogni residuo di ingenuità. La radicalità della riflessione fenomenologica, in quanto chiarificazione ultima della soggettività trascendentale, conferisce alla filosofia un significato che si estende a tutta la cultura e all'umanità razionale soggetto di tale cultura. Il punto d'avvio di questo percorso di chiarificazione che finisce per coincidere con il destino dell'umanità intera si situa nell'acquisizione, da parte del filosofo, di una consapevolezza metodologica salda. Consapevolezza che, secondo Husserl, manca alla pratica artistica dove l'esercizio dell'*epoché* è subordinato alla messa in forma di un ideale che, come mera

[304] Cfr. E. Husserl, *§9. Zur Frage der Epoché (nachher Vergleich mit der ästhetischen Epoché)*, in Id., *Zur Phänomenologischen Reduktion* (1926-1935), in *Husserliana*, XXXIV, a cura di S. Luft, Springer, Dordrecht 2002, pp. 356-371.
[305] Id., *Filosofia Prima*, cit., p. 10.

dynamis, ne informa e ne orienta l'azione creatrice. L'*epoché* estetica appare insomma compiuta «in maniera spontanea, quasi automatica, di sicuro non autocritica»[306]. L'assenza di una piena coscienza metodologica da parte dell'artista risulta connaturata al suo operare che, del resto, è mosso da interessi estranei al progetto di una critica della ragione. Similmente le considerazioni che Husserl sviluppa a proposito delle analogie tra le due tipologie di *epoché* non avanzano di certo la pretesa di prescrivere «qualcosa che l'artista debba fare», ma «si limitano a retroilluminare quel che già fa»[307].

Se si assume la prospettiva del fruitore, lo scarto tra l'atteggiamento estetico e quello fenomenologico emerge con maggiore evidenza. Di fronte all'oggetto estetico, il soggetto vive come il fenomenologo nella sospensione della credenza. Tuttavia, in questo caso l'astensione dal compimento della posizione «indica un fare spirituale che non ha come scopo quello di servire a una qualsiasi decisione concernente il mondo dato alla coscienza: o meglio un fare spirituale che ha il carattere di ciò che è disinteressato […]»[308]. Se nella vita naturale «l'astensione ha un significato subordinato al conseguimento di posizioni»[309]: ci si astiene dal prendere posizione per meditare, soppesare, osservare in maniera più approfondita e ristabilire in un secondo momento la credenza momentaneamente neutralizzata. Nella fantasia nulla di tutto questo accade: «la fantasia è il regno dell'assenza di scopi»[310] e l'astensione dalla posizione non è finalizzata a una funzione specifica. Lo spettatore che si trova, ad esempio, a contemplare un bel paesaggio non è chiamato a prendere alcuna decisione di carattere teorico o pratico sugli oggetti che gli stanno dinanzi e che divengono per lui «parvenza estetica: meri oggetti di fantasia»[311]. In più nella fruizione estetica la neutralizzazione della posizione è motivata dal «sentimento piacevole suscitato dagli aspetti degli oggetti d'esperienza» che «agevola l'atteggiamento di fantasia […]»[312]. Pertanto, la modificazione di neutralità della fantasia non solo non intacca il godimento estetico dell'oggetto ma sembra lasciar fuori anche tutta la sfera valoriale inerente al bello. Proprio perché l'oggetto della contemplazione estetica, per esempio un fiore, procura un piacere, acquisisce una serie di attributi che vanno oltre le sue proprietà percettive: «in virtù di questo piacere il fiore assume un contenuto ulteriore, cioè il carattere di "attraente, bello, amabile" e simili. Tutti questi predicati, dunque, hanno un'origine antepredicativa, e prima dell'esperienza che li afferra, sono già emotivamente dati»[313]. Il piacere estetico risulta dunque strettamente connesso alla percezione del valore estetico dell'oggetto, a cui l'interesse tematico dello

[306] F. Nobili, *Husserl sullo stato dell'arte: riflessioni al crocevia tra fenomenologia e letteratura*, in Id. (a cura di), *Arte e fenomenologia. Rifrazioni reciproche*, ETS, Pisa 2017, p. 48.
[307] *Ibidem*.
[308] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 261.
[309] *Ibidem*.
[310] *Ibidem*.
[311] Ivi, p. 241.
[312] *Ibidem*.
[313] Id., *Filosofia prima*, cit., pp. 29-30.

spettatore è rivolto «in maniera non totalmente consapevole»[314]. Nel campo dell'arte dove le fantasie sono plasmate secondo una precisa finalità artistica e il gioco dell'immaginazione è sottoposto a regole aventi la funzione di garantire una certa validità oggettiva all'opera, la posizione dello spettatore appare ancor meno prossima a quello del fenomenologo. Le fantasie artistiche, come Husserl sottolinea, «non vengono da noi compiute liberamente (soltanto l'artista, colui che crea, possiede in questo caso la propria libertà e la esercita con ideali estetici), bensì hanno la loro oggettività, ci sono presentate, ci sono imposte, analogamente a come le cose della realtà ci sono imposte come qualcosa che dobbiamo accettare»[315]. Ciò significa, in buona sostanza, che lo spettatore è subordinato all'intenzione espressiva dell'artista a cui deve adeguarsi passivamente e che, anche dal punto di vista di colui che fruisce dell'opera, l'*epoché* estetica non è effettuata sulla base dell'istanza autocritica che permea l'atteggiamento fenomenologico. D'altra parte, rispetto alla posizione dello spettatore risulta anche difficile parlare di un vero e proprio esercizio dell'*epoché* nella misura in cui l'astensione dalla posizione è circoscritta al tempo dell'esperienza estetica, durante la quale l'esistenza del mondo con la relativa credenza resta silente sullo sfondo[316]. Una volta che l'esperienza è giunta a termine la posizionalità assieme all'ordinarietà del vivere quotidiano riacquista la sua originaria attualità. Inoltre, nel caso della fruizione estetica gioca un ruolo fondamentale l'abitudine: ripetendo con una certa regolarità esperienze come la visione di uno spettacolo teatrale, di un film, si sedimenta in noi un sapere relativo alla finzionalità di questo genere di oggettualità. In virtù di tale sapere non abbiamo bisogno di compiere ogni volta una negazione attiva della realtà, come fanno invece i bambini che faticano a riconoscere immediatamente il carattere finzionale della rappresentazione[317].

Malgrado le visibili divergenze concernenti gli assunti metodologici, c'è da sottolineare una componente fondamentale che caratterizza parimenti l'immaginazione e la modificazione di neutralità. Tale elemento consiste nell'«indipendenza essenziale dal contesto» che «è implicata sia nell'astensione dal compimento della credenza negli oggetti trascendenti, sia nel porre gli oggetti immaginati come puramente possibili»[318]. A ogni modo anche se è senz'altro opportuno rimarcare che la fenomenologia fa largo uso dell'immaginazione, al punto tale che essa ne costituisce l'elemento vitale, non bisogna tralasciare di specificare che si tratta di un uso subordinato a un'intenzione in

[314] F. Nobili, *Husserl sullo stato dell'arte*, cit., p. 44.
[315] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 248.
[316] Cfr. R. Sokolowski, *Introduction to Phenomenology*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 71-72.
[317] Cfr. E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., pp. 244-245. Non si può inoltre ignorare la funzione che il contesto gioca nella costituzione della coscienza della finzione: la presenza del palco, delle quinte, ad esempio, è fondamentale «per introdurre nell'oggetto-immagine stesso un contrasto che faccia sì che esso si manifesti in sé in quanto *fictum*» (ivi, p. 218).
[318] E. S. Casey, *Imagination and Phenomenological Method*, in F. A. Elliston, P. Mc Cormick (a cura di), *Husserl. Exposition and Appraisals*, University of Notre Dame Press, London 1977, p. 74.

ultima istanza teoretica. E dal momento che l'obiettivo rimane quello dell'esplicitazione della soggettività trascendentale con la sua vita di coscienza, il fenomenologo può servirsi dell'immaginazione in quanto «tecnica esplorativa»[319] a patto che l'atto stesso dell'immaginare sia sottoposto a una chiarificazione metodologica[320].

1.5.1 Gli atti "come se" dell'immaginazione

In precedenza si è accennato brevemente al fatto che, secondo Husserl, non è del tutto corretto dire che nella fantasia non ha luogo alcun compimento se con ciò si intende affermare che l'io non compie alcuna attività, alcun fare posizionale. Tutti gli atti della coscienza «*possono* – prosegue Husserl – essere compiuti nel modo di una posizione attiva oppure possono essere complete passività»[321]. La percezione, per esempio, può essere sia compiuta mediante un attivo afferrare l'oggetto da parte dell'io sia nell'assenza di un attivo ridestamento del soggetto. Similmente nella fantasia «il *fictum* si trova in quanto tale dinanzi ai nostri occhi, con tutti i relativi modi di realtà, presente vivente, "or ora" vivente, passato trascorso, futuro […]: ma tutto, appunto, in quanto finzione, in quanto fantasia»[322]. Anche nella fantasia vi può dunque essere un attivo compiere da parte dell'io solo che, in questo caso, si tratta di un compimento di tutt'altro genere: un compimento nel modo del *come se* nella misura in cui gli atti di fantasia prendono di mira oggetti fittizi.

All'analisi dei *quasi*-atti dell'immaginazione, Husserl dedica pagine molto dense e complicate in cui si sforza non soltanto di fare emergere le sottili e impercettibili differenze tra le varie forme dell'esperienza immaginativa, ma anche di restituire la stratificazione della vita immaginaria di coscienza che si struttura su diversi livelli di implicazione intenzionale. L'attenzione del fenomenologo si concentra in particolare sugli atti di sentimento e sulle reazioni emotive che si innescano nel soggetto nella relazione con il *fictum*. Questa tematica viene sviluppata soprattutto nel testo n. 16 (1912) nel quale Husserl, ritornando sul problema della definizione dei rapporti tra la *freie Phantasie* e la *Bildbewusstsein*, si interroga sulle modalità di fruizione dell'immagine percettiva.

---

[319] Ivi, p. 79.

[320] In relazione a questo tema, Danilo Manca mette in luce la funzione per certi versi propedeutica a cui l'esperienza dell'immagine assolve rispetto alla pratica fenomenologica della sospensione del giudizio: « […] l'esperienza della virtualità dell'immagine prepara la coscienza (ancora immersa nel mondo della vita, ossia nell'orizzonte che ha istituito adottando l'atteggiamento naturale) ad attuare l'epoché, a mettere in discussione ciò che appare ovvio, a rendere enigmatico ciò che è più familiare». Nell'incontro con l'immagine, o meglio con la nullità che l'immagine porta con sé, la coscienza entra per la prima volta in contatto con la "negatività" del reale. Tale esperienza risulta fondamentale «per il passaggio dalla realtà nuda e cruda alla "realtà come se", cioè alla dimensione neutralizzata, in cui ogni posizione sull'esistenza in carne e ossa di uno stato di cose è sospesa». Si può pertanto dire che, nonostante l'atteggiamento estetico e l'atteggiamento fenomenologico rimangano distinti, l'esperienza dell'immagine segna una prima frattura nel decorrere lineare dell'esistenza ordinaria che l'epoché propriamente fenomenologica finisce per approfondire. Cfr. D. Manca, *La dialettica dell'immagine. Benjamin e Husserl sull'ordinarietà della filosofia*, in L. Filieri (a cura di), *Linguaggi dell'immaginazione*, ETS, Pisa 2015, pp. 71-90.

[321] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 232.

[322] *Ibidem*.

Nello specifico egli si chiede se per percepire un'immagine in quanto tale sia essenziale l'intervento della fantasia riproduttiva o se l'immagine venga in realtà percepita come immagine in maniera immediata, senza cioè che il soggetto debba sforzarsi di presentificare il soggetto iconico raffigurato nell'oggetto-immagine percepito. Sia nella fantasia riproduttiva che nell'immagine estetica al soggetto si offre un mondo immaginario: nella fantasia, tale mondo è riprodotto liberamente, nell'immagine – eccetto per l'artista che lo produce – esso si impone all'osservatore con le sue proprietà determinate. Sia nella fantasia che nella percezione dell'immagine il soggetto vive nella modificazione di realtà: tutto è posto secondo la modificazione del *qua-si*. Ma allora, si chiede il filosofo a questo punto, «che ne è con ciò della differenza fra riproduzione e non riproduzione?»[323] Per rispondere alla domanda e per chiarire meglio la differenza in questione, Husserl si focalizza sugli atti di sentimento e, dunque, sulla relazione empatica che si instaura tra il soggetto e l'oggetto estetico. Prendiamo in considerazione l'esempio della contemplazione estetica di un quadro che raffigura una persona tormentata dalla miseria e che suscita nell'osservatore un sentimento di compassione. Come bisogna intendere questa compassione e che valore bisogna attribuirle? Siamo in presenza di una compassione simulata o autenticamente sentita? Certamente non si tratta di una compassione finta nel senso che è reale tanto quanto l'atto percettivo mediante il quale l'immagine è data alla coscienza dell'io. Tuttavia, proprio come la percezione dell'immagine è una *perceptio*, ossia una percezione priva del valore di realtà, la compassione in questione si configura come un «sentimento modificato», come una compassione non posizionale che «contribuisce alla costituzione di qualcosa che inerisce "intuitivamente" all'oggetto-cosale»[324]. È l'oggetto presentato dall'immagine che viene intuito come commiserevole, pertanto, la compassione avvertita dallo spettatore è in un certo senso "intonata" a quanto percepito. Chiaramente questa relazione tra l'immagine commiserevole e la compassione soggettiva non descrive un rapporto di causazione, come se l'immagine determinasse in qualche modo la compassione. Si tratta piuttosto di una relazione intenzionale in cui l'immagine si dà alla coscienza secondo una precisa coloritura emotiva. L'essere commiserevole appartiene all'immagine non come una «realtà fisica o come effetto fisico», ma come «proprietà oggettiva» che si manifesta nell'ambito della relazione intenzionale in cui il soggetto può riferire l'attributo "commiserevole" all'immagine. In quanto proprietà oggettiva, la compassione non equivale a una proiezione dell'io sull'oggetto[325] giacché se è vero che, come Husserl rimarca nel §15 della *Quinta Ricerca*, le qualità

[323] Ivi, p. 198.
[324] Ivi, p. 199.
[325] O, per utilizzare un'espressione di Andrea Pinotti, non si dà qui quel "moto a luogo" tipico dell'empatico *perspective-taking* in cui ha luogo un decentramento da parte dell'io che si proietta attivamente nella prospettiva dell'altro, immaginando di essere nei suoi panni oppure immaginando di trovarsi in uno scenario analogo a quello in cui si trova l'altro. Cfr. A. Pinotti, *Empatia: destinazioni e aporie di un moto a luogo*, in «Reti, saperi, linguaggi», 2, 2, 2013, pp. 13-18.

emotive emergono soltanto nell'incontro con la soggettività che le coglie, tali qualità ci dicono qualcosa dell'oggetto[326]. Nel caso specifico dell'immagine, la compassione concorre alla determinazione della scena rappresentata, ne esprime appieno la drammaticità e la tragicità. Pur essendo realmente percepita dal soggetto che la esperisce in prima persona come compassione reale che appartiene al suo flusso egologico di vissuti, essa viene riconosciuta come qualcosa che inerisce alla presentazione dell'oggetto-immagine: «si combina alla coscienza d'immagine e fa parte della sua compagine»[327]. L'io si trova qui nella posizione «di uno spettatore che simpatizza davanti all'immagine»[328] (*Zusehauers sympathisierenden vor dem Bild*) e sperimenta realmente sentimenti ed emozioni che sono però basati sulla rappresentazione che gli sta dinanzi. Per cui nonostante si parli di sentimenti ed emozioni che l'io identifica come propri, essi si presentano sotto certi aspetti essenzialmente diversi da quelli che l'io vive in relazione a oggetti e stati di cose non finzionali. Il primo elemento, come si è già anticipato, è la posizionalità. Gli atti di sentimento così come quelli emotivi sono vissuti intenzionali e, in quanto tali, hanno la loro *intentio*: «sono "posizioni" in un senso amplissimo, ma essenzialmente unitario […]»[329]. Sebbene siano atti superiori che si fondano in atti dossici afferranti, essi rientrano in ogni caso nel concetto di coscienza posizionale nella misura in cui aggiungendo un'ulteriore determinazione noematica all'oggetto, un nuovo senso, «sono sorgenti necessarie di diverse regioni dell'essere e quindi anche delle relative ontologie»[330]. I sentimenti e le emozioni suscitati dall'immagine non esprimono invece una *positio* in quanto si fondano in una percezione neutralizzata che non pone l'oggetto né come esistente né come inesistente. E del resto è proprio la neutralizzazione della posizione che permette al soggetto di assumere la prospettiva dello spettatore: nella contemplazione estetica non gli viene richiesto di prendere alcuna posizione su ciò che gli viene presentato dall'immagine. È solo in un secondo momento, quando l'esperienza estetica è giunta al termine e l'io ha ormai abbandonato la condizione di spettatore, che può formulare delle ipotesi o magari degli enunciati ipotetici del tipo: "se la scena raffigurata dall'immagine fosse vera, sarebbe triste". Ma finché è calato nella contemplazione estetica nessun giudizio e nessuna predicazione ha luogo.

[326] «Se mi rappresento in un quadro o nella fantasia una lotta fra centauri, essa "suscita" in me un senso di piacere, non meno di un bel paesaggio dalla realtà, e anche se intendo quest'ultimo, dal punto di vista psico-fisico, come una causa reale dello stato di piacere che viene suscitato in me, si tratta in tal caso di una "causazione" di tutt'altro genere di quella in cui io colgo il paesaggio veduto – proprio per via di questo modo di apparire, o di questi colori o forme che appaiono nella sua "immagine" – come "fonte", "ragione", "causa" del mio senso di piacere. L'essere piacevole, e rispettivamente l'avere una sensazione di piacere, non appartiene a questo paesaggio come realtà fisica e nemmeno come effetto fisico, ma, nella coscienza d'atto qui in questione, appartiene a questo paesaggio in quanto esso *si manifesta in questo o quel modo*, oppure anche in quanto giudicato così e così, ricorda questo o quello ecc.; in quanto tale, il paesaggio "sollecita", "ridesta" sentimenti di questo genere» (E. Husserl, *Ricerche Logiche*, cit., p. 501).
[327] Id., *Fantasia e immagine*, cit., p. 205.
[328] Ivi, p. 201.
[329] Id., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. I*, cit., p. 292.
[330] Ivi, p. 294.

Un secondo elemento che ci aiuta a discernere un'emozione da una *quasi* emozione può essere la distinzione che il fenomenologo Moritz Geiger, «figura di spicco della prima estetica fenomenologica»[331] e del cosiddetto realismo fenomenologico, opera in un saggio del 1913[332] tra il concetto di motivo (*Motiv*) e il concetto di fondazione (*Begründung*). In questo saggio, il cui scopo come si evince dal titolo è quello di indagare la fenomenologia del godimento estetico, Geiger afferma che quest'ultimo si distingue dalla gioia che si può provare per un oggetto o per un certo stato di cose, poiché si configura come un sentimento immotivato ma non infondato. Mentre nella determinazione della gioia agiscono una serie di circostanze che, pur essendo strettamente connesse all'oggetto di cui si gioisce, sono comunque a esso esteriori e tuttavia la motivano, nella determinazione del godimento nulla influisce al di fuori dell'oggetto o di una sua specifica proprietà di cui appunto si gode. Per chiarire il punto Geiger fa un esempio: supponiamo di gioire per l'arrivo di un nostro amico. Se ci domandassero il perché di tale gioia, potremmo rispondere adducendo le motivazioni più varie: perché gli siamo affezionati, perché ci sostituirà a lavoro consentendoci di partire per un viaggio da tempo programmato. Ma se ci chiedessero perché godiamo di un quadro o di un bel paesaggio, troveremmo la domanda piuttosto inusuale e avremmo difficoltà a formulare una risposta soddisfacente. La ragione sta nel fatto che la motivazione, che consiste in «una connessione *vissuta* di dipendenza fenomenologica»[333], stimola l'io e provoca la gioia. Il motivo rappresenta, secondo Geiger, una sorta di «oggetto posteriore» (l'oggetto dietro all'oggetto di cui si gioisce) che proietta in «direzione dell'io un'onda di vissuto di un determinato genere»[334]. Il soggetto è dunque incitato a gioire «dal complesso unitario di oggetto del sentimento e motivo del sentimento […]»[335].

Nel godimento estetico, si è detto, la motivazione è assente ma non lo è la fondazione. Diversamente dalla prima, la seconda non indica ciò che induce l'io a godere dell'oggetto né si esaurisce in una concatenazione di vissuti soggettivi. Se è vero che si può risalire al momento fondativo a partire dai vissuti, è altrettanto vero che non basta limitarsi a una descrizione degli stessi per ottenere tale fondazione in quanto «il godimento connesso a un'opera d'arte è sempre fondato in determinati aspetti dell'opera d'arte»[336]: «la vivacità di una melodia, la finezza delle membra di un uomo». Insomma, in tutto ciò che «sta *all'interno* dell'oggetto del sentimento, mentre nel caso dei vissuti motivati sta *all'esterno*. Non era un aspetto dell'arrivo del mio amico a motivare la mia gioia,

[331] A. Pinotti, *I centri fenomenologici: Monaco, Gottinga e Friburgo in Brisgovia*, in A. Cimino, V. Costa (a cura di), *Storia della fenomenologia*, Carocci, Roma 2012, p. 121.
[332] M. Geiger, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, in «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», 1, 1913, pp. 567-684; tr. it. di P. Conte, *Contributi alla fenomenologia del godimento estetico*, a cura di A. Pinotti, CLUEB, Bologna 2012.
[333] Ivi, p. 65.
[334] Ivi, p. 64.
[335] *Ibidem*.
[336] Ivi, p. 66.

bensì qualcosa che con questo arrivo era in qualche modo connesso»[337]. Se nella gioia la presenza di motivazioni extra-oggettuali che trascendono l'oggetto collocandolo in una catena motivazionale risulta decisiva per l'insorgere stesso del sentimento, il carattere immotivato del godimento «rapisce il soggetto che gode in uno stato di isolamento e di insularità che recide le connessioni con la vita reale»[338].

Riportando la distinzione di Geiger tra motivo e fondazione all'esempio husserliano dell'immagine commiserevole, possiamo allora sostenere che, proprio come il godimento estetico, la compassione che l'io sente di fronte all'oggetto estetico è immotivata ma non infondata. Il suo fondamento è chiaramente situato nell'immagine. E infatti se si domandasse allo spettatore il perché della sua commozione risponderebbe senza dubbio che la ragione è la scena commovente rappresentata nell'immagine. Se però gli si chiedesse per quale motivo si sente particolarmente toccato da quella scena non saprebbe fornire una spiegazione che non riguardi direttamente l'oggetto estetico o una sua peculiare qualità, nel caso in questione l'afflizione del personaggio raffigurato. Lo spettatore non è unito all'oggetto estetico dalla "connessione di dipendenza fenomenologica" che in genere sussiste, come messo in luce da Geiger, con oggetti e stati di cose con i quali il soggetto interagisce al di fuori della sfera estetica. La specificità dei sentimenti e delle emozioni di natura estetica – come notava già Theodor Lipps nel 1906[339] – è che non scaturiscono da "un'ingerenza nell'essenza dell'io" che le prova. Vale a dire che non si originano da esperienze vissute che lo riguardano da vicino e lo toccano intimamente, ma penetrano in lui a partire dalla raffigurazione artistica. La contemplazione estetica comporta dunque un esperire peculiare in un duplice senso. In prima istanza perché, come si è detto, gli stati emotivi sono innescati da eventi che non si inseriscono nel flusso personale dei vissuti dello spettatore. In seconda istanza perché si tratta di un esperire che non porta con sé «nessuna forza motivazionale pratica»[340]: la tristezza che può suscitare in me la sorte infausta a cui va incontro l'eroe tragico del dramma non mi spinge a intervenire praticamente per cambiare il suo destino, come potrebbe invece fare la tristezza che sento nel sapere che un amico è in difficoltà. E del resto se si verificasse il contrario, «se io, a fronte della disperazione artisticamente raffigurata, esperissi la disperazione, dunque fossi colto io stesso da disperazione, se io, a fronte della collera artisticamente raffigurata, mi adirassi io stesso, il godimento estetico sarebbe spacciato; una cosa simile sarebbe patologica»[341]. Se le vicende raffigurate o messe in scena artisticamente, a cui

[337] *Ibidem*.
[338] A. Pinotti, *Prefazione*, in M. Geiger, *Contributi alla fenomenologia del godimento estetico*, cit., p. 15.
[339] Th. Lipps, *Einfühlung und ästhetischer Genuß*, in «Die Zukunft», 54, 1906, pp. 100-114; tr. it. di A. Pinotti, *Empatia e godimento estetico*, in S. Besoli, M. Manotta, R. Martinelli (a cura di), «Discipline Filosofiche», XII, 2, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 31-45.
[340] Ivi, p. 44.
[341] Ivi, p. 43.

assistiamo in quanto spettatori simpatetici, ci colpissero nello stesso modo in cui ci colpiscono le esperienze che viviamo in prima persona, in quanto soggetti reali, non solo non potrebbe darsi più alcun godimento estetico, ma verrebbe meno anche ogni possibilità di discernere un sentimento reale da un sentimento estetico.

In ogni caso ciò che bisogna sottolineare è che finché siamo nella posizione dello spettatore davanti all'immagine siamo soggetti percettivi, percepiamo seppur nel senso modificato della *perceptio*, pertanto, gli atti di sentimento che compiamo sono di natura impressiva e non meramente riproduttiva. Diversa è la situazione quando mi fantastico nell'immagine, quando «estendo lo spazio dell'immagine su di me e sul mio spazio circostante e, a esclusione delle cose reali che vedo, assumo anche me stesso nell'immagine, mettendo in tal modo fuori circuito la mia attualità; io stesso, allora, divento un io privo di posizione [*setzungslosen*]. In questo caso la mia partecipazione è la partecipazione di uno spettatore in immagine […]»[342] (*bildlichen Zusehauers*). Di uno spettatore cioè che appartiene all'oggetto-immagine e che vive interamente immerso nel mondo raffigurato in immagine compiendo atti rispetto ai quali si può parlare di compimento solamente in un senso molto ampio del termine. Se immagino uno scenario triste – «mi trovo per esempio davanti alla bara di qualcuno rappresentato nella fantasia come defunto e soffro»[343] – la tristezza e la sofferenza che esperisco in quanto spettatore in immagine non sono realmente "agite". O per meglio dire: non sono una tristezza e una sofferenza impressionali come quelle che, per esempio, potrei provare assistendo alla morte del protagonista del dramma rappresentato. Ma si tratta di una tristezza e di una sofferenza fantasticate e, dunque, riprodotte mediante un atto immaginativo grazie al quale io mi proietto, mi immedesimo completamente nel contesto immaginario. Quest'operazione di trasposizione che mi permette di decentrarmi e di calarmi all'interno dell'immagine o nello scenario che mi prefiguro «presuppone comunque un centro d'apprensione nel quale sempre mi pongo»[344]. Presuppone che io stesso abbia «un posto nel mondo della fantasia in quanto io fantasticato che *quasi* vede il mondo della fantasia dal suo punto di vista»[345]. Presuppone in ultimo un "raddoppiamo degli io" (*Doppelheit der Icherlebnisse*): da un lato abbiamo l'io del mondo della fantasia e dall'altro quello attuale. Al primo appartengono i vissuti riprodotti: la tristezza e la sofferenza riprodotte, al secondo appartiene il riprodurre stesso. Abbiamo quindi due "io divisi" (*zwei Ich*) ciascuno con la sua propria vita egologica.

In questo testo Husserl accenna soltanto problematicamente al tema della scissione (*Spaltung*) tra gli io che ha luogo nei vissuti riproduttivi in generale, quindi anche nel ricordo e nell'anticipazione,

[342] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., pp. 200-201.
[343] Ivi, p. 199.
[344] Ivi, p. 201.
[345] *Ibidem*.

lasciando senza risposta la domanda sui rapporti che si stabiliscono tra i vissuti che appartengono all'io nella fantasia e i vissuti che appartengono all'io attuale che fantastica[346]. Questa questione viene ripresa successivamente nelle lezioni sulla *Filosofia prima* del 1924. In particolare, la lezione 44 è interamente dedicata all'analisi fenomenologica dei vissuti *quasi*-posizionali, cioè dei vissuti riprodotti attraverso la fantasia. Innanzitutto l'analisi si avvia mettendo in luce che possono darsi forme diverse del fantasticare. La fantasia può includere elementi dello spazio reale: «immagino tutte le avventure che mi capiterebbero in una spedizione nella foresta tropicale»[347]. Possono esserci vissuti di fantasia che disattivano totalmente la coscienza di realtà, nelle quali l'io vive completamente nel mondo del "come se" senza prestare alcuna attenzione al mondo circostante né al suo corpo vivo. Ogni percepire, rappresentare o sentire «è un'attività interna al "come se"»[348] e l'io si trova a sua volta «nel campo oggettuale solo come io della fantasia». Laddove invece sopravvive «un certo residuo di realtà», l'io è «un miscuglio, cioè, appunto un io variato nella fantasia»[349] che conserva tuttavia qualche tratto dell'io reale. Come quando mi immagino in una località, ad esempio la foresta tropicale di cui sopra, diversa da quella in cui mi trovo nel momento in cui effettuo la fantasia. In questo caso non ci sono grosse difficoltà nel riconoscere la sostanziale identità tra i due io: tra l'io della mia fantasia e il mio io attuale, l'unica variazione ravvisabile è la collocazione spaziotemporale. L'io di fantasia si trova cioè in un tempo e in uno spazio che non corrispondono al tempo e allo spazio del mio io attuale. Il vero nodo problematico subentra quando abbiamo a che fare con quelle fantasie nelle quali sembra venire meno ogni elemento di continuità. Quelle in cui io non sono attivamente implicato nella fantasia – «immagino che delle Naidi eseguano una danza»[350] – così come quelle in cui immagino di essere un'altra o mi immagino in una fase diversa della mia vita, per esempio durante la mia infanzia, dunque, con un aspetto differente da quello che ho attualmente[351]. Casi simili attestano che non basta riferirsi ingenuamente alla «rappresentazione indiretta del corpo vivo»[352] per stabilire l'uguaglianza tra i due io, come se l'identificazione si fondasse su un rapporto di somiglianza che si istituisce sulla base di un confronto tra le due immagini. E d'altra parte fanno emergere appieno la complessità dell'esperienza immaginativa che offre al soggetto non solo la possibilità di decentrarsi e di dislocarsi, ma anche quella di pensarsi come altro da sé. Se da un lato è in questa proprietà della fantasia che si situa tutta la ricchezza dell'immaginare che prefigura scenari e orizzonti altri,

[346] «Ora in che rapporto stanno i vissuti egologici (i *miei* vissuti egologici) nell'immagine, nella fantasia, rispetto ai miei attuali vissuti egologici *davanti* all'immagine, davanti alla fantasia, vale a dire rispetto ai miei attuali vissuti egologici che mi appartengono in quanto io che rappresenta in immagine, in quanto io che fantastica? Qui vi sono delle difficoltà» (*ibidem*).
[347] Id., *Filosofia Prima*, cit., 146.
[348] Ivi, p. 147.
[349] *Ibidem*.
[350] Ivi, p. 146.
[351] Cfr. Id., *Fantasia e immagine*, pp. 201-202.
[352] Ivi, p. 202.

ampliando i confini dell'esperibile, dall'altro è qui che si cela il pericolo di una frattura nell'identità della soggettività e l'impossibilità di una ricomposizione tra la vita egologica immaginaria e la vita egologica attuale[353]. Tuttavia, l'analisi fenomenologica ci aiuta a fare chiarezza sulla scissione in questione e sul modo in cui la si deve intendere. Ancora nella lezione 44, Husserl scrive che anche nella fantasia l'io può assumere la posizione dell'osservatore fenomenologico e rendere il vissuto di fantasia oggetto della sua riflessione, mettendo fra parentesi ogni validità *come se* che fa parte del mondo immaginario. In questo modo l'attenzione dell'io riflettente è tutta rivolta verso il fantasticare e ciò che è fantasticato in quanto tali. Nella riflessione «emergono subito determinate implicazioni che appartengono essenzialmente all'intenzionalità del "come se"»[354]. Per le fantasie in cui l'io è esplicitamente chiamato in causa come parte integrante e attiva del mondo di fantasia, non occorre sforzarsi troppo per individuare una connessione con l'attualità dell'io che immagina. È lo stesso io che si traspone con l'immaginazione in un mondo di fantasia. Ma come stanno le cose quando l'io non è incluso nella scena immaginata? La fantasia è ancora un vissuto egologico? Se lo è, come si inserisce nel flusso egologico dei vissuti dal momento che sembra del tutto sganciato dal presente percettivo in cui l'io, soggetto della fantasia, è radicato? In realtà, se guardiamo più attentamente al vissuto, noteremo che anche in questo caso l'io è «in qualche modo e necessariamente immaginato»[355]. «Come potrei rappresentarmi – scrive Husserl – in maniera determinata, un simile spaccato di un mondo di fantasia, senza rappresentarmelo in un'*orientazione determinata*? Alcuni alberi immaginati sono in primo piano, altri sullo sfondo, alcuni a destra e altri a sinistra […]. Tutte queste parole, destra, sinistra, davanti, dietro, dall'altro in basso, e così via, sono manifestamente espressioni occasionali e hanno un riferimento essenziale all'io che osserva e percepisce, che porta in sé il punto zero dell'orientazione – dello spazio orientato, all'interno del quale soltanto lo scorcio di mondo che di volta in volta si manifesta può manifestarsi in modo orientato»[356]. Quest'orientazione coincide con quella del corpo vivo in quanto punto zero a partire dal quale si irradia la spazialità, non solo quella percettiva ma anche fantasticata. Gli oggetti immaginari, al pari di quelli percepiti, si dispongono in un certo ordine *quasi*-spaziale che assume come coordinata fondamentale la corporeità del soggetto che immagina. In questo senso l'essere incarnata della coscienza diviene, nella prospettiva husserliana, una condizione assolutamente imprescindibile per la stessa immaginazione[357]. In fondo è nella motilità e nella progettualità che caratterizzano la struttura del

[353] La prospettiva di una frattura insanabile come rischio insito all'attività stessa dell'immaginare è sottolineata da Sartre ne *L'immaginario*, soprattutto in relazione a quelle che il filosofo francese chiama patologie dell'immaginario.
[354] Id., *Filosofia prima*, cit., p. 149.
[355] *Ibidem*.
[356] *Ibidem*.
[357] Cfr. N. de Warren, *Imagination et incarnation*, in «Methodos», 9, 1, 2009, pp. 1-16.

corpo vivo che si iscrive la possibilità stessa del decentramento[358] e del dislocamento spaziotemporale[359], con l'assunzione di punti di vista sempre nuovi, che l'immaginazione dispiega.

Il corpo vivo in qualità di punto zero dello spazio garantisce, dunque, la continuità tra l'io di fantasia e l'io attuale preservando l'unità coscienziale dal rischio di una frattura insanabile. Tuttavia, tale coincidenza viene illuminata soltanto dalla riflessione che fa emergere con chiarezza la struttura intenzionale degli atti di fantasia, molto più intricata di quanto appare nell'esperienza ingenua. L'intenzionalità di fantasia si distingue infatti per la «mediatezza peculiare» con cui l'oggetto fantasticato è dato alla coscienza:

> questo oggetto intenzionale è cosciente anzitutto come oggetto nel mio percepire, […] non come oggetto del mio percepire reale, bensì di quel mio percepire necessariamente fantasticato di cui sono soggetto e al motivo del quale appartengo, a mia volta, al mondo della fantasia. In altre parole, l'atto "io immagino una scena di centauri" è possibile solo in una certa forma, cioè nella misura in cui io effettuo, nel modo del "come se", l'atto "io percepisco la scena dei centauri"[360].

Nell'esperienza irriflessa in cui l'io vive nella latenza e nella dimenticanza di sé, il mio sguardo è tematicamente diretto soltanto sull'oggetto intenzionale, non presto alcuna attenzione ai *quasi*-atti che compio nella fantasia. Quando immagino vivo nella duplice dimenticanza di me: sia in quanto «io che fantastica» sia in quanto «soggetto necessariamente co-fantasticato che percepisce la lotta»[361]. Pertanto, immaginare «vuol dire porsi come si disponesse di una realtà, come se si percepisse, pensasse, valutasse questo e quest'altro, come se si agisse in questa e quell'altra maniera, e così via. E questo vale, allo stesso modo, sia che si tratti di immaginare elementi reali, sia che si tratti di immaginare elementi ideali […]. Porsi "come se"; questo, sin da principio, significa: fantasticando variare immaginativamente se stessi, quindi disporre di se stessi come finzione»[362]. Immaginare vuol dire insomma "simulare" un'esperienza dell'oggetto immaginato che prevede, sul versante noetico, la riproduzione di un certo atto (percettivo, volitivo, affettivo ecc.) e, sul versante noematico, la presentificazione dell'oggetto intenzionale che è preso di mira dall'atto riprodotto[363]. Ogni fantasticare, ricordare, anticipare «portano in sé un altro io intenzionalmente implicato in essi, con i

[358] Ciò emerge con una certa evidenza soprattutto nella *V Meditazione* in cui l'appercezione dell'alterità diviene possibile solo quando riconosco (anche se non si tratta di un'operazione cognitiva: tutto si svolge sul piano delle sintesi passive) che il corpo vivo dell'altro riproduce l'aspetto che avrebbe il mio corpo se io mi trovassi nella sua stessa collocazione spaziale.
[359] Cfr. V. Costa, *I modi del sentire. Un percorso nella tradizione fenomenologica*, Quodlibet, Macerata 2009, pp. 73-96.
[360] E. Husserl, *Filosofia prima*, cit., p. 150.
[361] *Ibidem*.
[362] Ivi, p. 152.
[363] Cfr. J. Jansen, *Phenomenology, Imagination and Interdisciplinary Research*, in S. Gallagher, D. Schmicking (a cura di), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*, Springer, Dordrecht 2010, pp. 141-158. L'autrice utilizza il termine simulazione riferendosi al concetto husserliano di implicazione intenzionale. È giusto precisare qui che Husserl non parla di simulazione e che si può adoperare il termine rispetto all'immaginazione husserliana, solo se non lo si intende lippsianamente come imitazione inconscia e istintiva.

suoi atti a loro volta implicati»[364]. Ma mentre il ricordo e l'anticipazione riproducono esperienze del passato o esperienze non ancora compiute e che il soggetto progetta di realizzare, l'immaginazione riproduce un'esperienza possibile dell'oggetto, un'esperienza che non ha mai avuto luogo e che potrebbe non verificarsi mai (come la lotta tra i centauri dell'esempio husserliano). E che ciononostante l'immaginazione è capace di riprodurre, o meglio di produrre interamente *ex novo* dispiegando – in netto contrasto con l'opinione di Sartre che rimprovera Husserl di aver nuovamente riaffermato il primato della percezione – appieno tutto il suo potenziale creativo e inventivo. Potenziale che l'immaginazione esercita in prima istanza sull'io che sdoppiandosi si trasfigura all'interno del mondo immaginario. Da questo punto di vista il concetto di implicazione intenzionale è fondamentale perché consente di pensare la scissione tra gli io (*Ichspaltung*) nei termini di una moltiplicazione quantitativa di istanze egoiche eterogenee, piuttosto che nei termini di una diffrazione qualitativa che dilata all'infinito una frattura originaria in cui ne va dell'ipseità stessa dell'ego[365].

Infine, Husserl tratta piuttosto velocemente una terza categoria di vissuti che lo spettatore può sperimentare al cospetto dell'oggetto estetico. Ricapitolando brevemente quanto detto finora: nella posizione dello spettatore simpatetico davanti all'immagine, l'io esperisce emozioni e sentimenti che appartengono a lui in quanto io reale che vive nel presente percettivo. Pertanto, essi sono vissuti percettivamente. Nella posizione dello spettatore in immagine, l'io simpatizza con l'immagine in quanto ne diventa, attraverso un'operazione di immedesimazione, parte integrante. In questo caso, i sentimenti e le emozioni provati sono di natura riproduttiva e appartengono all'io dell'immagine, ovvero a quell'io che si è trasposto nell'immagine e che immagina cosa proverebbe o come agirebbe se si trovasse in una situazione simile. In riferimento alla prima categoria, parliamo di un simpatizzare da parte dell'io intendendo con il termine simpatia «la capacità di condividere, partecipare e accogliere il vissuto dell'altro»[366], anche se l'altro è qui rappresentato dal personaggio raffigurato nell'immagine rispetto al quale l'io simpatizza nel modo del *come se*. In riferimento alla seconda categoria, parliamo invece di «empatia immedesimativa» per indicare lo sforzo che l'io fa di vedere «le cose dal punto di vista dell'altro» (anche se l'altro è qui un personaggio fittizio) pur mantenendo chiara la consapevolezza della differenza dei punti di vista[367]. E infatti, come si è visto, l'orientazione spaziale dell'io di fantasia coincide con quella dell'io reale, per cui la trasposizione nel contesto finzionale e nella vita del personaggio fittizio con il quale si empatizza non è mai totale. C'è sempre la possibilità per l'io, grazie alla riflessione, di uscire dalla condizione di dimenticanza di sé. In

[364] E. Husserl, *Filosofia prima*, cit., p. 173.
[365] Cfr. J. Farges, *Réflexivité et scission originaire du sujet chez Husserl*, in E. Marini (a cura di), «Discipline Filosofiche», XXV, 2, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 93-112.
[366] A. Donise, *Critica della ragione empatica. Fenomenologia dell'altruismo e della crudeltà*, Il Mulino, Bologna 2019, p. 106.
[367] Ivi, p. 105.

entrambi i casi parliamo, tuttavia, di vissuti e di conseguenza di sentimenti personali (*Personengefühle*). Ma l'oggetto estetico – che sia un'opera d'arte ma anche un bel paesaggio – esprime di per sé una certa tonalità emotiva (*Stimmung*), un certo sentimento (*Gefühle*) che «non presuppongono una co-presentazione dello spettatore, sebbene quest'ultimo entri in un modo suo proprio in azione»[368]. Lo spettatore entra qui in gioco solamente in quanto «"correlato della tonalità emotiva"»[369], in quanto è «cosciente della tonalità emotiva del paesaggio (come di una *quasi* tonalità)»[370]. «Se, percependo, vedo un paesaggio e mi rende triste, non è necessario che pensi a me stesso: il paesaggio stesso si trova lì in una certa proprietà intonata emotivamente»[371] e alla quale la mia tristezza è a sua volta intonata (*Gestimmtsein*). In realtà l'utilizzo dell'aggettivo possessivo può essere qui fuorviante, poiché induce inevitabilmente ad attribuire alla tristezza la forma di un sentimento personale. Mentre quello che Husserl intende dire è che la tristezza appartiene propriamente al paesaggio con cui lo spettatore, al quale il paesaggio appare, si mette in connessione sintonizzandosi sulla stessa frequenza emotiva. Proprio in relazione all'empatia di stati d'animo (*Stimmungseinfühlung*), Theodor Lipps parla di «un'ondosità dell'accadere psichico» scandito dalla ritmica dell'esperienza vissuta oggettuale[372], che chiarisce meglio questa affinità emotiva che viene a instaurarsi tra l'oggetto estetico e il soggetto.

Secondo Husserl, le opere d'arte diffondono sempre una precisa nuance affettiva[373], non si limitano a presentare «meramente cose e persone che hanno sentimenti, pensieri, etc., bensì presentano anche molteplici tonalità emotive, pensieri, etc., in modo tale che si debba dire: sono caratteri delle cose presentate e sono essi stessi caratteri presentanti, e, d'altro canto, non appartengono alle persone presentate in quanto loro vissuti, pensieri, etc.»[374]. Il valore estetico dell'immagine non si esaurisce nella semplice raffigurazione, anzi è molto di più di quel che rappresenta: nell'immagine «prende immaginativamente forma una certa apertura emotiva che fa apparire un *senso delle cose*»[375] che il soggetto può cogliere solamente entrando affettivamente in sintonia con essa. E «questo condensarsi di emozioni in immagini è forse quello che potremmo chiamare esperienza estetica, tanto nel senso della *produzione* simbolica quanto in quella della

[368] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 211.
[369] *Ibidem*.
[370] Ivi, p. 212.
[371] *Ibidem*.
[372] Th. Lipps, *Erkenntnisquellen. Einfühlung*, in Id., *Leitfaden der Psychologie*, Engelmann, Leipzig 1909, pp. 222- 241; tr. it. di A. Pinotti, *Fonti della conoscenza. Empatia*, in S. Besoli, M. Manotta, R. Martinelli (a cura di), «Discipline Filosofiche», cit., pp. 47-62.
[373] Delle vere e proprie atmosfere intese «come stati affettivi e proprio corporei suscitati nel soggetto da situazioni esterne, predualistici e in linea di principio opachi ai cosiddetti saperi esperti […]» (T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano-Udine 2017[2], p. 18).
[374] E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 212.
[375] V. Costa, *Psicologia fenomenologica*, cit., p. 299.

fruizione»[376]. Questo passaggio aggiunge un ultimo e importante tassello al percorso fatto fin qui: ossia l'intreccio difficile da districare tra immaginazione ed emozione che rende l'esperienza immaginativa un'esperienza emotivamente connotata e mai neutra. E ciò emerge con forza soprattutto nella relazione con l'oggetto estetico che suscita nel soggetto un coinvolgimento in prima istanza affettivo.

1.6 Considerazioni conclusive

Possiamo a questo punto provare a tirare le fila del nostro discorso sull'immaginazione husserliana per tentare di abbozzare una risposta agli interrogativi posti in apertura, a partire dalle critiche che Sartre muove all'impianto di Husserl. Il nostro obiettivo era dunque quello di verificare se le criticità ravvisate dal filosofo francese fossero da ricondurre a un'effettiva aporeticità dell'indirizzo husserliano o se, al contrario, derivassero da una lettura parziale e non propriamente scevra da pregiudizi e presupposti teorici. In particolare, ci eravamo posti due domande. La prima era inerente alla necessità dell'immagine ai fini dell'attività immaginativa: immaginare significa produrre un'immagine di un certo oggetto, quasi come se l'immaginazione corrispondesse a una forma peculiare di "visualizzazione" interiore[377]? La seconda era inerente alla determinazione dei rapporti tra immaginazione e percezione: si tratta di dimensioni ontologicamente irriducibili – da un lato la realtà percettiva e dall'altro l'irrealtà immaginaria? E, dal punto di vista noetico, la passività e la ricettività della percezione contro la libertà e la spontaneità dell'immaginazione?

Rispetto al nesso immagine e immaginazione, abbiamo visto che, nonostante un primo tentativo peraltro infruttuoso di concepire la fantasia secondo il paradigma della conversione di immagine, Husserl arriva a concludere che nella fantasia riproduttiva «non è affatto possibile riferirci legittimamente a qualcosa come una presentazione, con la distinzione tra elemento raffigurante ed elemento raffigurato, oppure, immagine e *sujet*»[378]. Non possiamo cioè riferirci a una presunta immagine mentale che assumerebbe su di sé la funzione di rinvio. Nella fantasia riproduttiva, l'attività dell'immaginazione non si concreta nella produzione di immagini o, per meglio dire, si esplicita nella produzione di *quasi*-esperienze dell'oggetto immaginato. In questo senso, si può parlare di immagini di fantasia intendendo però delle strutture intenzionali assai complesse che «possono fungere da sostrati per atti ulteriori»[379], dunque qualcosa di più articolato di una semplice raffigurazione interna dell'oggetto come sostengono le *Bildtheorien*. Questo, tuttavia, non vuol dire che coscienza di

[376] *Ibidem*.
[377] G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, cit., p. 176.
[378] E. Husserl, *Filosofia Prima*, cit., p. 145.
[379] A. Ferrarin, *Hegel e Husserl sull'immaginazione*, in D. Manca, E. Magrì, A. Ferrarin (a cura di), *Hegel e la filosofia trascendentale*, ETS, Pisa 2015, p. 118.

immagine e fantasia chiamino in causa due differenti funzioni di coscienza: «anche se non tutte le forme di immaginazione sono forme di coscienza d'immagine, tutte le forme della coscienza d'immagine hanno bisogno della prestazione e del lavoro dell'immaginazione. […] Tanto l'immagine di fantasia come riproduzione in assenza quanto l'immagine percettiva "sono casi di immaginazione (*Beides ist Imagination*). Questo non va *mai* dimenticato ed è assolutamente *certo*"»[380]. Fantasia e coscienza d'immagine risultano dunque accomunate proprio dall'operato dell'immaginazione che può configurarsi nei termini di una funzione estetica in qualità di fantasia percettiva (*perzeptive Phantasie*), e nei termini di una funzione riproduttiva laddove si tratta di un fantasticare in assenza dell'oggetto.

Questa comunanza potrebbe, inoltre, essere avvalorata dal progressivo ampliamento che l'immagine conosce nel corso delle indagini husserliane. Se nelle *Ricerche Logiche* e nelle lezioni di Gottinga di poco successive, la coscienza d'immagine è circoscritta al modello dell'immagine materiale (gli esempi più ricorrenti sono fotografie, quadri e sculture), nei testi più tardi, Husserl prende in considerazione forme di coscienza d'immagine come la rappresentazione teatrale in cui, a suo avviso, il tratto della *Bildlichkeit* appare secondario. Ci sono immagini che non raffigurano ma "presentano" costituendosi come parvenze artistiche che "ricoprono" il reale trasformandolo attraverso la finzione e "valorizzandolo". In casi simili vediamo che oggetto estetico e oggetto percettivo si sovrappongono. Ciò ci conduce al secondo quesito relativo al rapporto tra il reale e l'immaginario. L'esempio del teatro suggerisce che, per Husserl, l'irrealtà dell'immagine non è antitetica alla realtà percettiva, giacché la realtà porta in sé la possibilità della sua negazione o, nel caso dell'immaginazione, della sua sospensione. Tale possibilità è iscritta nella struttura stessa del decorso percettivo: se il reale si riducesse "al qui e ora" della percezione attuale, la nostra credenza nell'esistenza naturale del mondo sarebbe minacciata di continuo dal verificarsi di fenomeni piuttosto comuni come le illusioni o i dubbi percettivi. In breve da fenomeni che attestano il carattere costitutivamente indeterminato e aperto della realtà, in cui anche l'irrealtà – sia l'irrealtà ingannevole dell'illusione sia l'irrealtà finzionale dell'immagine – trova il suo spazio. Per Husserl, dunque, «l'evasione della realtà non è fatto ciò che caratterizza l'immaginazione. Questa non è essenzialmente alternativa alla realtà o emancipata dalla coazione che questa ci impone. Con tutta la sua irrealtà, anzi, *grazie a* questa irrealtà, l'immaginazione ci aiuta a comprendere e trovare significato nella realtà. Senza di essa non saremmo in grado di compiere nulla di concreto. Realtà e irrealtà hanno un bisogno vitale l'una dell'altra […]»[381].

[380] Ivi, pp. 116-117.
[381] Ivi, pp. 120-121.

2. La struttura "metastabile" dell'immagine nella psicologia fenomenologica sartriana

2.1 Arte, scienza e psicologia secondo il giovane Sartre

SARTRE – Era l'epoca del realismo, c'era l'idea di fare una filosofia nella quale si sarebbe stati realisti. E realista non era né materialista né idealista.
POUILLON – Era già Husserl, "le cose stesse" …
SARTRE – È vero, era Husserl. È per questo che quando Aron m'ha detto "Ma si può ragionare su questo bicchiere di birra" …
SIMONE DE BEAUVOIR – No, non era un bicchiere di birra, era un cocktail all'albicocca.
SARTRE – Ebbene, ciò mi ha stupefatto, mi sono detto "Ecco finalmente la filosofia"[1].

È in questi termini che Sartre descrive, nel corso dei colloqui che tiene tra il febbraio e il marzo del 1972 con Michel Contat e Simone de Beauvoir[2], lo stupore e l'incredulità che le parole utilizzate dal filosofo e amico Raymond Aron, per introdurlo alla fenomenologia husserliana, suscitarono in lui. All'opera di Husserl, Aron si era avvicinato durante il periodo di studio che aveva trascorso a Berlino, in qualità di borsista presso l'Istituto Francese. Rimasto colpito dalla novità che l'impostazione analitica e metodologica husserliana rappresentava nel contesto filosofico dell'epoca, rientrato a Parigi, condivise subito la sua scoperta con Sartre. Quest'ultimo rimase così impressionato dal racconto del collega che – stando alla testimonianza dell'incontro che Simone de Beauvoir riporta nella autobiografia[3] – si mise quasi immediatamente alla ricerca di testi utili ad approfondire il

[1] J.-P. Sartre, *Sartre par lui-même*, Gallimard, Paris 1977; tr. it. di G. Invitto, *La mia autobiografia in un film. Una confessione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004, p. 55.

[2] Si tratta di una serie di interviste registrate e realizzate da Alexandre Astruc e Michel Contat per la produzione di un documentario, che fu proiettato per la prima volta il 27 maggio 1976 al Festival di Cannes. Oltre a Michel Contat e Simone de Beauvoir, presero parte alle conversazioni André Gorz, Jean Pouillon e Jacques-Laurent Bost. Scopo di questi colloqui era quello di ripercorrere i momenti salienti del percorso biografico, intellettuale e politico del filosofo francese per delineare una riflessione di carattere più generale sulla figura dell'intellettuale e sulla sua presunta funzione all'interno della società di massa. Funzione che i movimenti del '68 avevano messo fortemente in discussione riportando alla luce le contraddizioni che attanagliano "l'intellettuale classico", espressione con cui Sartre denomina l'intellettuale che, pur aspirando a farsi portavoce di un sapere apparentemente universale, resta in fondo un rappresentante di una tradizione borghese e per questo elitaria. Accanto a questo figura di intellettuale classico, in cui Sartre è costretto suo malgrado a identificare se stesso, comincia a delinearsi, a seguito degli accadimenti del maggio del '68, un nuovo tipo di intellettuale, alternativo a quello borghese, capace di spingersi oltre la mera operazione di contestazione facendosi attivamente partecipe della lotta di classe mettendo al servizio delle masse – quando le circostanze lo richiedono – il sapere che ha acquisito nel corso della sua formazione e che, proprio nella condivisione, riconquista il valore di un sapere "universale concreto".

[3] «Sartre fu vivamente interessato da ciò che intese dire della fenomenologia tedesca. Raymond Aron trascorreva l'anno all'Istituto francese di Berlino e, mentre preparava una tesi di storia, studiava Husserl. Quando venne a Parigi ne parlò a Sartre. Passammo insieme una serata al Bec de Gaz, in Rue de Montparnasse; ordinammo la specialità del locale: cocktail all'albicocca. Aron indicò il bicchiere: "Vedi, mio piccolo compagno, se sei fenomenologo, puoi parlare di questo cocktail, ed è filosofia». Sartre impallidì, o quasi, dall'emozione; era esattamente ciò che desiderava da anni: parlare delle cose come le si toccano, e che questo fosse filosofia. […] Sul Boulevard Saint-Michel comprò l'opera di Lévinas su Husserl, ed era così ansioso di informarsi che, camminando, si mise a sfogliare il libro di cui non aveva nemmeno tagliato le pagine"». (S. de Beauvoir, *La force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960; tr. it. di B. Fonzi, *L'età forte*, Einaudi, Torino 1961/2016, p. 117).

discorso avviato. Tra i pochi contributi francesi sulla fenomenologia disponibili in quegli anni, uno dei più rilevanti era la tesi dottorale di Lévinas sulla teoria dell'intuizione[4], che Sartre lesse con grande interesse. Tuttavia, la lettura non lo lasciò pienamente soddisfatto. Intenzionato ad acquisire una conoscenza di prima mano, decise di avviare, anche su suggerimento di Aron, le procedure per ottenere la borsa di studio. Riuscì a recarsi a Berlino l'anno successivo, nel settembre nel 1933, dove soggiornò fino al giugno del 1934, dedicandosi allo studio intenso di Husserl, ma anche alla stesura dei suoi primi articoli di indirizzo fenomenologico che pubblicherà soltanto dopo il suo ritorno in Francia.

L'avvicinamento di Sartre alla fenomenologia fu evento tardo nella sua formazione filosofica che, agli inizi degli anni Trenta, poteva considerarsi più che consolidata. Le ragioni di tale ritardo si comprendono più chiaramente alla luce della lenta diffusione che la fenomenologia conobbe nel dibattito filosofico francese, in cui cominciò ad acquisire centralità soltanto dopo la fine del primo conflitto mondiale, a quasi vent'anni dalla pubblicazione delle *Logische Untersuchungen*. Furono soprattutto filosofi di origine straniera emigrati – alcuni dei quali erano stati allievi di Husserl e assidui frequentatori dei circoli husserliani – a importare la fenomenologia in territorio francese. Tra le figure principali che contribuirono in larga parte all'impresa, si distinsero quelle degli alsaziani Jean Héring e Charles Hauter, del russo Alexandre Koyré, dei lituani Aron Gurwitsch ed Emmanuel Lévinas[5]. In particolare, la figura di Héring si rivelò sotto questo profilo fondamentale, dal momento che fu tra i primi allievi di Husserl a Gottinga, dove si trasferì per ragioni di studio nel 1909. In seguito entrò a fare parte del circolo di studi «Philosophische Gesellschaft» fondato nel 1907 da alcuni studenti di Husserl e di Adolf Reinach, tra cui Koyré, Roman Ingarden e Edith Stein, con i quali Héring strinse solidi rapporti. Rientrato a Strasburgo, concluse i suoi studi teologici nel 1926 con una tesi in cui si proponeva di applicare l'analisi fenomenologica all'esperienza religiosa allo scopo di riconoscerle un valore epistemico[6]. A Strasburgo fece la conoscenza di Lévinas che, grazie alla sua intercessione, poté seguire le lezioni che Husserl tenne a Friburgo nel semestre invernale del 1928/29[7]. Fu proprio a Héring che, inoltre, Husserl assegnò l'incarico di individuare studenti che avessero acquisito una certa familiarità con il lessico e con la concettualità fenomenologica e che avessero competenze

[4] Cfr. E. Lévinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl* (1930), Vrin, Paris 2001; tr. it. di V. Perego, *La teoria dell'intuizione nella fenomenologia di Husserl*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 2002.
[5] Cfr. H. Spiegelberg, *The phenomenological movement*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1960/1994, pp. 428-448.
[6] L'opera in questione è *Phénoménologie et philosophie religieuse. Etude sur la théorie de la connaissance religieuse*, Alcan, Paris 1925. Dalle testimonianze raccolte nell'epistolario, sembra che Husserl non fosse particolarmente entusiasta del lavoro di Héring, a cui rimproverava di aver intrapreso un percorso di indagine convergente con la filosofia della religione sviluppata da Max Scheler e non poteva dunque fregiarsi del titolo di fenomenologo. Cfr, R. Schmitz-Perrin, *Strasbourg, «banlieue de la phénoménologie». Edmond Husserl et l'enjeu de la philosophie religieuse*, in «Revue des Sciences Religieuses», 69, 4, 1995. pp. 481-496.
[7] Cfr. C. Y. Dupont, *Jean Héring and the Introduction of Husserl's Phenomenology to France*, in «Studia Phaenomenologica», XV, 2015, pp. 129-153.

adeguate a occuparsi della traduzione in lingua francese del testo letto in occasione dell'invito alla Sorbona nel 1929. La scelta di Héring ricadde su Lévinas che, assieme a Gabrielle Peiffer, sua collega di studi a Strasburgo, lavorò alla traduzione che comparve infine nel 1931 con il titolo di *Méditations cartésiennes*. Parallelamente molte riviste filosofiche, in special modo la «Recherches Philosophiques», diedero avvio a un'intensa attività di traduzione di saggi e articoli di autori gravitanti nell'orbita fenomenologica, e alla pubblicazione di contributi di filosofi di origine francese che cominciavano ad appropriarsi del linguaggio e della metodologia fenomenologici. Secondo Herbert Spiegelberg, è possibile distinguere, all'interno di questo lungo processo di acclimatamento, due fasi: una prima fase ricettiva in cui l'introduzione della fenomenologia fu promossa da pensatori di formazione filosofica tedesca, e una seconda fase di "naturalizzazione" che prende le mosse nel 1936 con la pubblicazione de *La Transcendance de l'Ego* di Sartre sulla «Recherches Philosophiques»[8]. L'uscita di questo contributo segna una tappa decisiva non solo nell'itinerario intellettuale del giovane filosofo, ma anche dal punto di vista della storia della fenomenologia francese. Nonostante la fenomenologia avesse fatto il suo ingresso a pieno titolo nel dibattito filosofico allora in corso, alcuni elementi apparivano poco chiari e per questo erano oggetto di veri e propri fraintendimenti, tra i quali il mancato riconoscimento a Husserl del ruolo di padre della fenomenologia. Sebbene le prime menzioni risalgano già ai primi anni Dieci, il filosofo tedesco era citato e apprezzato soprattutto in qualità di strenue oppositore dello psicologismo – una tendenza ben presente anche sul suolo francese – ma non in quanto ideatore e iniziatore di nuova corrente di pensiero. Lo stesso Sartre lo menziona nel 1927, all'interno della sua tesi di diploma, come pensatore degno di nota per aver difeso l'idealità e l'oggettività del concetto dai tentativi portati avanti da una

[8] Cfr. H. Spiegelberg, *The phenomenological movement*, cit., p. 434. Christian Dupont approfondisce la distinzione operata da Spiegelberg, individuando nel processo di ricezione quattro momenti essenziali. Una prima fase, tra il 1910 e il 1911, che corrisponde alla pubblicazione dell'articolo di Monsignor Léon Nöel sulla «Revue néo-scolastique de philosophie», e del saggio di Victor Delbos sulla «Revue de Métaphisique et de Morale», in cui si dà una maggiore rilevanza al primo libro delle *Logische Untersuchungen* e, dunque, alla polemica husserliana nei confronti dello psicologismo. Una seconda fase, attorno alla seconda metà degli anni Venti, che corrisponde alla pubblicazione della traduzione francese di un articolo di Lev Shestov sulla «Revue philosophique de la France et de l'étranger», scritto molti prima in risposta all'apparizione su «Logos» di *Philosophie als strenge Wissenschaft* (1911). Nell'articolo Shestov esprime un giudizio molto severo rispetto al progetto husserliano di procedere alla rifondazione della filosofia su base scientifica, accusando sostanzialmente Husserl di essere un rigido razionalista. La pubblicazione di questo scritto determinò la risposta di Jean Héring, intenzionato non solo a prendere le difese del maestro ma soprattutto a fornire al pubblico francese una visione più fedele del programma fenomenologico. Una terza fase, che Dupont chiama "popolarizzazione" della fenomenologia e che si annuncia con la pubblicazione nel 1930 de *Les tendances actuelles de la philosophie française* del filosofo russo Georges Gurvitch, il quale, dopo un breve periodo all'Università di Praga, si era trasferito in Francia dove insegnò prima alla Sorbona e poi a Bordeaux. Il testo scaturisce in larga parte dalle lezioni che tenne alla fine degli anni Venti alla Sorbona su Husserl, Lask e Hartmann, a cui si aggiunsero altri due studi su Scheler e Heidegger. Uno dei meriti dell'opera di Gurvitch fu quello di chiarire, una volta per tutte, il ruolo fondamentale di Husserl nella nascita del movimento fenomenologico. Infine, una quarta e ultima fase, di avvenuta appropriazione, che coincide con la pubblicazione della tesi dottorale di Lévinas nel 1931 e con l'apparizione dei primi contributi sartriani. Cfr. *Phenomenology in French philosophy: Early encounters*, in *Phaenomenologica*, 208, Springer, Dordrecht 2014.

certa tradizione empirista di psicologizzare la logica[9]. Non si trova alcun riferimento alla fenomenologia, termine che non compare mai nel testo, né alcun rimando bibliografico a uno specifico luogo della produzione husserliana. L'assenza di riferimenti testuali puntuali conferma che la conoscenza che Sartre aveva acquisito proveniva dalla lettura di una serie di scritti sulla psicologia dell'immagine, in cui le posizioni husserliane erano ricondotte nel solco della Scuola di Würzburg[10]. Fraintendimenti di questo genere portarono a sottostimare l'influsso di Husserl che fu considerato, almeno sulle prime, una figura quasi marginale nell'ampia costellazione fenomenologica. Per cui mentre le prime traduzioni in lingua francese di autori come Scheler[11] e Heidegger[12] apparvero già a partire dalla fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, per quelle husserliane, se si esclude il caso eccezionale delle *Meditazioni Cartesiane*, bisognò attendere il 1950. È chiaro allora che, in uno scenario simile, l'articolo sartriano del '36 prefigurava una notevole inversione di tendenza perché riportava l'attenzione, seppur con un intento polemico, su una nozione cruciale della fenomenologia husserliana qual è quella di ego trascendentale. Similmente nel saggio sull'immaginazione, Sartre identificava la pubblicazione del primo volume delle *Idee* come l'evento culturale e intellettuale più rilevante dell'anteguerra.

Nonostante la fenomenologia cominciasse a ricavarsi, anche se a fatica, una nicchia propria nel panorama filosofico francese già verso la fine degli anni Venti, la tradizione in cui si era istruito il giovane Sartre non sembrava propensa a compiere un'apertura in questa direzione. L'immagine che il filosofo francese tratteggia nella sua autobiografia è quella di un ambiente accademico

[9] «Ne serait-ce pas parce que le concept n'a pas de réalité psychologique? La logique n'opère pas sur du donné psychique. Si elle s'y essaie, elle encourt de logiciens comme Husserl le reproche de psychologisme. Il lui faut un donné stable, objectif: le sciences et le langage». (J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique: rôle et nature* (1927), in G. Dassonneville (a cura di), «Études sartriennes», 22, Garnier, Paris 2018, p. 98).

[10] In quest'ottica risulta emblematico l'errore di grafia compiuta da Sartre nel trascrivere il nome di Husserl su cui appone l'*Umlaut*, assimilandolo per assonanza a quello di rappresentanti della scuola würzburghese come Külpe e Bühler. Ciò è riconducibile al fatto che nell'ambito degli studi psicologici sull'immagine di area francese, tra cui gli studi condotti da Spaier o Mayerson, Husserl figurava come l'ispiratore della psicologia degli psicologici di Würzburg, i quali avrebbero tratto l'idea di un pensiero senza immagini proprio dalla distinzione tra immagine e significato da lui operata. Cfr. G. Dassonneville, *Une contribution sartrienne au roman de la psychologie. Le Diplôme sur l'image* (1927), in Id. (a cura di), «Études sartriennes», 22, cit., pp. 15-42.

[11] Il primo di testo di Scheler a comparire in traduzione francese fu *Wesen und Formen der Sympathie* (1923), la cui traduzione comparve nel 1928 a cura di Monsignor Lefebrve. Un ulteriore elemento che attesta quanto l'interesse verso Scheler, da parte del mondo accademico francese, fosse inizialmente più marcato rispetto a quello mostrato verso Husserl, è l'invito che ricevette nel 1924 a presiedere all'incontro che ogni anno si teneva a Pontigny e che riuniva le personalità più in vista dell'ambiente intellettuale. Un secondo invito arrivò nel 1926. Grazie a queste visite, Scheler strinse rapporti di stima con Bergson, Brunschvicg, Lévy-Bruhl, Meyerson, tutte figure di rilievo nella formazione filosofica e culturale del giovane Sartre. Cfr. C. Y. Dupont, *Phenomenology in French*, cit., p. 123.

[12] Il primo contributo heideggeriano ad apparire in traduzione francese fu il discorso che tenne in occasione dei settant'anni di Husserl nell'aprile del 1929. Il testo comparve nel 1931 come primo numero della rivista «Recherches philosophiques». Fu seguito nello stesso anno dalla traduzione del saggio *Was ist Metaphysik?* (1929), pubblicato su «Bifur» con un'introduzione esplicativa di Koyré. Nel 1938 Henri Corbin diede alle stampe un volume in cui aveva raccolto la ritraduzione di *Was Ist Metaphysik?* (1929), alcuni estratti da *Sein und Zeit* (1927), un capitolo di *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), e il saggio *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (1936). Cfr. H. Spiegelberg, *The phenomenological movement*, cit., p. 432.

profondamente conservatore, legato ai miti e ai simboli della cultura classica, poco incline all'innovazione e al confronto con altre tradizioni. In una parola, quella che si respirava negli ambienti dell'École Normale era, a suo giudizio, «una pessima cultura»[13] che, a causa della sua rigida impermeabilità, aveva tagliato fuori dall'orizzonte dialogico esperienze filosofiche assai significative quali la psicanalisi freudiana, il marxismo e in ultimo la fenomenologia stessa; contro cui si opponeva in maniera del tutto arbitraria, prosegue ancora Sartre, un veto ingiustificato. L'insofferenza e il malcontento scaturiti in lui da questo stato di cose traspaiono con grande evidenza nella sua produzione filosofica degli anni '30 e '40. Le accuse che vi sono disseminate sono rivolte in special modo ai rappresentanti di quell'idealismo gastrico[14] che, nel tentativo di distanziarsi dal riduzionismo positivista, avevano assunto un orientamento fortemente soggettivistico approdando così a un riduzionismo di segno opposto. Con il positivismo francese, l'idealismo scientifico condivideva l'attenzione quasi esclusiva a questioni di carattere epistemologico: l'obiettivo rimaneva, anche in questo caso, garantire una fondazione solida al sapere scientifico. Tuttavia, per farlo bisognava dimostrare contro il positivismo la necessità della scienza di operare con concetti puri, non derivabili dall'esperienza. Occorreva cioè ristabilire, con un gesto kantiano, la priorità del soggetto sull'oggetto[15]. Principale esponente di questa tendenza era il neokantiano Léon Brunschvicg[16], che Sartre utilizza come simbolo mediante cui colpire e mettere in discussione la legittimità di un'intera corrente di pensiero. A Brunschvicg, come ai suoi predecessori, Sartre contestava la fiducia spropositata nel progresso della ragione che si traduceva, dal suo punto di vista, in un razionalismo «ottimistico e superficiale, incapace di confrontarsi davvero con la drammaticità, la pesantezza dell'esistere»[17]. La fede illimitata nella superiorità dello spirito determinava, dunque, che temi legati all'esistenza concreta, individuale e alla scelta morale si tramutassero in problemi di teoria della conoscenza. L'ideale della verità, modellato attraverso il ricorso a categorie scientifiche, si costituiva anche come ideale morale annullando lo scarto tra l'agire teoretico e l'agire morale. Tutto veniva risolto grazie al rinnovamento continuo dello spirito, capace di inglobare e assimilare gli ostacoli che

[13] J.-P. Sartre, *La mia autobiografia in un film*, cit., p. 43.
[14] L'espressione è utilizzata da Sartre nella nota che scrive sul concetto di intenzionalità per indicare la tendenza dell'idealismo a dissolvere la realtà nella coscienza. Cfr. *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité*, in «Nouvelle Revue Française», 304, 1939, pp. 31-35; poi in Id., *Situations I: Essais Critiques*, Gallimard, Paris 1947, pp. 29-32; tr. it. *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*, in Id., *Materialismo e rivoluzione*, a cura di F. Fergnani, P. A. Rovatti, Il Saggiatore, Milano 1977, pp. 139-143.
[15] Cfr. C. Dupont, *Phenomenology in French philosophy*, cit., pp. 25-30.
[16] Fu professore all'École Normale Supérieure e alla Sorbona dal 1909 al 1940 e per lungo tempo presidente della giuria dell'*agrégation* di filosofia. Contribuì alla fondazione della «Revue de Métaphysique et de Morale». Tra le sue opere più celebri, si ricordano *La modalité du jugement* (Alcan, 1897), *Les étapes de la philosophie mathématiques* (Alcan, 1907), *L'expérience humaine et la causalité physique* (Alcan, 1920), *Les progrès de la conscience dans la philosophie occidentale* (Alcan, 1927). Cfr. J.-F. Petit, *Histoire de la philosophie française au XX^e siècle*, Desclée du Brouwer, Paris 2009, pp. 55-80.
[17] O. Pompeo Faracovi*, Il primo Sartre e la filosofia francese*, in «Rivista di Storia della Filosofia (1984-)», 50, 2, Franco Angeli, Milano 1995, p. 406.

di volta in volta gli si parano davanti attraverso l'operato della riflessione e del pensiero[18]. In quanto attività di sistematizzazione del reale, lo spirito si configurava come attività libera e spontanea di cui l'atto del giudicare conoscitivo rappresentava l'espressione più immediata e diretta. In tal senso le conquiste della scienza e l'accrescimento continuo del sapere scientifico si facevano dimostrazione tangibile delle potenzialità dell'umanità nel suo complesso. Nella prospettiva di Brunschvicg, l'evoluzione della conoscenza convergeva di fatto con l'evoluzione della coscienza che attraversa, nel corso del suo sviluppo storico, varie forme di libertà. Partendo da uno stadio in cui la conoscenza era ancora contaminata da oscurità e inesattezze e in cui la coscienza era ancora legata alla sua dimensione individuale, soggetta al dominio delle passioni; si giungeva a uno stadio ultimo, nel quale la conoscenza raggiungeva il suo apice grazie al riconoscimento dell'intimo rapporto che unisce il pensiero e la cosa e in cui la coscienza si elevava al grado universale della comunione di spiriti. La coscienza si faceva così transindividuale estendendo i suoi confini e ponendosi sul piano dell'umanità collettiva[19].

Ed è proprio la dissoluzione della durezza del reale nella spiritualità famelica della coscienza a fare problema per Sartre e per la generazione di giovani filosofi normalisti che come lui non si identificavano in questa «filosofia senza male»[20], incapace di rendere ragione della sofferenza che attraversa l'esistere umano. Nel pronunciare le sue accuse contro l'idealismo scientifico che occupava un ruolo di primo piano nella programmazione didattica normalista, Sartre si faceva quindi portavoce di un sentire comune, di un bisogno trasversale di concretezza. Si poneva l'urgenza di individuare nuovi strumenti concettuali per poter pensare la materialità dell'esistenza, senza nulla concedere alle istanze del neocriticismo positivista. Si poneva cioè l'urgenza di garantire una fondazione valida e coerente a un pensiero che fosse autenticamente realista. Un primo segnale in questa direzione fu la pubblicazione nel 1932 di un libro di Jean Wahl, *Verso il concreto*[21]. Nelle pagine introduttive, Wahl esponeva con grande chiarezza il progetto di un'intera generazione di filosofi: ossia restituire «all'immediato il suo valore e il suo ruolo»[22] senza per questo ridurlo a un complesso di entità

[18] Cfr. V. de Coorebyter, *Introduction*, in J.-P. Sartre, *La Transcendance de l'Ego et autre textes phénoménologiques*, a cura di V. de Coorebyter, Vrin, Paris 2003, pp. 7-66.
[19] Cfr. J.-F. Petit, *Histoire de la philosophie française au XX^e siècle*, cit., pp. 55-80.
[20] Cfr. J.-P. Sartre, *La transcendance de l'Ego. Esquisse d'une description phénoménologique*, in «Recherches philosophiques», n. 6, 1936/37, pp. 85-123; poi in Vrin, Paris 1965/1985; tr. it. *La trascendenza dell'Ego*, a cura di R. Rochi, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2011, p. 97.
[21] Nei *Carnets de la drôle de guerre*, Sartre parla dell'uscita del libro di Wahl come reazione al lento e inesorabile invecchiamento della filosofia francese, che aveva innescato nella nuova generazione il desiderio di rinvigorirla guardando alle filosofie che nel frattempo si stavano affermando altrove (cfr. Id., *Carnets de la drôle de guerre (Septembre 1939-Mars 1940)*, Gallimard, Paris 1995, p. 407). L'evento viene rievocato nuovamente nella sua autobiografia filmata e, anche in quell'occasione, si ribadisce l'accoglienza più che positiva con cui fu salutato dal pubblico dei giovani filosofi in formazione (cfr. Id., *La mia autobiografia in un film*, cit., p. 56).
[22] J. Wahl, *Vers le concret. Études d'histoire de la philosophie contemporaine (William James, Whitehead, Gabriel Marcel)* (1932), Vrin, Paris 2004; tr. it. *Verso il concreto. Studi di storia della filosofia contemporanea. William James, Whitehead, Gabriel Marcel*, a cura di G. Piatti, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 30.

atomiche prive di connessione. Come precisa Wahl, l'immediato non è sinonimo di atomismo e il recupero della dimensione del concreto non deve implicare la rinuncia alla relazionalità del reale. Occorre piuttosto riconoscere che «c'è qualcosa nell'oggetto che non può essere assimilato»[23], che il reale ha una sua peculiare forma di organizzazione, che non è più possibile porre una cesura netta tra soggetto e oggetto, tra il dato bruto della materia e l'attività della coscienza chiamata a mettere ordine nel caos delle sensazioni. Bisogna affermare «il principio dei principi»[24] della correlazione scoperto dai fenomenologi tedeschi e su questa base insistere sulla «profonda ricettività dello spirito»[25], troppo a lungo screditata.

Similmente a Wahl, Sartre era dell'idea che il recupero della concretezza non potesse significare l'accettazione senza remore delle posizioni sostenute dagli oppositori dell'idealismo scientifico, che avrebbe determinato, per la filosofia realista che intendeva costituire, un regresso e non un avanzamento. L'idolo polemico di Sartre è qui rappresentato dalla psicologia francese di fine Ottocento e d'inizio Novecento, con cui istituisce un confronto serrato già durante la stesura del suo *Diplôme d'Études Supérieures*. Come spiega Alain Flajoliet[26], la psicologia francese di inizio secolo viveva una condizione paradossale determinata da un lato dalla volontà di autonomizzarsi affermandosi come scienza positiva, dotata di un proprio apparato metodologico e concettuale[27], e

[23] Ivi, p. 36.
[24] Ivi, p. 32.
[25] Ivi, p. 36.
[26] Cfr. A. Flajoliet, *La première philosophie de Sartre*, Édition Champion, Paris 2008, pp. 317-365.
[27] Tre furono i fattori essenziali che condussero all'istituzionalizzazione della psicologia come disciplina a sé stante. In primo luogo, l'istituzione di corsi universitari, frequentati soprattutto da studenti di filosofia e scienze naturali, nei quali si trattavano problemi legati alla psicologia, come ad esempio l'analisi delle funzioni conoscitive, o alla fisiologia, come ad esempio la conformazione del cervello. In secondo luogo, la creazione di laboratori che promuovevano un'indagine di carattere sperimentale, adoperando strumenti di misurazione atti a garantire l'attendibilità dei dati e preferendo un approccio quantitativo che si richiamava chiaramente al modello tedesco inaugurato da Wundt nel 1879. In terzo luogo, la nascita di riviste scientifiche che avevano il compito di far circolare nella comunità scientifica i risultati e le scoperte conseguite nelle strutture laboratoriali e nei centri di ricerca altamente specializzati. Rispetto a paesi come la Germania e gli Stati Uniti in cui la psicologia scientifica aveva conosciuto una rapida ascesa anche negli ambienti accademici, la Francia di fine Ottocento risultava in grave ritardo proprio a causa della chiusura del mondo accademico che non apprezzava affatto il ricorso a una metodologia sperimentale. Lo studio della psiche era stato in fondo, almeno fino ad allora, prerogativa dei filosofi. Ma con l'affermazione dell'approccio sperimentale le cose stavano cambiando e, volendo ostacolare questo cambiamento, gli accademici francesi cercarono di osteggiare, o quantomeno rallentare, l'istituzionalizzazione della psicologia. Ciononostante, Théodule Ribot si impegnò in un'importante opera di divulgazione che intensificò a partire del 1874, anno di pubblicazione del primo numero della «Revue philosophique de la France et de l'étranger» che forniva al lettore una visione panoramica sullo stato della ricerca psicologica in Francia e nei paesi esteri. Alla fondazione della rivista, seguì la nascita nel 1885 della «Société de psychologie physiologique», evento che segnò in maniera definitiva l'ingresso della psicologia sperimentale in territorio francese. La Société riuniva, infatti, le personalità più autorevoli nel campo degli studi psicologici e fisiologici, annoverando tra i suoi membri onorari anche psicologi affermati come Helmholtz e James. In quello stesso anno venne attivato alla Sorbona, a seguito dell'intervento del ministro dell'istruzione pubblica, il primo insegnamento di psicologia sperimentale che fu affidato proprio a Ribot. Nel 1888 Ribot ottenne una seconda nomina, stavolta presso il Collège de France. La costituzione del primo laboratorio di psicologia, avvenuta nel 1889, si dovette, invece, all'opera di Henri Beaunis, che era già a capo del laboratorio di fisiologia dell'Università di Nancy. Conformemente alla sua formazione Beaunis impostò le attività di ricerca secondo un approccio psicofisiologico. Assieme ad Alfred Binet, a cui lascerà la direzione del laboratorio, fondò inoltre nel 1894 «L'Année psychologique», rivista a cadenza annuale che si occupava perlopiù di riportare resoconti sperimentali. Sebbene l'orientamento sperimentale fosse solo uno degli orientamenti di ricerca in ambito psicologico, non si può non tener conto del ruolo fondamentale a cui la psicologia sperimentale assolse affinché venisse riconosciuta la specificità dell'indagine

dall'altro dal fatto che le ricerche sperimentali condotte dagli psicologi si iscrivessero, più o meno esplicitamente, all'interno di un'ontologia naturalista. Da ciò conseguiva che l'interpretazione dei dati empirici andasse a favore di una concezione metafisica della vita psichica di tipo meccanicistico. Dunque, a favore di una lettura dello psichico che Sartre, assieme ad altri psicologi a lui contemporanei, contesta aspramente sulla base dell'adesione a un'ontologia della coscienza di segno opposto[28]. Solo se si tiene conto di questa concezione, si può comprendere la sua reticenza nei riguardi di un certo modo di approcciare all'indagine psicologica e, più in generale, di concepire la coscienza e di spiegarne il funzionamento. Il confronto con la psicologia del suo tempo si configura quindi come un momento di approfondimento e di maturazione, attraverso cui l'ontologia che aveva in mente comincia a definirsi in maniera più precisa, così come comincia a delinearsi il nesso che l'aggancia all'altro grande tema della riflessione sartriana di questi anni: la fondazione di un nuovo realismo[29]. Alain Flajoliet mette in luce come tale ontologia – che Sartre intende porre a fondamento della psicologia empirica, affinché questa possa in qualche misura orientarne la ricerca e il metodo – si esprima secondo forme differenti. Vale a dire secondo forme che riflettono gli stadi evolutivi del percorso teoretico sartriano che dal *Diplôme* si protrae fino a *L'Imaginaire*. Di mezzo c'è la scoperta della fenomenologia husserliana, da cui Sartre attinge sia sotto il profilo concettuale che sotto il profilo metodologico, rifacendosi all'intuizione eidetica come strumento d'indagine. Malgrado la varietà delle forme concettuali, l'idea di fondo persiste immutata: istituire una teoria della coscienza che ne faccia emergere la specificità ontologica[30]. In tal senso Sartre si fa prosecutore di una lunga tradizione di pensiero che affonda le sue radici nella filosofia cartesiana[31]. Nell'orizzonte ermeneutico sartriano, Cartesio è il filosofo della libertà e dell'autonomia del pensiero umano di cui preserva – pur configurandolo come adesione al vero – la natura singolare e individuata. Assumendo l'identità tra lo spazio d'azione della libertà e l'esercizio del pensare, la filosofia cartesiana stabilisce la piena coincidenza tra la libertà e la totalità dell'essere dell'uomo, nella misura in cui la libertà non è più

psicologica e affinché la psicologia stessa si emancipasse dalla filosofia. Cfr. S. Nicolas, J. Segui, L. Lefrand, *Les premières revues de psychologie : la place de L'Année Psychologique*, in «L'Année Psychologique», 100, 1, 2000, pp. 71-110; cfr. F. Parot, M. Richelle, *Introduction à la psychologie. Histoire et méthodes* (1992), PUF, Paris 2003, pp. 162-177.

[28] Cfr. A. Flajoliet, *La première philosophie de Sartre*, cit., p. 306-316.

[29] Questa connessione emerge con chiarezza nelle pagine conclusive de *La Trascendenza dell'Ego*, dove Sartre dimostra come attraverso la "purificazione" della coscienza, intesa come svuotamento della coscienza da ogni elemento di opacità qual è l'ego, si possa pervenire a un nuovo materialismo privo di implicazioni di carattere metafisico. Cfr. J.-P. Sartre, *La trascendenza dell'Ego*, cit., pp.85-98.

[30] Cfr. A. Flajoliet, *La première philosophie de Sartre*, cit., p. 306-316.

[31] L'apporto decisivo del razionalismo cartesiano all'elaborazione sartriana del tema della libertà è messo in rilievo anche da Simone de Beauvoir, che a proposito scrive: «nessuno ostacolo esterno ci aveva mai costretti ad andare contro noi stessi; volevamo conoscerci ed esprimerci: ci trovavamo ingolfati in questo compito fino al collo. […] Vi eravamo stati incoraggiati dal razionalismo cartesiano trasmessoci da Alain, e che avevamo abbracciato proprio perché ci conveniva. Nessuno scrupolo, nessun rispetto, nessuna aderenza affettiva ci tratteneva dal prendere le nostre decisioni alla luce della ragione e dei nostri desideri […]» (S. de Beauvoir, *L'età forte*, cit., p. 13).

intesa come mero accidente ma come cifra essenziale dell'umano. In questi termini il pensiero del cogito si carica di una profonda valenza morale, correlata alla radicalità della responsabilità dell'uomo di fronte alla verità. L'uomo come soggetto di pensiero e di libertà si fa garante e fondamento dell'essere: è all'uomo che il mondo appare ed è all'uomo che la verità si dà a conoscere[32].

Assieme a Cartesio, l'altra figura di rilievo nella formazione sartriana è Bergson, decisivo per l'avvicinamento di Sartre alla filosofia[33]. All'influsso bergsoniano, si deve la postura critica verso le derive scientiste della psicologia positivista che, defraudando l'intuizione metafisica di ogni valore metodologico, individua nella scomposizione analitica l'unico metodo d'indagine scientificamente attendibile, finendo così per perdere di vista il carattere sintetico della coscienza. Bergson aveva illustrato chiaramente, già all'interno dell'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), come la psicologia associazionista proponesse una descrizione della coscienza falsata proprio dal metodo d'analisi utilizzato. Muovendo dall'assunto che soltanto i dati suscettibili di misurazione fossero conformi ai criteri dettati da un orientamento d'indagine propriamente scientifico, l'associazionismo eliminava «l'elemento qualitativo dall'atto da compiere, per poi conservarne solo ciò che esso ha di geometrico e impersonale»[34]. Si produceva in questo modo una sorta di circolarità viziosa tra i risultati della verifica sperimentale e il postulato teorico che giustificava la necessità di ricorrere alla sperimentazione empirica: l'impiego della misurazione avvalorava il pregiudizio secondo cui soltanto il quantitativo è degno di considerazione scientifica. Da qui l'esigenza, secondo Bergson, di restituire efficacia epistemologica all'intuizione metafisica in quanto fonte di conoscenza alternativa al procedere per scomposizione analitica della psicologia sperimentale. Diversamente dal riduzionismo positivista, l'intuizione metafisica non è assoggettata alla logica spazializzante e all'inerzia di una temporalità esteriorizzata e oggettivata che maschera la spontaneità della durata concreta. Scambiando la coscienza con le sue manifestazioni esteriori, l'associazionismo crede erroneamente di poter fare un uso indistinto del principio causale e di potere estendere i confini della spiegazione naturalistica al campo dello psichico. Ne deriva che non solo i fatti naturali debbano rispondere al paradigma esplicativo di causa-effetto, ma che gli stessi fenomeni psichici debbano ordinarsi secondo un andamento causalistico: l'ordine delle cause deve precedere quello degli effetti. Insistendo sul ruolo fondante dell'intuizione metafisica nel processo conoscitivo, Bergson intende ristabilire, di contro, il diritto dell'oggetto sulla rappresentazione.

---

[32] Cfr. J.-P. Sartre, *La liberté cartésienne* (1947), in *Situations I*, cit., pp. 289-308; tr. it. *La liberté cartésienne. Dialogo sul libero arbitrio*, a cura di N. Pirillo, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2007.
[33] Come racconta nella sua autobiografia, la lettura di Bergson negli anni liceali fu decisiva per il suo avvicinamento alla filosofia. cfr. Id., *La mia autobiografia in un film*, cit., pp. 56-58.
[34] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), PUF, Paris 1958; tr. it. Di F. Sossi, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 104.

Seguendo Bergson, Sartre difende a sua volta il valore gnoseologico dell'intuizione metafisica. Tuttavia, nel condannare il determinismo derivante da un certo modo di classificare il sapere scientifico, Sartre si spinge oltre rifiutandosi di attribuire esistenza oggettiva alle leggi che lo scienziato presenta come universali e necessarie. Mentre Bergson cerca di inglobare il dato scientifico nell'orizzonte speculativo della sua filosofia; la critica sartriana mira a mettere in crisi l'apoditticità del principio di causalità, riducendolo a «un'illusione inapplicabile (*une illusion inapplicable*)»[35], in nome di un «realismo intransigente, secondo il quale solo il percepito dà la misura del possibile […]»[36]. La necessità di cui si fregia il sapere scientifico non è che una chimera: l'eterogeneità delle cause e degli effetti colloca la connessione che li unisce al di fuori del perimento del visibile e del pensabile. L'impossibilità di averne un'esperienza intuitiva e immediata dà prova non solo della contingenza delle leggi scientifiche, ma soprattutto della finzionalità dell'ordine causalistico che si suppone regoli l'accadere dei fenomeni naturali[37]. Piuttosto, è il fisico che compie un'operazione analoga a quella dello scultore adoperando i suoi strumenti per modellare la natura secondo una certa forma ideale. L'opera dello scultore e quella del fisico si pongono sullo stesso piano: entrambi lavorano su di una materia inerte che si piega docilmente ai loro scopi. La metafora utilizzata da Sartre ritrae una natura schiava, posta al servizio della volontà dello scienziato[38].

L'antiscientismo professato in molta parte della produzione giovanile sartriana è in linea con l'evolvere di una metafisica della contingenza[39], la cui prima testimonianza risale al periodo normalista, attorno al 1925-26, in un testo a metà tra lo scritto poetico e il saggio filosofico, che mette in scena il dialogo tra il filosofo Empedocle e un giovane Narciso, trasfigurazione letteraria dello stesso Sartre. La narrazione dialogica è chiaramente un rimando alla filosofia platonica e alla funzione pedagogica di Socrate personificata da Empedocle che, con fare socratico appunto, interroga il suo ignaro interlocutore per condurlo finalmente alla verità. In questo caso, però, la verità sta nella tristezza malinconica che attanaglia l'esistenza incarnata e individualizzata, nell'intima fragilità delle

[35] J.-P. Sartre, *Le Carnet Dupuis* (1931/1932), in G. Idt (a cura di), «Études sartriennes», 8, Ritm, Université Paris X 2001, p. 13.
[36] V. de Coorebyter, *Sartre avant la phénoménologie. Autour de «La nausée» et de la «Légende de la vérité»*, Ousia, Bruxelles 2005, p. 29.
[37] Cfr. J.-P. Sartre, *Le Carnet Dupuis*, cit., pp. 13-21.
[38] «Il y avait en Amérique un jeune planteur qui possédait une esclave. Étrange esclave, belle, molle et, toujours près de mourir semblait-il. Il la posséda. Mais il était cupide d'expériences et de discours psychologiques. Il se montrait avec elle, brusque et dominateur à dessein, ou tendre, ou mélancolique, ou railleur, ou indifférent. Il guettait ses réactions. Esclave, paresseuse, amoureuse, elle acceptait tout. Pour se débattre, pour se venger, il lui aurait fallu plus de vie. Elle était ce qu'il voulait, soumise quand il le voulait, agressive parfois. Juste assez pour qu'il crût la dompter. Un jour il se dit : "Comme je sais bien mater les femmes." Il partit alors pour la ville où il fut la risée et le jouet des commères. Ô Narcisse, le savant est comme ce planteur, la nature comme cette mourante esclave : que n'accepterait-elle pas? Mais il manque les commères» (Id., *Empédocle*, in A. Chabot (a cura di), «Études sartriennes», 20, Garnier, Paris 2016, p. 31).
[39] Michel Kail parla di «stoicismo della contingenza» per sottolineare che nella filosofia sartriana il tema viene declinato sia sul piano della riflessione teoretica, come dimostrano i frequenti attacchi alle teorie psicologiche e filosofiche che fanno proprie le istanze del determinismo; sia sul piano della prassi morale e politica. Cfr. M. Kail, *Sartre et Bergson*, in G. Idt (a cura di), «Études sartriennes», 5, Ritm, Université Paris X 1993, pp. 167-178.

cose e nell'impotenza della vita. L'immagine delineata raffigura in sostanza lo scollamento profondo tra la descrizione scientifica del reale e l'esperienza vissuta della contingenza. Il sapere esatto e definitorio delle scienze non trova riscontro nella natura: l'aspirazione a rassomigliare al vero, che pure anima tutte le cose, è insufficiente a colmare lo iato che separa la perfezione dell'idea dall'imperfezione e dalla carenza di senso del reale. Anche se la natura mostra allo scienziato il suo lato apparentemente calcolabile, la razionalità delle ragioni e delle leggi che la scienza è in grado di formulare si arresta alla superficie dei fenomeni. Se si va più a fondo, ciò che lo scienziato può vedere è la parzialità delle sue stesse teorie inadatte a fondare una spiegazione onnicomprensiva del tutto. Il sapere scientifico non può produrre senso laddove è la casualità a dominare. La contingenza è "la stoffa", la trama fondamentale che tesse tanto il mondo quanto il pensiero che aspira a razionalizzarlo: né lo spirito né la materia possono sottrarsi all'egemonia del fattuale. Soltanto la creazione artistica sembra prefigurare un orizzonte di possibilità altro, come viene suggerito dalle parole con cui Narciso-Sartre risponde alle provocazioni di Empedocle circa l'inutilità dell'Avventura come escamotage per sfuggire all'insensatezza dell'esistere:

> J'ai une ressource, lui dis-je, je puis imaginer un monde. Les héros en seront princes et princesses, les plus beaux qu'on ait jamais vus. J'y serai à mon gré riche ou pauvre, toujours fort, toujours actif. Est-ce trop puéril? J'imaginerai la plus belle des cités, plus belle qu'une démocratie grecque. Je recréerai le monde, je me substituerai en mon esprit à la nature. Je serai Dieu. Et nul ne le saura. Et ce sera "la plus belle histoire du monde"[40].

Tuttavia, come chiarisce Vincent Coorebyter, la dicotomia arte e contingenza non si presta a una lettura semplicistica, secondo cui la dimensione dell'estetica costituirebbe uno spazio privilegiato di libertà. La questione si presenta in termini più problematici. In prima istanza, per Sartre la contingenza riguarda tutte le regioni dell'essere, non c'è alcuna necessità nell'essere della libertà: come tutte le cose, essa è senza giustificazione, arbitraria. In seconda istanza, come l'analisi di Coorebyter mette in luce, l'antitesi arte-contingenza riguarda innanzitutto il piano della temporalità, ed è da intendersi come dicotomia tra modalità temporali che si sviluppano su registri diversi. Da un lato: il tempo scandito dal succedersi consequenziale delle cause e degli effetti: in una parola, il tempo deterministico delle scienze. Dall'altro: una temporalità, parimenti irreversibile, in cui gli eventi tendono teleologicamente verso l'epilogo. In tal senso, la temporalità dell'opera d'arte si dispiega come una melodia: ogni nota spinge verso il compimento finale. Sartre pensa qui in particolar modo

[40] J.-P. Sartre, *Empédocle*, cit., p. 38.

alle arti del movimento e, in particolare, al cinema[41]. «L'universo del film – scrive – è tematico»[42], strutturato, grazie all'uso sapiente del montaggio, in maniera tale da consentire l'intreccio, la fusione dei piani narrativi e infine il disgiungimento e la ritrovata indipendenza di ciascuna scena[43]. Questa tecnica narrativa genera l'illusione ottica di un «concatenamento necessario» degli accadimenti. «Sembra che tutto sia naturale e necessario»[44]: ogni oggetto si carica di un significato simbolico rivelando «corrispondenze profonde e segrete»[45] che rimandano alla totalità filmica. La temporalità dell'estetica è una temporalità fatalistica, che rovescia la causalità delle scienze collocando nell'avvenire il senso che rischiara e illumina il passato. E allora se la contingenza, l'irrazionalità sono cifra distintiva del reale, la finzione artistica, al contrario, mette in scena una costruzione narrativa in cui lo svolgimento delle vicende dei protagonisti anela a una meta finale, a un destino ultimo, non imposto dall'esterno, che prende forma nelle loro azioni e nelle loro scelte libere[46]. La narrazione artistica riproduce un ordine regolato nel quale ciascun avvenimento si inserisce all'interno di una cornice di senso predelineata dal *telos*, dall'ideale estetico verso cui è proiettato[47].

---

[41] Della sua passione per il cinema Sartre fa menzione in alcuni passaggi de *Les mots*, l'autobiografia che scrisse in occasione dei suoi cinquant'anni e che gli valse nel 1964 la vittoria del premio Nobel poi rifiutato. Anche in questo contesto Sartre si focalizza soprattutto sull'elemento temporale dell'universo cinematografico, dove il fluire della temporalità non è scandito dal passato ma è in marcia verso l'avvenire. La temporalità cinematografica è finalistica: prefigura un destino che non può non compiersi. Al cinema Sartre dedica uno dei suoi primi contributi di carattere filosofico, l'*Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un Art international* (in Id., *Écrits de jeunesse*, a cura di M. Contat, M. Rybalka, Gallimard, Paris 1990, pp. 383-404; tr. it. di F. Caddeo, *Apologia per il cinema. Difesa e illustrazione di un'arte internazionale*, in M. Carbone, A. C. Dalmasso, J. Bodini (a cura di), «Materiali di estetica», 1, Università degli studi di Milano, 2014, pp. 23-40), uno scritto giovanile redatto tra il 1924 e il 1925 probabilmente per ragioni scolastiche nel quale, oltre a manifestare tutto il suo entusiasmo nei confronti della nuova "arte bergsoniana", ne enfatizza il carattere profondamente dinamico e assolutamente inedito rispetto alle forme artistiche classiche. Inoltre, almeno secondo quanto racconta Simone de Beauvoir, fu proprio il cinema che disvelò a Sartre la «necessità dell'arte […] e, per contrasto, la deplorevole contingenza delle cose date» (S. de Beauvoir, *L'età forte*, cit., p. 42). Cfr. J.-P. Sartre, *Les mots* Gallimard, Paris 1964; tr. it. di L. de Nardis, *Le parole*, Il Saggiatore, Milano 1964/2020, pp. 88 e segg. Sul rapporto tra Sartre e il cinema, si veda D. Chateau, *Sartre et le cinéma*, Séguier, Biarritz 2005.

[42] J.-P. Sartre, *L'art cinématographique* (1931), in Id., *Les écrits de Sartre*, a cura di M. Contat, M. Rybalka, Gallimard, Paris 1970, pp. 546-552; tr. it. di F. Caddeo*, L'arte cinematografica*, in M. Carbone, A. C. Dalmasso, J. Bodini (a cura di), «Materiali di estetica», n. 1, cit., p. 46.

[43] Sartre esemplifica questo punto citando l'opera filmica *Die freudlose Gasse* (1925) del regista austriaco Georg Wilhelm Pabst, la cui peculiarità consiste nell'uso di una tecnica narrativa «polifonica». I temi che supportano l'intera narrazione – da un lato, le gravi condizioni economiche in cui versava la popolazione viennese nel primo dopoguerra; dall'altro, il fenomeno sempre più dilagante della corruzione – si mescolano soltanto alla fine, in una scena conclusiva fortemente simbolica, quando i fari dell'auto su cui viaggia "uno dei profittatori" illuminano per un'istante la folla affamata che si accalca nei pressi di una macelleria. Cfr. *Ibidem*.

[44] *Ibidem*.

[45] Ivi, p. 47.

[46] Cfr. V. de Coorebyter, *Sartre avant la phénoménologie*, cit., pp. 45-55.

[47] Il potere dell'arte di risignificare il passato torna nelle pagine conclusive de *La Nausée* dove il protagonista, Antoine, ascoltando le note della melodia jazz, intuisce improvvisamente che una salvezza dal "peccato di esistere" è possibile. E che tale salvezza «dovrebbe essere un libro, […] una storia, per esempio, come non possono capitarne, un'avventura. […] Un romanzo. E ci sarebbe gente che leggerebbe questo romanzo e direbbe: è Antoine Roquentin che l'ha scritto, era un tipo rosso che si trascinava per i caffè, e penserebbe alla mia vita come io penso a quella di questa negra: come a qualcosa di prezioso e di semileggendario. […] Ma verrebbe pure un momento in cui il libro sarebbe scritto, sarebbe dietro di me e credo che un po' della sua luce cadrebbe sul mio passato. Allora, forse, attraverso di esso, potrei ricordare la mia vita senza ripugnanza» (J.-P. Sartre, *La Nausée*, Gallimard, Paris 1938 ; tr. it. B. Fonzi, *La nausea*, Einaudi, Torino 1948/2014, pp. 237-238).

In questa misura – scrive Coorebyter – l'arte rappresenta non solo il campo d'espressione della creatività spontanea dell'artista, ma soprattutto l'ambito normativo del valore separato dall'effettività del reale. La ricerca della bellezza si estrinseca, dunque, come aspirazione dello spirito a trascendere la fatticità del concreto in direzione dell'idealità[48]. Così facendo, l'estetica sartriana contribuisce ad approfondire la scissione tra il concreto e il virtuale accentuando il peso dell'immaginazione dell'artista – e, correlativamente, del fruitore d'arte – nella risignificazione simbolica del dato materiale. Ciò che Sartre contesta principalmente al sapere scientifico è l'assunzione di un obiettivismo ingenuo che non tiene conto dell'essere del soggetto di conoscenza, né dell'effetto "deformante" dell'idea[49]. Nonostante lo scienziato identifichi la conoscenza con un esercizio di contemplazione, il pensiero scientifico «non vuole conoscere ma imporsi»[50] nella misura in cui tra il fatto osservato e il soggetto che osserva è sempre frapposta «l'idea preconcetta»[51]. Ne consegue che l'osservazione stessa si tramuti, in fondo, in azione coercitiva da parte della scienza ai danni della «materia povera e nuda»[52] che perde di rilievo rispetto all'idea "fiorita" a sue spese. Contrariamente all'arte, la scienza non solo non circoscrive il dominio dell'idea ma è disposta a decretare la scomparsa completa del reale per affermare la sua visione del mondo. Più che alla salvezza dei fenomeni, essa è interessata a salvaguardare i suoi strumenti operativi, «ai procedimenti, alle misure, a concetti così impiegati da essere divenuti invisibili, all'essenziale»[53]: a tutte quelle pratiche finalizzate all'elaborazione di un pensiero senza origine e senza autore[54]. In quanto prodotto di un pensiero senza proprietari, cioè di un pensiero sganciato dalla soggettività che lo concepisce, il sapere

[48] Cfr. G. Dassonneville, *Sartre, l'imagination créatrice et la naissance de l'esthétique française dans les années 1920*, in G. Cormann, V. Coorebyter (a cura di), «Études sartriennes», 25, Garnier, Paris 2021, pp. 31-51.
[49] Queste considerazioni trovano spazio all'interno di un saggio di ispirazione platonico-nietzschiana – *La Légende de la vérité* – che esce sulla rivisita «Bifur» nel 1931. Attraverso la forma del racconto mitico, Sartre veicola una potente critica nei confronti dell'universalismo del sapere scientifico contro cui afferma l'origine artificiale della verità. La verità non esiste in sé, nasce in funzione del commercio tra gli uomini e si consolida all'interno di comunità democratiche in cui l'accordo tra i soggetti apre la strada a un pensiero conformista di cui la scienza è la manifestazione più evidente. Cfr. J.-P. Sartre, *La Légende de la vérité*, in «Bifur», 8, 1931, pp. 77-96, poi in Id., *Les écrits de Sartre*, cit., pp. 531-541; tr. it. di F. Castelli, *La leggenda della verità. Scienza, filosofia, arte di fronte alla verità*, a cura di V. Coorebyter, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2019. Per notizie più dettagliate circa la stesura del presente saggio, si veda S. de Beauvoir, *L'età forte*, cit., pp. 39 e segg.
[50] Ivi, p. 47.
[51] *Ibidem*.
[52] Ivi, p. 46.
[53] Ivi, p. 50.
[54] È interessante notare come le argomentazioni presentate all'interno di questo scritto giovanile dei primi anni Trenta vengono riprese e approfondite da Sartre nelle *Questioni di metodo* del 1957, sebbene chiaramente le due opere divergano sia per i presupposti teorici su cui si fondano che per l'intenzione con cui sono state scritte. In questo contesto, la critica del filosofo è rivolta principalmente alle scienze antropologiche che, nel tentativo di validarsi in quanto scienze, si professano falsamente neutrali e avalutative. Contro la loro pretesa di avalutatività, Sartre ribadisce il potere deformante della conoscenza. Ogni conoscenza è prassi in ragione della modificazione sostanziale che l'atto stesso del conoscere imprime all'oggetto a cui è indirizzato. E questo risulta ancor più evidente per l'indagine antropologica dove il soggetto e l'oggetto della conoscere vengono a coincidere, dove la conoscenza chiama inevitabilmente in causa il soggetto che la esercita. Cfr. Id., *Questions de méthode*, in Id., *Critique de la raison dialectique. T. 1: Théorie des ensembles pratiques*, Gallimard, Paris 1960 ; tr. it. di P. Caruso, *Questioni di metodo*, in Id., *Critica della ragione dialettica. T. 1: Teoria degli insiemi pratici*, Il Saggiatore, Milano 1990, pp. 15-140.

scientifico si erge a verità di natura occultando la sua genesi artificiale. L'arte pensa, di contro, la necessità dell'individuale senza dissolverlo nell'astrattezza del generale[55]. Per l'artista, l'individuale equivale a una realtà insuperabile e autosussistente, oltre la quale non si può procedere e che non può semplicemente essere sussunta sotto categorie universalmente valide, come fa invece lo scienziato. Il gesto artistico è orientato alla valorizzazione dell'esperienza intuitiva, non discorsiva della contingenza[56] che l'opera d'arte traduce in forma estetica. In questo senso, l'arte chiama direttamente in causa l'esistenza singolare dell'artista che, per certi versi, deve essere commisurata al valore morale dell'opera.

L'attribuzione all'atto creativo di un significato morale intrinseco scaturisce anche da ragioni autobiografiche. In un passaggio dei *Carnets de la drôle de guerre* [57], redatti durante l'esperienza al fronte, Sartre scrive che la sua principale preoccupazione morale fino a quel momento era stata quella di definire il rapporto tra arte e vita nella convinzione che tra lo scrittore e la sua opera dovesse istituirsi una piena coincidenza. In queste pagine, Sartre mostra come tale rapporto sia mutato nel corso della sua vicenda biografica e intellettuale che, in questo contesto, suddivide schematicamente in tre fasi. La prima fase copre gli anni compresi tra il 1921 e il 1929 – gli anni dei "Mille Socrati" – dominati da un incrollabile ottimismo e da una «fede carbonara» nel potere dell'arte e del gesto artistico. Sono gli anni in cui il giovane Sartre pensa la morale nei termini di una «metafisica dell'opera d'arte» ispirata all'ideale romantico del «grande uomo» che, nell'immaginario sartriano, viene a corrispondere a quello del grande scrittore. Si tratta insomma di una morale della salvezza più prossima a un'estetica dell'esistenza che risente dell'influsso di Spinoza e dello stoicismo. La salvezza, declinata qui in senso spinoziano, si pone al termine di un percorso di conversione esistenziale, di «trasformazione totale» nel quale l'individuo consegue «una più alta dignità nell'ordine dell'essere»[58]. Essere morale, vivere moralmente vuole dire, per il giovane filosofo,

[55] «Il y a encore deux manières de penser l'individuel comme nécessaire : en tant que singulier - en tant qu'universel. Le premier cas c'est l'art absolument distinct de la pensée de la foule. Le second cas c'est la science qui se relie sans hiatus à la pensée du général. Au fond la foule pense le général parce qu'elle est elle-même le général parce qu'elle est tout comme fantôme, rien comme réalité, elle pense tout ainsi c'est-à-dire comme des totalités fantomales qui ne sont rien et qui pourtant offrent les unes aux autres la résistance et l'impénétrabilité du concret : de la graine à l'arbre (deux concepts) on ne peut du tout passer, au lieu que du demi-cercle à la sphère, deux essences particulières objectives (nécessaire universel), on le peut fort bien». (Id., *Le Carnet Dupuis*, cit., p. 13).

[56] Cfr. G. Dassonneville, *Sartre, l'imagination créatrice et la naissance de l'esthétique française dans les années 1920*, cit., p. 51.

[57] Cfr. J.-P. Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, cit., pp. 231-237.

[58] La ferma convinzione della necessità di un connubio tra morale e metafisica lo porta a preferire Spinoza a Kant e a rifiutare la prospettiva kantiana di una morale universalistica fondata "sull'imperativo del dovere". Come si vedrà, tale critica sarà ripresa e approfondita in altri luoghi della produzione sartriana tra i quali, ad esempio, la conferenza del '45 al club "Maintenant". Questo dialogo che prosegue nel tempo dimostra che Kant rappresenta senza dubbio un interlocutore importante con cui Sartre non può fare a meno di confrontarsi, seppur in chiave polemica, se l'obiettivo è quello di fondare una morale positiva aperta a un orizzonte comunitario e, dunque, non più circoscritta alla dimensione individualistica del singolo agente morale. Cfr. ivi, p. 241; Id., *L'existentialisme est un humanisme* (1945), Gallimard, Paris 1996; tr. it. di G. Mursia Re, *L'esistenzialismo è un umanismo*, a cura di M. Montanari, Mursia 2016.

guadagnare la sapienza del saggio, dell'uomo solo[59] che va alla ricerca dell'incondizionato situato nella durezza e nella resistenza delle cose. Rispetto alle quali la creazione di linguaggi inediti e universi d'immagini si determina come «una cerimonia morale e sacra», l'appropriazione di un assoluto – quello della cosa – a opera del soggetto creatore. Dunque, non solo Spinoza e gli stoici tra le fonti da cui attinge la riflessione morale giovanile del filosofo francese, ma anche Cartesio e Nietzsche[60]. Cartesio, come si è detto, è stato l'autore che forse più di tutti ha pesato nell'apprendistato filosofico di Sartre per la forza rivoluzionaria e tranchant del suo pensiero. L'apporto cartesiano è evidente nel dualismo che divide nettamente la materialità del mondo dalla spiritualità della coscienza che non conduce alla dissoluzione del reale nel pensiero ma, al contrario, consolida l'istanza realista che Sartre pone a fondamento del suo progetto filosofico ed esistenziale. Mentre l'apporto nietzschiano si evince nel vitalismo che invita all'esaltazione gioiosa e al godimento violento di un mondo finalmente vivo[61]. Ed è proprio l'adesione piena al «pluralismo realista», assieme alla teoria della contingenza che sviluppa in quegli anni, che lo induce man mano a rivalutare l'ideale del grande scrittore e ad ancorare saldamente il tema morale a quello della produzione dell'opera. L'uomo, creatura assurda e senza giustificazione, non può sfuggire da solo all'assenza di fondamento che lo caratterizza, ha bisogno di porre la sua ragione d'essere in un incondizionato metafisico fuori di lui qual è, appunto, l'opera d'arte. Attraverso l'atto della creazione artistica, l'individuo si soggettiva come scrittore e giustifica la sua esistenza contingente legandola a doppio filo a un principio esteriore[62]. Terminati gli studi all'École normale, con l'ingresso nell'età adulta,

[59] La poetica dell'uomo solo ha alla sua base una visione fortemente aristocratica del genio letterario che Sartre contrappone all'uomo mediocre rappresentante della piccola borghesia francese. Sul piano morale, questa visione conduce all'affermazione di un «individualismo distruttore e anarchico» utile nella funzione di disvelamento dell'ipocrisia che pervade il moralismo tipico della classe borghese, ma carente dal punto di vista della *pars costruens*. Individualismo al quale peraltro il Sartre ormai maturo degli anni Quaranta guarda con una certa distanza, scrivendo nei *Carnets* di non riconoscersi nell'immagine che romanzi come *La Nausée* (1938) o *Le Mur* (1939) restituiscono della sua concezione morale proprio perché ne offrono una veduta soltanto parziale e non costruttiva. Cfr. Id., *Carnets de la drôle de guerre*, cit., p. 241.

[60] Uno dei temi della filosofia nietzschiana a cui il giovane Sartre si sente particolarmente vicino è il tema dell'oltreuomo, che egli rilegge in una chiave estetizzante identificando in esso l'ideale del grande scrittore. Ciò emerge con chiarezza in un breve romanzo giovanile rimasto inedito, dal titolo *Une défaite*, in cui Sartre mette in scena la relazione triangolare tra Nietzsche, Wagner e Cosima rispettivamente impersonati da Frédéric, Richard Organte, Cosima. Il protagonista Frédéric rappresenta allo stesso momento la trasfigurazione letteraria di Nietzsche e di Sartre che, proprio come il suo alter ego letterario, è animato da una tensione speranzosa e al contempo timorosa verso l'avvenire da grande scrittore. Cfr. Id., *Une défaite*, in Id., *Écrits de jeunesse*, cit., pp. 189-286.

[61] Cfr. A. Flojoliet*, La première philosophie de Sartre*, cit., pp. 145-201.

[62] Sul suo rapporto con la scrittura Sartre ritornerà ne *Le parole*. Nel ripercorrere la sua infanzia tentando di ricostruire la genesi della sua vocazione letteraria, Sartre parla della letteratura come della sua personale nevrosi. Una nevrosi alimentata dalla falsa convinzione di potersi dare, adempiendo al destino di scrittore, un fondamento e una giustificazione sfuggendo alla gratuità e alla contingenza dell'esistere. Ma come l'uomo ne *L'être et le néant*, anche la scrittura resta "una passione inutile", strutturalmente impossibilitata a soddisfare il desiderio originario che determina l'atto creativo: il desiderio di darsi un senso e di sottrarsi all'assurdo. Guardando alla letteratura con una consapevolezza ormai disillusa, Sartre riconosce che né l'arte né la cultura in generale, intese come oggettivazioni in cui l'uomo non ritrova altro che se stesso, hanno il potere di «strappare la vita al caso» e che lo scrittore, come l'uomo in generale, è destinato a recitare la parte del «viaggiatore senza biglietto». Cfr. Id., *Le parole*, cit., pp. 185-187. Cfr. anche Ph. Cabestan, *Qui suis-je ? Sartre et la question du sujet*, Hermann, Paris 2015, pp. 273-286.

Sartre si trova a vivere un momento di grande sconforto esistenziale che mette fine ai sogni di gloria del periodo precedente. La vita da professore non lo soddisfa e la *belle vie* da scrittore tanto ambita comincia ad apparigli una fantasia puerile; mentre la realtà gli pone dinanzi una verità sconcertante: essere uno scrittore e vivere come tale non sottrae l'esistenza dalla mediocrità e dalla banalità della vita dell'uomo comune. Il vantaggio è che lo scrittore ha dalla sua parte l'opera d'arte per mettersi al riparo dalla perdita di senso e dall'annichilimento. Infine, nella terza fase che va dal 1935 al 1937, a seguito di una crisi insorta per ragioni amorose, la fiducia nel potere salvifico dell'arte inizia a vacillare e il disegno di una morale estetizzante viene definitivamente accantonato. Questa rapida incursione nella biografia sartriana ci aiuta a contestualizzare il problema dell'immagine, oggetto del presente capitolo, nella filosofia del primo Sartre e a comprenderne l'ampiezza e la profondità. In questa prima fase, l'immagine sembra rappresentare per lui una questione capitale sul cui terreno si intersecano, come si cercherà di illustrare, gli assi lungo i quali si muove la sua riflessione: l'asse estetico e morale strettamente connessi almeno a questo stadio, l'asse psicologico, e l'asse metafisico.

2.2 L'immagine tra estetica, metafisica e psicologia: le mémoire de fin d'études

Alla luce di quanto emerso, non stupisce la scelta di Sartre di dedicare il suo *mémoire d'Études Supérieures* ad approfondire la funzione dell'immagine nella vita psichica di coscienza. L'immagine segna, infatti, il punto di intersezione in cui l'indagine psicologica si incontra con la riflessione sull'estetica e con la critica al positivismo e alla metafisica sostanzialista.

Concluso e discusso nel 1927, il *mémoire* si iscrive sia sotto il profilo cronologico che tematico nel periodo dei "Mille Socrati" durante il quale Sartre persegue il proposito di costruire «un'Estetica completa» concepita come «una teoria complicata» sul «ruolo dell'immagine nell'artista»[63]. Sulla scorta di tale teoria estetica, Sartre intende portare avanti un'analisi sulla natura dell'immagine – intesa perlopiù come immagine mentale – finalizzata non solo a mettere in risalto l'originarietà dell'immaginazione rispetto alle restanti facoltà dello spirito, ma anche a delimitare la specificità della condotta artistica. Da questo punto di vista, l'impostazione analitica sartriana si riconnette a quella di Henri Delacroix, suo mentore e supervisore, nonché autore di una psicologia dell'arte[64] che esce nello stesso anno in cui Sartre lavora al suo *mémoire*. Delacroix tenta di coniugare la ricerca estetica con una più ampia riflessione di carattere antropologico sul significato esistenziale della condotta artistica, che egli definisce come un agire orientato alla spiritualizzazione del mondo. Il fatto artistico si pone al centro di un'indagine che travalica la dimensione psicologica aprendo a una

[63] Sartre fa menzione di questo progetto in una lettera del 1926 indirizzata a Simone Jolivet. Cfr. J.-P. Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres*, a cura di S. de Beauvoir, Gallimard, Paris 1983, p. 21.
[64] H. Delacroix, *Psychologie de l'art. Essai sur l'activité esthétique*, Alcan, Paris 1927. Si veda anche Id., *Le sentiment esthétique*, in G. Dumas (a cura di), *Traité de psychologie*, II, Alcan, Paris 1924, pp. 297-331.

filosofia dell'esistenza tout court[65]. Similmente Sartre vede nell'atto creativo dell'artista l'estrinsecazione massima dell'attività spontanea e produttiva della soggettività.

Possiamo, dunque, affermare che il *mémoire* costituisce un tassello importante nel «progetto filosofico-letterario»[66] che si esprime nella produzione giovanile dell'autore, nella quale la questione del rapporto tra arte e vita è un tema ricorrente. Del resto, come si è detto, all'epoca in cui comincia a lavorare alla sua teoria dell'immagine, Sartre coltiva ancora grandi ambizioni letterarie e questo risulta evidente anche nel modo in cui concepisce la relazione tra filosofia e letteratura. Mentre la filosofia fornisce la "materia grezza", la letteratura si incarica di plasmarla e di modellarla secondo le proprie forme espressive e secondo il proprio linguaggio. Lo stesso Sartre dirà nel 1972, a proposito del tentativo di esplicitare concetti filosofici letterariamente:

> In quel momento, la filosofia aveva qualcosa di letterario nei miei libri, o perlomeno credevo, che fosse espressa letterariamente, cosa che ho cambiato del tutto. Non penso che la filosofia possa esprimersi letterariamente. Essa deve parlare del concreto, ch'è un'altra cosa. Ma ha un linguaggio tecnico che occorre impiegare[67].

Solo tenendo conto della pervasività dell'ideale estetico, si può comprendere perché il filosofo francese tende, nel *mémoire*, a stressare soprattutto la libertà e la creatività dell'atto immaginativo di cui la letteratura offre una felice testimonianza. E si comprende, inoltre, perché l'indagine psicologica finisce per fissare nell'immaginazione la fonte da cui scaturisce la vita dello spirito, la radice comune tanto della percezione quanto del pensiero. Da mera facoltà psicologica, l'immaginazione assurge a espressione immediata della spiritualità che rappresenta il presupposto metafisico che orienta fin dalla prime battute l'analisi sartriana. Tutta l'attività dello spirito si estrinseca come attività immaginativa: «tous le phénomènes de la vie psychologique, pensées, douleurs, joies ont forme d'images»[68]. Per le conclusioni a cui giunge e per l'accento che pone sul nesso tra immaginazione e libertà, quest'opera contiene già alcune delle intuizioni fondamentali che ritroveremo nella fenomenologia dell'immagine presentata nella sua forma più compiuta ne *L'immaginario*, sebbene i due testi differiscano notevolmente sotto il profilo metodologico. Anzi, come si illustrerà di seguito, uno degli aspetti più problematici della proposta teorica elaborata nel *mémoire* consiste proprio nella mancanza di una precisa metodologia di ricerca di cui lo stesso Sartre segnala l'assenza. La ragione di tale vuoto metodologico si trova nella severa critica che l'autore indirizza alla psicologia di fine Ottocento e inizio Novecento, da cui prende le distanze a causa dell'approccio fortemente riduzionista che la

[65] Per una panoramica sulla riflessione estetica e sulla filosofia dell'arte in area francese durante questi anni, si rimanda a G. Dassonneville, *Sartre, l'imagination créatrice et la naissance de l'ésthetique française dans les années 1920*, cit.
[66] A. Flojoliet*, La première philosophie de Sartre*, cit., p. 145.
[67] J.-P. Sartre, *La mia autobiografia in un film*, cit., p. 58.
[68] Id., *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 242.

distingue. In relazione al problema dell'immagine mentale, l'approssimazione con cui la psicologia ha condotto le sue indagini a riguardo ha contribuito sensibilmente ad alimentare e a protrarre i fraintendimenti di cui è stata oggetto per lungo tempo. All'inizio del secondo capitolo, in cui si prendono in esame le teorie allora più discusse nel dibattito sull'immagine e sull'apporto che questa può o meno fornire allo sviluppo dell'intellezione[69], Sartre indica tre scuole di pensiero dominanti che hanno guidato l'evoluzione storica del problema, e a cui sono riconducibili in fondo le tesi sostenute dagli psicologi dalla seconda metà dell'Ottocento e a seguire. Questa esegesi della storia dell'immagine viene ripresa ne *L'immaginazione* – pubblicato nel 1936 rielaborando una parte del materiale del *mémoire* – dove emerge in maniera più stringente il nesso che la unisce alla storia della metafisica occidentale. Secondo Sartre, nonostante sia stata trattata come un problema esclusivamente psicologico e di teoria della conoscenza, quella dell'immagine è una questione in prima istanza metafisica. E ne dà prova il fatto che è sempre stata problematizzata senza che fosse messo in discussione il pregiudizio metafisico che impedisce di coglierne l'essenza. Malgrado la diversità delle posizioni, il presupposto comune da cui ciascuna teoria prende le mosse è sostanzialmente lo stesso: l'idea cioè che l'immagine non sia altro da una sensazione rinascente. Cartesio, Hobbes[70] e Leibniz, evocati in qualità di rappresentanti dei tre principali indirizzi di pensiero, concordano nell'attribuire all'immagine un'origine sensibile. L'elemento che poi distingue il dualismo cartesiano e dall'associazionismo e dal monismo spiritualista leibniziano è la determinazione dei rapporti tra l'immagine e il pensiero. Mentre Cartesio intende preservare la purezza del pensiero, relegando l'immagine nella sfera dell'affezione corporea e della falsa conoscenza, Leibniz prova a conciliare l'iconoclastia cartesiana con l'iconofilia dell'empirismo inglese che riduce l'attività del pensiero all'associazione di immagini[71]. Nel sistema leibniziano l'immagine funge da supporto del pensiero e gode, in questo senso, di un certo grado di razionalità. Come l'idea l'immagine è espressiva, nel senso che conserva «lo stesso sistema di rapporti che nell'oggetto di cui è immagine»[72] ma, diversamente da questa, li esprime in maniera confusa. Nell'immagine è appercepita soltanto la somma totale delle sue componenti, l'infinità delle idee chiare che contiene restano inconsce e perciò si ha una conoscenza sommaria e per nulla dettagliata. La distanza che separa l'immagine dall'idea chiara e distinta è, dunque, «una pura differenza matematica: l'immagine ha l'opacità dell'infinito, l'idea la

[69] Tra i cinque capitoli che compongono il *Diplôme*, il secondo è quello più esteso e conta più di cento pagine. Gran parte del materiale qui presente sarà riutilizzato da Sartre come base per la stesura de *L'imagination*, in cui confluiranno le pagine dedicate alla critica della psicologia analitica di Taine e alla psicologia di Ribot, così come le lunghe digressioni sull'ipotesi di un pensiero puro, senza immagini, teorizzata sia dagli psicologi della Scuola di Würzburg come Messer e Bühler, che dallo psicologo francese Alfred Binet.
[70] Nel *Diplôme* si cita il *Leviathan* di Hobbes come opera fondativa dell'associazionismo di area anglosassone, ne *L'immaginazione* è Hume a essere chiamato a rappresentanza della corrente empirista.
[71] Cfr. Id., *L'immaginazione*, cit., pp. 14-25.
[72] Ivi, p. 16.

chiarezza della quantità finita e analizzabile»[73]. Nonostante la prossimità all'idea, l'immagine non è costitutiva del pensiero, è anzi segno della limitatezza dell'intelletto umano al cospetto della potenza sconfinata del pensiero divino che non ha bisogno di punti d'appoggio sensibili[74]. Da questo punto di vista, la conclusione a cui giunge Leibniz non si discosta di molto da quella cui giunge Cartesio: l'immagine resta un residuo inerte avulso dal pensiero, esattamente come lo è per l'associazionismo che vede nell'immagine una mera copia depotenziata dell'impressione.

Ciascuna delle tre soluzioni al problema dell'immagine che si sono succedute nella storia del pensiero filosofico occidentale si fonda su quella che Sartre denomina «la metafisica ingenua dell'immagine»[75]. Essa si origina a partire da un'abitudine di pensiero assai radicata nel senso comune, che induce a figurarsi ogni forma di esistenza sul modello dell'esistenza fisica, a causa della quale si confonde l'identità di essenza con l'identità di esistenza. Si riconoscono all'immagine non soltanto le medesime caratteristiche dell'oggetto – forma, colore, posizione, ma anche lo stesso *modus existendi*: l'immagine esiste come l'oggetto e, come l'oggetto, «è inerte, non esiste più solamente per la coscienza: esiste in sé, appare e scompare a suo piacimento, indipendentemente dalla coscienza […]»[76]. L'immagine è, in buona sostanza, una cosa che sta dentro la coscienza pur essendo altro dalla coscienza e conducendo vita propria: quando non è percepita non cessa d'esistere, vive al di fuori del perimetro tracciato dai raggi luminosi del pensiero, è inconscia. E, però, essa non gode appieno dei privilegi dell'esistenza cosale poiché, in quanto immagine e non cosa in senso pieno, riceve una «specie di inferiorità metafisica»[77]. È sì una cosa, ma una cosa minore, ontologicamente inferiore rispetto all'oggetto che raffigura e con il quale intrattiene rapporti solamente esteriori. La sovrapposizione tra il piano dell'essenza e il piano dell'esistenza ha finito per costituire un postulato che tutti coloro che si sono interrogati sulla natura dell'immagine hanno assunto come fondamento insindacabile da cui partire. Ciò ha determinato, secondo Sartre, una serie ingente di contraddizioni, a cominciare dal disconoscimento dell'esperienza normale che si ha dell'immagine. È sufficiente un esperimento mentale molto semplice, come ad esempio provare a immaginare un foglio di carta, per rendersi conto che siamo perfettamente in grado di operare spontaneamente, senza il ricorso ad astrusi ragionamenti, la discriminazione tra l'esistenza come cosa e l'esistenza come immagine. In genere la distinzione appare alla coscienza con evidenza e capita di ingannarsi solo raramente. E questo perché «il riconoscimento dell'immagine come tale, scrive Sartre, è un dato immediato del senso interno»[78]. Ciononostante, si è preferito prima costruire una teoria dell'immagine completamente a priori non

[73] *Ibidem*.
[74] Cfr. Id., *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 72.
[75] Ivi, p. 7.
[76] *Ibidem*.
[77] *Ibidem*.
[78] Ivi, p. 6.

tenendo conto dell'evidenza naturale e solo dopo, sulla base di questa, si è consultata l'esperienza empirica. Ma a quel punto l'appello rivolto all'empiria era funzionale a validare sul piano sperimentale quanto era già stato accolto sul piano teorico.

Tuttavia, se esaminata correttamente, l'evidenza naturale rimane l'unico criterio attendibile per potere elaborare una teoria dell'immagine coerente e non fondata su pregiudizi di sorta. Il primo passo in tale direzione sta nell'individuazione di una metodologia d'indagine adeguata. Già nel *Diplôme*, Sartre lamenta la mancanza, da parte della psicologia, di un metodo di ricerca oggettivo. Sin dalle prime battute d'avvio di quel processo che si concluse con la sua istituzionalizzazione in quanto disciplina autonoma, la psicologia si è posta sostanzialmente due obiettivi: la chiarezza nello svolgimento delle sue indagini e il raggiungimento di un alto livello di scientificità. Il paradigma scientifico predominante nella seconda metà dell'Ottocento era rappresentato dal meccanicismo determinista delle scienze naturali, in particolare della fisica a cui la nascente psicologia guardava con favore, come ampiamente dimostrato dallo studio sull'intelligenza condotto da Taine del 1870[79]. In questo studio, Taine ne circoscrive l'assetto metodologico: la psicologia deve configurarsi come una scienza di fatti sul modello di quelle naturali e, in quanto tale, attenersi alla stretta osservazione dei fenomeni psichici. L'analisi dei dati ottenuti mediante l'osservazione sperimentale è guidata dal metodo regressivo, ossia da quel principio metodologico che impone di considerare il fatto psichico come «un movimento fisico». L'adozione del metodo regressivo consente di ricondurre il vissuto psicologico al sostrato fisiologico che ne sta alla base, permettendo inoltre l'applicazione di leggi generali e meccaniche anche al campo della psiche. Operando per scomposizione, la psicologia analitica frantuma la vita psichica in un aggregato di sensazioni atomiche che corrispondono, in ultima istanza, a movimenti molecolari[80]. Il limite principale dell'approccio tainiano, che Sartre iscrive nel solco dell'associazionismo humiano, sta nell'incapacità di rendere ragione del carattere sintetico della coscienza. Taine intende la sintesi come una semplice ricomposizione che risale dagli elementi basilari, le sensazioni appunto, agli elementi più complessi che risultano dal progressivo riunirsi dei primi. L'immagine occupa qui una posizione intermedia: travalica la sensazione bruta ma conserva l'origine sensoriale dal momento che ne raffigura la mera ripetizione. Di conseguenza, il pensiero si riduce all'associazione meccanica di entità statiche la cui combinazione dipende da leggi fisiche. Sebbene il progetto di Taine fosse, almeno in via teorica, quello di fondare una psicologia empirica basata sulla lettura scrupolosa dei dati forniti dall'osservazione sperimentale, sul piano dell'attuazione pratica la descrizione cede il passo alla deduzione. L'impostazione di Taine «non si limita a prescrivere una vista utilizzazione dell'esperienza: sulla base di principi non verificati

[79] L'opera in questione è H.P. Taine, *De l'intelligence*, Paris, Hachette 1970.
[80] Cfr. J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., pp. 79-82.

determina ciò che deve essere questa esperienza […]»[81]. Quello di Taine è «un associazionismo ibrido» poiché sovrappone in maniera confusa il fisiologico allo psicologico, e contraddittorio poiché, pur difendendo la superiorità delle scienze naturali, «adotta la concezione associazionistica che, come ha dimostrato Kant, conduce a una radicale negazione di ogni scienza legislatrice»[82]. La contraddizione nasce dal fatto che lo stesso fenomeno risulta al contempo necessario e contingente. Necessario se ricondotto alle leggi fisiche che regolano i movimenti molecolari. Contingente se inteso come fatto psicologico che, in quanto tale, acquista necessità solo se si considera il sostrato fisiologico che lo determina. Dietro l'empirismo che la psicologia analitica professa si cela in verità «una metafisica realistica mancata»[83].

Mentre le tesi di Taine trovavano conferma nella scoperta dei centri d'immagini differenziati da parte dei teorici dell'afasia, comincia a farsi strada, anche sotto l'influsso del ritorno al kantismo operato da filosofi come Lachelier, la volontà di fare valere le rivendicazioni del pensiero sintetico contro il meccanicismo associazionista. L'espressione più significativa della necessità di recuperare la dimensione sintetica della coscienza si trova, secondo Sartre, nella psicologia elaborata da Ribot. Come Taine, Ribot persegue il progetto di fondare la psicologia come scienza che, tuttavia, a differenza di quella tainiana, non sia esclusivamente analitica. Ci sono in natura fenomeni che si presentano già sintetici, ai quali non può applicarsi il metodo della scomposizione. Il pensiero è uno di questi, nella misura in cui corrisponde a un'acquisizione piuttosto tarda dal punto di vista evolutivo, che si è aggiunta alle forme di conoscenza inferiori: la sensazione e la memoria. Secondo Ribot, il pensare si dispiega come un'attività che istituisce o disfa relazioni tra le cose, come un'operazione di coordinamento di cui si prende coscienza a partire dai risultati che produce. L'introspezione insegna, infatti, che non si può avere esperienza del pensiero in sé e che esso si svolge come un'operazione inconscia che ha luogo ai margini della coscienza. In questa misura, giacché il pensiero resta inaccessibile alla coscienza intuitiva, l'esistenza di un'attività sintetica di coscienza viene ammessa soltanto in via d'ipotesi e non come realtà di fatto. La psicologia di Ribot non si spinge oltre di quella di Taine: la coscienza ha accesso solo alle sensazioni e alle immagini, ancora concepite come ripetizioni di queste ultime, mentre la sintesi che le associa o le dissocia è puramente teorica. Anche per la psicologia sintetica si rivela, per Sartre, una scienza falsamente empirica. Come Taine, Ribot non si attiene alla pura descrizione dei dati messi a disposizione dall'introspezione e cerca di dedurre lo psichico dal fisiologico. L'idea di sintesi è in fondo plasmata sul modello biologico: l'uomo è un organismo vivente e il pensiero niente di più che un organo comparso a un certo punto della sua evoluzione, la cui funzione consiste nell'elaborazione sintetica dei dati materiali. La psicologia

[81] J.-P. Sartre, *L'immaginazione,* cit., p. 30.
[82] Ivi, pp. 31-32.
[83] Ivi, p. 32.

ribotiana è, al pari di quella analitica, fortemente deterministica. La sola differenza ravvisabile sta nel paradigma scientifico di riferimento: biologico e non fisico, ma il modo di procedere è ugualmente deduttivo. Ribot «comincia con la spiegazione. […]» e «si limita solamente a complicare le deduzioni astratte, aggiungendo un fattore nelle combinazioni; cerca di costituire una psicologia sul tipo della biologia, come l'altro tentava di costituirla sul modello della fisica. L'immagine, poi, è rimasta esattamente ciò che era per Taine. Per molto tempo resterà invariata»[84]. La psicologia sintetica non rinuncia al «cosismo materialistico» che fa dell'immagine un'entità atomistica contenuta nella coscienza.

L'incapacità di cogliere la vera natura dell'immagine, che accomuna la psicologia analitica di Taine e quella sintetica di Ribot, è una conseguenza di un modo errato di procedere innanzitutto sotto il profilo metodologico. Sartre nutre molte perplessità rispetto all'affidabilità dei risultati ottenuti in via introspettiva. Se condotta in maniera impropria, senza cioè astrarre da presupposti teorici e senza la preliminare assunzione di «un'intenzione contemplativa»[85], l'introspezione rischia di viziare lo svolgimento dell'indagine, come ben dimostrano le analisi di Taine e Ribot sull'immagine, o di determinare la sparizione dell'oggetto intorno a cui si dovrebbe ricercare. Quest'ultima circostanza interessa soprattutto le sperimentazioni degli psicologi della Scuola di Würzburg, in particolare quelle di Messer e Bühler, su soggetti che, sottoposti all'esame induttivo dei processi verbali, riferiscono di avere avuto esperienza diretta di processi di pensiero puri, privi di immagine. Messer e Bühler riportano queste testimonianze con l'intenzione di suffragare l'ipotesi di un pensiero che non necessita del supporto materiale dell'immagine. Per Sartre, le evidenze raccolte dai due psicologi non possono valere come prove inoppugnabili in quanto l'attendibilità del metodo introspettivo varia a seconda dell'attitudine e del livello di specializzazione del soggetto che la pratica. In aggiunta, i soggetti su cui è condotta la sperimentazione mostrano la tendenza a fornire un'interpretazione intellettuale dei processi analizzati, preoccupandosi di rintracciare nessi causali. Mostrano insomma la tendenza a classificare e categorizzare piuttosto che descrivere la natura dei fenomeni osservati. Ciò determina chiaramente la parzialità dei risultati conseguiti su cui influisce anche il fatto che i due psicologi ignorano sistematicamente i casi in cui i soggetti riferiscono di avere immagini o rappresentazioni a carattere d'immagine, che contraddirebbero l'assunto teorico che guida sin dall'inizio lo svolgimento della sperimentazione: dimostrare per via empirica la possibilità di un pensiero che possa fare a meno del sostegno dell'immagine. La descrizione viene, anche in questo caso, subordinata alla spiegazione: la preoccupazione primaria resta quella di aggregare i dati raccolti

[84] Ivi, p. 43.
[85] «Il faut un véritable effort pour retrouver leur essence même : il faut en quelque sorte se mettre en état de contemplation esthétique au sens où, par exemple, Schopenhauer l'entend, c'est-à-dire se désintéresser de notre pensée en tant qu'elle est action» (Id., *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 112).

e fissare i processi osservati all'interno di un sistema ben strutturato di relazioni rispondenti a una razionalità causale. Il vero limite dell'introspezione sta nel presupporre sempre ciò che dovrebbe verificare, e questo produce un inevitabile cortocircuito e un'interpretazione fuorviante e pregiudizievole del fatto psichico[86].

Se da un lato il ricorso sempre più frequente all'introspezione nasce dalla crescente avversione nei confronti della tendenza riduzionista che aveva caratterizzato l'esordio della psicologia come scienza, in particolare la psicologia sperimentale, dall'altro la psicologia introspettiva non rinuncia del tutto alla spiegazione naturalistica e a un certo modo di teorizzare lo psichico. Secondo Sartre, ciò è riconducibile almeno in parte all'equivocità strutturale del metodo introspettivo. Riprendendo alcune considerazioni critiche svolte da Bergson, il filosofo francese denuncia l'inclinazione implicita alla psicologia introspettiva a sostanzializzare la spontaneità dello spirito e ad assimilare lo psichico alle sue esteriorizzazioni[87], attribuendo così anche alla psiche l'inerzia che connota la cosalità materiale. Già nel *Diplôme*, Sartre sostiene in direzione contraria la necessità di non sovrapporre il piano dello psichico, della spontaneità che eccede le sue oggettivazioni, al piano delle manifestazioni esteriori, delle sedimentazioni ipostatizzate. La psicologia introspettiva classica si attiene a queste ultime laddove l'introspezione contemplativa, ossia l'introspezione depurata dai costrutti teorici che guidano la prima, si approssima all'intuizione del pensiero nel suo dinamico articolarsi. Gli psicologi della Scuola di Würzburg negano la razionalità dell'immagine proprio perché si soffermano soltanto sul prodotto finale dell'azione spontanea e creativa dell'ideazione, quella che Sartre indica come «immagine sviluppata» [*image enveloppée*], che ne rappresenta già un'ipostasi. Alla cui origine c'è l'«immagine sviluppante» [*image enveloppante*], vale a dire l'ideazione nella sua funzione di pensiero puro e generale che, tuttavia, si rende intuitivo e concreto proprio grazie all'immagine singolare. Da questo punto di vista, l'ipotesi di un pensiero generale non è del tutto falsa considerato che possono darsi processi ideativi in cui l'intellezione non si traduce intuitivamente sottoforma di un'immagine particolare (l'*image eveloppée* appunto). Ma ciò non significa che in quei processi l'immagine non sia ugualmente implicata: lo è in quanto immagine sviluppante che, non essendosi ancora particolarizzata, raffigura la rappresentazione di un pensiero generale:

> Qu'est-ce donc qui correspondra alors à la « pensée sans image » de l'École de Würzburg ? Ce seront les cas fréquents où une image enveloppante apparaîtra sans image enveloppée, c'est-à-dire sans cette hypostase qui, sans être concrète elle-même, la concrétise par l'espèce du chute de potentiel qu'elle lui fait subir. Nous estimerons même que les esprits abstraits sont ceux qui pensent le plus volontiers par images enveloppantes seulement[88].

[86] Cfr. ivi, pp. 104-112.
[87] Cfr. A. Flojoliet, *La première philosophie de Sartre*, cit., pp. 336-339.
[88] J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 137.

Fortemente condizionati da quella metafisica cosale che vede nell'immagine una mera appendice parassitaria del pensiero e, al tempo stesso, desiderosi di confutare lo psicologismo provando «l'esistenza del logico puro»[89], Messer e Bühler non si allontanano di molto dal dualismo cartesiano. Come Cartesio, i due psicologici tracciano una separazione netta tra l'immagine e il mondo del pensiero. Separazione che nel *Diplôme* Sartre reputa inammissibile dato che tutti i procedimenti di pensiero, di qualunque natura siano, si traducono in immagine. La psicologia deve, dunque, fare i conti con questa dinamica e con la deformazione che l'ipostatizzarsi dello psichico in immagine comporta. Questo non vuol dire che l'indagine psicologica non possa attingere la realtà ontologica della coscienza, ma che non può farlo prescindendo dall'immagine che i processi psicologici prendono. Ciò riguarda in special modo la psicologia introspettiva, la quale è sempre esercitata a partire da una certa immagine dello psichico. Lo stesso conflitto che, a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento, vede l'opposizione della psicologia analitica da un lato e della psicologia sintetica dall'altro può in fondo essere letto, secondo Sartre, come l'opposizione tra due sistemi di immagini tra loro confliggenti. Da un lato troviamo immagini di "sistematizzazione meccanica" che alludono a una concezione discontinua e frammentaria della vita psichica, dall'altro troviamo le immagini dell'"organizzazione biologica", ossia quelle immagini che descrivono la vita psichica in termini di tensioni e forze per enfatizzarne la continuità e la fluidità. L'idea di Sartre è che la psicologia debba impegnarsi a produrre un apparato di immagini definito che permetta di «scartare tutte quelle che sorgono confusamente e che orientano il pensiero a loro piacimento»[90]. Solo allora, solo quando avrà messo a punto un simbolismo coerente, il sapere psicologico potrà dirsi pienamente scientifico e pienamente compiuto, in quanto il compito proprio dell'indagine psicologica è stabilire «un'immagine spaziale dell'inesteso», cioè dello psichico, che funga da parametro oggettivo per operare una distinzione tra proposizioni che sono dotate di valore di verità e quelle che non lo sono. Saranno vere quelle proposizioni in accordo all'immagine dominante e false le proposizioni in disaccordo. La posizione di Sartre, rispetto alla determinazione dello statuto epistemologico del sapere psicologico, è quindi di riconoscere nella psicologia una disciplina con una sua scientificità che, però, non corrisponde a quella delle scienze naturalistiche. Mentre la fisica e la matematica possono conseguire un sapere apodittico ed evidente, dato che l'esteriorità è il terreno dell'evidenza indubitabile, la psicologia, che lavora soprattutto con immagini che scaturiscono dal movimento di ipostatizzazione che porta la vita dello psichico a cristallizzarsi in formazioni statiche, può aspirare a un'evidenza solamente probabile. Se attribuiamo all'immagine un certo grado di evidenza è perché essa, una volta ipostatizzatasi, tende a imitare il mondo della percezione con le sue leggi associative.

[89] Id., *L'immaginazione*, cit., p. 69.
[90] Id., *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 149.

In buona sostanza, la psicologia «non può certo più pretendere di essere una scienza, nel senso che fornirebbe la verità oggettiva sulla psiche, ma può comunque essere definita una scienza in un senso molto indebolito rispetto ai requisiti della scientificità classica – quello di una costruzione coerente di immagini»[91]. Come suggerisce Alain Flajoliet, la proposta di impostare l'indagine psicologica a partire delle immagini simboliche si può collegare «al progetto di delucidazione letteraria della vita psichica umana»[92] che Sartre ha in mente in quegli anni e che, in queste pagine, trova in effetti la sua applicazione nel tentativo di fondare una "biblio-psicologia". Ossia, di fondare una psicologia che studi i processi psichici del lettore allo scopo di mostrare il ruolo decisivo che l'immagine gioca nella comprensione di opere filosofiche e letterarie. Gran parte dell'attività di comprensione di un libro consiste infatti, secondo Sartre, nella traduzione di un sistema di immagini individuali in un altro sistema. Lo sforzo del lettore si esplicita nella costruzione di un sub-universo di immagini che si approssimi il più possibile a quello dell'autore giungendo così una conoscenza per così dire evidente dell'opera[93].

Per quanto suggestiva, l'idea di costruire una psicologia che si identifichi sostanzialmente con una scienza dell'immagine rischia di precludere la possibilità di approdare a un sapere psicologico, se non apodittico come quello delle scienze naturalistico-causali, quantomeno oggettivo e non confinato alla soggettività della coscienza che realizza l'immagine. Come si illustrerà in seguito, l'incontro con la fenomenologia husserliana consentirà a Sartre di acquisire un metodo adeguato a garantire un fondamento epistemologico saldo alla psicologia riconoscendo la peculiarità del suo oggetto di indagine e, dunque, l'impossibilità di applicare al campo dello psichico metodologie e categorie mutuate dalle scienze fisiche. Ciononostante, i passaggi relativi alla questione del valore scientifico che bisogna assegnare al sapere inerente alla psiche risultano particolarmente interessanti per l'economia complessiva del nostro discorso, perché anticipano alcuni temi che saranno cruciali per gli sviluppi successivi della teoria sartriana dell'immagine. Innanzitutto, il tema dell'ambivalenza dell'immagine, che comincia a delinearsi già nella distinzione tra l'immagine considerata nella sua fase di sviluppo e l'immagine che, ormai pienamente dispiegata, si degrada imitando le sembianze della percezione. Questa duplicità interessa, più in generale, il potere creativo della coscienza che oscilla dialetticamente tra l'atto creativo autentico e libero e una creazione solo in apparenza spontanea, che finisce per inchiodare il dinamismo della coscienza a immagini fisse, stereotipate e posticce come saranno, per Sartre, l'ego e l'identità. La doppiezza dell'immagine rimanda al secondo tema, cioè al tema dell'ambiguità dell'introspezione su cui il filosofo francese continuerà a insistere giungendo a differenziare, ne *L'être et le néant*, una riflessione impura, così definita per l'uso

[91] A. Flajoliet, *La première philosophie de Sartre*, cit., pp. 462-463.
[92] Ivi, p. 462.
[93] J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., pp. 138-153.

improprio di metafore spaziali mediante cui viene indicata la coscienza, e una riflessione pura che, contrariamente alla prima, è libera dal pregiudizio di immanenza e dalla mistificazione della malafede.

2.2.1 L'immagine nella vita psichica di coscienza

Nei primi due capitoli del *mémoire*, Sartre cerca di circoscrivere la natura dell'immagine mettendola in rapporto prima alla percezione e poi al pensiero per verificare se essa debba essere collocata dal lato della sensazione, dunque della ricettività, o piuttosto sul versante del pensiero e dunque dell'attività. Da quanto emerso finora la posizione sartriana sembra piuttosto chiara: l'immagine non può che essere un fatto di coscienza che, come tale, resta inesplicabile se si prescinde dall'attività spirituale da cui si origina. Pertanto, il confronto con la percezione è utile non solo per ribadire che l'immagine non è identificabile con una sensazione riviviscente, ma anche per mostrare la problematicità di un simile concetto che rischia di falsare la comprensione della stessa percezione. Sartre si rivolge qui criticamente a quelle teorie che intendono spiegare l'atto percettivo procedendo per scomposizione e riducendo l'atto a elementi discreti – sensazioni e immagini – dalla cui aggregazione associativa dovrebbe derivare l'esperienza percettiva. Se la percezione fosse effettivamente il risultato di una composizione progressiva di dati elementari che aggregandosi si complessificano, il mondo dovrebbe apparirci in prima istanza come un complesso amorfo. La nostra esperienza ci restituisce, al contrario, un universo di oggetti dotato di una struttura formale ben definita che si impone all'atto percettivo. Questo significa che la percezione non funziona come una mera giustapposizione di dati isolati, ma che anzi possiede un carattere sincretico. Essa equivale a una sintesi primitiva della vita mentale dotata di leggi a priori che non possono essere ricostruite a partire dalla mera aggregazione di costituenti empirici. Il sincretismo dell'atto percettivo rende, dunque, superfluo il ricorso all'immagine, che non svolge alcuna funzione rappresentativa nel processo percettivo e impone di rinunciare alla nozione di sensazione che, in relazione alla fluidità dello spirito, denota solamente un'astrazione malfatta[94].

Se come sembra confermare l'analisi dell'esperienza percettiva del mondo, l'immagine non entra in rapporto alla percezione, è allora dal lato dell'attività che bisogna orientarsi per scoprire qual è il ruolo a cui assolve nella vita di coscienza. La prima parte del capitolo, come si è visto, è dedicata a un'attenta ricostruzione della storia dell'immagine. Si passano in rassegna le differenti concezioni che si sono succedute nell'evoluzione del pensiero filosofico per evidenziare la sistematica incapacità, comune anche alla psicologia, di cogliere la vera essenza dell'immagine. Tuttavia, è a partire dal 1880 che comincia a profilarsi, secondo Sartre, una svolta significativa grazie all'azione di molti psicologi

[94] Ivi, pp. 51-53.

– Ferri, Brochard, Cleparède – i quali rivendicano, contro l'associazionismo tainiano allora dominante, l'esistenza di un pensiero che opera attraverso sintesi e non mere associazioni, di cui non abbiamo esperienza diretta ma che a ogni modo sperimentiamo attraverso gli effetti che il suo operare produce[95]. La riscoperta di un pensiero puro, del tutto immateriale, rimette al centro la questione del rapporto tra il pensiero e l'immagine. Come bisogna concepirlo? L'idea di un pensiero così configurato esclude a priori la possibilità di attribuire anche all'immagine una sua razionalità?

Secondo gli psicologi della Scuola di Würzburg, se si vuole preservare la purezza e la generalità del pensiero, occorre necessariamente espungere l'immagine dal dominio della razionalità. Come si è mostrato in precedenza, la strada perseguita da Messer e Bühler va in direzione di una riabilitazione del dualismo cartesiano che oppone rigidamente il mondo del pensiero logico all'immagine, che può fungere occasionalmente da sostengo materiale mediante cui l'intellezione si particolarizza. Della critica al metodo introspettivo utilizzato dai due psicologi si è già detto. Per quanto concerne invece l'ipotesi teorica, Sartre contesta in prima battuta la generalità dell'intellezione. Messer e Bühler sostengono quest'idea perché assumono il giudizio, in quanto atto reale e incontestato del pensiero, come modello dell'attività intellettiva nel suo complesso. Tale assunzione costringe la *Denkpsychologie* a fare i conti con il vecchio problema del nominalismo scolastico: stabilire se il concetto è qualcosa d'altro dall'immagine che accompagna il pensiero o se, al contrario, anche il concetto ha una realtà meramente psicologica. Di qui la necessità di attribuire al pensiero una funzione generale che permetta di mantenere l'idealità della logica. Innanzitutto, Sartre si oppone all'identificazione di pensiero e giudizio affermando che il giudizio è solo una delle tante specificazioni che il pensiero può darsi e che far coincidere il pensare con il giudicare comporta una visione eccessivamente intellettualistica dell'atto intellettivo. In secondo luogo, nega la possibilità di trovare nella coscienza, che è un punto di vista individuale sul mondo, qualcosa come un concetto universale. Sebbene sia contrario a considerare la sfera della logica come un dominio superiore in grado di condizionare lo psichico, il filosofo francese ritiene comunque necessario tenere separate la dimensione psicologica della coscienza e l'ambito logico dei concetti:

> […] Mais quand j'essaie de penser abstraitement : « Je partirai demain pour la campagne », je ne pense plus rien. Il est impossible de penser une pareille phrase : c'est seulement la socialisation, la généralisation d'une pensée individuelle. Chaque monade a un point de vue sur l'univers et pense à partir de ce point de vue. Mais pour rendre ce point de vue communicable, elle forge le plus souvent une phrase type qui dégage ce qu'il y a de commun à tous les points de vue des monades, relativement à un fait déterminé de l'univers. […]. Mais ce n'est pas un effort, c'est un moindre effort. Les mots tendent naturellement au général. […] De là résulte que la généralité de la phrase n'est nullement un garant de la généralité de la pensée […][96].

[95] Ivi, pp. 71-89.
[96] Ivi, p. 104.

Il secondo punto su cui si focalizza la critica sartriana è l'idea di processi di pensiero che, proprio perché generali, restano indeterminati e non prendono la forma di un'immagine particolare. Tale ipotesi è sostenuta tanto Messer quanto da Bühler sulla base dell'analisi dei processi verbali e delle reazioni di soggetti alle parole induttive, che dovrebbero attestare l'esistenza di processi di pensiero astratti che sfuggono a qualunque tentativo di descrizione o specificazione. Questi ultimi vengono definiti da Messer delle *Bewusstseinslangen*, degli stati di coscienza che non consistono di parole o di immagini a cui i soggetti si riferiscono con termini indefiniti come "impressioni", "intenzioni" o "coscienze di direzione", nel tentativo di tradurre linguisticamente pensieri che non sono pienamente sviluppati e che, pur accennando a ulteriori e possibili sviluppi, rimangono estremamente vaghi. Mentre per i due psicologi queste descrizioni, per quanto imprecise, sono la prova tangibile dell'opera di un pensiero che non ha bisogno di rendersi intuitivo, per Sartre confermano invece semplicemente che l'immagine non è necessariamente chiara, solida e definita ma che, come dimostrano le ricerche di Albert Spaier sull'immagine mentale[97], il suo sviluppo può anche arrestarsi a uno stato incipiente e non raggiungere mai il pieno dispiegamento. Le evidenze raccolte da Spaier attestano che l'immagine mentale risponde al principio di economicità, per il quale tende a fermare la sua evoluzione allo stadio iniziale se questo permette un significativo risparmio di dispendio cognitivo. Da tali evidenze Sartre trae la conclusione che le *Bewusstseinslangen*, di cui parla Messer, e le "coscienze di direzione", di cui parla Bühler, non sono altro che immagini schematiche. Anche se i due psicologi insistono nell'affermare che tali attitudini di coscienza possono esprimere esclusivamente rapporti logici, concettuali o sentimenti intellettuali; se si osservano più da vicino gli elementi che sono raggruppati all'interno di queste categorie, quello che emerge, secondo Sartre, è che non si tratta affatto di idee pure. Ad esempio, nel primo gruppo di *Bewusstseinslangen*, quello dell'identità, Messer classifica anche i rapporti di subordinazione e di interdipendenza che hanno una chiara genesi percettiva, nei quali è implicata la rappresentazione dello spazio. Come si può allora accettare che il soggetto, messo di fronte all'idea pura, possa avere delle rappresentazioni che, per quanto vaghe e scarsamente definite, sono spazialmente determinate? O si ammette che il pensiero tende a darsi una forma intuitiva anche solo spazializzata, oppure bisogna accettare la contraddizione come insolubile. Sartre propende chiaramente per la prima soluzione sostenendo che il pensiero «est faite de déterminations *a priori* de l'espace pur intellectuel comme la géométrie est pour Kant la détermination *a priori* d'une forme pure de la sensibilité»[98]. Le *Bewusstseinslangen*, intese come relazioni di carattere logico, non sono nulla al di fuori degli elementi che mettono in relazione, così

[97] L'articolo a cui fa riferimento Sartre è A. Spaier, *L'image mentale d'après les expériences d'introspection*, in «Revue philosophique», 77, 1914, pp. 283-304.
[98] J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 115.

come la totalità non è nulla al di fuori delle parti che la costituiscono. La loro funzione è quella di conferire a tali elementi una qualità spaziale costitutiva del pensiero.

Malgrado le grosse divergenze, Sartre riconosce ai lavori della Scuola di Würzburg il grande merito di

> montrer qu'il ne faut pas conserver la thèse simpliste qui veut constituer la pensée par la juxtaposition de mots et d'images particulières. Ils ont révélé en effet l'existence de ces images inconsistantes, fluides, fugitives, qu'on peut prendre pour des pensées pures, et qui, de fait, sont la pensée elle-même. Mais qui ne sont point des représentations mnémiques juxtaposées, qui nous apparaissent bien plutôt comme nées d'une création, d'un jaillissement continuels et comme possédant précisément tous les caractères de souplesse, de spontanéité, d'intelligence qu'on refuse à l'image ordinaire : tous les caractères de la pensée. Ils ont montré en bref que l'image n'est pas ici comme le morceau d'un puzzle dont l'assemblage formerait le processus d'idéation, mais bien plutôt comme un écrin, une gaine enveloppante la pensée elle-même[99].

Il confronto con le ricerche di Messer e Bühler si è rivelato, dunque, un passaggio fondamentale per l'economia del discorso sartriano nella misura in cui, proprio in questi due autori, Sartre trova conferma del carattere razionale e spontaneo dell'immagine. Trova insomma la conferma che l'immagine non corrisponde solo a quel corpo morto, privo di vita, inerte che diviene nella psicologia associazionista di matrice tainiana, ma che può farsi rappresentazione intuitiva del pensiero. Bisogna, a questo punto, delimitare con precisione il ruolo che queste immagini del pensiero hanno nella vita psichica e le condizioni che regolano la loro apparizione. A questo proposito, Sartre cita un articolo della psicologa Auguste Flach (1925)[100], allieva di Bühler, sullo schema simbolico che il filosofo francese presenta come una scoperta psicologica degna di nota. La nozione di schema simbolico fa riferimento a una particolare classe di rappresentazioni mentali che si formano quando al soggetto viene richiesto di compiere un atto di comprensione astratta, di comprendere il significato di una parola, di una proposizione o di risolvere un problema complesso. Si tratta di immagini povere, astratte, schematiche, non rappresentative che concorrono alla costruzione del pensiero e che si differenziano dalle «illustrazioni di pensiero» (*Denkillustrierungen*). Queste ultime sono delle comuni immagini mnestiche che hanno la funzione di rendere sensibile l'oggetto del pensiero – di illustrarlo appunto – sono soggette alle leggi dell'associazione e intrattengono con il pensiero relazioni soltanto esteriori e occasionali. Di contro, lo schema simbolico è a tutti gli effetti una rappresentazione del pensiero che il soggetto non può evocare a suo piacimento perché si forma spontaneamente quando la comprensione esige uno sforzo intellettivo maggiore. In questa misura, lo

[99] Ivi, p.117.

[100] Cfr. A. Flach, *Über symbolische Schemata im produktiven Denkprozess*, in «Archiv für die gesamte Psychologie», Bd. LII, 1925, pp. 369-444. Sulla lettura che Sartre elabora dell'opera di Flach e Bühler, si veda la relazione di G. Dassonneville, *"Pensée sans images" (Imageless thought) and "Images de pensée" (Thought-Images): Jean-Paul Sartre, reader of Karl Bühler and Auguste Flach*, presentata all'International Workshop Karl Bühler tenutosi presso la Sigmund Freud PrivatUniversität il 4 e 5 febbraio 2021.

schema simbolico non contiene nulla di più del pensiero che simbolizza, si limita a conferire un'espressione intuitiva del «système de rapports idéels et conceptuels qui sont saisis en tant que le sujet les vit comme des relations déterminées entre des données sensorielles»[101]. Tali relazioni si danno come determinazioni a priori dello spazio in quanto forma della sensibilità. Mentre nelle illustrazioni di pensiero lo spazio gioca un ruolo di sfondo; nelle rappresentazioni simboliche la spazialità ha il compito di esplicitare, di fornire cioè una "concretizzazione essenziale" ai rapporti ideali. Attraverso la loro spazializzazione, si coglie il contenuto astratto del pensiero. Flach fa l'esempio di un soggetto che si rappresenta il significato della parola "altruismo" attraverso l'immagine schematica di "una direzione, di un andare verso qualcosa di non dato". A ogni modo queste figurazioni spaziali non individuano il pensiero, che non può certamente essere localizzato, offrono semplicemente un punto d'appoggio all'attività ideativa che conserva la purezza e l'idealità. La creazione degli schemi simbolici è, dunque, da attribuire all'operato della *Sphärenbewusstsein*, della coscienza sferica che designa l'atto ideativo immateriale perché antecedente al linguaggio e alla raffigurazione simbolica.

Stabilita la natura delle immagini del pensiero, non resta che indagare le varie forme che possono assumere e il rapporto che, in base alla loro configurazione, hanno con il pensiero. Partiamo dalla forma. Sartre prende in esame la classificazione operata da Flach che distingue: schemi simbolici, illustrazioni di pensiero, diagrammi e sinestesie, a cui Sartre aggiunge le immagini autoscopiche. Si tratta senza dubbio di modi di rappresentazione del pensiero differenti ma non certamente irriducibili l'uno all'altro come sostiene la psicologa tedesca. Se ad esempio si confrontano le immagini sinestetiche con gli schemi simbolici, quello che si può osservare, secondo Sartre, è che la prima simbolizza un pensiero meno puro di quello dei soggetti di Flach, un pensiero affettivo, ma pur sempre un atto di ideazione. Per avvalorare la sua posizione, Sartre si richiama agli studi di Flournoy[102] sull'immagine sinottica e su alcuni casi riportati dalla stessa Flach. Tra questi, Sartre si sofferma sul caso di una donna a cui era stato chiesto di descrivere i processi mentali mediante cui si rappresentava il significato della parola "compresso". Alla richiesta degli sperimentatori la donna aveva risposto dicendo di rappresentarselo con l'immagine di un colore sporco, a causa del vincolo che per vicissitudini personali la costringeva a sottostare a un compromesso che reputava "immorale e

[101] J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 122.
[102] Il riferimento qui è a Th. Flournoy, *Des phénomènes de synopsie*, Paris et Genève, Alcan et Ch. Eggimann et C^{ie}, 1893. Sartre riprende un esempio riportato dallo stesso Flournoy per rafforzare la posizione secondo cui l'immagine sinestetica ha un valore altrettanto esplicativo in quanto è unita al pensiero che accompagna da rapporti che trascendono la semplice concomitanza. Nell'esempio in questione il soggetto parla di una connessione necessaria ed evidente che connette precisamente l'immagine di un colore al suono sentito. Proprio in ragione dell'evidenza con cui le immagini sinestetiche sono esperite, non è sufficiente dire che esse hanno una «base unicamente affettiva e associativa». L'immagine sinottica rappresenta «tutto un lavoro del pensiero, o se si vuole la penetrazione di una massa affettiva da parte di un'attività considerevole d'ideazione» (ivi, p. 126).

umiliante"[103]. Il caso di questa donna che, secondo Sartre, Flach liquida troppo velocemente e in maniera superficiale, illustra chiaramente che le sinestesie sono anch'esse prodotti del pensiero con la sola specifica che qui esso è profondamente fuso con un sentimento affettivo. Tali evidenze spingono non solo a riconsiderare la rigidità con cui Flach separa una classe di rappresentazioni dall'altra ma a contestare, in maniera più radicale, l'idea che ci sia una qualche differenza di natura a fondamento della suddivisione operata dalla psicologa. L'unica variazione significativa che in effetti si riscontra riguarda la componente affettiva, che nelle immagini sinestetiche e nelle illustrazioni di pensiero è molto più marcata che nello schema simbolico.

Se tutte le immagini sono in fondo simboliche, occorre rinunciare definitivamente all'associazionismo e offrire una spiegazione alternativa a quei fenomeni in cui l'immagine sembra effettivamente formarsi sulla base di un automatismo che contraddice l'assoluta spontaneità dell'ideazione. I fenomeni a cui Sartre riferimento sono sostanzialmente due: il caso dell'immagine che si forma di fronte a una certa situazione, pur non essendoci alcun tipo di implicazione logica tra la situazione e l'immagine; e il caso dell'immagine-ricordo. Il primo caso si può spiegare attribuendone la genesi a un errore di interpretazione, nel senso che l'immagine è erroneamente intesa come una reazione alla situazione in cui si trova il soggetto e rispetto a cui l'immagine sembra completamente sconnessa. In realtà, dice Sartre, la funzione dell'immagine in circostanze analoghe non è quella di simbolizzare la situazione ma piuttosto l'attitudine cinestetica e affettiva che il soggetto prende nei riguardi della situazione. L'immagine qui si configura come una risposta mentale a uno stato fisico. A queste condizioni possiamo parlare di associazione, anche se si tratta di un'associazione operata dal pensiero nella misura in cui l'immagine non giunge alla coscienza grazie ad automatismi, bensì attraverso un'operazione di traduzione che trasforma uno stato fisico in uno stato psichico e che, pertanto, presuppone necessariamente "un'attività traduttrice". Possiamo, quindi, riconoscere che

> dans tous ces cas, l'image garderait plus ou moins sa valeur symbolique et devrait son apparente désadaptation, son apparent automatisme, aux phénomènes qu'elle symbolise et non pas aux lois qui président directement à son apparition. […] nous croyons donc que les gravures d'illustration sont *symboliques* au même titre que les schèmes. La différence entre ces deux modes de représentation tient à la part plus grande que le corps prend à la formation des *Denkillustrierungen*[104].

[103] Questo esempio, assieme a molti altri esempi riportarti da Flach, è presente anche ne *L'immaginario*, in particolare nella terza parte intitolata "la funzione dell'immagine nella vita psichica" nella quale Sartre si occupa di definire la specificità dell'atto immaginativo in rapporto al pensiero e alla percezione. Tale funzione, come vedremo in seguito, è ancora di tipo simbolico. Cfr. Id., *L'immaginario*, cit., pp. 152-153.
[104] Id., *L'Image dans la vie psychologique*, cit., pp. 130-131.

Nelle illustrazioni di pensiero, diversamente da quanto accade nelle rappresentazioni simboliche, troviamo espresse simpatie, desideri oscuri, e repulsioni indicibili, in una parola: l'affettività che, tuttavia, non può essere nettamente scissa dal pensiero e relegata a una dimensione inconscia e inaccessibile della coscienza. L'affezione al contrario appare sempre compenetrata e vivificata dal sapere.

Passiamo a questo punto a considerare il ruolo dell'immagine in rapporto all'attività ideativa. Sulla base della differenziazione modale e non più essenziale che si delinea tra rappresentazioni schematiche e rappresentazioni simbolico-affettive, è possibile delimitare il ruolo che l'immagine svolge nella vita psichica. Da un punto di vista generale, la funzione dell'immagine consiste nel simbolizzare il pensiero, nel tradurre l'ideazione in una forma intuitiva. Quest'operazione di traduzione non avviene sempre secondo le medesime modalità, ma varia a seconda del tipo di pensiero che ne è all'origine: puramente intellettivo o affettivo. Nel primo caso, l'immagine si costituirà come rappresentazione di un pensiero generale, come schema simbolico puro. Nel secondo caso, si costituirà come supporto materiale del pensiero, come sua ipostasi che, in quanto degradazione della spiritualità, «a un mode de développement analogue à celui des choses perçues»[105]. Nel tentativo di imitare la percezione, di ricostruirla a partire da una materia radicalmente diversa, l'immagine si piega alle leggi della successione e della contiguità. Ciononostante, essa non si identifica in nessun caso con un elemento inconscio ed estraneo alla coscienza, che il soggetto deve in qualche modo decifrare per riuscire a coglierne il significato. L'immagine, qualunque sia la forma che assume, è pensiero e in quanto tale "è interiore al soggetto".

Secondo l'interpretazione di Alain Flajoliet, opponendo un veto all'ipotesi di un pensiero capace di prescindere totalmente dall'immagine, Sartre si riallaccia alla prospettiva kantiana di un'immaginazione trascendentale che «media la sussunzione dei fenomeni alla categoria» grazie «alla determinazione trascendentale del tempo»[106], cioè lo schema dei concetti dell'intelletto[107]. Tuttavia,

[105] Ivi, p. 138.
[106] I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 137.
[107] Mentre in Kant mantiene chiara la distinzione tra intelletto e immaginazione, per il Sartre del *mémoire* la distanza tra pensiero e immaginazione si approssima al punto tale da sfociare in una piena coincidenza. L'immaginazione diviene il presupposto su cui si fonda la stessa attività intellettiva, dalla quale è separata esclusivamente per il grado di astrazione che caratterizza la conoscenza propriamente intesa. Da questo punto di vista, la posizione sartriana si accosta maggiormente a quella sostenuta dallo stesso Kant in alcuni passaggi della *Deduzione dei concetti puri dell'intelletto*, contenuti nella prima edizione della *Critica ragion pura* e successivamente espunti. In questo contesto, Kant attribuisce all'immaginazione una funzione ben più fondamentale della mediazione tra sensibilità e intelletto, in quanto vede nell'immaginazione una facoltà doppiamente sintetica: da un lato essa è responsabile della sintesi dell'apprensione grazie alla quale il molteplice dell'intuizione è raccolto nell'unità della rappresentazione, dall'altro è responsabile della sintesi della riproduzione attraverso cui i fenomeni raccolti nell'unità della rappresentazione, secondo il principio dell'affinità e non della mera associazione, sono riprodotti secondo leggi a priori garantendo così il confluire dei singoli fenomeni nell'unità dell'apparizione oggettuale. L'immaginazione trascendentale è elevata a condizione di possibilità dell'esperienza senza la quale il soggetto non solo non potrebbe conoscere ma, in maniera più radicale, non potrebbe esperire alcunché: «noi dunque abbiamo una immaginazione pura come facoltà fondamentale dell'anima umana, la quale sta a base di ogni conoscenza a priori. Per mezzo di essa mettiamo in rapporto il molteplice dell'intuizione da una parte

diversamente da Kant, Sartre intende riconoscere alla soggettività che immagina una connotazione non soltanto gnoseologica tentando di operare in queste pagine una sintesi tra l'immaginazione schematica della prima *Critica* e l'immaginazione simbolica della terza *Critica*[108]. Se nella funzione schematica, l'immaginazione si fa carico della mediazione tra intelletto e sensibilità; nella funzione simbolica, essa mette in connessione il soggetto con la sfera affettiva. A seconda che l'immagine sia schematica o simbolica, il sapere – che costituisce appunto la trama dell'immagine – si caratterizza come un sapere concettuale definito che, in ultima analisi, permette al soggetto di acquisire conoscenza; oppure come un sapere che, affondando le sue radici nella dimensione affettiva e corporea della coscienza, manca della chiarezza espressiva del concetto ma racchiude in sé la profondità del pensiero. Come illustreremo di seguito, la considerazione dei rapporti tra immagine e pensiero muterà sensibilmente ne *L'immaginario* in cui l'atto immaginativo sarà nettamente distinto dall'ideazione e in cui l'immagine si caratterizzerà per la sua povertà essenziale che la rende inservibile ai fini dell'accrescimento conoscitivo.

2.2.2 Perché immaginiamo? Lineamenti di psicologia genetica dell'immagine

Fino a questo momento l'indagine sartriana si mantiene sul piano della descrizione delle proprietà e della natura dell'immagine, nonché della sua funzione nella vita psichica della coscienza. Si è visto che, al di là del tipo di configurazione che l'immagine ottiene, essa rappresenta in ogni caso la strada che il pensiero persegue per esteriorizzarsi oggettivandosi in idee che avanzano la pretesa di valere come realtà esteriori[109]. L'idea – scrive Sartre – tende spinozianamente «à s'affirmer comme objet, c'est-à-dire à se poser comme *étant* la réalité qu'elle représente»[110]. Il termine idea è qui utilizzato da Sartre, come lui stesso precisa, non nell'accezione di un'idealità logica trascendente, ma nel senso di un rapporto puramente ideale con l'oggetto che si configura come un'indefinibile X. Se l'idea mostra una struttura relazionale, l'altro termine della relazione non può che essere il soggetto conoscente in

---

con la condizione dell'unità necessaria dell'appercezione pura dall'altra. Entrambi i due termini estremi, senso e intelletto, debbono, mediante questa funzione trascendentale dell'immaginazione, necessariamente coerire; ché altrimenti essi darebbero sì fenomeni, ma non oggetti di una conoscenza, né quindi di una esperienza» (Ivi, p. 540). Rispetto all'identificazione dell'immaginazione trascendentale "come radice dei due ceppi", non si può non pensare qui all'interpretazione sviluppata da Heidegger nel suo libro su Kant e la metafisica. Da questo punto di vista, le posizioni dei due autori manifestano qualche assonanza, anche se va sottolineato che Sartre non sviluppa in considerazione la connessione tra immaginazione e temporalità, sebbene si tratti di una connessione già del tutto evidente in Kant. Per il filosofo francese, che in questo contesto risente ancora fortemente dell'influsso bergsoniano, l'immagine è più legata alla spazialità e alla spazializzazione della spiritualità coscienziale che alla sua temporalizzazione, come mostra invece Heidegger che fa dell'immaginazione trascendentale la fonte originaria da cui sgorga la temporalità e il segno della finitezza umana. Cfr. M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), Klostermann, Frankfurt am Main 1977; tr. it, *Kant e il problema della metafisica*, a cura di V. Verra, Laterza, Bari-Roma, 1981/2020.

[108] Su questo punto si veda anche Th. R. Flynn, *Kant and Sartre: Psychology and Metaphysics: The Quiet Power of the Imaginary*, in S. Baiasu (a cura di), *Comparing Kant and Sartre*, Palgrave Macmillan, New York 2016, pp. 62-76.

[109] J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 154.

[110] *Ibidem*.

quanto soggetto ideante che la realizza. Creata dalla coscienza che la pensa, l'idea è dunque «à l'opposé de la réalité perçue» ma ciononostante è animata da una pulsione alla trascendenza che la spinge a oltrepassare l'immanenza della coscienza, allo scopo di «imiter la certitude que donne l'existence des choses extérieures»[111]. Ed è questa tensione alla trascendenza che conduce all'esteriorizzazione dell'idea, ossia a ciò che comunemente chiamiamo immagine. Ma da dove proviene quest'attitudine dell'immagine a svilupparsi in maniera quasi ipertrofica, al punto tale da entrare in competizione con la realtà effettiva? Una prima ragione, secondo Sartre, la si può trovare in un meccanismo psicologico che l'individuo mette in atto per ripararsi dal reale, dettagliatamente descritto da Jaspers in un lungo passaggio della *Allgemeine Psychopathologie* che Sartre cita per intero:

> C'est la situation fondamentale de l'homme d'être un *être fini, particulier* et de se trouver malgré cela en face d'une *généralité* et d'une *entité*. Il se voit opposé avec sa volonté individuelle aux valeurs générales admises, avec son idiosyncrasie [à] ce qui est commun à tous les hommes, avec sa liberté à la nécessité naturelle, avec sa personnalité à l'État, à l'organisation, à la société. Partout il vit au milieu de ces tensions […]. Ces tensions deviennent visibles *dans le conflit de l'individuel avec le réel*. On peut se représenter le type idéal d'un être fermé sur lui-même, qui se suffit à lui-même, qui vit en soi satisfait sans éprouver le besoin de recevoir de l'extérieur parce que sa propre existence lui est une plénitude infinie. Avec une partie de son être, l'homme aspire à cet idéal ; mais il est en même temps le contraire : il dépend tout à fait de l'extérieur. Car il a des besoins [qui ne trouvent satisfaction que par voie extérieure et des instincts] qui cherchent à se réaliser hors de lui. La vie consiste à trouver le procédé de réalisation toujours renouvelé par formation et adaptation à travers les heurts, les inhibitions, les barrières. Mais la vie offre toujours des possibilités d'ignorer la réalité. Dans d'innombrables situations particulières et dans l'ensemble de sa vie, l'homme a le choix : pénétrer la réalité ou la nier[112].

Ma alla negazione, aggiunge Sartre, segue la creazione di una realtà alternativa a quella a cui l'individuo sceglie di non adattarsi. E se da un lato in quest'opera di creazione e sostituzione trova espressione quella vocazione fondamentale alla Demiurgia, che è cifra specifica dell'umano; dall'altro questo processo mette in luce anche una certa impermeabilità del pensiero ai condizionamenti e agli stimoli che provengono dall'esterno, rispetto ai quali può rimanere

---

[111] *Ibidem*.

[112] Ivi, pp. 154-155. La citazione è ripresa dalla traduzione francese (*Psychotathologie génerale*, Alcan, Paris 1928, pp. 290-291) della terza edizione della *Allgemeine Psychopathologie* condotta da Alfred Kastler e Jean Mendousse, alla cui revisione Sartre contribuì assieme a Paul Nizan. Per il riferimento originale: K. Jaspers, *Allgemeine Psychopathologie*, Springer Verlag, Berlin und Heidelberg 1923, pp. 209-210. Nella traduzione italiana, condotta sulla quarta edizione dell'opera, una versione notevolmente modificata e frammentata del brano in questione si trova nel I capitolo della seconda parte: "Relazioni Comprensibili" (*Psicopatologia Generale*, tr. it. R. Priori, Il pensiero scientifico editore, Roma 1964, pp. 353-358). Per notizie più dettagliate sull'impatto che la rivoluzione metodologica operata da Jaspers ebbe sulla psicopatologia francese e sull'influenza che la categoria jaspersiana di comprensione esercitò su Sartre, si rimanda a G. Cormann, G. Dassonneville, *Traduire la* Psychopathologie générale*: Sartre avec Lagache et Aron, face à Jaspers. Une lecture du mémoire de DES de Sartre sur* L'Image dans la vie psychologique (1927), in «Revue germanique internationale», 30, 2019, pp. 99-129.

indifferente. La produzione dell'immagine è opera di un pensiero essenzialmente autistico[113] che è tale anche quando è espressione diretta della razionalità, nella misura in cui finisce ugualmente per negare la sua essenza di pensiero nel tentativo di affermarsi come oggetto della percezione. Il carattere di chiusura che il pensiero esibisce in questi casi impone inoltre, secondo Sartre, di ridefinire il rapporto tra il normale e il patologico e di riconoscere che tra l'immagine elaborata da un soggetto "normale" e l'autismo dello schizofrenico c'è solamente una differenza di grado: una differenza quantitativa e non qualitativa. In entrambi troviamo la medesima spinta inventiva che conduce a plasmare l'immagine, così come il medesimo meccanismo di difesa che porta il soggetto a rifuggire da una realtà minacciosa a cui non è in grado di adeguarsi, nonostante nello schizofrenico l'immagine raggiunga dimensioni parossistiche.

Anche se la messa in evidenza da parte di Jaspers di questa dialettica tra adattamento e disadattamento al reale in cui l'individuo è preso, segna senza dubbio un avanzamento nella comprensione dei processi psichici che spingono verso il consolidamento dell'immagine, c'è un aspetto che rimane inesplicato: quello del legame che sembra unire saldamente l'evoluzione dell'immagine a quella della coscienza. Bisogna cioè chiarire perché prendere coscienza di sé e della propria attività ideativa significa per il soggetto prendere coscienza di un'immagine, che si interpone tra lui e la sua vita psichica. Il primo elemento su cui Sartre richiama l'attenzione è l'estensione potenzialmente sconfinata del campo della coscienza a cui risulta assai difficile prescrivere un limite fisso e invalicabile. Se per le sue funzioni specifiche (o facoltà per usare un termine kantiano), come ad esempio la volontà o l'immaginazione, si può ipotizzare una delimitazione più o meno corrispondente al loro spazio d'azione, in rapporto alla coscienza quest'operazione di demarcazione sembra inattuabile. Anche ammettere che esistano dei fenomeni inconsci che non raggiungono il livello della consapevolezza pone una limitazione solamente di fatto ma non di diritto al dominio del conscio[114], che si è progressivamente espanso finendo per guadagnare sempre più terreno. Come peraltro mostrano ampiamente gli studi etnologici di Lévy-Bruhl e le ricerche sulla psicologia infantile di Piaget, dei quali Sartre si serve con l'intenzione di ricostruire la filogenesi e l'ontogenesi dell'immagine.

---

[113] Il termine autistico proviene da Bleuler che lo introduce per descrivere la condizione di alienazione dalla realtà tipica del soggetto schizofrenico (E. Bleuler, *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien,* Franz Deuticke, Leipzig und Vienna 1911; tr. it. di A. Sciacchitano, *Dementia praecox o il gruppo delle schizofrenie*, Polimnia Digital Edition 2017, p. 85). Sartre lo riprende con molta probabilità da Jaspers, che descrive l'autismo schizofrenico come una sorta di estremizzazione di un meccanismo di autoinganno che anche i soggetti non patologici adoperano, quando la realtà non si conforma alle loro aspettative. Al reale deludente, l'individuo preferisce il mondo della fantasia che costruisce a misura dei suoi desideri, i quali ottengono così un appagamento almeno simbolico. La compensazione simbolica diventa patologica quando, a causa dell'azione di meccanismi incomprensibili, sfocia in realizzazioni isteriche, in episodi di pseudologia fantastica, o in processi schizofrenici in cui i contenuti fantastici si organizzano all'interno di una struttura mondana così pervasiva da prendere il posto della realtà. Cfr. K. Jaspers, *Psicopatologia Generale*, cit., pp. 353-358.
[114] J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 155.

Gli studi di Lévy-Bruhl sulle popolazioni primitive documentano l'assenza totale in questi soggetti di introspezione. Sebbene l'individuo primitivo abbia un chiaro «sentimento vivo interno della sua esistenza personale», tale sentimento non prende la forma di una rappresentazione di sé ben strutturata. Egli non si apprende come un soggetto singolare a cui si contrappone la molteplicità di oggetti con cui entra in relazione e la molteplicità di altri individui che formano la sua comunità d'appartenenza. Il tratto specifico dell'individualità primitiva sta nella mancanza di una rigorosa limitazione: essa si costituisce in maniera tale da includere l'intero sistema di appartenenze materiali e immateriali che sono parte integrante dell'identità del singolo:

> Dal punto di vista dei primitivi, dunque, non si può parlare di «estensione» della personalità alle appartenenze: meglio sarebbe dire che, paragonata alla loro, la nostra personalità sembra avere subito una «riduzione», una specie di raccorciamento. Per il primitivo le appartenenze sono parti integranti dell'individuo, mentre per noi sono soltanto delle dipendenze, assai strette senza dubbio, e in taluni casi intimamente partecipi dell'individuo, ma in ogni caso distinte dalla sua persona. La sua esistenza è inseparabile dalla loro: esse sono qualche cosa di lui, ma non sono lui[115].

L'assenza di un confine demarcato tra la dimensione oggettuale e quella propriamente soggettiva restringe il campo della coscienza alla sola percezione. Il primitivo esperisce i suoi stati psicologici come qualità percepite direttamente sull'oggetto: nella mentalità prelogica non si dà alcuno scarto tra il bisogno e l'oggetto che lo soddisfa, nessuna distanza o separazione tra il desiderio che si prova e la bellezza della donna che lo suscita. A questo stadio dell'evoluzione la coscienza è fortemente vincolata alla sua funzione adattiva, si qualifica come un mezzo attraverso il quale l'individuo cerca di adattarsi in maniera funzionale all'ambiente esterno garantendosi in questo modo la sopravvivenza. Ciò emerge con evidenza, secondo Sartre, nelle produzioni artistiche di queste popolazioni che si possono sostanzialmente considerare come fedeli riproduzioni del mondo esteriore rispetto a cui lo spirito dell'artista non apporta variazioni. In una parola, la coscienza del primitivo «non è fatta per osservare l'interiorità».

È solo a un certo punto dell'evoluzione umana che ha inizio un lungo ma irreversibile processo di emancipazione e autonomizzazione del pensiero, che comincia gradualmente a staccarsi dall'oggetto percettivo esteriore e a reclamare un'esistenza propria. Si costituisce una sfera a sé stante che, pur collocandosi accanto al mondo della percezione, si mantiene da questo separata. Ciononostante, questo processo – come Sartre sottolinea a più riprese – non va inteso nei termini di una conquista da parte della coscienza sull'inconscio, ma piuttosto come un'autentica creazione che termina nella formazione di un nuovo dominio, quello del pensiero, pienamente indipendente dal flusso esteriore

[115] L. Lévy-Bruhl, *L'âme primitive*, Alcan, Paris 1927; tr. it di A. Macchioro, *L'anima primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino 1948/2013, p. 178.

delle cose. Il progresso della civiltà occidentale è stato favorito, in questo senso, non solo da una maggiore attenzione nei confronti del mondo esteriore, ma anche – e soprattutto – da un maggiore riguardo nei confronti dell'io, nei confronti dell'interiorità[116]. La religione, l'arte si sono certamente sviluppate in rapporto a precise condizioni e situazioni esterne, rivelando anche in questo caso l'azione di una dinamica adattiva, dall'altro lato però il loro sviluppo mette in luce il progressivo scollamento del pensiero rispetto all'esteriorità. Come in tutti i processi psicologici, possiamo qui distinguere un versante oggettivo, legato appunto ai condizionamenti che provengono da fuori, dal versante soggettivo che è divenuto nel corso della sua evoluzione ciò che i filosofi identificano come la realtà formale e ideale del pensiero.

Come si consolida dunque l'emancipazione della coscienza dall'egemonia della rappresentazione? Si consolida, secondo Sartre, proprio grazie all'intercessione dell'immagine. Anche se è già data nella vita psichica primitiva sottoforma di ricordi e previsioni, è solo quando il pensiero guadagna la piena autonomia che l'immagine raggiunge il massimo grado di sviluppo. Essa sarà infatti «employée à représenter la pensée une fois détachée de la perception»[117] nel passaggio da una prima fase in cui il pensiero, inteso qui sia come giudizio che come affezione, sarà percepito nell'oggetto come qualità della cosa percepita, a una seconda fase in cui, separati dall'oggetto a cui sono in ogni caso correlati, il giudizio e l'affezione "tentano di porsi per sé". Spinti dalla leggi della coscienza, aspirano a porsi come oggetti, a darsi una forma oggettuale nella vana aspirazione a imitarne le caratteristiche spaziali[118]. Distaccandosi dalla funzione rappresentativa il pensiero si emancipa dalla percezione per assoggettarsi all'immagine che diviene rappresentante dell'attività ideativa in toto, guadagnandosi una posizione di primo piano nella vita psichica della coscienza e determinandone la complessità. In fondo – prosegue Sartre – possiamo immaginare la progressiva articolazione della vita psicologica come una reazione infinita innescata proprio dall'apparizione della prima immagine, a cui segue un concatenarsi sempre crescente di ulteriori immagini. Questa ipotesi è accreditata, secondo il filosofo francese, dalle ricerche condotte da Piaget sulla psicologia infantile, più in particolare, sui vari stadi dello sviluppo delle abilità logiche e cognitive nel bambino.

Le evidenze raccolte dallo psicologo ginevrino convergono, almeno in parte, con quanto Lévy-Bruhl afferma a proposito delle popolazioni primitive, dimostrando che alcune strutture della mentalità prelogica sopravvivono in noi e connotano fortemente il ragionamento infantile che, dal punto di vista di Piaget, è lo specchio di un pensiero logicamente debole e immaturo. Ne *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*[119], Piaget teorizza la categoria di realismo infantile che

[116] Cfr. J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 157.
[117] Ivi, p. 158.
[118] Cfr. ivi, pp. 158-159.
[119] Cfr. J. Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, Alcan, Paris 1926; tr. it. di M. Villaroel, *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, Bollati Boringhieri, Torino 1955/2013.

denota quella condizione per cui il bambino, proprio come il primitivo, appare profondamente egoriferito. Il bambino ignora sistematicamente la possibilità di altri punti di vista e tende a considerare la propria prospettiva sul mondo assoluta e oggettiva. L'egocentrismo infantile sta, dunque, a fondamento di quello che Piaget chiama "adualismo" indicando con questa espressione lo stato di indifferenziazione che impedisce al bambino di cogliere la separazione tra il suo io – e tutto ciò che attiene alla dimensione "interiore" – e l'esterno. Da qui scaturisce il realismo del bambino: fino agli undici anni, il bambino si rappresenta il pensiero in termini materiali identificandolo ora con la bocca, in quanto sede del linguaggio, ora con la testa. Nello specifico Piaget distingue tre stadi che corrispondono a tre differenti modalità di rappresentazione del pensiero e che si concludono con il superamento del realismo stesso. Nella prima fase, che si registra attorno ai sei anni, il bambino colloca il pensiero nella bocca assimilandolo all'azione materiale del parlare e connettendolo, attraverso una relazione partecipativa, alle cose a cui inerisce. Nel passaggio al secondo stadio, che avviene più o meno attorno agli otto anni, la sede del pensiero si sposta dalla bocca alla testa dove il bambino inizia a situarlo pur concependolo ancora in termini organicistici. È solo nel terzo stadio, che inizia attorno agli undici anni, che si avvia il processo di dematerializzazione dell'attività ideativa. A questo livello dello sviluppo cognitivo, il bambino è capace non solo di localizzare correttamente il pensiero nella testa, ma anche di riconoscerne l'immaterialità e di separare i nomi dalle cose che denotano. Prima del raggiungimento del terzo stadio, dunque, le abilità introspettive del bambino risultano assai carenti: nonostante sia pienamente cosciente di quello che percepisce o immagina, non possiede ancora gli strumenti per rappresentarsi in maniera adeguata i suoi stessi processi di pensiero. Di fronte alla richiesta dell'esaminatore di descrivere le operazioni eseguite per risolvere un certo quesito aritmetico, i bambini di età inferiore agli undici anni mostrano grosse difficoltà nel ricostruire le varie fasi del ragionamento che li ha guidati verso la soluzione del problema. Per Piaget questa è la prova che il ragionamento infantile è molto più prossimo al tipo di riflessione di cui ci serviamo quando siamo chiamati a svolgere compiti manuali o a risolvere problemi empirici, che non ci impegnano molto dal punto di vista dell'attenzione né ci chiedono di esercitare un controllo vigile sui gesti e le azioni che espletiamo. Per Sartre, questa non è tanto la prova di una presunta lacuna cognitiva del bambino che possiederebbe scarse competenze logiche, quanto piuttosto di una certa "pesantezza" dell'immagine che appare inadatta a rappresentare il pensiero:

> Ainsi l'enfant, *malgré* tout son égocentrisme (Piaget dirait : *à cause* de son égocentrisme), ignore absolument ce qui se passe en lui. Sa conscience *n'est pas faite* pour se tourner vers l'intérieur. Il est conscient de ses perceptions, des images qui peuvent lui venir à l'esprit mais non pas d'une activité non imagée et autonome. Si on le pousse, il fait évanouir la notion de pensée, il la disperse, la fait adhérer aux choses, à la bouche, la dilue dans le vent. Il ne saurait faire autrement. Nous le voyons ensuite, grâce à son expérience quotidienne, compliquer graduellement sa représentation de la pensée, jusqu'au jour où il en aura fait une image fuyante, ténue, aérienne, qui se prêtera

> parfaitement à la révolution qui s'opère verso 10-11 ans dans ses conceptions. À partir de cet âge, il pose la pensée pour elle-même, mais le mode de représentation reste le même : il prend conscience ici encore d'un monde d'objets. La pensée n'est plus une fumée dans une boule. Elle est un fluide *dans* l'esprit. L'esprit n'est qu'une épuration de la boule. Le fluide n'est qu'une épuration de la fumée[120].

Con l'ingresso nel terzo stadio, il bambino comincia a formarsi un'immagine più fluida, meno statica, e più corrispondente alla natura dell'atto ideativo. Inizia lentamente a discernere il mondo degli oggetti dalla dimensione della coscienza che subisce, a questo livello, il drastico "raccorciamento" di cui parla Lévy-Bruhl. Dall'altro lato, con la specializzazione delle capacità percettive e con l'accrescersi dell'esperienza si accresce anche il sistema di immagini che il bambino utilizzerà come strumenti d'accesso alla propria vita psichica: è infatti dalla percezione che mutua le "regole schematiche" che presiedono alla produzione dell'immagine. In breve, l'immagine determina la fuoriuscita da quello stato di indifferenziazione caratteristico del primitivo e dell'infante, a cui fa seguito la creazione di un nuovo dominio: quello appunto della coscienza. In questo senso, sebbene l'immagine frantumi la continuità del flusso o, per dirla con Bergson, della durata, deve essere considerata malgrado tutto un progresso in quanto conduce a forme di coscienza più complesse, perché dotate di immagini più fluide[121]. Se l'immagine è così essenziale al progresso della coscienza, sia sotto il profilo filogenetico che sotto il profilo ontogenetico, diviene chiaro che il pensiero non possa fare a meno della sua mediazione. Sartre si spinge oltre sostenendo che possiamo ridurre l'attività ideativa nella sua interezza allo sviluppo di un'immagine che si dispiega in una catena di immagini, la quale può sostanziarsi in una rappresentazione concreta o astrarsi in schemi generali[122]. In questo senso il filosofo francese fa sua la posizione del maestro Henri Delacroix, il quale aveva descritto già qualche anno prima[123] la comprensione come un movimento potenzialmente infinito che mette in opera tutto lo spirito e in cui i significati appaiono tali solo se considerati all'interno di una complessa struttura di rimandi. Parimenti Sartre caratterizza la comprensione come "il fatto primordiale" della vita psichica "perché comprendere è creare"[124]. Tale creazione non si arresta con la produzione dello schema simbolico ma prosegue all'infinito grazie all'incessante susseguirsi di immagini che scaturiscono l'una dall'altra. La comprensione non si realizza *sullo* schema come crede Flach bensì si concreta nell'atto stesso di creare nuove immagini connesse alla prima. Se agli psicologi della Scuola di Würzburg va il merito di essersi sbarazzati dell'atomismo avendo riconosciuto un'attività organizzatrice nello spirito, occorre aggiungere che quest'attività non è circoscritta alla sola organizzazione. La sua essenza si esprime nell'essere "all'origine risposta del

[120] J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., pp. 161-162.
[121] Cfr. ivi, p. 162.
[122] Cfr. ivi, p. 163.
[123] Cfr. H. Delacroix, *Le langage et la pensée*, Alcan, Paris 1924.
[124] Cfr. J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 164.

corpo alla percezione" che, una volta "sublimata e posta per sé", "diviene *immagine*"[125]. Questo vuol dire che l'immagine possiede "una fluidità", "un'intellettualità"[126] misconosciuta da coloro che tendono a ridurla a una mera sensazione rinascente, e che la sua funzione nella coscienza non è di carattere rappresentativo.

Possiamo applicare il termine rappresentazione agli oggetti della percezione, ossia a quegli oggetti la cui natura consiste nell'essere ciò che sono: una cosa che rimane uguale a stessa nel tempo, che mantiene inalterato l'ordine dei rapporti, ha dei contorni precisi e occupa una posizione delimitata nello spazio che non può essere occupata al contempo da un altro oggetto. L'immagine dal canto suo non soddisfa nessuna delle presenti condizioni. In prima istanza, manca dell'esteriorità tipica degli oggetti percettivi, a differenza dei quali essa non occupa uno spazio[127] del campo visivo anche se l'uso frequente di espressioni come "vedere la propria immagine" sembra suggerire l'opposto. In seconda istanza, manca di oggettività poiché non è composta da elementi materiali. Un'immagine non è un oggetto: se ci formiamo l'immagine di una cattedrale, possiamo dire solo in un senso figurato che è una cattedrale in quanto, diversamente da quella reale, l'immagine che abbiamo è «faite de la même substance que l'émotion ou la pensée précédente», «est chair de notre chair» per questo quando la poniamo «nous n'avons pas l'impression de poser quelque chose d'étranger à nous»[128]. Infine, l'immagine si distingue dalla percezione perché risponde alla spontaneità del soggetto che la produce. Anche se può sembrare che le immagini compaiano in maniera fortuita come se fossero pienamente autonome e indipendenti tanto quanto lo sono gli oggetti percettivi, esse non si impongono mai con la stessa forza e con la stessa determinatezza: se sono spiacevoli o indesiderate, la coscienza può farle sparire così come può farle sorgere a proprio piacimento all'improvviso. Questa "malleabilità" dell'immagine è ciò che ci permette inoltre di discernere un'immagine normale da un'allucinazione senza esteriorità. Tali osservazioni ci spingono a concludere che «chez un individu *normal* les seules représentations sont les perceptions. L'image n'est *jamais* une représentation»[129].

---

[125] *Ibidem*.
[126] *Ibidem*.
[127] L'immagine non rispetta nessuno degli attributi spaziali che connotano la rappresentazione. Innanzitutto, nell'immagine gli oggetti appaiono in simultanea e non in successione. In secondo luogo, lo spazio dell'immagine non è uno spazio omogeneo: i rapporti spaziali tra le cose e le cose stesse si modificano a seconda della loro collocazione. In terzo luogo, l'esteriorità reciproca tra le parti risulta violata dall'immagine, dove esse tendono a confondersi o a fondersi insieme. In ultimo, l'immagine trasgredisce il principio d'identità, soprattutto le immagini oniriche o ipnagogiche che sfuggono alla volontà e che tendono a comparire in maniera del tutto inaspettata o senza soddisfare tutte le condizioni poste dal soggetto. Può succedere che, ad esempio, nello sforzo di ricordare un determinato oggetto si dia un'immagine a esso molto somigliante ma non esattamente identica. Quando questa circostanza si verifica, l'attenzione si focalizza principalmente sugli aspetti simili tralasciando quelli che invece non lo sono e che pertanto risultano secondari. Cfr. ivi, pp. 228-231.
[128] Ivi, p. 221.
[129] Ivi, p. 231. Ne dà prova il fatto che tra l'immagine che si forma nel ricordo e l'oggetto che dovrebbe rappresentare non sempre c'è corrispondenza. Per suffragare questa tesi, Sartre si avvale delle evidenze empiriche raccolte dalla psicologia giuridica in materia di critica della testimonianza, le quali evidenziano non soltanto che il ricordo incorre spesso in errore, ma addirittura che risulta fortemente vulnerabile alla falsificazione della suggestione. Non è quindi raro che il soggetto

2.2.3 La funzione simbolica dell'immagine

Posto che la funzione dell'immagine non è quella di riprodurre, quasi come se ne fosse una copia, l'oggetto, qual è il suo ruolo specifico nella vita psichica e in che termini si rapporta all'oggetto percettivo? La risposta di Sartre è che sebbene non soddisfi nessuna delle condizioni che rendono tale una rappresentazione, «l'image est toujours un substitut d'un objet de perception, qu'il soit passé ou possible»[130]. Non certamente un sostituto di ordine rappresentativo giacché rappresentare è percepire e «l'image est différente en nature de la perception»[131]. Sostenere l'opposto, cioè che l'immagine sia rappresentativa, vorrebbe dire conferire materialità allo spirito, introdurre la materia nella vita psichica. Le immagini sono "effusioni spontanee" che possiedono "un substrato affettivo e intellettuale", sono delle sintesi primitive anteriori a tutte le altre[132] il cui funzionamento può essere spiegato mediante la legge della supplenza[133]. Nell'evoluzione della vita psichica si può evidenziare l'azione di due principi. Il primo principio è quello dell'adattamento: uno stato psichico, che Sartre chiama "idea"[134] per indicare che quegli stati psichici che si realizzano in parole o gesti, tende a adattarsi il più possibile all'ambiente esterno. Il secondo principio, come si è detto, è quello della supplenza: l'immagine tende a svilupparsi in modo tale da «donner le plus de réalité à l'objet dont il est le substitut et à le présenter sous le plus d'aspects possibles»[135]. Dal momento che non contiene e non può contenere alcun residuo di materialità, lo spirito svolge la sintesi da cui sgorga l'immagine soltanto a partire da elementi che sono messi a disposizione dal sostrato fisiologico su cui poggia l'atto spirituale: le percezioni cinestetiche e i sentimenti. La psicologia deve quindi prendere in considerazione la dimensione fisiologica solamente nella misura in cui essa fornisce i costituenti materiali, senza però avere la pretesa di ridurre l'azione sintetica dello spirito a tali costituenti. La sintesi è un atto dello spirito e, come tale, non può essere compresa sulla base di meccanismi fisiologici. Se non si tiene conto di ciò, la psicologia si tramuta in una scienza esplicativa incapace di spiegare la vera natura dei fatti psichici e costretta a fare ricorso a costrutti teorici come quello di

abbia ricordi inesatti o che ricordando attribuisca all'oggetto caratteristiche che non possiede in realtà. Se l'immagine coincidesse effettivamente con una riproduzione fedele dell'oggetto, ma priva di spazialità, simili circostanze non dovrebbero affatto verificarsi (cfr. ivi, pp. 221-228).

[130] Ivi, p. 233.

[131] Ivi, p. 234.

[132] *Ibidem*.

[133] È possibile che, rispetto alla caratterizzazione del pensiero in termini simbolici, Sartre sia stato influenzato dalla lettura dell'opera di Delacroix, *Le Langage et La Pensée* (in particolare pp. 63-119), in cui Delacroix mette in luce l'attitudine naturale del pensiero a costruire segni che, avendo la funzione specifica di sostituirsi alle cose esterne, assicurano il soddisfacimento del desiderio da cui si originano. Delacroix, così come Sartre, individua nell'affezione il sostrato emotivo che sta a fondamento dell'attività ideativa e dal quale sgorga il linguaggio. Tuttavia, mentre per Delacroix attribuisce al segno una natura rappresentativa, Sartre mantiene ferma la distinzione fra immagine simbolica e rappresentazione dell'oggetto. Su questo punto si rimanda a H. Seki, *Pensée, image et langage. Sartre et Henri Delacroix*, in G. Cormann, V. de Coorebyter (a cura di), «Études sartriennes», 25, cit., pp. 53-80.

[134] Anche se specifica che il termine idea è un simbolo puramente verbale perché tutta la realtà psichica è immagine.

[135] *Ibidem*.

inconscio che, oltre a rivelarsi completamente inadeguati, non contribuiscono affatto a far progredire la nostra comprensione dello psichico. L'idea che l'immagine sia l'esito di una sintesi che mette assieme cinestesi e affettività consente, tuttavia, di ricomprendere all'interno di un'indagine psicologica che aspira a essere squisitamente sintetica quel "dominio intermedio", quella "sorta di limbo"[136] tra lo psichico e il fisiologico, riconoscendo alla corporeità un ruolo, seppur marginale, nella costituzione dell'immagine stessa. Senza la mediazione dello psichico che gli attribuisce una certa significatività, il dato fisiologico appare insensato e privo di rilevanza. Ciò emerge con un certa evidenza nel rapporto che, secondo Sartre, si istituisce tra le cinestesi e l'affettività. Se è vero che le prime forniscono il nucleo materiale da cui scaturisce l'immagine, è altrettanto vero che in mancanza dell'intenzione affettiva questi movimenti non sono nulla. Pertanto, il sentimento è un requisito imprescindibile affinché si produca l'immagine, capace di assicurare ai movimenti cinestetici una precisa direzionalità orientandoli ai suoi scopi. Le sensazioni cinestetiche servono a colmare l'assenza materiale dell'oggetto ricercato. Ad esempio: voglio figurarmi l'odore nauseabondo che ho respirato ieri. Subito dopo averci pensato ecco che se ne dà l'immagine. Analizzandola attentamente vi trovo, oltre l'intenzione, tutta una serie di movimenti: la dilatazione delle narici, inspirazioni cadenzate, un lieve sollevamento di sopracciglia e una smorfia di disgusto che sono finalizzati a sostituire l'odore non più presente[137]. L'intenzione li combina e li mette in forma per ricreare *ex novo* la sensazione di intuire realmente l'oggetto anche quando questo non è, non è più o non è ancora dato ai nostri sensi.

Ora tale intenzione, come si è detto, è un'intenzione di tipo particolare: si tratta di un'intenzione di ordine affettivo in quanto l'immagine tout court ha sempre una base e una connotazione affettive. Potremmo addirittura affermare senza alcun dubbio, dice Sartre, che l'immagine rappresenta una sorta di prolungamento, un'evoluzione del sentimento da cui si origina. Si potrebbe obiettare, prosegue il filosofo, che non tutti gli oggetti producono nel soggetto una reazione affettiva. Ci sono oggetti che ci lasciano indifferenti e rispetto ai quali non avvertiamo alcun tipo di emotività specifica. Ma in realtà l'affezione di cui lui sta parlando va intesa nel significato generale di ciò che è in grado di produrre una "modificazione determinata del *Lebensgefühl*" e che, pertanto, è «susceptible d'avoir un substitut mental affectif»[138]. Quindi, non necessariamente l'oggetto nel suo complesso ma anche solamente una qualità o un'intensità come il gusto, l'odore o il colore che nell'immagine vengono rievocati. Nella formazione dell'immagine, le sensazioni cinestetiche operano in maniera ambivalente: da un lato pongono una "barriera" per impedire che la ricreazione dell'oggetto proceda troppo oltre, dall'altro sono l'elemento che la rende possibile assicurando la costituzione di un sostituto simbolico che «qui satisfait et exaspère à la fois le sentiment d'objet qui cherche à s'achever

[136] Ivi, p. 235.
[137] Cfr. ivi, p. 236.
[138] Ivi, p. 241.

en perception»[139]. È evidente sin da subito che si tratta di un progetto destinato in partenza allo scacco giacché tra il simbolo e l'oggetto percettivo sussiste una distanza incolmabile che fa dell'immaginazione e della percezione "due realtà irriducibili". Mentre nella percezione riceviamo il mondo passivamente, l'immaginazione – o meglio lo Spirito[140] – «est activité pure et ne saurait s'accommoder que de lui-même, c'est-à-dire qu'il n'a que faire d'images solides, copies de la perception, qu'il ne pourrait pénétrer, de toutes parts, où il ne pourrait circuler comme l'air circule dans l'organisme et qui seraient rebelles, impensables, indigestes, autonomes»[141]. D'altra parte, individualizzandosi in una coscienza singolare, tale attività non può fare a meno del corpo senza il quale di fatto non potrebbe esistere, anche se i fenomeni corporei non sono mai percepiti dalla soggettività come tali ma vengono in qualche modo sottesi, mediati dallo spirito. Gli stati psichici – pensare, gioire, soffrire – traducono sul piano psicologico i movimenti del corpo[142] che, sullo "sfondo

[139] *Ibidem*.

[140] L'utilizzo della maiuscola (in francese l'*Esprit*) indica che Sartre si sta qui riferendo al principio spirituale in sé, non alla coscienza singolare, come dimensione ontologica nettamente scissa e separata dalla materialità mondana. Come mette in luce Vincent Coorebyter, nel *Diplôme* Sartre tributa una sorta di "omaggio" "all'atmosfera romantica" che caratterizza la filosofia francese tra 1830 e il 1870, anno in cui viene pubblicato il trattato sull'intelligenza di Taine che porta all'affermazione del paradigma esplicativo nel campo dell'indagine psicologica. Sebbene non si possa parlare di una tradizione romantica unitaria e consolidata a causa della pluralità delle posizioni sostenute dai vari autori, il dato fondamentale che accomuna le diverse concezioni romantiche – e che rappresenta anche la ragione per la quale Sartre le menziona in un'accezione molto positiva – è una visione non riduzionista dell'immagine. Un ulteriore elemento di affinità è la definizione dello spazio dell'immaginazione come spazio intermedio tra il corpo e lo spirito. Qui Sartre si rifà in particolare al *Cours de psychologie* (1836-38) di Heinrich Ahrens, in cui riscontra non soltanto una descrizione "positiva e concreta" dell'immaginazione ma anche una "descrizione che supera il dualismo corpo e mente". La teoria di Ahrens evidenzia la presenza di differenti tipi di immaginazione: da quelli maggiormente legati all'influsso del corpo a quelli maggiormente spirituali in cui l'immagine si origina dalla sola materia "spirituale". Ahrens assegna all'immaginazione la funzione di sintetizzare lo stato complessivo del corpo traducendo sul piano psichico il fatto materiale servendosi dei movimenti cinestetici come materia per le sue produzioni. In tal senso, Sartre sottoscrive appieno la "fisiologia vitalista" che caratterizza la teorizzazione romantica della corporeità: all'idea del corpo-macchina contrappone l'idea di un corpo interamente compenetrato dalla forza spirituale a cui il potere creatore dell'immaginazione risulta strettamente agganciato. Anche se l'influsso romantico subirà una netta battuta d'arresto ne *L'immaginazione*, nel quale i riferimenti ad autori come il filosofo Adolphe Garnier e gli psichiatri Baillarger e Sandras presentano un tono decisamente più critico, ne *L'Immaginario* – come Coorybert nota – ritorna, proprio attraverso il concetto di *analogon*, la definizione dell'immagine come sintesi di affettività e movimenti cinestetici, che vengono intesi come «condizioni di possibilità non intenzionali del movimento intenzionale dell'immaginazione». Cfr. V. Coorebyter, *Sartre romantique. Du diplôme sur l'image (1927) à L'Imaginaire (1940)*, in R. Barontini, J. Lamy (a cura di), *L'Histoire du concept d'imagination en France (de 1918 à nos jours)*, Garnier, Paris 2019, pp. 97-110. Per i riferimenti di Sartre agli autori citati, cfr. J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., pp. 71-79; Id., *L'Immaginazione*, cit., p. 27.

[141] Id., *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 242.

[142] A tal proposito Sartre riconosce a Freud il merito di avere richiamato l'attenzione sulla strettissima correlazione tra immagine e affettività, che fa della prima la diretta derivazione della seconda. Tuttavia, a differenza di Freud, Sartre puntualizza che lo stato affettivo è sempre vivificato e fuso con il pensiero che porta l'immagine a coscienza (cfr. ivi, p. 131). Già nel *Diplôme* il rapporto di Sartre con la psicanalisi freudiana appare contrassegnato da una certa ambiguità. Pur apprezzandone l'approccio comprendente che valorizza la significatività delle manifestazioni psichiche, la nozione di inconscio rappresenta per il filosofo francese un elemento assai problematico perché difficilmente compatibile con il razionalismo di derivazione cartesiana che caratterizza la sua concezione della coscienza almeno fino alla fine degli anni '40 (cfr. S. de Beauvoir, *L'età forte*, cit., pp. 17 e segg.). Questa difficoltà lo porta a prediligere, almeno in questa fase, approcci psicanalitici che fanno meno dell'inconscio come quello dello psicanalista austriaco Wilhelm Steckel, autore di uno studio sulla donna frigida che Sartre cita con favore sia nel saggio sull'emozioni del 1939 che ne *L'essere e il nulla*. È solo negli scritti degli anni '50, dove l'influsso della psicanalisi di matrice freudiana è più evidente, che l'interdetto sull'inconscio, come racconta lo stesso Sartre in un'intervista nel 1970, viene a cadere. Ciononostante, Sartre mantiene fermo il rifiuto verso l'utilizzo di una terminologia che rimanda all'ambito della biologia e della fisiologia, che lascia intendere una certa analogia tra leggi psichiche e leggi naturali suggerendo l'idea che la censura, il mascheramento

dello Spirito", ottengono "un'intenzione e un valore"[143]. Che si tratti di fenomeni psichici intellettivi o affettivi, essi derivano tutti da movimenti cinestetici e ciascuno di essi ne è una sintesi. Queste sintesi, prosegue Sartre, imitano la direzione della percezione: se l'atto percettivo ci conduce verso la percezione dell'oggetto fuori di noi, esse tendono a costituire uno spazio psichico in cui si sviluppano degli oggetti analoghi a quelli del mondo esteriore. Chiaramente è un tentativo sin dall'inizio impossibilitato a raggiungere il suo scopo nella misura in cui l'oggetto percettivo è qualitativamente differente dall'immagine mentale che dovrebbe sostituirlo, la quale può quindi assicurare al soggetto un appagamento esclusivamente simbolico. Eppure, ciononostante, questa tendenza alla ricreazione è così radicata da suscitare «la *croyance* dans la réalité extérieure de nos images : nous ne sentons jamais notre échec ; nous croyons à nos images et cette croyance est, en partie, ce qui les fait être»[144]. Lo scacco a cui l'immagine va inevitabilmente incontro non ha valenza unicamente negativa: è dall'inattuabilità del proposito di istituire un mondo immaginario sul modello di quello percettivo che deriva la ricchezza infinita delle nostre costruzioni:

> Si l'esprit – scrive Sartre – pouvait une fois arriver à poser un objet tel que ceux de la représentation, la pensée s'arrêterait net, comme s'arrête l'eau solidifiée en glace. Elle serait limitée aussitôt par l'objet même qu'elle a posé. Du caractère non représentatif de l'image résulte son affranchissement des lois de la représentation, et de cet affranchissement même naît la souplesse de nos combinaisons, leur infinie variété, bref ce qu'un langage pragmatique appellera la Pensée[145].

agiscano come dei meccanismi, degli automatismi di coscienza. Sartre riconosce la realtà e l'effettività di tali fenomeni ma non accetta la spiegazione naturalistica che Freud ne dà. La psicanalisi è per Sartre un pensiero molle che non si appoggia a una logica dialettica e non conosce contraddizione. È un pensiero sincretico in cui un fenomeno può significare una cosa ma anche il suo contrario. Ciò di cui la psicanalisi manca è proprio l'idea di una certa autonomia dei fenomeni: se è vero, come la dialettica insegna, che ogni configurazione storica è condizionata dalla precedente, è altrettanto vero che non può essere ridotta interamente a quella. Non si può spiegare il nuovo con il precedente: la nuova situazione resta in ogni caso irriducibile. Per questa ragione, Sartre riformula l'inconscio freudiano nei termini di "vissuto" (*vecù*). Il vissuto non è né la fuga nell'inconscio né nel preconscio. È il terreno sul quale l'individuo è sommerso "dalle sue ricchezze" e dove la coscienza ha l'astuzia di determinarsi a dimenticare. Il vissuto riflette l'insieme di un processo dialettico della vita psichica, che resta oscuro a se stesso perché si costituisce come costante totalizzazione che non può essere pienamente cosciente di sé. Di questo vissuto possiamo avere comprensione, ma non conoscenza. Non esiste un linguaggio adeguato a esprimere l'oggetto di tale comprensione. Forse l'unico linguaggio possibile è un linguaggio che abbia la struttura metaforica del sogno. Ciò di cui tale linguaggio parla resta, ciononostante, indicibile. Questa concezione di vissuto segna la vera svolta dopo *L'essere e il nulla*, perché è il risultato di uno sforzo teso a superare la filosofia razionalista della coscienza di cui l'opera del 1943 rappresenta il monumento. Il limite di una filosofia siffatta sta nell'impossibilità di rendere conto dei processi che si trovano al di sotto della coscienza, processi che sono anch'essi razionali ma che vengono esperiti e vissuti irrazionalmente. L'introduzione del concetto di vissuto risponde all'esigenza di conservare il carattere della presenza a sé che risulta indispensabile per ogni fatto psichico ma che, tuttavia, appare a volte così opaco da tradursi nell'assenza di sé. Mediante il vissuto, simultaneamente presente e assente a sé, Sartre si propone di superare l'ambiguità della psicanalisi, scissa tra meccanicismo e teleologia della vita psichica, mostrando che ogni fatto psichico presuppone un'intenzionalità diretta verso qualche cosa, ma accettando anche che la comprensione non può consolidarsi in un sapere certo. Cfr. Id., *Sartre par Sartre*, in Id., *Situations IX – Mélanges,* Paris, Gallimard, 1972, pp. 99-134.

[143] Id., *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 242.

[144] *Ibidem*.

[145] Ivi, p. 243.

Nell'azione simbolizzatrice dell'immagine si annida il pericolo irreversibile di una perdita di contatto con la realtà e lo sviluppo di una personalità patologica. I riferimenti alla psicopatologia e ai lavori di autori come Pierre Janet e Angelo Hesnard ricorrono più volte nel testo, in particolare nel quarto capitolo che mette a tema il rapporto tra immagine e personalità. È noto – scrive Sartre – che, a seguito delle analisi di Ribot sul soggetto della tendenza, «la personnalité ne soit un ensemble de *mouvements*, retenus ou réalisés, et que ces mouvements plus ou moins unifiés ne forment à la fois, vue du dedans, la conscience, de notre Moi, vus du dehors, notre comportement»[146]. Assumendo come punto di partenza l'assunto di Ribot, Sartre cerca di stabilire i rapporti tra immagine e movimento. Per farlo si serve delle ricerche psicologiche più recenti sull'immagine mentale, tra cui quelle dello psicologo Georges Dwelshauvers[147], che evidenziano come le immagini mentali molto spesso si formino in risposta a determinati movimenti muscolari. Tali immagini, che sono perlopiù di ordine geometrico o meccanico, portano a coscienza l'attitudine muscolare di cui il soggetto è solo vagamente cosciente. Da qui Sartre ricava l'idea che l'immagine si faccia carico di un'importantissima funzione di mediazione nella misura in cui viene a inserirsi nella congiuntura tra fisiologico e mentale, simbolizzando lo stato complessivo del corpo. L'immagine può essere più o meno complessa, la complessità dipende dal grado di modificazione apportato dal sapere che concorre assieme al movimento alla sua formazione. Se prendiamo in considerazione l'esperienza del dolore, possiamo costatare che in effetti abbiamo coscienza di esso grazie all'immagine che ce ne formiamo e che consente di descrivere dettagliatamente ciò che proviamo e addirittura, scrive Sartre, di classificare differenti tipi di dolore a seconda del "percorso, volume o ritmo". Un'operazione che ci sarebbe preclusa se esperissimo il dolore in quanto tale, cioè come "oggetto immediato". Mentre la nostra coscienza del corpo è sempre mediata da un sistema di immagini che vanno dalle semplici determinazioni spaziali fino ai complessi simbolici più evoluti.

Tuttavia, aggiunge Sartre, è assai raro che abbiamo una coscienza frammentaria e isolata delle cinestesi, in genere le singole immagini tendono a unificarsi e a sistematizzarsi all'interno di un'immagine globale che corrisponde all'immagine del nostro io. Quest'ultima si configura come il risultato di una «synthèse unificatrice de tous nos mouvements virtuels ou réels de l'instant»[148], soggetta in ogni momento a numerose trasformazioni e a cui si associa una credenza vaga, che non si sofferma troppo sull'implausibilità di alcune immagini da cui la vita psichica viene temporaneamente contaminata. Nei soggetti patologici è possibile, secondo Sartre, vedere un'esagerazione di questo meccanismo: ci sono casi in cui malati che soffrono ad esempio di disturbi psicosensoriali credono

[146] Ivi, p. 202.
[147] Cfr. G. Dwelshauvers, *L'enregistrement objectif de l'image mentale*, in Ch. S. Myers (a cura di), «VIIth International Congress of Psychology at Oxford from July 26 to August 2, 1923», University Press, Cambridge 1924.
[148] J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 205.

di essere fatti di vetro e non si lasciano in alcun modo toccare. O casi di malati che vivono nell'illusione di incarnare un certo personaggio storico imitandone la gestualità e i comportamenti. Ciò che il malato sente è «seulement l'attitude, les muscles tendus, puis les recouvre avec la chair d'un autre qu'il vit dans cette attitude»[149]. E la formazione di quest'immagine illusoria non è priva di conseguenze: essa condiziona e influenza fortemente il comportamento che il soggetto andrà ad assumere, nel senso che si sforzerà di dare concretezza a quell'immagine compiendo gesti e movimenti in linea con la falsa identità che si è dato. In casi simili la stessa percezione risulta alterata. Nel momento in cui prende il sopravvento sull'azione, in vista della quale nella condotta non patologica essa è generalmente superata, l'immagine finisce per fondersi con l'oggetto percepito. Si verifica quella che Sartre chiama una «*superception*»[150], un eccedere, uno sconfinare dell'immagine che ricopre la percezione con "un humus vago e affettivo"[151] che la distorce. Le cose non sono più percepite per quello che sono, ma sono trasfigurate dal senso affettivo che la coscienza vi infonde. Immaginiamo – esemplifica il filosofo – di essere da soli in macchina mentre guidiamo su una strada di campagna. Alla nostra percezione del reale si mescolano delle idee false: per esempio, l'idea che c'è un gruppo di nostri amici in attesa del nostro arrivo. Tale idea è qualcosa di più di un mero pensiero, abbiamo la sensazione di poterla leggere nelle cose e, fondendosi con il ricordo dei nostri compagni, ci dà l'impressione totalmente illusoria di un futuro che in verità è soltanto il nostro passato. E infatti quando l'idea si dilegua ecco che siamo riportati alla realtà: siamo soli sulla strada diretti in una città dove ci stiamo recando per lavoro. Assieme all'immagine scompare quindi anche

[149] Ivi, p. 206.

[150] La teoria della "surperception" viene introdotta nel primo capitolo dove Sartre prende in esame i rapporti tra immagine e percezione, ribadendo che l'immagine non è una componente della percezione come erroneamente ritengono coloro che assegnano all'immaginazione una specie di funzione di "completamento" dell'atto percettivo che consentirebbe, ad esempio, il riconoscimento dell'oggetto come lo stesso. La commistione tra le due si verifica solamente in circostanze particolari, in presenza di una percezione estetica: una "surperception" appunto. Nella percezione estetica l'immagine interviene come traduzione simbolica di uno stato non rappresentativo dell'attitudine cinestetico-affettiva del soggetto nei confronti dell'oggetto. L'immagine si costituisce come l'*analogon* di un oggetto assente al quale, tuttavia, siamo rimandati in qualche modo dall'oggetto della percezione che lo rievoca. Un esempio di "surperception" è la percezione di un viso umano che è sempre una percezione esteticamente connotata. Non percepiamo un viso nello stesso identico modo: ogni volta la percezione dei suoi tratti e delle caratteristiche somatiche si modifica con l'aggiunta di nuove "impressioni di insieme", di impressioni ambigue che ci riportano alla mente, per esempio, dettagli del volto di una persona del nostro passato. Queste ultime spariscono quando abbiamo acquisito una certa familiarità con quel volto che ha perduto ormai il suo mistero e non suscita più in noi un'attitudine affettiva peculiare (cfr. ivi, pp. 63-70). Per le evidenti affinità tra la "surperception" e la memoria involontaria proustiana, si veda G. Dassonneville, *Un contribution sartrienne au roman de la psychologie*, cit., anche se bisogna precisare che la teoria del ricordo che Sartre sviluppa in questo contesto è ben distante da quella di Proust. Partendo dalla critica al concetto di inconscio sia nella sua declinazione fisiologica che in quella spirituale, il filosofo francese rifiuta categoricamente l'assimilazione dell'immagine-ricordo a una sorta di traccia, materiale o spirituale che sia, "conservata" nelle profondità della coscienza, dove resta silente e da cui ritorna occasionalmente in superficie. La sua idea è che l'immagine-finzione e l'immagine-ricordo traggano entrambe la loro origine dalla spontaneità dell'immaginazione che le produce, con la differenza che l'immagine-ricordo è contornata da una specie di sentimento di mieità grazie al quale il soggetto sa che si tratta di un ricordo e non di finzione. Cfr. ivi, pp. 231-235. Sulla teoria sartriana del ricordo si veda V. Coorebyter, *De* L'Imagination *à* L'image dans la vie psychologique *– l'inconsistance du souvenir*, in G. Cormann, V. de Coorebyter (a cura di), «Études sartriennes», 25, cit., pp. 121-146.

[151] J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 231.

l'impressione di piacere che accompagnava la nostra percezione della strada, del paesaggio ecc. Il brusco ritorno alla verità dei fatti ci dice che la situazione che percepivamo come piacevole ci appariva tale solo perché eravamo noi ad averle assegnato un senso affettivo irreale e, pertanto, ingannevole. E ciò accade ogniqualvolta l'immagine finisce, in qualche modo, per intrecciarsi con la percezione e ogniqualvolta gli oggetti del mondo si caricano di «false promesse»[152]. Benché sul piano del diritto la percezione dovrebbe garantire un accesso oggettivo e immediato al mondo esteriore, di fatto la percezione disattende la promessa di oggettività: quando percepiamo «nous y mettons toujours un peu de nous-mêmes», «nous imprégnons les objets de notre personnalité»[153]. Se l'oggetto innesca una tendenza affettiva, l'immagine – secondo il paradigma della coscienza giustificatrice formulato dallo psichiatra e psicanalista Angelo Hesnard[154] – ha il compito di "giustificare" tale tendenza portandola a coscienza. Nel farsi immagine il desiderio si trasforma inevitabilmente e acquista una «realtà attiva» innescando una reazione cinestetica da parte del soggetto, che dovrebbe in linea di massima essere rivolta al di fuori della coscienza. Ma nei soggetti patologici – Sartre si riferisce in questo caso a soggetti isterici – anziché essere direzionata all'esterno, si innesca «une tendance attractive ou répulsive se réfléchissant sur elle-même par suite de l'image qu'elle produit»[155]. L'attenzione eccessiva e spasmodica che questi soggetti riservano alla loro vita interiore ostacola fortemente la realizzazione di una condotta positivamente finalizzata all'azione, e favorisce d'altro lato la perdita di contatto con la realtà. O meglio: favorisce l'affermarsi, da parte del malato, di una preferenza affettiva verso "l'irrealtà fiabesca" delle sue immagini interiori, anche se questo non vuol dire che le consideri alla stregua di oggetti percettivi. La distanza incommensurabile tra l'immagine e la percezione non viene annullata neanche dalla patologia psichica e, del resto, se ciò accadesse verrebbe meno l'ipotesi teorica che sta a fondamento dell'indagine sartriana. Piuttosto Sartre ritiene che la patologia psichica rappresenti, perlomeno in alcune sue forme, un'accentuazione parossistica del carattere autistico del pensiero che induce il soggetto patologico a rifuggire una realtà a lui ostile per trovare conforto nell'universo immaginario delle sue fantasie. Tuttavia, c'è una realtà che sopravvive e dalla quale il soggetto non può mai ritrarsi: è la realtà materiale del suo corpo dalla quale

[152] Ivi, p. 207.
[153] *Ibidem*.
[154] Angelo Hesnard fu una figura essenziale per l'introduzione della psicanalisi freudiana in territorio francese. Medico della marina militare e assistente di Emanuel Régis presso la clinica di malattie mentali di Bordeaux, pubblicò assieme a quest'ultimo nel 1914 un'importante monografia sulla psicanalisi delle nevrosi e delle psicosi che restò per lungo tempo l'unica via d'accesso ai lavori di Freud, le cui opere cominciarono a essere tradotte solo a seguito della fondazione nel 1926 della "Société psychanalytique de Paris". Società che Hesnard contribuì a costituire per poi abbandonarla nel 1964, quasi si unì all'"Ecole Française de Psychanalyse" fondata da Jacques Lacan e in seguito ribattezzata con il nome di "Ecole freudienne de Paris". Cfr. A. de Mijolla, *La psychanalyse en France (1893-1965)*, in R. Jaccard (a cura di), *Histoire de la psychanalyse*, Hachette, Paris 1982, pp. 9-105. L'opera a cui Sartre fa riferimento è *La relativité de la conscience de soi. Introduction à la psychologie clinique* (Paris, Alcan 1924) da cui riprende il passaggio in cui Hesnard afferma che in un soggetto capace di coscienza l'affezione suscita una rappresentazione interiore dell'oggetto a cui è associata, una sorta di "giustificazione" che ne motiva la genesi.
[155] J.-P. Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, cit., p. 207.

è completamente assorbito e nella quale è completamente immerso. Movimenti, sensazioni, emozioni e tendenze divengono il centro attorno a cui gravita la sua esistenza e ai quali egli cerca di procurare il soddisfacimento, ma non attraverso oggetti esteriori bensì attraverso le immagini che li soddisfano solamente sul piano simbolico. In nessuna circostanza il malato ritiene che tali immagini siano in qualche modo dotate di realtà: l'erotomane che soddisfa le sue pulsioni per mezzo dell'immagine della donna desiderata è cosciente che l'immagine non è la donna in carne e ossa. Tutto ciò che di reale è presente è dato dal corpo e dalle sue affezioni che prestano all'immagine un po' della loro realtà contribuendo così all'illusione del godimento a cui l'erotomane aspira. Non è, infatti, l'immagine che lo schizoide (*le Schizoïde*) cerca ma l'appagamento della pulsione che l'immagine può procuragli, molto più di quanto possa fare la realtà esterna a cui il suo corpo sembra essersi ormai disadattato. L'attività dello schizoide è, come quella dell'artista[156], tutta tesa alla produzione di immagini che non realizza *sulla* materia, bensì *sul* suo corpo conferendo loro una "specie di realtà". E così come il bambino, assorto nei suoi giochi, non pensa ad altro che a giocare, lo schizofrenico ormai inghiottito dalle sue fantasticherie n'è talmente dominato che prende a comportarsi nei confronti dell'immagine *come se* si trattasse di un oggetto esteriore, alimentando con la sua falsa credenza l'inganno immaginifico che si è creato[157]. Se per la consapevolezza dello stato affettivo e cinestetico del corpo non può fare a meno della mediazione dell'immagine, al punto tale che l'immagine agisce a sua volta come una causa in grado di determinare l'attitudine e il comportamento soggettivi[158], bisogna mettere in evidenza che la sua evoluzione segue leggi autonome le quali, accordandosi con l'eccesso di introspezione e il rivolgimento quasi esclusivo all'interiorità che caratterizza la patologia, possono condurre a una rottura con la realtà. Ritraendosi dal mondo degli oggetti, il campo d'azione del soggetto si riduce allo spazio angusto del corpo che, tuttavia,

[156] Nel terzo capitolo, Sartre analizza quattro differenti modalità di condotta in relazione all'immagine a cui corrispondono quattro differenti tipi: il mistico, lo scienziato, l'artista e infine lo schizofrenico. I primi due tipi manifestano una certa ritrosia nei confronti dell'immagine: il mistico tende a rifuggirla e a negarla, mentre lo scienziato si serve perlopiù di immagini schematiche e dai caratteri ben definiti. Nell'artista e nello schizofrenico prevale invece l'immagine simbolica. L'artista «est celui que fait attention à l'image pour l'image, qui prend garde à son individualité, qui ne veut point la convertir en pensée, c'est-à-dire en possibilité d'action exprimée par des mots abstraits. Il descendra aux mots par l'intermédiaire d'autres images, symboles plus exprimables de la première». L'artista ama l'immagine per se stessa ma si sforza di darle una forma simbolica intersoggettiva estrinsecando in questo sforzo il potere autenticamente creativo dell'arte. Nell'opera d'arte ciò che ottiene espressione è esattamente la volontà comunicativa e creativa di colui che la plasma, dando forma alla sua affettività e servendosi di oggetti materiali che svolgono la funzione di meri veicoli. Ciò che conta realmente e che costituisce il nucleo originale dell'opera d'arte è l'immagine pura che dall'artista si trapassa al lettore. Nello schizofrenico la creatività dell'immaginazione si manifesta liberamente come nell'artista mediante la produzione di universo interiore di immagini. Ma mentre quella dell'artista è una creazione che si esteriorizza con la produzione dell'opera d'arte intersoggettivamente fruibile, quella dello schizofrenico si compie con la realizzazione di un mondo immaginario nel quale il soggetto si aliena. Cfr. ivi, pp. 165-201.

[157] Ivi, pp. 198-201.

[158] Qui il riferimento polemico di Sartre sono le teorie dell'epifenomenismo, specialmente il comportamentismo di Watson. Al monismo riduzionista portato avanti da concezioni di questo tipo, Sartre contrappone una sorta di dualismo moderato difendendo, da un lato, l'irriducibilità dello psichico al dominio del fisiologico, dall'altro, riconoscendo all'immagine psichica la capacità di oltrepassare le cause fisiologiche da cui è originata e di seguire uno sviluppo autonomo e indipendente molto più complesso dell'attitudine motoria e affettiva che l'ha generata. Cfr. ivi, pp. 208-209.

prestandosi al gioco dell'immagine finisce per consolidare e rafforzare la condizione di alienazione del malato.

Alla luce di quanto emerso finora, si può evidenziare come all'interno del *mémoire* il giovane Sartre avesse già ben chiare molte delle intuizioni che ritroveremo nella fenomenologia dell'immaginazione su cui comincerà a lavorare sul finire degli anni Trenta. E del resto non è un caso se intere sezioni del testo si ritroveranno pressoché invariate in alcuni passaggi de *L'imagination* e de *L'imaginanaire*, segno di una sussistente continuità concettuale tra la fase pre-fenomenologica e quella fenomenologica della riflessione sartriana sull'immagine. Allo scopo di delineare una visione d'insieme che permetta di cogliere tali affinità, passiamo a questo punto a elencare alcuni nuclei tematici che resteranno costanti anche a seguito dell'incontro con la fenomenologia husserliana, condizionando in certi casi l'interpretazione che il filosofo francese elaborerà dell'opera del maestro.
1) Innanzitutto, una concettualizzazione in cui l'intuizione del vissuto psichico è tutt'altro che trasparente e il sapere psicologico tutt'altro che indubitabile. Tale concezione mette in discussione chiaramente l'attendibilità dell'introspezione come metodo d'elezione della scienza psicologica e pone, inoltre, seri dubbi sulla possibilità stessa da parte della coscienza di poter conseguire un'autentica conoscenza di sé. Possibilità che diverrà ne *L'être et le néant*, con la comparsa della malafede, sempre meno plausibile. Da questo punto di vista, Sartre si discosta dall'evidenza apodittica di tipo cartesiano e husserliano[159].
2) La categoria del pensiero magico nella quale la stessa immaginazione sembra iscriversi in ragione del suo potere altamente simbolico e analogico. L'immagine rappresenta una sorta di surrogato mentale, un *analogon* appunto, attraverso cui il soggetto tenta di colmare l'assenza dell'oggetto verso cui il desiderio è proteso. Se da un lato questa capacità di presentificare qualcosa che non c'è è il punto di forza dell'immaginazione, ciò che le consente di non assoggettarsi e di svincolarsi dal dominio del già dato: in una parola di essere libera; dall'altro in questa propensione dell'immaginazione alla simbolizzazione e al magico si annida anche la minaccia dell'alienazione e della patologica perdita di contatto con la realtà.
3) Il tema dello scacco (*échec*) a cui l'immaginazione, ma più in generale la dimensione emotiva, sembra essere irreparabilmente condannata. Ciò emerge in maniera più evidente a proposito della "*surperception*", ossia di quel tipo di esperienza percettiva in cui gli oggetti ci appaiono dotati di un significato affettivo, caricati di una promessa d'avvenire ingannatoria – e dunque deludente – perché irrealizzabile, che ben presto scompare facendo ripiombare il soggetto nel mondo delle mere cose, soggiogato al determinismo del principio di causa-effetto. Il concetto di scacco costituirà, come

[159] Cfr. M. Meletti Bertolini, *La conversione dell'autenticità. Saggio sulla morale di J.P. Sartre*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 64-65.

vedremo più avanti, l'elemento cardine della teoria sartriana delle emozioni nella quale la condotta emotiva sarà decodificata nei termini di una condotta d'evasione.

4) In ultimo la definizione dell'immagine mentale come *analogon* non rappresentativo dell'oggetto immaginato, che si compone come complesso ideo-affettivo risultante dalla sintesi di tre fattori: sapere, affettività e sensazioni cinestetiche. Ne *L'immaginario*, la funzione dell'immagine mentale apparirà più chiara alla luce della critica che Sartre muoverà alla nozione husserliana di contenuto iletico, alla quale sostituirà appunto quella di *analogon*. Diversamente dalla sensazione, l'*analogon* è un contenuto interamente psichico che non porta in sé alcun residuo di materialità e che consente di approfondire la scissione tra percepire e immaginare. In questo modo, l'atto immaginativo viene a configurarsi come un atto di pura creazione nel quale la coscienza è responsabile sia della messa in forma della materia che della produzione della materia stessa, grazie anche all'implicita complicità tra corporeità e immagine. Ciononostante, la creazione dell'immaginazione è attraversata da un'ambiguità strutturale, da un'ambivalenza che è visibile negli effetti contrastanti a cui essa può dare luogo: da un lato, le produzioni dell'arte in cui l'artista dà forma a un universo di immagini intersoggettivamente accessibile; dall'altro, la creazione dello schizofrenico che si concreta nella costituzione di un mondo immaginario alternativo al reale nel quale finisce per imprigionarsi da sé. Non a caso Sartre annovera l'immaginazione tra quelle forme di coscienza che vanno sotto al titolo di "coscienza prigioniera" (*envoütée*) dove troviamo, assieme all'immaginazione, l'emozione, il sogno e infine la patologia mentale nella quale la coscienza è vittima di un inganno senza rimedio. Così facendo Sartre sembrerebbe riproporre quel pregiudizio filosofico, comunemente attribuito a Cartesio, che vede nell'immaginazione quella "pazza di casa"[160] che, oltre a dimostrarsi del tutto superflua sotto il profilo gnoseologico, rischia di divenire un ostacolo insuperabile per l'intellezione proprio per la sua attitudine alla sregolatezza, che può ingannare il soggetto fino a indurlo alla follia. Ma mentre per Cartesio l'immaginazione è una facoltà dell'animo umano assolutamente inessenziale, la cui scomparsa non determinerebbe alcuna modifica per la *res cogitans*[161], per Sartre una coscienza che non può immaginare è inconcepibile tanto quanto una coscienza che non può effettuare il cogito.

[160] «Vi è l'immagine costruita da un'immaginazione "sregolata", da quella "pazza di casa" temuta da Cartesio e che Alain teorizza: temuta sia da chi, come Dufrenne, la vede in quanto informe generazione di elementi disturbanti la chiarezza dell'atto afferrante, sia da chi, come Sartre, proprio perché sospetta della folla di immagini che la abitano, da esse la purifica, presentando l'immaginazione, e non le sue immagini, come l'apertura della coscienza alla libertà, in una sua "vuota" purezza» (E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile*, cit., pp. 12-13).

[161] Un esempio classico in tal senso è la *VI Meditazione Metafisica*, dove si legge: «così mi rendo conto chiaramente che per immaginare mi ci vuole una tensione psichica tutt'affatto particolare, di cui non ho invece bisogno per intendere intellettualmente; ed è proprio questo di più, costituito da tale tensione, a mostrare chiaramente la differenza fra l'immaginazione e l'intellezione pura» (R. Descartes, *Méditations métaphysiques*. *Objection et Réponses* (1641), in Id., *Oeuvres complètes*, IV.1, a cura di J.-M. Beyssade, D. Kambouchner, Gallimard, Paris 2018; tr. it. *Meditazioni di filosofia prima*, a cura di S. Landucci, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 121). Per un'interpretazione dell'immaginazione cartesiana meno critica di quella sartriana e più fedele all'opera di Cartesio, si veda D. Kambouchner, *Descartes et la force de l'imagination*, in «Les Cahiers philosophiques de Strasbourg», 48, 2020, pp. 19-31.

Vale a dire che, secondo il filosofo francese, una coscienza priva della facoltà di immaginare sarebbe una contraddizione in termini e comporterebbe la negazione della sua libertà e la conseguente affermazione di un determinismo senza appello. L'intreccio indistricabile tra immaginazione e libertà che Sartre rimarca già dai tempi del *Diplôme* – e che viene a rafforzarsi nel capitolo conclusivo de *L'immaginario* – contrasta apertamente con l'immagine della coscienza prigioniera ed enfatizza ancora di più il carattere ambivalente dell'atto immaginativo. Il quadro che viene a delinearsi sin dal principio della riflessione sartriana sull'immaginazione va in direzione del rilevamento della duplicità dell'atto immaginativo: da un lato, l'immaginazione figura come una potenza emancipatrice che favorisce il progressivo complessificarsi della vita psichica; dall'altro, per la sua naturale tendenza a sconfinare lo spazio immanente della coscienza, c'è il rischio che il soggetto finisca vittima del suo stesso incantesimo restando ostaggio del mondo di fantasie in cui si è rinchiuso. In questo senso l'analisi sartriana dell'immaginazione sembra svilupparsi su un doppio versante: il primo ruota attorno al binomio immaginazione-libertà, il secondo attorno al binomio immaginazione-mistificazione. Si tratta a questo punto di vedere, innanzitutto, se questi due aspetti riescano ad armonizzarsi all'interno di una cornice teorica unitaria e, in secondo luogo, quale significato tale antitesi viene ad assumere nel corso dell'evoluzione filosofica dell'autore. Non bisogna infatti dimenticare che l'interesse sartriano verso il problema dell'immaginazione nasce dal progetto giovanile di costruire un sistema estetico in grado di restituire al gesto creativo dell'artista un valore etico-esistenziale. Tenuto conto di questo dato, non sorprende la curvatura morale che il discorso sull'immaginazione prende soprattutto ne *L'essere e il nulla*, collegandosi a un'altra coppia dicotomica che sarà centrale nel pensiero filosofico sartriano degli anni Quaranta: quella fra autenticità e inautenticità[162]. Quest'elemento va tenuto in considerazione nella misura in cui influenza fortemente l'approccio sartriano alla fenomenologia husserliana. Quando Sartre si accostò allo studio delle opere husserliane, su suggerimento di Aron, il suo percorso filosofico era più che avviato. Molte delle categorie che caratterizzeranno anche la sua fase fenomenologica erano profondamente radicate nel contesto filosofico e culturale francese di quegli anni. Basti pensare alla categoria di pensiero magico che Sartre riprende dall'etnologia di Lévy-Bruhl e dalla sociologia di Durkheim e Mauss. In questa misura l'adesione sartriana al programma fenomenologico non sarà, come vedremo, totale né lineare. Ciononostante, nella fenomenologia husserliana Sartre trova risposta ad alcune delle

[162] Ciò si deve chiaramente all'influsso della filosofia heideggeriana che diviene più consistente sul finire degli anni Trenta. Nei *Carnets*, Sartre racconta che nell'autunno del 1938, sull'onda degli eventi drammatici che si profilavano all'orizzonte, si fece più pressante in lui l'esigenza di una filosofia che non fosse soltanto pura contemplazione, ma anche esercizio esistenziale, saggezza ed eroismo. Questo bisogno, unito alla pubblicazione della traduzione condotta da Corbin della conferenza del '29, *Was ist Metaphysik?*, lo indusse a riprendere nuovamente la lettura, avviata ma frettolosamente conclusa durante la permanenza a Berlino, di *Sein un Zeit*. Cfr. J.-P. Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, cit., pp. 349-360; sulla ricezione sartriana della filosofia heideggeriana cfr. D. Janicaud, *Heidegger en France*, Hachette, Paris 2001, pp. 55-79.

questioni che lo preoccupavano, a cominciare da quella che più tutte lo affannava già durante la stesura della tesi di laurea, e cioè la messa a punto di un metodo di indagine psicologica valido da contrapporre al riduzionismo e al determinismo della psicologia analitica di matrice empirista.

2.3 Psicologia e fenomenologia

Rientrato in Francia dopo il periodo di studio trascorso a Berlino allo scopo di approfondire la lettura di Husserl, Sartre inizia a lavorare a una rifondazione della psicologia in chiave fenomenologica. Tale progetto prende la forma di un trattato piuttosto voluminoso, *La psyché*, alla cui stesura Sartre si dedica nell'autunno del 1937 per poi interromperla bruscamente diversi mesi dopo lasciando il testo incompiuto[163]. Benché l'opera originale non verrà mai pubblicata, una parte piuttosto esigua del materiale confluì in un saggio sulle emozioni edito nel 1939. Lo scritto è suddiviso in tre sezioni, la prima delle quali svolge la funzione di premessa metodologica e contiene delle osservazioni di carattere generale sullo stato di avanzamento della ricerca psicologica, sulle aporie a cui necessariamente conduce un certo modo di intendere la vita psichica e che l'applicazione della fenomenologia al campo dello psichico consentirebbe di aggirare facilmente. La critica di Sartre è rivolta parimenti alla psicofisiologia che alla psicologia di orientamento introspettivo. Che faccia ricorso alla «percezione spazio-temporale dei corpi organizzati» o alla conoscenza intuitiva ottenuta mediante l'introspezione, la psicologia sperimentale, nella pretesa di definirsi come una disciplina positiva, si richiama a un concetto di esperienza piuttosto restrittivo. Il principio di fondo che accomuna i vari indirizzi di ricerca è il fattualismo: «l'indagine deve muovere innanzi tutto dai *fatti*»[164], pertanto dalla sperimentazione oggettiva così come dall'introspezione non si può ricavare altro che «una somma di fatti eterocliti la maggior parte dei quali non ha alcun legame reciproco»[165]. Alla psicologia, in quanto scienza positiva, è fatto divieto di assumere una visione d'insieme che consenta di inserire i dati raccolti all'interno di una cornice di senso unitaria. Se da un lato l'assoluta priorità dell'osservazione neutrale sull'interpretazione si pone come fine l'imparzialità dell'indagine, dall'altro l'aspetto problematico è che l'accumulo di dati e di conoscenze per quanto specifiche e dettagliate non va oltre la mera costatazione fattuale. Costretto a focalizzarsi sul singolo fatto lo

[163] Riferimenti che testimoniano l'esistenza di questo trattato, che contava già le quattrocento pagine quando l'autore ne interruppe la stesura, si trovano sia nei *Carnets* di guerra che nell'autobiografia di de Beauvoir. Nei *Carnets* Sartre racconta di aver desistito dall'impresa a causa dell'insorgere di complicazioni teoriche di difficile risoluzione. Tra queste il problema della *hyle* dovuto al rifiuto opposto nei confronti di una nozione così centrale per la filosofia moderna, come quella di materia passiva. In secondo luogo, la difficoltà nel definire le strutture dell'intersoggettività stando ancora all'interno di un impianto che faceva largamente uso di categorie husserliane e che, per questa ragione, rischiava di andare incontro a una deriva idealista. Idealismo che si poneva in netta antitesi con il progetto sartriano di fondazione di un realismo coerente e non ingenuo, in vista del quale si decise a riprendere, dopo il tentativo fallito a Berlino, la lettura di Heidegger. Cfr. J.-P. Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, cit., pp. 349-360; cfr. S. de Beauvoir, *L'età forte*, cit., p. 275.
[164] J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, Paris 1939; tr. it. di N. Pirillo, *Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 1962/2016, p. 155.
[165] Ivi, p. 157.

scienziato è indotto a «rimandare, per principio, l'essenziale al futuro […]»[166]. La psicologia positiva, al pari delle scienze empiriche che prende a modello, si qualifica come una scienza di "matters of fact" che studia i fenomeni psichici come accadimenti tanto reali quanto i soggetti psicofisici a cui appartengono e quanto il mondo spazio-temporale al quale afferiscono[167]. Da qui l'impossibilità per gli psicologici di separare gli aspetti essenziali del fenomeno psichico indagato, per esempio l'emozione, dal processo effettivo in cui si manifesta, con il risultato che tale fenomeno sarà sempre «un fatto chiuso in sé che non permetterà mai di comprendere nient'altro all'infuori di sé […]»[168]. Di contro la fenomenologia, pur non rinunciando all'istanza realista, mette in campo un concetto di esperienza più "elastico", capace di accogliere al suo interno l'intuizione delle essenze pervenendo, per questa via, alla razionalizzazione del dato. L'esercizio della riduzione eidetica riconduce, infatti, la singolarità fattuale sul piano della generalità eidetica facendo emergere le proprietà essenziali del fenomeno considerato. Il ricorso all'intuizione eidetica permette di orientare l'indagine psicologica oltre la mera collezione di evidenze empiriche, verso l'esame e la classificazione dei fenomeni osservati. Sotto questo profilo Sartre segue fedelmente l'insegnamento husserliano, assegnando alla fenomenologia una funzione fondativa e prescrittiva rispetto alla psicologia sperimentale che, nonostante aspiri al titolo di scienza esatta, manca della chiarezza e del rigore concettuale che dovrebbe di norma caratterizzare una disciplina che ambisce a tale riconoscimento. La psicologia sperimentale opera con costrutti concettuali vaghi e confusi e per questo tutt'altro che scientificamente fondati[169]. Guidata dallo spirito positivista di emulazione nei confronti delle scienze fisiche e naturalistiche, essa adotta a sua volta l'approccio riduzionistico tipico di queste discipline ignorando la differenza essenziale che separa la dimensione dello psichico da quella della cosalità materiale. Inseguendo l'impresa di naturalizzare la coscienza, la psicologia dimentica che lo psichico possiede un'essenza propria irriducibile che occorre delimitare e fissare in maniera rigorosa prima di avviare qualunque analisi sperimentale. In qualità di scienza eidetica, la fenomenologia si fa carico di quest'operazione di chiarificazione concettuale partendo innanzitutto dalla messa fuori circuito del pregiudizio naturalistico[170], che condiziona pesantemente il procedere della psicologia di indirizzo

[166] *Ibidem*.
[167] Sartre si richiama qui alle considerazioni sviluppate da Husserl nei *Prolegomeni a una logica pura* e nel primo capitolo di *Idee I*, in particolare nei §§7-8.
[168] Id., *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., pp. 159-160.
[169] «Nelle sue laboriose e soventi acute considerazioni sulle possibilità dell'esperimento psicofisico, nei tentativi di definire ordinamenti sperimentali, nella costruzione dei più sofisticati apparecchi, nel rintracciare possibili fonti di errore ecc. essa [la psicologia] ha tuttavia trascurato di approfondire la questione di come e per mezzo di quali metodi quei concetti, che appartengono in maniera essenziale ai giudizi psicologici, possano essere portati dallo stadio della confusione a quello della chiarezza e della validità scientifica» (E. Husserl, *Philosophie als strenge Wissenschaft*, in *Aufsätze und Vorträge (1911-1921)*, in *Husserliana,* XXV, a cura di T. Nenon, H. R. Sepp, M. Nijhoff, The Hague 1987; tr. it. di G. Semerari, *La filosofia come scienza rigorosa*, Laterza, Roma-Bari 1994/2018, p. 42).
[170] L'atteggiamento naturalistico, che è tipico del ricercatore, rappresenta un'ulteriore specificazione dell'atteggiamento naturale nel senso che, come il soggetto ingenuamente rivolto verso la sua esperienza, il ricercatore non mette in dubbio la realtà del mondo circostante pur non accontentandosi della «cosa percepita con tutte le sue qualità percepite e

sperimentale. Grazie alla sospensione del giudizio di realtà, il fenomenologo può interrogare i vissuti di coscienza nella loro purezza e descriverne le proprietà essenziali. In questo modo egli «studierà l'emozione come fenomeno trascendentale puro, senza rivolgersi a emozioni particolari, ma cercando di cogliere e di esplicitare l'essenza trascendentale dell'emozione come tipo organizzato di coscienza»[171].

Fin qui l'argomentazione sartriana sulle carenze strutturali della psicologia di stampo positivista è abbastanza in linea con quanto Husserl scrive a riguardo. Con il maestro Sartre condivide la ferma opposizione all'ontologia naturalista che sta a fondamento di un certo modo di concepire lo psichico, e la critica allo psicologismo e al riduzionismo che la psicologia, fedele al principio dell'osservazione acritica dei fatti, sottoscrive. Tuttavia, mentre l'interesse prioritario di Husserl è di prevenire ogni tentativo di identificazione tra fenomenologia e psicologia, evidenziandone a più riprese le radicali differenze e attribuendo alla fenomenologia il titolo di filosofia prima[172]; l'intenzione di Sartre è di procedere oltre il semplice rilevamento delle criticità della psicologia positivista e di muovere in direzione di una sua riformulazione. Egli non si limita solamente a ristabilire la necessaria priorità delle analisi eidetico-trascendentali su quelle di natura empirica, ma si spinge fino a mettere in discussione la legittimità stessa di un modo di studiare la psiche quale quello adottato dalla psicologia di orientamento positivista. A quest'ultima Sartre oppone l'ambizioso progetto di «una psicologia che reintegri la dimensione dell'uomo e la dimensione del senso, e che sia dunque irriducibile alla psicologia empirica e anche alla psicologia fenomenologica, nel senso in cui Husserl impiega questa

percepibili», e andando alla ricerca della vera cosa «*trascendente rispetto al complessivo contenuto percettivo della cosa quale ci si offre nella sua presenza in carne e ossa*». «[…] Nel quadro del rigoroso metodo della scienza naturale ciò che è dato nella percezione serve tuttavia alla valida determinazione, che ognuno può compiere e verificare con evidenza, di quell'essere trascendente di cui è "segno"» (Id., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, cit., p. 96). La ricerca della vera cosa impone l'eliminazione di quelle qualità che, non afferenti all'ordine fisico-geometrico, non risultano quantificabili e per questo rimangono meramente soggettive. Il pregiudizio naturalistico consiste allora nell'assumere che soltanto il dato quantitativo abbia dignità scientifica e che natura in senso pregnante sia «unicamente ed esclusivamente il mondo dei corpi spazio-temporale. […] La scienza naturale si limita a seguire coerentemente il senso di ciò che la cosa stessa in quanto esperita pretende per così dire di essere, ed è ciò che essa chiama, in modo alquanto oscuro, "esclusione delle qualità secondarie", "esclusione dell'aspetto meramente soggettivo dei fenomeni" nel "mantenimento delle restanti qualità primarie". Ma ciò è qualcosa di più di un'espressione oscura: è una cattiva teoria riferita ad una buona pratica» (Id., *La filosofia come scienza rigorosa*, cit., p. 44 e p. 47).

[171] J.-P. Sartre, *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 161.

[172] Le insistenti e ripetute puntualizzazioni da parte di Husserl sul rapporto tra psicologia e fenomenologia nascono non soltanto dalla necessità di mettere fine a un fraintendimento molto comune che tendeva erroneamente a ricondurre la fenomenologia husserliana nel solco della psicologia descrittiva di matrice brentaniana (fraintendimento peraltro sorto dalla prima edizione delle *Ricerche Logiche*, dove è lo stesso Husserl ad attribuire alla fenomenologia il significato di psicologia descrittiva). Ma derivano anche dall'affermarsi di interpretazioni elaborate degli allievi che, ai suoi occhi, appaiono fuorvianti rispetto al programma fenomenologico originario. Tra queste anche l'opera del'27 di Heidegger, in risposta alla quale Husserl pubblica nel 1930 sullo «Jahrbuch» una *Postilla alle «Idee»*, nella quale rivendica l'assoluta estraneità della fenomenologia a ogni forma di antropologismo e psicologismo trascendentale, ribadendo che solo la fenomenologia «è in sé la "filosofia prima", la filosofia del cominciamento». Cfr. E. Husserl, *Postilla alle «Idee»*, in Id., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. I*, cit., p. 424.

espressione»[173]. Una psicologia che, in buona sostanza, indaghi il fenomeno psichico nella sua peculiarità senza ridurlo a un fatto naturale-empirico, ma senza neanche esaminarlo unicamente come puro *eidos*. In tal senso, Sartre si distanzia dallo specialismo analitico che caratterizza l'approccio husserliano in favore di una visione sincretica che colga il significato globale della manifestazione psichica in questione[174]. Sebbene la descrizione costituisca di per sé un'operazione fondamentale, da sola non è sufficiente a produrre l'unità tra fenomeni considerati isolatamente. Arrestare l'indagine al momento statico-descrittivo[175] rischierebbe di riportare «sul piano trascendentale il disordine della psicologia»[176]. Come lo scienziato che non si chiede il perché della legge di Newton e si limita a costatarne la realtà e l'efficacia, lo psicologo si accontenta di rivelare determinati accadimenti psichici. Dal suo punto di vista «lo stato psichico è sempre un *fatto*, e come tale, sempre accidentale»[177]. E allora se la psicologia empirica, in ragione del suo induttivismo, vede meri fatti laddove si tratta di strutture di coscienza, la psicologia fenomenologica che il filosofo francese delinea in queste pagine, presupponendo la realtà sintetica e globale dell'uomo, guarda al singolo fenomeno come parte integrante di questa realtà nella quale si iscrive. Studiare la condotta emotiva significherà dunque occuparsi dell'affettività come «una forma organizzata dell'esistenza umana» che certamente «ha la sua essenza, le sue strutture particolari, le sue leggi d'apparizione e il suo significato», ma che tuttavia «esprime sotto un aspetto definito la totalità sintetica umana nella sua integrità»[178]. Quelli che lo psicologo derubrica a fatti psichici non sono in fondo che «reazioni dell'uomo al mondo» che, in quanto tali, non «possono acquistare il loro vero senso se in via preliminare non si sono esplicitate queste due nozioni»[179]. Per fondare una psicologia occorre «risalire oltre lo psichico, oltre la situazione dell'uomo nel mondo, fino all'origine dell'uomo, del mondo e dello psichico: alla coscienza trascendentale e costitutiva cui perveniamo attraverso la "riduzione fenomenologica" o "messa tra parentesi del mondo"»[180]. Ora – fa notare Sartre – «questa prossimità assoluta fra chi indaga e l'oggetto su cui s'indaga» non è priva di conseguenze, al contrario, differenzia in maniera

[173] A. Tomès, *Sartre et la critique des fondements de la psychologie : Quelques pistes sur les rapports de Sartre et de Politzer*, in « Bulletin d'analyse phénoménologique », VIII, 1, 2012, pp. 227-228.
[174] Cfr. N. Depraz, *Le statut de la description dans* L'esquisse pour une théorie des émotions, in «Alter», 10, 2002, pp. 103-118.
[175] Riprendiamo qui la distinzione jaspersiana tra comprendere statico e comprendere genetico. La fenomenologia, secondo Jaspers, si identifica con una forma di comprensione statica che isola, delimita e definisce il fenomeno psichico, svolgendo una funzione preparatoria che introduce alla ricerca genetica vera e propria. Jaspers si riferisce a quel comprendere secondo cui «lo psichico "sorge" con evidenza dallo psichico […]», o in termini sartriani, a quel comprendere grazie al quale il fenomeno psichico risulta in sé significante e rinvia a qualcosa di significato. Cfr. K. Jaspers, *Die phänomenologische Forschungsrichtung in Psychopathologie*, in «Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie», Bd. 9, Berlin und Leipzig 1912, pp. 391-408; tr. it. di A. Donise, *L'indirizzo fenomenologico in psicopatologia*, in Id., *Scritti psicopatologici*, a cura di S. Achella, A. Donise, Guida, Napoli 2004, pp. 27-50.
[176] J.-P. Sartre, *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 161.
[177] Ivi, p. 163.
[178] Ivi, p. 164.
[179] Ivi, p. 160.
[180] Ivi, pp. 160-161.

specifica la ricerca sull'uomo da altri tipi di indagine. Se ciò di cui la psicologia parla è l'uomo in situazione, o meglio l'uomo preso «in una moltitudine di situazioni: al caffè, in famiglia, in guerra»[181], essa non può ignorare che esistere per la realtà-umana (*realité humaine*) «è sempre assumere il proprio essere, cioè esserne responsabile invece di riceverlo dal di fuori come fa una pietra»[182]. Quest'assunzione di sé «implica un'autocomprensione della realtà umana, per quanto oscura possa essere questa comprensione»[183] che, esplicitata e sottoposta a chiarificazione, deve costituire il fondamento antropologico di ogni psicologia. Dunque, della stessa psicologia fenomenologica che si situa al di sopra di quella appare a tutti gli effetti un'antropologizzazione dell'ermeneutica esistenziale heideggeriana[184]. Ogni analisi che intenda occuparsi dell'uomo deve necessariamente essere «subordinata alla fenomenologia, giacché uno studio veramente positivo dell'uomo in situazione dovrebbe avere preliminarmente fatto luce sulle nozioni di uomo, di mondo, di essere-nel-mondo, di situazioni»[185]. Tutte nozioni che la psicologia non può desumere in alcun modo dall'esperienza e che solo una scienza eidetica come la fenomenologia può mettere a disposizione della ricerca empirica. Ciò malgrado, la funzione della fenomenologia non si esaurisce in questo lavoro di chiarificazione concettuale.

---

[181] Ivi, p. 165.
[182] Ivi, p. 161.
[183] Ivi, p. 162.
[184] Questa antropologizzazione si deve in parte, come spiega Janicaud, all'ambiguità della traduzione di Corbin degli ultimi quattro paragrafi del *Kantbuch*, dove Heidegger "ripete" in senso ontologico – e non più antropologico – i vari passaggi della fondazione metafisica kantiana. Ma la traduzione di Corbin, che restituisce il tedesco *Dasein* con la locuzione francese *realité-humaine*, rende di fatto indistinguibile il piano ontologico-esistenziale che per Heidegger è il fondamento della metafisica, dal piano dell'antropologia filosofica che Kant pone all'origine del filosofare stesso (cfr. D. Janicaud, *Heidegger en France*, cit., p. 44). L'indistinzione tra i due piani dà adito a facili fraintendimenti e autorizza interpretazioni, come quella sartriana, che rileggono in chiave antropologica l'analitica esistenziale. La chiusura heideggeriana nei confronti dell'antropologia filosofica, tuttavia, non è totale: Heidegger ammette la possibilità di fondare un'antropologia solo se rettamente intesa nei termini di «un'ontologia regionale dell'uomo» che, come tale, deve essere subordinata alla domanda sull'essere. Similmente Sartre ancora la sua antropologia all'ontologia fenomenologica che, indagando le strutture fondamentali del per-sé, le assicura un fondamento ontologico. Ciononostante, non si può ignorare che l'istanza antropologia occupa nella filosofia sartriana una posizione tutt'altro che secondaria. In un'intervista rilasciata nel 1966, Sartre interviene proprio in merito al rapporto tra interrogazione filosofica e interrogazione antropologica affermando: «ritengo che il campo filosofico sia l'uomo stesso, vale a dire che qualsiasi problema può essere concepito solamente in rapporto all'uomo. Si tratti di metafisica o di fenomenologia, in nessun caso può esser posto un problema che non sia in relazione all'uomo, all'uomo nel mondo. Tutto ciò che dal punto di vista filosofico concerne il mondo, è il mondo nel quale esiste l'uomo e – necessariamente – il mondo nel quale l'uomo esiste in rapporto all'Altro e al suo essere-nel-mondo» (J.-P. Sartre, *Entretien sur l'anthropologie*, in Id., *Situations IX – Mélanges,* cit., pp. 83-98; tr. it. *L'antropologia*, in Id., *L'universale singolare. Saggi filosofici e politici 1965-1973*, a cura di R. Kirchmayr, Mimesis Milano-Udine 2009, p. 118). Da questo punto di vista, le divergenze tra i due filosofi sembrano ben più radicate e profonde di un semplice equivoco terminologico e interessano più strettamente il piano dei rispettivi progetti filosofici. Mentre Heidegger auspica l'accantonamento definitivo della categoria moderna di soggetto, Sartre si muove in direzione contraria impegnandosi a ripensare in termini non più metafisici e sostanzialistici la soggettività. Su questo punto cfr. Ph. Cabestan, *Phénoménologie, anthropologie : Husserl, Heidegger, Sartre*, in «Alter», 23, 2015, pp. 226-242; A. Renaut, *Chapitre II. Sartre et Heidegger*, in J. Quillien (a cura di), *La réception de la philosophie allemande en France au XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1994, pp. 241-262. Per ulteriori approfondimenti sul rapporto problematico tra Heidegger e l'antropologia, si rimanda a F. Dastur, *La critique heideggérienne de l'anthropologisme,* in Id., *Heidegger et la pensée a venir*, Vrin, Paris 2011, pp. 79-96.
[185] J.-P. Sartre, *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 165.

Compito della psicologia fenomenologica è quello di individuare, per ciascuna manifestazione psichica intesa come struttura di senso, il significato ultimo. Nella pratica questo vuol dire che al fenomenologo non interessa lo «studio dei fatti fisiologici, proprio perché considerati in sé stessi e isolatamente, essi non significano nulla: ci sono, ecco tutto»[186]. Interessa unicamente lo studio del fenomeno psichico come un modo della condotta dell'uomo in situazione da cui emerge «il tutto della coscienza, o se ci poniamo sul piano esistenziale, della realtà-umana»[187]. Da qui l'urgenza per il fenomenologo – il cui focus non è il fenomeno in sé ma il fenomeno come significazione – di formulare delle ipotesi di lettura delle evidenze ottenute mediante la descrizione. Sartre assegna all'interpretazione una posizione di rilievo rispetto alla «preoccupazione descrittiva, che ha solo, in ogni caso, il ruolo derivato e secondario di illustrare la tesi in questione confermandola»[188]. Vale a dire che la descrizione rappresenta un'operazione preliminare funzionale a giustificare l'ipotesi che orienta sin dalle prime battute l'analisi e che l'analisi ha il compito di verificare mediante il raffronto con gli esempi concreti che l'esperienza fornisce. Nel saggio in questione, Sartre interpreta la condotta emotiva come una condotta magica d'evasione. Tale teoria è validata mediante la selezione di esempi quali la paura, la tristezza e la collera, stati emotivi che sono coerenti con la proposta sartriana. In questa misura la psicologia fenomenologica tiene assieme l'istanza trascendentale da un lato e l'istanza antropologica dall'altro, in un doppio movimento che Sartre descrive come sintetico-progressivo e analitico-regressivo al contempo[189]. Se la fenomenologia pura, facendosi portavoce dell'istanza trascendentale, porta alla scoperta originaria del cogito preriflessivo e delle sue strutture fondamentali; la psicologia fenomenologica, in conformità con l'istanza antropologica, parla dell'uomo in situazione. Le due prospettive, che si originano in fondo dal tentativo del filosofo francese di fare coesistere Husserl con Heidegger, risultano ugualmente essenziali per una comprensione autentica dell'emozione:

> Si domanderà senza dubbio perché in tali condizioni conviene ricorrere simultaneamente a queste due discipline. Può sembrare che la fenomenologia pura sia di per sé sufficiente. Ma, se la fenomenologia può provare che l'emozione è una realizzazione d'essenza della realtà umana in quanto è *affezione*, le sarà impossibile dimostrare che la realtà-umana deve necessariamente

[186] Ivi, p. 164.
[187] Ivi, p. 165.
[188] N. Depraz, *Le statut de la description dans* L'esquisse pour une théorie des émotions, cit., p. 112.
[189] Sul tema Sartre tornerà alcuni anni dopo nelle *Questioni di metodo*, dove ribadirà la necessità di approntare un metodo di ricerca capace di tenere assieme universale e singolare, un metodo cioè capace di non perdersi nell'astrattezza delle determinazioni generali mantenendo saldo l'ancoraggio al concreto ma, allo stesso tempo, senza perdere di vista l'insieme delle determinazioni storiche, sociali ed economiche che condizionano l'individuo. In questa misura, sebbene nelle *Questioni* l'obiettivo dell'autore sia quello di reintrodurre la singolarità, come luogo di scaturigine del senso, nel processo delle trasformazioni storiche, e quindi di realizzare una sintesi positiva tra marxismo ed esistenzialismo, è possibile individuare una certa continuità teorica con la produzione giovanile, in cui si esprime parimenti l'esigenza di includere nell'orizzonte teorico la significazione fattuale senza risolverla nel piano più generale della necessità eidetica. Cfr. J.-P. Sartre, *Questioni di metodo*, cit., pp. 103 e sgg.

> manifestarsi in tali emozioni. Che ci sia tale o talaltra emozione e quelle solamente, ciò manifesta senza dubbio la *fatticità* dell'esistenza umana[190].

È la fatticità dell'esistenza umana che giustifica il «ricorso regolato all'empiria»[191], impedendo di fatto che il livello regressivo e il livello progressivo dell'indagine possano mai sovrapporsi. Per questa ragione la psicologia fenomenologica non disdegna l'uso di una buona dose di induttivismo, a patto che i risultati ottenuti mediante l'osservazione sperimentale trovino posto sul terreno solido e certo della descrizione fenomenologica. Come si evince sia dal saggio sulle emozioni che da *L'immaginario*, saggio di «psicologia fenomenologica dell'immaginazione»[192], Sartre instaura un dialogo proficuo con la psicologia induttiva benché sia consapevole che le evidenze sperimentali, proprio perché induttive, non consentono «di superare il campo del probabile»[193]. Eppure, riconosce al contempo che tali evidenze apportano un arricchimento alla ricerca e concorrono all'elaborazione di un punto di vista onnicomprensivo sulla realtà umana. Anche se non manca di sottolineare le criticità laddove richiesto, l'analisi sartriana muove in direzione dell'integrazione piuttosto che dell'esclusione, delle osservazioni sperimentali provenienti dai diversi indirizzi di ricerca con cui si confronta denaturalizzandoli, inglobandoli cioè all'interno di una visione più generale e sintetica del fenomeno. Questo avviene, ad esempio, con le principali teorie psicologiche dell'emozione che passa in rassegna prima di esporre la sua teoria fenomenologica, dalle quali trattiene quegli elementi che gli sembra colgano un aspetto veritiero del fenomeno in questione. Tra questi, la nozione di condotta d'insuccesso teorizzata da Janet. L'identificazione della condotta emotiva con una condotta d'insuccesso è convincente, ciò che non convince affatto Sartre è il modo in cui Janet ne spiega il funzionamento. Benché egli parli delle reazioni emotive osservate in certi soggetti psicastenici nei termini di strategie di comportamento che essi mettono in pratica quando non sono in grado di sostenere una condotta "di successo", la condotta emotiva continua a essere regolata da automatismi e meccanismi sui quali il soggetto non ha alcun controllo. L'emozione viene confinata, proprio come nella teoria periferica di James, a livello inferiore di un mero disordine fisiologico. Nella teoria fenomenologica da lui proposta, Sartre recupera l'idea della condotta emotiva come condotta d'insuccesso mostrando, però, come la genesi di un simile atteggiamento vada rintracciata in una scelta del soggetto e non nell'azione di processi meccanici e inconsci di cui il soggetto è del tutto ignaro. Similmente dai contributi alla *Gestaltpsychologie* di Lewin e di Dembo, recupera il concetto di evasione che sta a fondamento della teoria funzionale dell'emozione sostenuta da questi autori. Secondo la visione funzionale, l'emozione si qualifica come uno stato psicologico d'evasione. In

[190] Id., *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 210.
[191] Ivi, p. 210.
[192] *Psychologie phénoménologique de l'imagination* è il sottotitolo de *L'imaginaire*.
[193] Id., *L'immaginario*, cit., p. 86.

situazioni di forte tensione in cui la buona riuscita dell'azione è ostacolata, così come gli atti di sostituzione che avrebbero lo scopo di rimuoverla o quantomeno allentarla, l'emozione rappresenta la risposta più semplice a un problema complesso. Non potendo trovare «la soluzione appropriata di un problema, agiamo su noi stessi, ci abbassiamo e ci trasformiamo in un essere tale che si appagherà di soluzioni grossolane e meno adeguate (per esempio, strappare il foglio di carta su cui è scritto l'enunciato del problema)»[194]. Benché sia inidonea alla risoluzione delle difficoltà che ci attanagliano, l'emozione assolve perfettamente al «bisogno di rompere la tensione, di rimuovere questa cappa di piombo che pesa sulle nostre spalle»[195]. E in questa misura la sua funzionalità è innegabile, ma il suo significato resta incomprensibile. Per gli psicologi della forma, l'emozione si «spiega con la rottura di una forma e con la ricostituzione di un'altra»[196]. Secondo Sartre, la si può comprendere solo se si intende il momento della rottura e il momento della ricostituzione come parti di un processo continuo di trasformazione di una forma complessiva, che può essere operata solamente dalla coscienza. È l'attività sintetica della coscienza che modifica i rapporti con la situazione in cui è radicata e in cui gli oggetti si organizzano e si dispongono a seconda delle finalità perseguite. Per la coscienza commossa il fine prioritario è la fuga da una realtà che la opprime con richieste che non è in grado di soddisfare. Se l'azione positiva è interdetta, l'emozione segnala la via più immediata e meno dispendiosa per uscire dall'impasse.

Infine, dalla psicanalisi freudiana, Sartre acquisisce la nozione di significato: l'idea che «ogni stato di coscienza vale per qualcosa d'altro da se stesso»[197]. Tale significato non è fissato dallo psicanalista una volta per tutte, ma varia a seconda della vicenda biografica del paziente, nella quale uno stato psichico come l'emozione può rimandare ad esempio alla ricerca di una via di fuga o di un appagamento di tendenze sessuali nascoste. A prescindere da come lo psicanalista la interpreta, l'emozione, come ogni altro fenomeno di coscienza, risulta interamente determinata da elementi a essa estranea. Pur essendo un fenomeno in sé significante, è totalmente avulsa dal suo significato che si trova altrove, fuori dal perimetro piuttosto ristretto di ciò di cui il soggetto è cosciente. Per decifrare la condotta cosciente lo psicanalista è costretto ad andare alla ricerca dell'avvenimento traumatico di cui tale condotta sarebbe solamente un effetto superficiale e visibile. Malgrado tributi alla psicanalisi il merito di aver teorizzato una nozione così importante quale quella di significato, Sartre non può fare a meno di giudicare in maniera sfavorevole la psicanalisi di matrice freudiana che, non rinunciando al concetto di causalità psichica, sottoscrive una concezione reificante e determinista della coscienza. Una concezione che peraltro – prosegue Sartre – entra in contraddizione con l'assunto

[194] Id., *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 176.
[195] *Ibidem*.
[196] Ivi, p. 177.
[197] Ivi, p. 179.

secondo cui ogni fatto di coscienza ha un carattere simbolico in quanto «*possiede una certa analogia con il complesso espresso*»[198], analogia che rende comprensibile il legame immanente tra simbolo e cosa simbolizzata. Ma se un simile legame sussiste ed è accessibile alla comprensione dello psicanalista è solo perché il «rapporto fra simbolo, cosa simbolizzata e simbolizzazione è un legame infrastrutturale della coscienza»[199]. A causa della confusione metodologica fra causalità e comprensione[200], la teoria psicanalitica non solo si contraddice da sé ma è inoltre attraversata da una frattura sempre più pronunciata tra teoria e prassi. Infatti, mentre «il teorico della psicanalisi stabilisce rapporti trascendenti di causalità rigida fra fatti studiati […], il pratico s'assicura una buona riuscita studiando soprattutto i fatti di coscienza col ricorso alla comprensione, cioè cercando con elasticità di vedute il rapporto infracosciente fra simbolizzazione e simbolo»[201]. Ciononostante, la psicologia fenomenologica non rigetta in toto il metodo psicanalitico ma si riserva di accogliere solo quei risultati ottenuti mediante l'esercizio dell'autentica comprensione.

Il riferimento costante alle scoperte più recenti in campo sperimentale attesta, in buona sostanza, che Sartre non ne valuta negativamente gli esiti, sebbene ritenga che sotto il profilo epistemologico il sapere psicologico resta un sapere debole che deve necessariamente appoggiarsi sull'evidenza fenomenologica. Oggetto del suo biasimo è la tendenza comune a collocare la genesi dei fenomeni psichici al di fuori dei confini della coscienza. Per esempio, nel caso dell'emozione: in un'alterazione fisiologica, in automatismi o funzioni psicologiche al di sotto della soglia della coscienza, o nell'inconscio. Insomma, in meccanismi di natura fisiologica o psicofisica rispetto ai quali la vita cosciente è ridotta a un epifenomeno interamente determinato dall'azione di leggi psicologiche plasmate sul modello delle leggi della fisica o della biologia, a seconda dei casi. Da qui l'urgenza di ricomprendere i dati sperimentali all'interno di una teoria fenomenologica che non rinuncia ai suoi

[198] Ivi, p. 182.
[199] *Ibidem*.
[200] La psicanalisi freudiana è per Sartre espressione diretta di un pensiero magico che afferma e nega al contempo l'intenzionalità della coscienza, come dimostra in maniera evidente il funzionamento del meccanismo della censura. Secondo Freud, la censura funziona come "una linea di demarcazione" che determina nel soggetto la dualità di ingannatore e ingannato, nella misura in cui egli ignora l'oggetto censurato. Dall'altro lato, è ancora Freud a sostenere che il paziente può mettere in campo una serie di strategie di resistenza finalizzate a depistare lo psicanalista man mano che si avvicina alla scoperta della verità. Ma se la censura è effettivamente un meccanismo inconscio, come si spiegano le resistenze da parte del soggetto? Non dovrebbe, il soggetto, avere consapevolezza della verità che lo psicanalista sta per rivelare? E ancora non dovrebbe, la censura, «per esercitare la propria azione di discernimento», sapere ciò che respinge? Il caso della censura mette in luce l'ambiguità delle costruzioni teoriche psicanalitiche in cui metodi, che si differenziano per finalità e procedimenti, tendono a sovrapporsi. I rilievi critici sull'impianto metodologico psicanalitico sono segno dell'assimilazione, da parte di Sartre, della lezione metodologica jaspersiana. Già nella prima edizione della *Psicopatologia Generale*, Jaspers aveva individuato nella psicanalisi freudiana la tendenza a trasformare relazioni comprensibili in leggi causali e, dunque, in teorie che generalizzano erroneamente connessioni che non possono aspirare per loro natura alla validità universale. Le relazioni comprensibili si configurano, infatti, come connessioni di carattere idealtipico che possono valere per il singolo caso e non in maniera incondizionata. Procedendo senza alcun riguardo per le questioni metodologiche, i lavori di Freud assumono un aspetto fantasioso che rende difficile «passare al nocciolo pregevole di questa psicologia comprendente». Cfr. K. Jaspers, *Einführung*, in *Allgmeine Psychipathologie*, Springer, Berlin 1913; tr. it. di S. Achella, *Psicopatologia generale. Introduzione (1913)*, in Id., *Scritti psicopatologici*, cit., p. 103
[201] J.-P. Sartre, *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 182.

presupposti metafisici. Se il fenomeno psichico è qualcosa di significante, l'interrogazione fenomenologica deve impegnarsi a chiarirne la ragione d'essere. Deve cioè domandarsi se ciò che si mostra «come una contingenza irriducibile non rinvii a un fatto più originale che ne illuminerebbe la significazione»[202], spingendosi «al di là della fatticità, per prendere un punto di vista più inglobante dove l'intuizione fenomenologica riceverà un senso dalla totalità in cui è presa. In questo senso, la metafisica è inevitabile»[203]. E lo è in quanto motivata da «un'esigenza basata su di una comprensione preontologica della realtà-umana e sul rifiuto connesso di considerare l'uomo come analizzabile e come riducibile a dati primitivi, a desideri (o "tendenze") determinati, sopportati dal soggetto come delle proprietà da un oggetto»[204]. La fenomenologia prova a stabilire se una certa funzione della coscienza, come ad esempio l'immaginazione, costituisce «una specificazione contingente e metafisica dell'essenza, o al contrario, deve essere descritta (come) una struttura che descrive questa essenza»[205]. Non si tratta soltanto di descrivere forme peculiari dell'intenzionalità, quali l'emozione o l'immaginazione. Si tratta soprattutto di svelare cosa significa per la coscienza possedere la capacità di immaginare o di emozionarsi, e se una coscienza sprovvista di queste funzioni sia ancora pensabile nei termini di coscienza. Fermo restando che, per quanto l'immaginazione così come l'affezione manifestino l'essenza della realtà umana, la fatticità e la non necessità di tali manifestazioni non vengano in qualche modo soppresse. Anche se l'analisi sartriana si sviluppa, come abbiamo visto, lungo tre prospettive, si può dire che in tutti e tre casi abbiamo a che fare con "fatti": «il fatto psichico della psicologia positiva, il fatto della significazione che Sartre chiama fatticità, il fatto della manifestazione d'essenza (il significato o l'essere al mondo) quando viene svelato»[206]. Se la psicologia positiva resta vincolata alla singolarità fattuale e con la fenomenologia pura si passa alla considerazione globale del significato in relazione alla realtà umana, la psicologia fenomenologica rimane nel mezzo, precisamente nel punto di intersezione tra la dimensione del particolare e la dimensione del generale. Pur avendo di mira la delimitazione delle proprietà essenziali dell'emozione, essa «non cessa allo stesso tempo di ricorrere a degli esempi situati, incarnati, singolari»[207] che testimoniano, anche se in minima parte, la varietà e la complessità delle emozioni. In ragione delle quali, la descrizione non può rinunciare a questo confronto continuo con il caso individuale. Una stessa emozione può, infatti, assumere forme differenti a seconda delle circostanze contingenti o a seconda della sua evoluzione temporale:

[202] J. M. Mouillie, *La signification métaphysique de la phénoménologie sartrienne*, in «Alter», 2002, cit., p. 239.
[203] *Ibidem*.
[204] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 637.
[205] Id., *L'immaginario*, cit., p. 268.
[206] E. Gripay, *La signification obscure : l'«Esquisse» de Sartre et la psychologie concrète de Politzer*, in . Caeymaex, G. Cormann, V. de Coorebyter (a cura di), «Études sartriennes», 17/18, Garnier, Paris 2014, p. 114.
[207] N. Depraz, *Le statut de la description dans* L'esquisse d'une théorie des émotions, cit., p. 116.

> ci possono essere molte altre paure, molte altre tristezze. […] Per coglierne il significato e la finalità, occorrerebbe conoscere e analizzare ogni situazione particolare. In generale, non ci sono quattro grandi tipi di emozioni, ce ne sono molti di più e il classificarli sarebbe un lavoro utile e fecondo. Per esempio, s la paura del timido si muta d'un tratto in collera (mutamento di condotta motivato da un mutamento di situazione) questa collera non è una collera del tipo banale: è *paura traboccata*. Ciò non significa affatto che sia riducibile in qualche maniera alla paura[208].

L'attenzione al particolare attesta «la plasticità della descrizione sartriana» che, a partire dall'analisi dell'esempio singolare, «punta verso un'eidetica dinamica in cui un'emozione può passare in un'altra senza perdere la sua identità ma producendo un'essenza emozionale altra, ossia una "forma sintetica" più complessa»[209]. Un'eidetica siffatta permette di «accedere alla fatticità singolare del fenomeno emozionale in tutta la sua complessità»[210], senza tuttavia rinunciare a un inquadramento teorico più generale che consenta di riconoscere in ognuna di queste manifestazioni singolari la realizzazione di una condotta magica. Questa plasticità si può definire un tratto peculiare del metodo descrittivo sartriano. La si ritrova, ad esempio, nelle minuziose descrizioni della condotta di malafede, analizzata a partire dalla presentazione di vere e proprie figure della malafede (il cameriere, la donna corteggiata e l'omosessuale) in cui viene rappresentato, in scenari diversi, l'operare del medesimo meccanismo psicologico di negazione di sé.

Ancora nella raccolta di racconti *Il muro*[211], coevo al saggio sulle emozioni, Sartre mette in scena attraverso la narrazione di «cinque piccole disfatte»[212], di cinque vite che si trovano ad affrontare la morte, la follia, l'impotenza, la perversione e la menzogna, il dramma (o la commedia) di una salvezza impossibile. Di tentativi mancati di mettersi al riparo dall'assurdità dell'esistere umano. Ciascuno dei quali assume i contorni di una biografia singolare che esprime il "contenuto individuale e concreto" di un progetto esistenziale a cui lo sforzo comprendente della psicologia deve tendere[213]. E che sarà

---

[208] J.-P. Sartre, *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 195.
[209] N. Depraz, *Le statut de la description dans* L'esquisse d'une théorie des émotions, cit., p. 117.
[210] *Ibidem*.
[211] La raccolta contiene i seguenti racconti: *Il muro*, *La camera*, *Erostato*, *Intimità* e *Infanzia di un capo*. I primi due racconti – *Le Mur* e *La Chambre* – vennero pubblicati per la prima nel luglio del 1937 e nel gennaio del 1938 rispettivamente in «La Nouvelle Revue française» e «Mesures».
[212] L'espressione è utilizzata dallo stesso Sartre in una nota all'edizione Pléiade del 1961 e citata da Paola Dècina Lombardi nell'introduzione alla traduzione italiana de *Le Mur*. Cfr. J.-P. Sartre, *Oeuvres romanesques*, a cura di M. Contat, M. Ribalka, Pléiade, Gallimard, Paris 1981, p. 158; cfr. P. Dècina Lombardi, *Il muro: vane fughe e parodie liquidatorie,* in J.-P. Sartre, *Il muro*, tr. it. di E. Giolitti, Einaudi, Torino 1947/2015, p. XII.
[213] Nelle *Questioni di metodo* Sartre sottolineerà l'importanza della biografia ai fini di un'autentica comprensione storica, che solo un metodo che sia regressivo e progressivo al contempo potrà realizzare. Questo metodo si identifica, per Sartre, con il metodo esistenziale, l'unico capace di determinare «progressivamente la biografia (ad esempio) approfondendo l'epoca, e l'epoca approfondendo la biografia» (Id., *Questioni di metodo*, cit., p. 102). Ed è ciò di cui il filosofo darà prova nella monumentale biografia di Flaubert, alla cui stesura iniziò a lavorare più o meno assiduamente, come racconta in un'intervista, a partire dal 1955 proseguendo fino all'anno della sua morte, sopraggiunta nel 1980. Nella prefazione al primo volume, Sartre evidenzia il legame di filiazione diretta tra le due opere*:* «*L'idiota della famiglia* è il seguito di *Questions de méthode*. Suo tema: che cosa si può sapere d'un uomo, al giorno d'oggi? Mi è sembrato che non si potesse rispondere a questa domanda se non con lo studio d'un caso concreto: che cosa sappiamo noi – per esempio – di Gustave Flaubert? Si tratta di totalizzare le informazioni di cui disponiamo nei suoi confronti» (Id., *L'idiot de la famille I-III*, Gallimard, Paris 1971/1972; tr. it. parziale di C. Pavolini, *L'idiota della famiglia. Flaubert dal 1821 al 1885*, a cura di M.

l'oggetto proprio di quella psicanalisi esistenziale[214] che Sartre teorizzerà nel secondo capitolo della quarta sezione de *L'essere e il nulla*. Prima di presentarne il metodo e le finalità di ricerca, il filosofo francese ne enfatizza la radicale novità non solo rispetto alla psicologia esplicativa, che critica per l'uso che fa della categoria di causalità; ma anche rispetto alla psicopatologia jaspersiana con cui la psicanalisi esistenziale condivide il metodo comprendente. In Jaspers «la comprensione rimane una percezione di legami *generali*» come per esempio «il legame fra castità e misticismo, fra debolezza e ipocrisia», ignorando completamente «la relazione concreta fra *questa* castità (*questa* astinenza in relazione alla tale o alla tal altra donna, *questa* lotta contro quella tentazione precisa) e il contenuto individuale e concreto del misticismo […]»[215]. La psichiatria si accontenta di illuminare le strutture generali nelle quali la singolarità scompare e con essa anche la possibilità di cogliere il significato di certe condotte. La comprensione psicopatologica è una comprensione "inumana" perché al di qua dell'uomo, perché rinuncia all'individuo in favore dell'universale. Ed è questa rinuncia alla singolarità situazionale che decreta la sparizione dell'uomo nella misura in cui sono «le mille espressioni contingenti ed empiriche che fanno sì che la realtà-umana non ci appaia mai che *manifestata* da *un certo uomo*, da una persona singola»[216]; o, richiamando le parole pronunciate dal

Recalcati, Il Saggiatore, Milano 1977/2019, p. 21; cfr. Id., *Sur «L'idiot de la famille»*, in *Situations X – Politque et autobiographie*, Gallimard, Paris 1976, pp. 91-115; tr. it. *Su «L'idiota della famiglia»*, in Id., *L'universale singolare*, cit., pp. 129-147).

[214] La psicanalisi esistenziale deve interrogare, decifrare i comportati empirici e personali dell'uomo ispirandosi alla psicanalisi freudiana. Come quest'ultima, essa considera «tutte le manifestazioni obiettivamente svelabili della "vita psichica" come se comportassero dei rapporti "simbolizzazione-simbolo" con delle strutture fondamentali e globali che costituiscono propriamente la persona» (Id., *L'essere e il nulla*, cit., p. 646). Diversamente da questa, la psicanalisi esistenziale non presuppone nulla prima della libera scelta del soggetto prendendo le mosse da una concezione antropologica antitetica rispetto a quella freudiana. Mentre Freud sostiene una visione deterministica dell'agire umano, la psicanalisi esistenziale assume l'uomo come libertà situata. Pertanto, il suo fine è quello di risalire alla scelta originaria che «unisce, in una sintesi prelogica, la totalità dell'esistente e, come tale, è il centro di riferimento di una infinità di significati polivalenti» (ivi, p. 647). In tal senso, la psicanalisi esistenziale è una psicanalisi senza inconscio dal momento che «il fatto psichico è per lei coestensivo alla coscienza» (ivi, p. 648), anche se questo non significa necessariamente che sia conosciuto dal soggetto in ragione della discrepanza tra coscienza di sé e conoscenza di sé. Ciononostante, è solo perché il soggetto è in qualche misura consapevole del rapporto simbolo-simbolizzazione che lo psicanalista può riportare alla luce il progetto originario che ogni comportamento simbolizza. Proprio perché la simbolizzazione è qualcosa che compie lo stesso soggetto scegliendosi, la psicanalisi esistenziale rinuncia a tutte le causalità meccaniche e tutte le interpretazioni generali del simbolismo. Posto cioè che il significato non viene dall'esterno a determinare il soggetto in virtù dell'azione meccanica che l'ambiente esercita su di lui, lo psicanalista non può fare ricorso a una simbolica precostituita sulla base di rapporti elementari di simbolizzazione che conservano un significato costante. Ma deve piuttosto «riinventare una simbolica in funzione del caso particolare che considera» (ivi, p. 650), tenendo conto che, trattandosi di una libera scelta, il soggetto ha sempre la possibilità di revocarla. Lo psicanalista deve dunque essere pronto a «considerare che i simboli cambiano di significato e ad abbandonare la simbolica usata fino allora», prestando attenzione «ai minimi cambiamenti che si possono osservare nel soggetto: si tratta qui di capire l'*individuale* e spesso anche l'istantaneo» (ivi, p. 651). Oggetto della sua analisi non saranno dunque solamente «i sogni, gli atti mancati, le ossessioni e le nevrosi, ma anche e soprattutto i pensieri di quando si è svegli, gli atti riusciti e adatti, lo stile ecc., insomma tutto ciò che consente allo psicanalista di stabilire» (ivi, p. 653), attraverso il confronto dei risultati conseguiti, delle «considerazioni generali sulla realtà-umana in quanto scelta empirica dei propri fini» (ivi, p. 652).

[215] Ivi, pp. 635-636.

[216] Ivi, p. 642.

filosofo durante la conferenza su Kierkegaard del '64, «ogni uomo è tutto l'uomo in quanto universale singolare»[217].

2.3.1 La psicologia fenomenologica dell'immaginazione: L'Imaginaire

Ne *L'immaginario* Sartre prosegue il lavoro di indagine sull'immaginazione avviato nel *Diplôme* e proseguito con la pubblicazione nel 1936 de *L'immaginazione*, uno scritto nato dalla rielaborazione del primo, che costituisce la *pars destruens* dell'argomentazione sartriana e che per certi versi prepara all'uscita dell'opera del '40. Opera in cui Sartre si impegna, dopo avere ripercorso la storia dell'immagine nel pensiero occidentale e averne disvelato le aporie di fondo, nella messa a punto di una propria teoria dell'immagine a partire dall'acquisizione di strumenti metodici e concettuali mutuati dalla fenomenologia husserliana. Tant'è che il saggio viene presentato dall'autore come saggio di psicologia fenomenologica che intende affrontare il problema dell'immaginazione da una prospettiva in cui alle descrizioni fenomenologiche si associano le osservazioni empiriche della psicologia sperimentale. Le prime forniscono il terreno solido dell'evidenza su cui le seconde, probabili ma non certo indubitabili, possono fondarsi. La prima operazione, pertanto, da compiere è «tentare una fenomenologia dell'immagine»[218] che ne definisca l'essenza attraverso l'esercizio della riflessione. È solo mediante la riflessione di secondo grado che si rende possibile la descrizione dell'immagine, dal momento che finché siamo ingenuamente calati nell'esperienza immaginativa, ciò che ci appare non è l'immagine (*image*) in quanto tale bensì l'oggetto in immagine (*objet en image*). Con l'assunzione della postura riflessiva, e quindi spostando l'attenzione dall'oggetto al modo in cui si dà, l'immagine compare con chiarezza e la coscienza può affermare con certezza "ho un'immagine". Concentrandosi unicamente sull'immagine prodotta nella riflessione, lo psicologo è chiamato a cimentarsi nella descrizione senza cedere alla tentazione di formulare ipotesi sulla sua natura. Tutto quello che deve fare è «fissare in concetti il sapere certo e immediato»[219] che l'esperienza gli restituisce mettendo in luce le proprietà essenziali che specificano la coscienza immaginativa e la distinguono dalle altre strutture intenzionali.

La prima caratteristica che lo psicologo noterà è l'intenzionalità dell'immagine. Vale a dire che l'immagine non è un elemento cosale, assimilabile alla cosa materiale che rappresenta, contenuto nella coscienza e né la coscienza una sorta di contenitore spazialmente connotato, come ci induce falsamente a credere l'illusione di immanenza. L'immagine si configura a tutti gli effetti come una coscienza intenzionale, una modalità peculiare della coscienza di entrare in rapporto con l'oggetto,

[217] Id., *L'universel singulier*, in Id., *Situations IX – Mélanges,* cit., pp. 152-190; tr. it. *L'universale singolare*, in Id., *L'universale singolare*, cit., p. 172.
[218] Id., *L'immaginario*, cit., p. 10.
[219] *Ibidem*.

simile alla percezione: in entrambe l'oggetto viene «intenzionato nella sua individualità concreta, nella sua corporeità»[220]. Ma nel caso della percezione l'oggetto è "incontrato" dalla coscienza, nel caso dell'immagine non lo è nella misura in cui essa si relaziona a un oggetto assente. L'utilizzo del termine immagine o di espressioni ambigue quali quella di "immagine mentale" non deve fuorviarci: «la parola "immagine" può designare soltanto il rapporto tra la coscienza e l'oggetto. In altre parole, è un certo modo con cui l'oggetto appare alla coscienza o, se si preferisce, un certo modo con cui la coscienza si dà l'oggetto»[221].

La seconda caratteristica è il fenomeno di *quasi*-osservazione. Quest'espressione sta a indicare la povertà essenziale dell'immagine in rapporto alla ricchezza prospettica della percezione da un lato, e alla definitività del sapere concettuale dall'altro. Nella percezione l'oggetto si dà alla coscienza per adombramenti, sempre a partire da una determina prospettiva spaziale che rende impossibile l'intuizione totale e istantanea di tutti i suoi profili. Per vedere l'oggetto nella sua totalità, è necessario girargli attorno assumendo punti di vista sempre nuovi che disvelano aspetti fino ad allora adombrati. Nel decorrere del processo percettivo si ha dunque un accrescimento di conoscenza grazie all'apprendimento di elementi che man mano si aggiungono e arricchiscono la nostra esperienza dell'oggetto. Se nella percezione l'acquisizione del sapere è procedurale, il pensiero concettuale ha una prensione immediata e complessiva dell'oggetto. L'oggetto viene cioè afferrato subito e interamente, non c'è bisogno "di fare il giro". L'immagine di contro sintetizza in sé questi due caratteri: il prospettivismo della percezione e l'immediatezza del sapere concettuale. Come l'oggetto percepito, l'oggetto in immagine appare in prospettiva. Eppure, sappiamo ancor prima della sua apparizione di cosa si tratta: per immaginare un cubo, devo necessariamente già sapere che cos'è e conoscerne le proprietà geometriche. Se così non fosse, non potrei di certo dire che l'oggetto che mi appare in immagine è un cubo. In questo senso, l'oggetto in immagine è dotato di un'evidenza che manca all'oggetto percepito. Nella percezione c'è sempre un margine di incertezza o di errore che impedisce la formazione di un sapere indubitabile. Di contro, nell'immagine il sapere sull'oggetto è già acquisito:

> l'immagine è un atto sintetico, che unisce a elementi più propriamente rappresentativi un sapere concreto, non immaginato. Un'immagine non si apprende: è organizzata esattamente come gli oggetti che sono appresi, ma difatti si dà interamente per ciò che è, fin dalla sua apparizione. Se vi divertite e fate girare un cubo-immagine, se fingete che vi presenti le sue diverse facce, alla fine dell'operazione non avrete fatto nessun progresso: non avrete imparato nulla[222].

[220] Ivi, p. 13.
[221] Ivi, p. 14.
[222] Ivi, p. 17.

In più l'immagine è priva dell'eccedenza tipica della cosa materiale. Nel percepire la cosa materiale l'attenzione del soggetto che la osserva è sempre rinviata oltre, verso gli aspetti ancora non visti e soltanto anticipati e che per essere colti, nella complessità delle loro relazioni o delle relazioni con l'ambiente circostante, esigerebbero un tempo infinito. La percezione è un processo e, come tale, è perfettibile e indeterminata: c'è sempre un dettaglio inosservato che si rivela guardando l'oggetto più da vicino o adottando una posizione diversa nello spazio. Per l'immagine non vale lo stesso. Per quanto possa impegnarmi a osservarla «vi troverò solo quello che vi avrò messo»[223]. In ciò consiste la povertà essenziale dell'immagine: essendo definita dalla coscienza che se ne ha, l'immagine non insegna nulla che non si sappia già. E anche se ci sembra di trovarci di fronte a essa nella posizione dello spettatore, in realtà la nostra è una *quasi*-osservazione. Vale a dire un'osservazione dalla quale non si impara nulla perché l'immagine offre "in blocco" il suo contenuto, proprio come il sapere concettuale. Con quest'ultimo l'immagine sta in una relazione essenziale giacché è legato all'intenzione che prende di mira l'oggetto al quale aggiunge sinteticamente delle determinazioni. È attraverso il sapere che la coscienza immaginativa lo intenziona. Tra l'oggetto in immagine e la coscienza che se ne ha si istituisce una strettissima correlazione: l'oggetto in immagine si costituisce nella coscienza che me ne formo. L'immagine è dunque un atto sintetico nel quale «l'elemento rappresentativo e quello del sapere sono legati […]. L'oggetto in rapporto con quest'atto si costituisce al contempo come un oggetto concreto, sensibile, e come un oggetto di sapere»[224]. Questo vuole dire che l'oggetto in immagine è allo stesso tempo trascendente e immanente alla coscienza. Trascendente perché l'oggetto in immagine, come l'oggetto percepito, si mostra alla coscienza prospetticamente, come se fosse l'oggetto di una reale osservazione. Immanente perché la coscienza lo conosce grazie al sapere che già ne possiede e che non è in alcun modo desunto dalla *quasi*-osservazione. Ciononostante, così come l'oggetto in immagine non precede il sapere che se ne ha, allo stesso modo la coscienza non precede mai l'oggetto, come se ci fosse il sapere puro da un lato e l'immagine dall'altro. L'intenzione è "saputa" nel momento stesso in cui giunge a realizzazione: l'oggetto in immagine e la coscienza sono cioè simultanei.

Ne *L'Imaginaire*, a differenza di quanto aveva fatto nel *Diplôme*, Sartre si sofferma molto più a lungo sulle proprietà che definiscono il sapere immaginativo. Nel *Diplôme l*'identificazione tra immaginazione e pensiero era tale da non contemplare un pensiero che non avesse già immediatamente la configurazione di immagine. Tutta la polemica con gli psicologi della Scuola di Würzburg era in fondo finalizzata a mostrare l'inconsistenza delle loro posizioni, che difendevano invece la possibilità di un pensiero puro e senza immagini. Ne *L'immaginario*, che da questo punto

[223] *Ibidem*.
[224] Ivi, p. 18.

di vista risente dell'influsso delle *Ricerche Logiche*, il sapere immaginativo è un tipo particolare di coscienza distinto dalla coscienza vuota di significato in cui «il sapere può esistere allo stato libero»[225], senza mai raggiungere una forma intuitiva. Nella coscienza vuota di significato la materia sensibile viene assunta soltanto come supporto di relazioni di carattere generale. Anche se in esso si esprimono relazioni concrete che riguardano oggetti altrettanto concreti, il sapere puro rimane una coscienza vuota: la coscienza di una regola universale che si può applicare agli individui particolari. Il sapere immaginativo tende invece spontaneamente a tradursi in un'intuizione benché non sempre raggiunga la forma finale di un'immagine pienamente dispiegata, come accade per esempio durante la lettura di un romanzo in cui è raro che nel lettore si formino delle immagini determinate. Eppure, l'esperienza letteraria è senza dubbio un'esperienza immaginativa nella misura in cui implica una partecipazione affettiva da parte del lettore, che non si verifica quando l'oggetto della lettura è un'opera scientifica e non un romanzo. Questa differenza tra esperienze che apparentemente sembrerebbero tra loro molto simili, si chiarisce se si tiene conto del tipo di sapere che entra in gioco. Nella lettura di un saggio scientifico, il lettore si trova di fronte a una sfera oggettiva di significato a cui ha accesso mediante l'apparato parimenti oggettivo dei segni linguistici. Nella lettura del romanzo, invece, le parole materializzano un mondo irreale con cui il lettore viene in relazione non appena inizia a leggere. Leggere, in questo caso, significa «realizzare *sui* segni il contatto con questo mondo»[226] in cui ci sono «esseri concreti»[227] che la coscienza prende di mira attraverso sintesi percettive e non significanti. La coscienza si comporta come se fossero cose e non entità astratte intenzionate attraverso la mediazione di un sapere composto da rapporti ideali che solo vagamente si riferiscono all'oggetto. Ciò che cambia non è tanto il contenuto del sapere quanto il modo in cui l'oggetto è saputo. Mentre il sapere puro mira all'oggetto attraverso l'ordine delle sue qualità, il sapere immaginativo mira all'afferramento di qualcosa di ancora indeterminato. E in questo senso si presenta «come uno sforzo di definire questo "qualcosa" come una volontà di giungere all'intuitivo, come un'attesa di immagini»[228]. Nel caso della lettura del romanzo i segni sono "impregnati" di un sapere immaginativo che trasforma la loro funzione primaria. Le parole sulla carta non sono più deputate alla designazione del concetto, ma diventano rappresentative dell'oggetto. Il sapere immaginativo se ne serve come fossero dei "disegni" della cosa: non solo significano l'oggetto, ma ne rappresentano le qualità:

[225] Ivi, p. 90.
[226] Ivi, p. 100.
[227] *Ibidem*.
[228] Ivi, p. 102.

> Quando leggo "quella bella persona", senza dubbio e prima di tutto queste parole *significano* una certa giovane donna, l'eroina del romanzo. Ma *rappresentano* in una certa misura la bellezza della donna, hanno la funzione di quel *qualcosa* che è una bella giovane donna[229].

L'immagine allora nasce in risposta allo sforzo del pensiero che, nel tentativo di afferrare l'oggetto come una presenza, «non mira più ai rapporti come tali, ma come a *qualità* sostanziali delle cose»[230]. Come vedremo di seguito, la degradazione (*dégradation*) che il sapere subisce nel passaggio alla dimensione immaginativa sarà decisiva per l'istituirsi di quelle forme di coscienza patologiche in quanto prigioniere dell'atteggiamento immaginativo, per le quali il sapere puro rappresenta un ideale irraggiungibile.

La terza caratteristica evidenziata dalla riflessione concerne la posizionalità dell'atto immaginativo. Come ogni atto di coscienza, anche l'immaginazione comporta il compimento di un atto di credenza o tesi posizionale. Immaginando la coscienza ha la possibilità di porre il suo oggetto come inesistente, assente, esistente altrove oppure di neutralizzare la posizione. Nelle prime due posizioni si esprime manifestamente un atto di negazione, assoluto nel caso dell'inesistenza dell'oggetto in immagine o relativo in caso di assenza. Porre Pierre come assente non vuole dire porlo come inesistente bensì come esistente altrove, non presente. Parimenti nella terza la negazione è presupposta ma implicitamente: per porre l'oggetto come esistente altrove bisogna averne prima negato l'esistenza qui. Ad esempio, nel giudizio "Pierre è a Berlino" è implicita l'asserzione "Pierre non è qui". Infine, nella sospensione della tesi posizionale l'oggetto non è posto né come esistente né inesistente, ogni riferimento al suo statuto esistenziale è messo fuori circuito. Per Sartre la negazione rappresenta una modalità posizionale propria dell'immaginazione, che non possiamo trovare né nella percezione né nel pensiero. Per il pensiero l'esistenza o la non esistenza dell'oggetto in carne e ossa è indifferente: il correlato intenzionale dell'atto ideativo sono infatti le essenze universali. La percezione, d'altra parte, pone in genere il suo oggetto come esistente. In certe circostanze l'oggetto può apparire dubbio, possiamo non essere certi di quel percepiamo, ad esempio che quell'uomo che si vede all'orizzonte sia Pierre, tuttavia, giacché continuiamo a percepire la figura in carne, tendiamo a porla come esistente. Ciò che è in dubbio è il senso apprensionale della percezione in corso. All'opposto, l'oggetto della coscienza immaginativa «ha la peculiarità di non esserci e di essere posto come tale, o anche di non esistere e di essere posto come inesistente, oppure di non essere affatto posto»[231]. Ciononostante, l'oggetto è preso di mira nella sua "carnalità". Quando immagino Pierre, ciò che intenziono non è un'immagine mentale che lo raffigura: è «Pierre nella sua corporeità, quel

[229] Ivi, p. 103.
[230] Ivi, p. 104.
[231] Ivi, p. 24.

Pierre che posso vedere, udire, toccare, in quanto lo posso vedere, udire, toccare»[232]. Soltanto che questo corpo in carne e ossa si sottrae alla mia percezione, o meglio: sono io a sottrarmi e a scegliere «di non toccare quel Pierre che posso contemporaneamente toccare. L'immagine che ho di lui è un certo modo di non toccarlo, di non vederlo, un modo che lui ha di *non essere* a una certa distanza in una certa posizione»[233]. L'oggetto in immagine si qualifica pertanto come "intuitivo-assente", come il segno di un'assenza intuitiva. L'immaginazione si trova in una relazione costitutiva con il nulla, in quanto il suo oggetto si distrugge nell'atto stesso di affermarsi. Questa nozione di nulla (*néant*), che Sartre introduce nel primo capitolo per poi riprenderla solamente nella *Conclusione* dove ne svilupperà appieno le implicazioni ontologiche, è una delle principali acquisizioni – dopo l'intenzionalità –mutuate dalla fenomenologia husserliana. Nel §23 del primo volume delle *Idee*, respingendo una lettura psicologistica che intende l'essenza alla stregua di un concetto psicologico arbitrario ricavato mediante un processo astrattivo come avviene per le libere finzioni, Husserl scrive che, sebbene l'atto in cui la formazione dei concetti e delle finzioni sia certamente un vissuto psichico, sarebbe erroneo ritenere che lo stesso valga per l'essenza e per l'oggetto fittizio. In nessun caso l'oggetto immaginato – ad esempio un centauro che suona il flauto – risulta immanente alla coscienza. Al contrario, «il centauro stesso naturalmente non è nulla di psichico, esso non esiste né nell'anima, né nella coscienza, né altrove, esso è "niente", è una completa "finzione" […]»[234]. Sartre riprende, dunque, quest'elemento, solamente accennato da Husserl, e ne fa il tratto distintivo dell'immaginare – e in seguito una categoria fondante dell'ontologia fenomenologica de *L'essere e il nulla*[235] – al punto tale da identificare l'atto immaginativo con un atto di negazione. L'immaginazione si configura come una potenza negativa situata nel cuore della coscienza.

La quarta e ultima proprietà dell'immagine consiste nella sua spontaneità (*spontanéité*). Tale spontaneità è definita per mezzo della creatività, ossia dal fatto che la coscienza immaginativa «produce e conserva l'oggetto in immagine»[236]; mentre la percezione che non lo crea da sé e lo incontra nel mondo non può che essere passiva. Pur essendo in certi aspetti simile alla percezione, nel senso che anch'essa intenziona gli elementi intuitivi dell'oggetto, l'immaginazione si differenzia radicalmente da quest'ultima in quanto «sostiene, mantiene con una creazione continua le qualità sensibili del suo oggetto»[237]. Se la rappresentatività della percezione rinvia al suo essere passiva, per

[232] *Ibidem*.
[233] *Ibidem*.
[234] E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 1*, cit., p. 51.
[235] In questa misura, anche se nell'opera del '43 Sartre sembra prendere sempre di più le distanze dalla fenomenologia husserliana a cui si riferisce in un'accezione sempre più critica, è proprio in Husserl che Sartre trova un alleato per concettualizzare la negazione come una relazione intenzionale che connette intimamente il per-sé all'in-sé. Cfr. S. Gusman, *To the Nothingnesses Themselves: Husserl's Influence on Sartre's Notion of Nothingness*, in «Journal of the British Society for Phenomenology», 2017, pp. 1-16.
[236] J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 25.
[237] *Ibidem*.

l'immagine essa è invece sintomo della spinta creatrice che la muove e che concerne più da vicino anche l'aspetto materiale (ciò che Sartre chiama la *chair*), l'intreccio intimo (*contexture intime*) della creazione. Sartre si orienta infatti verso un approfondimento del divario tra immaginazione e percezione, spingendo più in profondità la distinzione iniziale posta Husserl fino al punto di renderle forme di coscienza tra loro antitetiche. Se per Husserl immaginazione e percezione divergono solamente sotto il profilo noetico, per Sartre devono differenziarsi anche sul piano della determinazione della *hyle*. Immaginazione e percezione non possono condividere per il filosofo francese gli stessi contenuti iletici poiché questa comunanza significherebbe il ritorno al paradigma della sensazione rinascente e, in definitiva, il ritorno a una definizione dell'immagine a partire da criteri extra-essenziali come, ad esempio, l'intensità o la vivacità. Per evitare di ricadere in una concezione cosale dell'immagine, Sartre tende a stressare lo iato tra le due coscienze presentandolo nei termini di una contrapposizione fra attività e passività, dove l'attività si estrinseca come un atto creativo e spontaneo. Ora questa spontaneità non è ancora la libertà di cui Sartre parlerà nella *Conclusione*. In quel caso l'accento è posto sul potere negativo e irrealizzante dell'immaginazione. La libertà si identifica con il movimento duplice mediante il quale la coscienza immaginativa pone il mondo come totalità e lo nullifica al fine di superare il reale in direzione dell'immaginario. Ma affinché essa possa compiere tale movimento è necessario che sia capace di arretrare dal mondo. Senza la capacità di emanciparsi dalla situazione in cui è radicata, la coscienza è condannata a essere "in mezzo-al-mondo", a rimanere impantanata nel reale e, pertanto, privata della possibilità stessa di immaginare. Di contro il fatto che la coscienza sia capace di un atto di negazione qual è l'immaginazione, in grado di «porre degli oggetti intaccati da un certo carattere di nullità in rapporto alla totalità del reale»[238], attesta che essa «deve essere libera nei confronti di ogni realtà particolare, e questa libertà deve potersi definire con un "essere-nel-mondo" che è al contempo costituzione e annullamento del mondo»[239]. Tra immaginazione e libertà viene così a istituirsi un rapporto circolare non dissimile da quello che Kant pone tra libertà e moralità, nella misura in cui nell'immaginare la coscienza si scopre libera e nello scoprirsi libera si apprende come coscienza immaginativa. Questo concetto di libertà corrisponde sostanzialmente a quello de *L'essere e il nulla*, dove il potere nullificante figura come caratteristica ontologica fondamentale del per-sé che si manifesta attraverso una pluralità di condotte umane alla cui origine si trova un atto che nega. Condotte come l'interrogazione, la distruzione, e la stessa percezione che non potrebbe avere luogo senza la

[238] Ivi, p. 277.

[239] Ivi, pp. 277-278. Chiaramente il riferimento, quasi letterale, è alla prolusione heideggeriana del '29 in cui si legge: «occorre che sia prima data la totalità dell'ente, affinché questa possa cadere semplicemente come tale sotto la negazione, nella poi il Niente stesso dovrebbe annunciarsi» (M. Heidegger, *Was ist Metaphysik* (1929), Klostermann, Frankfurt am Main 1976; tr. it. *Che cos'è la metafisica?*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2001, p. 46).

negazione dello sfondo in quanto «condizione necessaria per l'apparizione della forma principale»[240]. Dal momento che la categoria della negazione risulta essenziale alla determinazione ontologica del per-sé, e in virtù dell'intrico che unisce l'atto immaginativo in quanto atto «*costituente, isolante e annullante*»[241] alla nullificazione (*néantisation*), l'immaginazione sembrerebbe essere «più prossima a quel "qui e ora" fenomenologico che costituisce il punto zero della vita della coscienza»[242]. Sembrerebbe cioè risalire ben più in profondità della percezione fino ad arrivare alla «fonte originaria da cui sgorga la vita della coscienza»[243]. Se così stessero le cose, si potrebbe rileggere non senza ragione il rapporto tra le due non più in termini dualistici, ma piuttosto in termini fondativi e trascendentali riconoscendo nell'immaginazione la condizione stessa di possibilità della coscienza, che riconquista la sua libertà dal mondo attraverso il compimento di un'*epoché* iperbolica – "un'*epoché* à la Sartre" – resa attuabile proprio dall'atto immaginativo[244].

La libertà fin qui descritta da Sartre è una libertà che sembrerebbe definirsi kantianamente soltanto in negativo, semplicemente come negazione del determinismo che connota il mondo materiale; dunque, una libertà intesa come libertà da[245]. Tuttavia, va sottolineato che al potere nullificante si affianca un potere eminentemente produttivo che si estrinseca attraverso l'atto spontaneo che crea e mantiene in vita l'immagine. Come la libertà-negazione, la spontaneità è altrettanto originaria e coestensiva alla coscienza. Ne *L'immaginario* la nozione di spontaneità non viene particolarmente approfondita dal filosofo francese, che la utilizza principalmente come contraltare alla passività della percezione. Ciononostante, tale categoria occupa senza dubbio una posizione di rilievo in questa fase della speculazione sartriana. Non bisogna infatti dimenticare che la matrice del discorso sartriano sull'immaginazione – almeno prima dell'evidente svolta ontologica che si avvia proprio ne *L'immaginario* – è originariamente estetica. Ragion per cui Sartre pone un accento particolare sull'attitudine alla creazione, artistica ma non solo, che specifica la coscienza. È probabile, allora, che la mancanza di una trattazione analitica del concetto di spontaneità ne *L'immaginario* sia sintomo di un "rimaneggiamento" della libertà in chiave esistenziale e non più estetica, come appare ancora ne *La trascendenza dell'Ego*, dove la spontaneità della coscienza emerge in tutta la sua forza dirompente. Nel saggio in questione Sartre sviluppa una critica serrata nei confronti dell'ego trascendentale che interessa soprattutto le filosofie contemporanee d'ispirazione kantiana, tra cui la fenomenologia husserliana. Il filosofo francese evidenzia, infatti, come per Kant la questione dell'ego

[240] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 44.
[241] Id., *L'immaginario*, cit., p. 271.
[242] R. Kirchmayr, *La cesura dell'immagine. Su* L'immaginario *di Sartre*, in Id., *Passioni del visibile. Saggio sull'estetica francese contemporanea*, Ombre Corte, Verona 2018, p. 26.
[243] *Ibidem*.
[244] Cfr. ivi, p. 41.
[245] Cfr. Ph. Cabestan, *Une liberté infinie ?*, in R. Barbaras (a cura di), *Sartre. Desir et liberté*, PUF, Paris 2005, p. 23.

trascendentale riguardasse il piano del diritto. Nella filosofia kantiana L'Io penso era inteso nella filosofia kantiana come una condizione di possibilità atta a fondare l'esistenza effettiva della coscienza empirica[246]. Sono le filosofie post-kantiane che puntano a fare dell'ego trascendentale un esistente reale e concreto, traslando la questione dal piano del diritto al piano del fatto. Questa operazione è compiuta soprattutto dalla fenomenologia husserliana, in cui l'ego trascendentale viene assunto come una coscienza effettiva che, in quanto coscienza costituente responsabile tanto della costituzione del mondo quanto della costituzione del soggetto empirico, resiste all'*epoché*. Sartre condivide solo parzialmente l'impostazione husserliana: come Husserl ritiene che l'io psicofisico sia un oggetto trascendente alla coscienza che, come tale, viene messo fuori dall'*epoché*; diversamente da Husserl non ritiene che la dissoluzione del "me materiale" debba essere compensata dall'assunzione di una soggettività più originaria. Rifacendosi a posizioni peraltro sostenute dallo stesso Husserl nella prima edizione delle *Logische Untersuchungen*, Sartre afferma che l'ego non è altro che la faccia attiva del Me e che, come quest'ultimo, si configura come «una produzione sintetica e trascendente della coscienza»[247]. In ragione della sua trascendenza l'ego dovrebbe essere messo fuori circuito, proprio come la soggettività empirica, dalla riduzione che dovrebbe disvelare il campo trascendentale come un campo «impersonale, o se si preferisce, "prepersonale"»[248]. Contrariamente Husserl mantiene l'istanza egoica benché questa, secondo Sartre, risulti del tutto superflua ai fini di una teoria coerente della coscienza. Per giustificarne la necessità, l'ego viene spesso presentato come garante dell'unità e dell'individualità della coscienza. È grazie al riferimento all'ego se i vissuti si coordinano all'interno di un'unità e se la coscienza può riconoscere un senso di proprietà alle sue esperienze. In questa misura «L'Io è produttore di interiorità»[249]. Sartre ritiene invece che una teoria fenomenologica della coscienza sia in grado di preservare l'unità della coscienza anche senza ricorrere all'ego. Essa può contare su due elementi: l'intenzionalità e la temporalità. L'intenzionalità assicura l'unità del contenuto noematico che si fonda nell'oggetto trascendente, in quanto polo d'identità a cui possono riferirsi una pluralità di coscienze. La sintesi temporale, che ha luogo grazie all'intenzionalità trasversale attraverso cui le coscienze passate vengono ritenute, assicura l'unità dal lato delle noesi. L'individualità appartiene alla natura stessa della coscienza che, similmente alla sostanza spinoziana, non può che essere limitata da se stessa: «essa costituisce dunque una totalità sintetica e individuale completamente isolata dalle altre totalità dello stesso tipo e l'Io non può essere, evidentemente, che una *espressione* (e non una condizione) di questa incomunicabilità e di questa interiorità delle coscienze»[250]. Se si adotta una concezione fenomenologica della coscienza, non c'è

[246] Cfr. J.-P. Sartre, *La trascendenza dell'Ego*, cit., pp. 25-36.
[247] Ivi, p. 31.
[248] Ivi, p. 30.
[249] Ivi, p. 32.
[250] Ivi, p. 33.

ragione di presupporre un ego che si faccia carico dell'unificazione e della personalizzazione dei vissuti. Ostinandosi a preservarlo Husserl regredisce nuovamente, secondo Sartre, a una visione sostanzialistica e cartesiana del cogito, che mal si adatta alla determinazione autenticamente fenomenologica della coscienza come assoluto non sostanziale «in cui "essere" e "apparire" sono lo stesso»[251]. Il cogito husserliano è una coscienza leggera e translucida che, tuttavia, l'interiorizzazione dell'ego rischia di appesantire introducendosi in essa mediante la riflessione come punto di opacità. È nell'atto riflessivo, dunque nella dualità che separa il riflettente dal riflesso, che l'ego appare. Per Sartre appare, però, sempre in qualità di oggetto e mai di soggetto della riflessione – come vorrebbe Husserl – nella misura in cui la coscienza riflettente è coscienza irriflessa e non posizionale. La riflessione comporta una modificazione radicale nella struttura della coscienza. Tale modificazione non determina unicamente la destituzione dell'atteggiamento naturale, ma sancisce anche l'atto di costituzione dell'ego trascendentale. E ciò si dimostra facilmente mediante il confronto retrospettivo con la condotta non riflessiva. L'analisi del ricordo di un'esperienza appena trascorsa – l'esempio sartriano è ancora una volta la lettura di un romanzo – conferma che la coscienza, per essere coscienza di sé, non ha bisogno di sdoppiarsi in coscienza dell'oggetto da un lato e in coscienza dell'io dall'altro, né di farsi oggetto del suo stesso riflettere:

> Non occorre che ponga questa coscienza come oggetto della mia riflessione, bisogna invece che diriga la mia attenzione sugli oggetti risuscitati, senza però *perderla di vista*, mantenendo con lei una specie di complicità e inventariandone il contenuto in modo non posizionale. Il risultato non è soggetto a dubbio: mentre leggevo c'era coscienza *del* libro, *dei* protagonisti del romanzo, ma l'*Io* non abitava questa coscienza, essa era soltanto coscienza dell'oggetto e coscienza non posizionale di sé. Posso ora fare di questi risultati colti in modo non tetico una tesi e affermare: non c'era un *Io* nella coscienza irriflessa[252].

La dimensione propria della coscienza è la dimensione dell'irriflesso, in cui la coscienza è coscienza dell'oggetto intenzionato e al contempo coscienza non posizionale di sé: a questo livello non c'è spazio per il Me. Sottoposto alla prova della riflessione, l'ego non appare neppure dotato del medesimo grado di evidenza che caratterizza la coscienza pensante. Se come scrive Husserl nel §46 di *Idee I*, la percezione è sempre contrassegnata dall'indubitabilità, in contrasto alla percezione presuntiva dell'oggettività trascendente, lo stesso non si può dire per l'Ego. Dal momento che l'io puro «non è un vissuto tra altri vissuti e nemmeno un'autentica parte del vissuto, che appaia e scompaia insieme con il vissuto di cui è parte»[253], non lo si può considerare immanente alla coscienza. Occorre piuttosto pensarlo a partire da «una *specie singolarissima* di trascendenza – non

[251] Ivi, p. 35.
[252] Ivi, pp. 39-40.
[253] E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 1*, cit., p. 143.

costituita – una *trascendenza nell'immanenza*»[254]. Anche se Husserl parla di una forma assolutamente *sui generis* di trascendenza, ciò non toglie che si tratti comunque di un elemento trascendente alla coscienza, la cui resistenza all'*epoché* non può essere giustificata se non da ragioni di carattere metafisico estranee all'orizzonte fenomenologico.

Se non è immanente alla coscienza, l'ego non può neanche godere dell'apoditticità tipica del vissuto coscienziale. Non solo il suo contenuto resta oscuro e inafferrabile, ma ci trae in inganno velandosi dietro alla coscienza e dando l'illusione di esserne l'origine. Ma ciò risulta falso per due motivi. In primo luogo, perché la coscienza può generarsi solo da sé. In secondo luogo, perché se fosse parte della coscienza avremmo una moltiplicazione delle istanze egoiche con il conseguente rischio di un regresso all'infinito. Lo sdoppiamento della coscienza in coscienza riflettente e coscienza riflessa determinerebbe l'apparizione di due io: l'Io riflesso e l'Io della riflessione. A cui bisognerebbe aggiungerne, come dimostra Fink, addirittura un terzo: l'Io della coscienza trascendentale[255]. Questa moltiplicazione di io apre, secondo Sartre, una prospettiva assai problematica per la fenomenologia perché impone di spiegare come sia possibile la "comunicazione" tra i due Io, e ancora come sia possibile la ricomposizione e l'identificazione in un unico Io. Le aporie insolubili cui dà luogo costringono a porre la necessaria trascendenza dell'Ego rispetto alla coscienza. L'Ego è un esistente reale e, in quanto tale, incompatibile con l'essere translucida della coscienza; a differenza della quale, possiede un'evidenza inadeguata e compare solamente mediante un atto di riflessione. Ma non si colloca né dal lato della coscienza irriflessa né dal lato della coscienza dell'oggetto: è un'oggettualità altra. E, in tal senso, deve essere sottoposto alla riduzione e disgiunto dal cogito. Il contenuto del cogito «non è "io ho coscienza di questa sedia", ma "c'è coscienza di questa sedia". Questo contenuto è sufficiente per costituire un campo infinito e assoluto alle ricerche fenomenologiche»[256].

Stabilito che l'ego rappresenta l'oggetto più che il soggetto della coscienza e che dal punto di vista teoretico costituisce una nozione superflua e perfino dannosa per le conseguenze aporetiche a

---

[254] Ivi, p. 144.

[255] Sartre si riferisce a un articolo apparso sui «Kant Studien» nel 1933, in cui Fink si impegna a difendere la fenomenologia husserliana dalle critiche sollevate dai neokantiani Rickert e Kreis. Nel passaggio in questione Fink sottolinea la distanza radicale tra la riflessione trascendentale e la riflessione naturale precisando che, mentre quella naturale può essere intesa come una riflessione dell'uomo su se stesso, quella trascendentale è invece operata da un Io non mondano distinto dal soggetto umano che assume il mondo come tema della conoscenza. A quest'ultimo va aggiunta la soggettività trascendentale, vero soggetto della credenza naturale, che con il suo operare incessante rinnova continuamente la validità del mondo. Avremo quindi una struttura triadica della riduzione fenomenologica che vede la compresenza di tre Io: 1) l'Io irretito nel mondo, ossia l'Io uomo; 2) l'Io trascendentale, «che non interrompe affatto la sua credenza nel mondo ma la realizza piuttosto con un'accresciuta intensità»; 3) lo spettatore teoretico che realizza concretamente l'*epoché* e «che si nega ogni coinvolgimento nella credenza del mondo […]». Cfr. E. Fink, *Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik*, in «Kant Studien», XXXVIII, pp. 321-383, poi in Pan Verlag, Berlin 1934; tr. it. di N. Zippel, *La filosofia fenomenologica di Edmund Husserl nella critica contemporanea*, in Id., *Studi di fenomenologia 1930-1939*, cit., pp. 198-200.

[256] J.-P. Sartre, *La trascendenza dell'Ego*, cit., p. 46.

cui conduce l'assunzione della sua esistenza fattuale, resta da spiegare la ragione per cui nella riflessione l'io sembra in ogni caso occupare una posizione privilegiata rispetto ai propri stati. Nella parte conclusiva del saggio Sartre afferma che, sebbene sia teoreticamente accessorio, ciò non significa che l'ego non assolva ad alcuna funzione nella vita psichica. Tale funzione è essenzialmente pratica e si espleta in un'operazione di mascheramento attraverso cui la coscienza si nasconde la sua spontaneità. Se il Me è un oggetto che, al pari di ogni altro oggetto, è trascendente alla sfera di immanenza e si trova situato nel mondo, una volta effettuato fino in fondo lo svuotamento della coscienza da ogni residuo d'opacità, ciò che rimane è una spontaneità trascendentale impersonale e individuata. Una coscienza che «si determina all'esistenza in ogni istante, senza che si possa concepire niente prima di essa. Ogni istante della nostra vita cosciente ci rivela quindi una creazione *ex nihilo*. Non una *combinazione* (*arrangement*) nuova, ma un'esistenza nuova»[257]. La scoperta di questa spontaneità può assumere per la coscienza toni angoscianti, in quanto è avvertita come esorbitante ed eccedente rispetto ai comandi della volontà[258]. La volontà non ha alcun potere d'azione su di essa perché, proprio come l'io che la determina, «*è un oggetto che si costituisce per e a causa di questa spontaneità*»[259]. Lo stato di inquietudine che può sorgere nella coscienza a seguito di questa rivelazione è tale da provocare turbamenti psichici seri come le psicastenie descritte da Janet. A tal proposito, Sartre menziona il caso di una giovane sposa che temeva, in assenza del marito, di adottare atteggiamenti e comportamenti non conformi al suo ruolo di moglie, benché non ci fosse alcuna ragione oggettiva che parlasse in favore di una simile possibilità. Eppure, la giovane «si sentiva mostruosamente libera e questa libertà vertiginosa le appariva *in occasione* di questo gesto che aveva paura di fare»[260]. Ora questa paura compare solamente quando la coscienza si apprende «come infinitamente debordante nelle sue possibilità»[261], non è qualcosa di cui fa esperienza in ogni

[257] Ivi, p. 90.
[258] Come sottolinea Danilo Manca, l'angoscia di cui Sartre parla in queste pagine è un fenomeno affettivo complesso e variegato più vicino alla nausea che all'angoscia presente ne *L'essere e il nulla*. Come la nausea, l'angoscia in questione consiste nell'acquisizione, da parte del soggetto, di uno sguardo profondamente lucido sulle cose che gli mostrano ora il loro volto contingente, a cui si accompagna contestualmente un progressivo svuotamento di senso dell'esistenza. Essa è come una vertigine improvvisa che coglie il soggetto posto di fronte all'indeterminato e all'ignoto. Ma diversamente dalla paura, essa è caratterizzata inoltre da un sentimento di ripulsa e di disgusto che nasce come reazione al pericolo della perdita di sé, a cui l'individuo si trova esposto in ragione della sua gettatezza. Alcuni critici sono del parere che la concettualizzazione sartriana della nausea risenta dell'influsso delle indagini condotte dal fenomenologo e psicanalista viennese Aurel Kolnai sul fenomeno del disgusto, che Sartre avrebbe recepito grazie alla mediazione di Bataille. Quest'elemento costituisce un'ulteriore riprova della complessità che la categoria di angoscia assume nella riflessione sartriana, in cui è pensata come uno stato emotivo multiforme che non si presenta esclusivamente come un senso di inquietudine esistenziale. Cfr. D. Manca, *Spontaneità e realtà umana in Sartre*, in «Studi Sartriani», XIII, cit., pp. 68-71. Sull'analogia tra la nausea sartriana e il disgusto di Kolnai, si vedano C. Korsmeyer, B. Smith, *Visceral Values: Aurel Kolnai on disgust*, in A. Kolnai, *On disgust*, Open Court, Chicago and La Salle 2004, pp. 1-25; M. Tedeschini, *Distanti uno sputo. Disgusto e paura in Aurel Kolnai e Jean Paul Sartre*, in «Itinera», 12, 2016, pp. 40-59. Sulla teoria del disgusto di Kolnai, cfr. A. Kolnai, *Der Ekel*, in «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», X, 1929, pp. 515-569; tr. di M. Tedeschini, *Il disgusto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2017.
[259] J.-P. Sartre, *La trascendenza dell'Ego*, cit., p. 91.
[260] Ivi, p. 92.
[261] *Ibidem*.

momento né si tratta di una condizione naturale dell'esistenza. All'opposto: è qualcosa che la coscienza potrebbe non esperire mai continuando a occultarsi la propria spontaneità grazie all'ego:

> È come se la coscienza costituisse l'Ego come una falsa rappresentazione di se stessa, come se si ipnotizzasse su questo Ego che essa ha costituito, vi si immergesse, come se essa ne facesse la sua difesa e la sua legge: è grazie all'Ego, infatti, che potrà operarsi una distinzione fra il possibile e il re reale, fra l'apparenza e l'essere, fra il voluto e il subito[262].

Tuttavia, accade che la coscienza riesca a liberarsi dall'istanza egologica e a cogliersi come spontaneità trascendentale. Ciò può verificarsi solo quando si pone sul piano della riflessione pura, quando cioè è disposta a compiere fino in fondo la riduzione mettendo fuori circuito anche l'io trascendentale. In questo senso l'*epoché* sartriana non descrive un'operazione teoretica di carattere cognitivo e risulta più prossima a una «*catharsis*»[263] del soggetto, una purificazione che passa attraverso «questa angoscia assoluta e senza rimedi» «costitutiva della coscienza pura»[264]. Solo se intesa come una vertigine improvvisa da cui la coscienza è presa, l'*epoché* ottiene un fondamento e una motivazione. Finché la si concepisce come unicamente riflessiva rimane ingiustificata: non c'è alcuna ragione, come fa notare peraltro anche Fink[265], che spinga il soggetto ad abbandonare un atteggiamento perfettamente coerente come quello naturale in favore di un altro atteggiamento, quello fenomenologico, che al contrario risulta artificioso ed eccessivamente intellettualistico. Nella formulazione husserliana, la riduzione fenomenologica rischia di apparire «un'operazione dotta» dotata di «una specie di gratuità». Ma se si caratterizza l'atteggiamento naturale come «uno sforzo che la coscienza fa per sfuggire a se stessa proiettandosi nel Me e immergendovisi, e se questo sforzo non è mai completamente premiato, se basta un atto di semplice riflessione perché la spontaneità cosciente si allontani bruscamente dall'Io e si manifesti come indipendente, allora l'ἐποχή non è più un miracolo, non è più un metodo intellettuale, un procedimento dotto: è un'angoscia che si impone a noi e che non possiamo evitare, è, al tempo stesso, un evento puro di origine trascendentale e un accidente sempre possibile della nostra vita quotidiana»[266]. Nella rielaborazione sartriana, dunque, la distinzione che Husserl pone tra riflessione naturale e riflessione fenomenologica viene mantenuta e

---

[262] Ivi, p. 93.
[263] Ph. Cabestan, *Qui suis-je ?*, cit., p. 25.
[264] J.-P. Sartre, *La trascendenza dell'Ego*, cit., p. 94.
[265] A questo proposito, Fink parla di paradossalità della fenomenologia in quanto «essa si fonda in se stessa sulla realizzazione della riduzione»: il discorso del fenomenologo presuppone l'*epoché* come già compiuta ed è solo quando egli si pone sul piano della comunicazione per rivolgersi al "dogmatico", che «l'atteggiamento trascendentale emerge all'interno dell'atteggiamento naturale, nella forma di una filosofia che si annuncia al mondo». Sulla riuscita di tale comunicazione, Fink esprime molte perplessità nella misura in cui ha solo una funzione di mediazione che deve però condurre il dogmatico a realizzare a sua volta la riduzione. Ciò significa, pertanto, che c'è «una necessità preliminare dell'inizio – in un primo tempo "immotivato", "inautentico" – della riduzione all'interno dell'atteggiamento naturale […]». Cfr. E. Fink, *La filosofia fenomenologica di Edmund Husserl nella critica contemporanea*, cit., pp. 234-237.
[266] J.-P. Sartre, *La trascendenza dell'Ego*, p. 95.

riletta come una distinzione tra una riflessione impura e complice e una riflessione pura e non complice. La prima ha lo scopo di mascherare alla coscienza la propria spontaneità coprendola con la falsa rappresentazione dell'io proprietario di vissuti. La seconda invece non si presta alla mistificazione ma anzi dissolve l'inganno mettendo la coscienza di fronte alla spontaneità impersonale che è il suo fondamento trascendentale. È in questa misura che riflessione pura suscita nella coscienza uno stato di inquietudine angosciosa che può raggiungere in certi casi dimensioni patologiche.

Ne *La trascendenza dell'Ego* la spontaneità rappresenta, in buona sostanza, la specificità essenziale della coscienza. Come la sostanza spinoziana la coscienza è *causa sui*, si determina da sé all'esistenza grazie a un atto di creazione genuina attraverso cui si autoproduce continuamente. Da questo punto di vista, l'immaginazione è tra le varie forme di coscienza quella che più si approssima al disvelamento di quest'originaria spontaneità. Nell'immaginare la coscienza si scopre

> spontanea e creatrice, sostiene, mantiene con una creazione continua le qualità sensibili del suo oggetto. Nella percezione l'elemento propriamente rappresentativo corrisponde a una passività della coscienza. Nell'immagine, questo elemento, in quel che ha di primordiale e di incomunicabile, è attraversato da una corrente di volontà creatrice. Ne segue necessariamente che l'oggetto in immagine non è mai niente di più della coscienza che se ne ha[267].

Sarebbe però erroneo sovrapporre completamente la spontaneità di cui il filosofo parla nel saggio del '36 con la spontaneità dell'immaginazione. Come nota acutamente Danilo Manca, la spontaneità che Sartre descrive ne *La trascendenza* «ha a che fare con una dimensione pre-umana in cui l'Io è costituito e non costituente»[268]; mentre quella di cui si fa menzione ne *L'immaginario* si pone già sul piano della realtà umana. Ne *L'immaginario*, la separazione tra l'istanza trascendentale e l'istanza antropologica viene a cadere: la coscienza originaria è una coscienza umana e non più un campo pre-personale[269]. Ciò comporta che la spontaneità non si situi più – come scrive Sartre nel saggio del '36 – «*al di là* della libertà» e che venga appiattita su quest'ultima. Ciononostante, nell'immaginazione ritroviamo parimenti, in una forma antropologizzata, quella tensione esplosiva e creatrice che incessantemente si rinnova e che orienta la coscienza verso il trascendimento della situazione mondana[270]. L'atto immaginativo apre quindi alla possibilità di una rottura con l'ordinario, alla

[267] Id., *L'immaginario*, cit., p. 27.
[268] D. Manca, *Spontaneità e realtà umana in Sartre*, cit., p. 81.
[269] Cfr. ivi, pp. 81-82.
[270] Anche se la spontaneità della coscienza allucinata e della coscienza onirica è una spontaneità "ribelle" che il soggetto si trova in qualche misura a subire. Nel soggetto allucinato la dirompenza con cui essa emerge determina una disgregazione della coscienza personale: i pensieri non si armonizzano più in una sintesi coerente e personale ma si sviluppano come "sistemi parziali" che la coscienza è costretta a realizzare. Al venir meno dell'unità coscienziale segue l'insorgenza di disturbi come la sindrome di influenza del pensiero o allucinazione audiovisive nei quali abbiamo a che fare, scrive Sartre, con "un terzo tipo di esistenza", quello della coscienza impersonale in cui ogni confine tra l'oggettivo e il soggettivo viene a crollare. Cfr. J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., pp. 221-239.

sospensione dell'atteggiamento naturale e all'emergere della libertà fondamentale sapientemente occultata dalla falsa creazione dell'Ego.

D'altra parte, bisogna sottolineare che, se è vero che la coscienza possiede i mezzi per sottrarsi alla mistificazione e al mascheramento operati dalla riflessione naturale, è altrettanto vero che è la stessa coscienza a produrre e ad alimentare le illusioni da cui resta "ipnotizzata". In questa misura la potenza creatrice che la anima assume una valenza ambivalente. Da un lato, c'è la creazione *ex nihilo* della coscienza da cui si origina sempre una nuova esistenza. Dall'altro, abbiamo «la spontaneità *rappresentata* e *ipostatizzata* in un oggetto (che) diviene però una spontaneità bastarda e degradata che conserva magicamente la sua potenza creatrice, divenendo al tempo stesso passiva»[271]. Altrettanto ambivalente è il ruolo dell'immaginazione all'interno di questa dinamica. Perché se nella *Conclusione* che chiude *L'immaginario*, l'immaginazione figura come spinta attiva alla trascendenza e fuoruscita dalla condizione di irretimento in cui la coscienza irriflessa è immersa; nelle pagine immediatamente precedenti – quelle in cui si approfondisce la condotta di fronte all'irreale – la coscienza immaginativa è descritta come una coscienza imprigionata e soggiogata al fatalismo del mondo immaginario che essa stessa costruisce. La condotta di fronte all'irreale è una condotta – e ciò testimonia l'influsso ancora operante delle ricerche piagetiane – infantile:

> l'atto d'immaginazione – scrive Sartre – è un atto magico. È un incantesimo destinato a fare apparire l'oggetto pensato, la cosa desiderata, in modo che se ne possa prendere possesso. In questo atto c'è sempre qualcosa d'imperioso e di infantile, un rifiuto di tenere conto della distanza, delle difficoltà. Così il bambino, dal suo letto, agisce sul mondo per mezzo di ordini e di preghiere. A questi ordini della coscienza gli oggetti obbediscono: appaiono[272].

L'oggetto irreale è anch'esso un oggetto magico, simula una spontaneità che in realtà non gli appartiene ma che è la coscienza a infondergli. È la coscienza che lo fa apparire e che lo mantiene in vita "artificialmente", eppure, nonostante sia puramente passivo, l'oggetto irreale innesca nel soggetto reazioni che si strutturano e si organizzano all'interno di una vera e propria condotta, dotata di una specificità analogamente alla condotta percettiva.

In ragione dell'ambiguità che la caratterizza, l'immagine sembra allora esibire, parimenti alle condotte di malafede, una struttura metastabile[273]. Ne *L'essere e il nulla*, Sartre definisce metastabili quelle strutture psichiche che hanno un'esistenza precaria ed evanescente continuamente oscillante «tra concetti contraddittori, che riuniscono in sé un'idea e la negazione di quest'idea» senza «né coordinarli né superarli in una sintesi»[274]. Più che alla sintesi degli opposti, tali strutture ambiscono

[271] Id., *La trascendenza dell'Ego*, cit., p. 73.
[272] Id., *L'immaginario*, cit., p. 187.
[273] Cfr. M. Gardini, *Sartre: immagini di malafede*, in G. Matteucci (a cura di), «Discipline Filosofiche», XVIII, 2, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 115-128.
[274] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 93.

ad affermare l'identità piena che istituisca una coincidenza perfetta senza annullarne le differenze. Nel caso dell'immagine si tratta quindi di riunire in un identico, che è l'immaginario, la libertà con il suo rovescio: la fatalità.

2.3.2 La materia dell'immagine: l'analogon

Si è detto che per Sartre è fondamentale che immaginazione e percezione si differenzino non soltanto sotto il profilo noetico, ma sotto anche il profilo iletico-noematico. Ne *L'immaginazione*, il filosofo francese aveva giudicato innovativa e però insufficiente la teoria husserliana dell'immagine proprio perché, a suo avviso, Husserl non ne avrebbe enfatizzato abbastanza la radicale eterogeneità rispetto alla sensazione. Nel §111 di *Idee I*, Husserl asserisce infatti che la materia animata dall'intenzione è la stessa sia che l'immagine venga intesa come cosa fisica nella funzione di supporto, sia che venga intesa come oggetto-immagine, come immagine vera e propria. La determinazione del senso intenzionale secondo cui la materia viene animata è interamente a carico dell'atto, a seconda che si tratti di una coscienza d'immagine o di una percezione. Dalle descrizioni husserliane relative all'immagine fisica, Sartre aveva quindi dedotto che la posizione del maestro circa la costituzione dell'immagine mentale fosse sostanzialmente identica, nel senso che anche rispetto all'immagine mentale Husserl avrebbe accettato, seppur non esplicitamente, l'ipotesi di una comunanza iletica con la percezione. A sostegno di quest'interpretazione, Sartre riporta un passaggio delle *Ricerche Logiche* nel quale il filosofo tedesco sostiene che l'immagine, come la percezione, garantisce alla coscienza vuota di significato un riempimento intuitivo. Per passare da una coscienza vuota a una coscienza intuitiva – spiega Husserl – non è necessario avere l'oggetto in carne e ossa nella percezione, basta formarsene un'immagine in grado di offrire all'intenzione vuota la materia riempiente. Per Sartre, «questo riempimento del significato mediante l'immagine sembra indicare il fatto che l'immagine dispone di dati sensibili concreti e che è essa stessa un *pieno*, come la percezione»[275]. Un'ulteriore conferma la si ritrova, inoltre, nelle *Lezioni sulla coscienza interna del tempo* dove Husserl parla del ricordo nei termini di un atto doppiamente riproduttivo, nella misura in cui la riproduzione dell'oggetto percepito implica necessariamente anche la riproduzione della percezione trascorsa. Tale rapporto di implicazione tra riproduzione e percezione sta a significare, nella prospettiva sartriana, che «l'immagine-ricordo è qui nient'altro che una coscienza percettiva modificata, cioè dotata di un coefficiente passato» e che Husserl, «pur gettando le basi di un rinnovamento radicale del problema», è «rimasto prigioniero della vecchia concezione, almeno in ciò che concerne la hylé dell'immagine, che resterebbe in lui l'impressione sensibile rinascente»[276]. Da qui si sollevano diversi interrogativi

[275] Id., *L'immaginazione*, cit., p. 141.
[276] *Ibidem*.

ai quali la fenomenologia husserliana non fornirebbe risposte adeguate. Il primo concerne la possibilità, una volta attuata la riduzione, di mantenere la distinzione tra il noema di una coscienza immaginativa e il noema di una coscienza percettiva. Se il noema – come Husserl scrive nel §99 di *Idee I* – è un irreale, nel senso che non è realmente contenuto nella coscienza e ha solamente un'esistenza ideale, come si rende possibile la distinzione tra «il Centauro che immagino dall'albero in fiore che percepisco?» Se anche «il Centauro immaginato è il noema di una coscienza piena, se nemmeno esso è *nulla*, nemmeno esso esiste in qualche luogo, […] dov'è allora la differenza? A cosa si deve il fatto che ci siano immagini e percezioni? A cosa si deve il fatto che, quando facciamo cadere le barriere della riduzione fenomenologica, ritroviamo un mondo reale e non immaginario?»[277] Sebbene Husserl faccia riferimento a una differenza essenziale che distingue i correlati noematici delle diverse forme di coscienza (il noema della percezione è caratterizzato come in carne e ossa, quello dell'immaginazione come finzione), tale distinzione non costituisce una motivazione fondata affinché il contenuto iletico venga appreso in un senso piuttosto che in un altro. Ne consegue pertanto – prosegue Sartre – una certa arbitrarietà dell'atto apprensionale dal momento che, se si assume «l'ambivalenza hyletica», «l'animazione dei dati sensibili per farne un'immagine dipende da motivi estrinseci (perché è impossibile che quell'uomo sia là, ecc.)»[278]. Se in rapporto all'immagine fisica, che può essere percepita dalla coscienza sia come oggetto che come immagine, la comunanza del sostrato materiale è ancora accettabile; in rapporto all'immagine mentale essa comporta la mancanza di una ragione oggettiva, non riducibile cioè a una deliberazione del soggetto, che spinga «a elaborare certi dati in immagine mentale piuttosto che in percezione»[279].

Anche la distinzione che Husserl pone tra sintesi passive e sintesi attive risolve solo parzialmente la questione. Benché il riconoscimento della spontaneità essenziale dell'immaginazione segni un notevole passo in avanti rispetto alle concezioni classiche dell'immagine, rimane da chiarire il significato effettivo di questa spontaneità. Resta cioè da chiarire se l'immagine in quanto sintesi attiva determina anche la modificazione del materiale iletico che sintetizza o se, al contrario, l'attività concerne esclusivamente il tipo sintesi che essa opera. Nel secondo caso siamo ancora all'interno di una concettualizzazione classica dell'immagine: si può concepire una sintesi attiva che operi a partire da sensazioni di natura impressionale. In questo modo l'oggetto di finzione va inteso come una sintesi di dati sensibili: il Centauro immaginato è costituito a partire dalla composizione di due percezioni rinascenti, la percezione di un uomo e la percezione di un cavallo. Nel primo caso, quello in cui l'immagine-finzione si realizza attraverso la sintesi di un materiale iletico differenziato, la teoria husserliana si trova a far fronte a una separazione radicale tra ricordo e immaginazione, giacché se

[277] Ivi, p. 143.
[278] Ivi, p. 144.
[279] *Ibidem*.

l'immagine-ricordo si costituisce grazie alla riproduzione delle operazioni percettive va collocato dal lato delle sintesi passive. La plausibilità di una scissione così precisa è smentita dall'esistenza di «tante forme intermedie fra l'immagine-ricordo e l'immagine-finzione». E dunque «o tutte due sono sintesi passive (ed è, in definitiva, la tesi classica) o tutte e due sono sintesi attive»[280]. L'aporeticità di entrambe le prospettive ci riporta al punto iniziale:

> la distinzione fra immagine mentale e percezione non potrebbe venire dalla sola intenzionalità; è necessario ma non sufficiente che le intenzionalità differiscano; è anche necessario che le materie non siano simili. Forse occorre anche che la materia dell'immagine sia essa stessa spontaneità, ma una spontaneità di un tipo inferiore. In ogni caso, Husserl apre il cammino e nessuno studio dell'immagine potrebbe prescindere dalle ricche indicazioni che egli ci dà. Sappiamo ora che si deve ripartire da zero, trascurare tutta la letteratura pre-fenomenologica e tentare prima di tutto di assumere una veduta intuitiva della struttura intenzionale dell'immagine. […] Infine e soprattutto, si dovrà studiare la hylé dell'immagine mentale[281].

Nel capitolo precedente si è cercato di mostrare come alcune delle critiche sartriane all'impianto husserliano siano riconducibili, almeno in parte, a una conoscenza parziale da parte di Sartre dovuta a un accesso limitato ai testi in cui Husserl riflette in maniera più sistematica sull'immagine. Si è visto, inoltre, come nell'evoluzione di questa riflessione il problema dell'immagine di fantasia, su cui Husserl si era soffermato a lungo nelle lezioni di Gottinga del 1904/1905 senza peraltro riuscire a trovare una soluzione che lo soddisfacesse appieno, venga risolto rovesciando i termini del rapporto tra fantasia e coscienza d'immagine. Mentre in un primo momento Husserl aveva ritenuto di potere pensare anche la fantasia come una forma interiore di conversione in immagine, proprio le difficoltà nel definire le proprietà dell'immagine mentale e nel conciliare la realtà materiale dei fantasmi della sensazione con la non presenza dell'oggetto fantasticato, lo avevano indotto ad abbandonare il paradigma della conversione in immagine in favore di una generalizzazione del concetto di fantasia. In tal senso, la coscienza d'immagine si presentava come fantasia percettiva in ragione della materialità dell'immagine. La fantasia, a sua volta, era liberata dalla mediazione dell'immagine mentale. Se è vero che, in qualità di vissuto riproduttivo, la sua intenzionalità è caratterizzata da una certa mediatezza, nella misura in cui la riproduzione dell'oggetto è mediata dalla riproduzione dell'atto percettivo per mezzo del quale è dato; questo non significa che la fantasia debba contenere necessariamente una materia impressionale da animare. Husserl specifica, infatti, che quello fra la fantasia e l'atto riprodotto è un rapporto di implicazione intenzionale, vale a dire che l'atto non è riprodotto come se fosse un'immagine o una copia illanguidita dell'originale.

[280] Ivi, p. 146.
[281] *Ibidem*.

In Sartre, al contrario, l'immaginazione risulta interamente schiacciata sul modello della coscienza di immagine. Ne consegue che il filosofo francese si trovi costretto a sciogliere l'enigma dell'immagine mentale mettendo a punto una teoria che, da un lato, superi il sensualismo delle concezioni classiche e, dall'altro, non ricada nello psicologismo delle *Bildtheorien*. Con la teorizzazione dell'*analogon*, Sartre ritiene di avere individuato una soluzione che soddisfa entrambe le condizioni.

Benché priva di materia, Sartre inserisce a pieno titolo anche quella mentale tra le specie che fanno parte della grande famiglia dell'immagine. Tale scelta viene giustificata dalla costatazione che l'atteggiamento della coscienza di fronte all'immagine mentale è assai simile a quello che mostra al cospetto dell'immagine fisica. In questa misura, la nozione di immagine deve essere considerevolmente ampliata affinché possa accogliere al suo interno fenomeni che, apparentemente molto distanti tra loro, condividono la stessa struttura. Sotto il genere di immagine troveremo, pertanto, non solo il ritratto o la fotografia, nei quali la funzione figurativa tipica dell'immagine si coglie in maniera immediata, ma anche fenomeni di coscienza come le imitazioni, i disegni schematici e persino i volti nelle fiamme, le macchie sui muri, i fondi di caffè fino agli oggetti antropomorfizzati, rispetto ai quali parlare di immagine nel senso letterale del termine risulta quantomeno azzardato. Malgrado le evidenti differenze, l'elemento che rimane costante è la struttura intenzionale che li caratterizza. In tutti questi casi, l'intenzionalità è diretta verso l'oggetto raffigurato che non si identifica con il sostrato materiale e che in termini husserliani corrisponde al *sujet*, al soggetto iconico. Dal momento che l'oggetto preso di mira non è percettivamente disponibile, l'intenzione si serve «di una certa materia che agisce come *analogon*, come un equivalente della percezione»[282]. Nell'immagine fisica la materia non è strettamente vincolata alla funzione analogizzante, può essere considerata in se stessa come una cosa e, in quanto tale, può essere oggetto di un'attenzione estetica da parte dell'osservatore. Di una fotografia, per esempio, si può apprezzare la luce o la tecnica con cui è stata prodotta; di un quadro si possono apprezzare i colori o il tratto dell'artista. Nell'immagine mentale invece la materia di cui la coscienza si serve per costituire l'*analogon* è interamente dipendente dalla funzione di rappresentante analogico. L'immagine mentale non può chiaramente essere oggetto di contemplazione estetica come un ritratto perché non possiede alcuna qualità, si limita a rappresentarle. Attribuire all'immagine mentale proprietà che in realtà appartengono all'oggetto rappresentato vorrebbe dire concepirla ancora una volta in termini spaziali e ricadere nuovamente nell'illusione d'immanenza. Affinché si possa istituire una coscienza d'immagine, la materia da sola non è sufficiente. Una fotografia o un quadro semplicemente percepiti appaiono come degli oggetti con certe caratteristiche fisiche: una determinata forma, determinati colori ecc. Perché appaiano come immagini di, perché una fotografia possa valere come immagine di

[282] Id., *L'immaginario*, cit., p. 30.

Pierre, «è necessario che da parte mia un certo apporto riesca ad animare quel pezzo di cartoncino, attribuendogli un senso che ancora non aveva. Percepisco Pierre sulla fotografia *perché ce lo metto*. E come potrei mettercelo, se non per mezzo di un'intenzione particolare?»[283]. Questa intenzione si configura come intenzione presentificante, il suo obiettivo è rendersi presente un oggetto assente. In questo senso essa mira al riempimento intuitivo che, in mancanza dell'oggetto, viene garantito attraverso «un contenuto che in se stesso deve presentare una qualche analogia con l'oggetto in questione»[284]. La coscienza apprende il contenuto nella forma di immagine, lo integra all'interno di una sintesi in cui viene assunto in qualità di rappresentante «senza tuttavia riuscire a sospendere la caratteristica che possiedono gli oggetti di una coscienza immaginativa: l'assenza»[285]. Lo stesso vale anche per quei contenuti che sono appresi come rappresentanti di oggetti fittizi, come nell'incisione di Dürer in cui le figure rinviano a oggetti inesistenti. In virtù della funzione analogizzante,

> diremo che l'immagine è un atto che mira nella sua corporeità a un oggetto assente o inesistente, attraverso un contenuto fisico o psichico che non si dà in proprio, ma a titolo di "*rappresentante* analogico" dell'oggetto mirato. Le specificazioni avverranno a seconda della materia, giacché l'intenzione formatrice rimane identica. Dunque distingueremo le immagini la cui materia è presa dal mondo delle cose (immagini d'illustrazione, fotografie, caricature, imitazioni di attori ecc.) e quelle la cui materia è presa dal mondo mentale (coscienza di movimenti, di sensazioni ecc.). Esistono tipi intermedi che ci presentano delle sintesi di elementi esteriori ed elementi psichici, come quando si vede un viso nelle fiamme, negli arabeschi di una tappezzeria, o nel caso delle immagini ipnagogiche che, come vedremo, sono costruite sulla base di barlumi endottici[286].

A partire da una materia, che può essere fornita da un supporto fisico o da un contenuto psichico, la coscienza produce dunque un *analogon* dell'oggetto non presente. L'*analogon* rappresenta il contenuto noematico della coscienza d'immagine, non corrisponde alla cosa trascendente, ma «è ciò che viene raffigurato nell'immagine (dunque quello che Husserl chiama il *Bildobjekt*)»[287] e che media il riferimento al *sujet* assente. Perché un'immagine possa funzionare come *analogon* dell'oggetto e non semplicemente come mero segno, è necessario che essa soddisfi una serie condizioni. In primo luogo, l'immagine deve esibire un certo grado di somiglianza con l'oggetto rappresentato che fa comparire l'intenzione immaginativa. Nel ritratto o nel quadro deve darsi "una forza effettiva" che spinga all'intuizione immediata, prima di ogni altra interpretazione, del soggetto iconico. La somiglianza con l'originale motiva l'istituzione di un'intenzione presentificante che, sottraendo la materia alla percezione, se ne serve per realizzare la sintesi dell'immagine [*synthèse imagée*]. In questo modo l'oggetto materiale smette di essere tale e si costituisce come *analogon* attraverso cui

[283] Ivi, p. 32.
[284] Ivi, p. 33.
[285] *Ibidem*.
[286] Ivi, p. 34.
[287] R. Kirchmayr, *La cesura dell'immagine*, cit., p. 25.

l'intenzione si dirige sul soggetto iconico raffigurato, vero obiettivo dell'intenzione. Ciò malgrado, l'intenzionalità ritorna sempre sull'immagine nella misura in cui è l'immagine a fornire «particolari nuovi [che] si aggiungono costantemente all'oggetto»[288]. In terzo luogo, occorre che l'immagine sia connessa all'originale da una relazione di tipo particolare. Se il segno istituisce con il designato un rapporto estrinseco e arbitrario, l'immagine risulta invece vincolata al soggetto iconico «da un legame di emanazione»[289]. Sebbene l'oggetto raffigurato resti assente, l'immagine ne presentifica le proprietà, ne restituisce un'impressione realizzando «una sintesi irrazionale difficilmente esprimibile». Quando ad esempio osserviamo il ritratto di Carlo VIII soffermandoci su un dettaglio in particolare, le labbra, vediamo che «quelle labbra hanno una doppia funzione: da una parte rimandano a labbra reali, da lungo tempo diventate polvere, e ricevono un senso solo da esse». Ma dall'altra, hanno presa sulla nostra sensibilità perché «sono un *trompe-l'oeil*, perché le macchie colorate del quadro si presentano agli occhi come una fronte, come delle labbra»[290]. Nel corso dell'apprensione del ritratto, queste due funzioni si fondono «nello stato d'immagine [*l'état imagé*]», si fondono «nello scomparso Carlo VIII che si trova qui, presente davanti a noi». Lo vediamo attraverso la mediazione dell'immagine anche se non lo poniamo comunque come presente. Giacché l'immagine realizza una sintesi di presenza e di assenza, il suo rapporto con il soggetto iconico è «propriamente magico»: «Carlo VIII è allo stesso tempo laggiù, nel passato, e qui. Qui, nello stato della vita rallentata, con una gran quantità di determinazioni in meno (il rilievo, la mobilità, talvolta il colore ecc.) e come *relativo*. Laggiù, come assoluto»[291]. Sul piano della coscienza irriflessa l'immagine ci appare dunque come un oggetto magico, come una vera e propria incarnazione dell'originale che raffigura. Questo rapporto di filiazione che si stabilisce con l'oggetto spiega – scrive Sartre – «l'atteggiamento dei primitivi di fronte ai loro ritratti, così come certe pratiche magia nera (la figurina trafitta con uno spillone, i bisonti feriti dipinti sui muri, affinché la caccia sia proficua)»[292]. Un atteggiamento – aggiunge il filosofo – non del tutto scomparso, che è rimasto in noi come eredità del nostro passato filogenetico e che riaffiora attraverso l'immagine:

> la struttura dell'immagine è rimasta in noi un irrazionale e, in questo caso, come in quasi tutti gli altri, ci siamo limitati a fare delle costruzioni razionali su fondamenta prelogiche[293].

[288] J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 38.
[289] Ivi, p. 40.
[290] Ivi, p. 39.
[291] *Ibidem*.
[292] Ivi, p. 40.
[293] *Ibidem*.

E ciò emerge con maggiore evidenza se si considera che per la coscienza irriflessa l'immagine e il soggetto non sono due oggettualità distinte. Piuttosto l'immagine rappresenta per la coscienza immaginante una modalità dell'oggetto assente di darsi, di apparire nella sua non presenza.

La qualità della rappresentazione fornita dall'immagine dipende dunque dal grado di somiglianza con l'oggetto. Non tutte le immagini presentificano allo stesso modo, il livello di adeguatezza varia a seconda della materia che la coscienza ha disposizione. Nel ritratto, ad esempio, la spontaneità della coscienza è fortemente stimolata: «quelle forme, quei colori potentemente organizzati s'impongono quasi come un'immagine di Pierre». L'osservatore deve compiere uno sforzo notevole per percepire il quadro come mera cosa giacché l'immaginazione è subito esortata dalla presenza di elementi che assolvono in maniera più che consona alla funzione analogizzante. Ma man mano che la materia si impoverisce – come accade per esempio per la coscienza d'imitazione – l'azione di "completamento" richiesta alla coscienza si fa sempre più consistente. Se il contenuto materiale offerto dall'immagine è insufficiente e raffigura in maniera molto approssimativa, la coscienza è costretta a colmare le carenze mediante l'integrazione del sapere che diventa una componente essenziale dell'*analogon*, quando la coscienza immaginativa si distanzia di molto dalla materia percettiva. Maggiore è l'apporto proveniente dal sapere minore è il grado di somiglianza con l'oggetto. Alla somiglianza si sostituisce quella che Sartre chiama "l'equivalenza": vale a dire che la coscienza assume un elemento psichico come equivalente del contenuto materiale. Ed è appunto ciò che si verifica con l'immagine mentale che, a differenza dell'immagine fisica, non può contare sulla presenza di un supporto materiale. Ciononostante, anche l'immagine mentale ha di mira un oggetto trascendente a partire da un contenuto psichico che deve assolvere, a sua volta, alla funzione di rappresentante analogico. Senza la mediazione dell'*analogon* che esplicita l'operazione di rinvio dell'intenzione, non avremmo una coscienza d'immagine bensì una coscienza percettiva. Allo stesso tempo, l'*analogon* mentale deve comunque mostrarsi capace di rappresentare intuitivamente l'oggetto assente in quanto, senza la caratteristica dell'intuitività, avremmo solamente una coscienza vuota di significato. Ma questo non significa che l'*analogon* sia una sorta di piccola icona situata nella coscienza che consente di rievocare l'oggetto assente. Nonostante manchi di esteriorità, l'*analogon* mentale deve rimanere in ogni caso trascendente alla coscienza se si vuole tenere lontano lo spettro dell'immanentismo. Rispetto alla determinazione del contenuto psichico che la coscienza utilizza per costituirlo, la descrizione fenomenologica non può fornire alcun indizio in quanto nel momento in cui l'immagine è formata viene immediatamente appresa come tale. Similmente nel momento in cui la coscienza d'immagine si dissolve, si dissolve anche l'*analogon*. Ciò rende di fatto impossibile cogliere e descrivere l'immagine mentale attraverso il metodo introspettivo[294]. Occorre pertanto spostare

[294] Cfr. ivi, pp. 80-86.

l'indagine sul piano sperimentale per sottoporre al vaglio dell'osservazione le congetture formulate in merito. Secondo Giovanni Piana, proprio l'abbandono forzato dell'analisi fenomenologica che l'introduzione dell'*analogon* mentale impone costituisce la prova che la teoria sartriana non è immune dall'illusione d'immanenza tanto criticata[295]. E questo a causa di un fraintendimento, da parte di Sartre, di ordine metodologico: quello che Sartre chiama metodo fenomenologico non è altro, secondo Piana, che una rivisitazione del «vecchio metodo dell'osservazione interna» basato sull'esame analitico dei dati dell'introspezione; motivo per il quale l'*analogon* non può essere inteso come contenuto noematico della coscienza immaginante, quanto piuttosto come una componente effettiva e reale dell'atto. Dunque, come un'immagine collocata nella coscienza che viene a mediare il rapporto con l'oggetto assente. Ciò è inoltre confermato dal fatto che Sartre tende a considerare l'atteggiamento della coscienza in rapporto all'immagine mentale identico a quello assunto di fronte all'immagine fisica. L'immaginazione viene così a configurarsi come «una specie particolare di visualizzazione» interiore che, come tale, non può fare a meno di «un contenuto mentale di una certa specie». Da qui l'urgenza di individuare necessariamente una materia per l'immagine mentale, che faccia da supporto al rappresentante analogico, sebbene le evidenze della riflessione sembrino smentirne l'esistenza parlando in favore dell'immediatezza dell'intenzionalità immaginativa. Tutto ciò fa sì, conclude Piana, che l'impianto sartriano appaia ancora fortemente vincolato al sensualismo di matrice empirista che fa dell'immagine una percezione rinascente.

Secondo Robert Hopkins[296], al contrario, il parallelismo tra immagine mentale e immagine fisica mette in evidenza un'affinità puramente strutturale: in entrambe c'è bisogno di un supporto reale sulla base del quale presentificare l'oggetto immaginato, ma questo non vuol dire che l'*analogon* corrisponda a una riproduzione fedele dello stesso. La funzione riproduttiva vale soltanto per una specie particolare di immagini: quadri, ritratti, fotografie dove il contenuto materiale deve soddisfare condizioni molto rigide, tra cui un grado di somiglianza piuttosto elevato con il soggetto iconico raffigurato. Tuttavia, man mano che la materia dell'immagine si impoverisce, i margini di possibilità della coscienza nella costituzione dell'*analogon* si allargano. Ne sono un esempio le immagini ipnagogiche o le immagini che si formano nel movimento delle fiamme, nelle quali la povertà del contenuto permette che il soggetto possa vedere in esse soltanto quello che ci mette. Nell'immagine mentale l'arbitrio soggettivo non è sottoposto ad alcuna restrizione: la coscienza può animare a partire dal sapere le sensazioni cinestetiche o un contenuto affettivo per immaginare quello che desidera. Secondo Hopkins, pertanto, fare appello alla mediazione dell'*analogon* anche per i casi di

[295] Cfr. G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, cit., pp. 174-184.
[296] Cfr. R. Hopkins, *Sartre*, in A. Kind (a cura di), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, cit., pp. 82-93.

immaginazione interna non determina alcuna forma di immanentismo, che avrebbe luogo solo se l'*analogon* fosse un modello interno alla coscienza della cosa immaginata.

Entrambe le prospettive interpretative colgono senza dubbio un aspetto rilevante del problema. Se come mette in luce Hopkins l'*analogon* non costituisce una sorta di riproduzione interna dell'oggetto immaginato giacché, come Sartre sottolinea a più riprese, non possiede nessuna delle qualità che specificano l'oggetto; bisogna riconoscere, seguendo Piana, che nell'impianto sartriano persiste una certa matrice sensualista. Una matrice che tuttavia risulta ugualmente ravvisabile nel primo volume delle *Idee* da cui Sartre attinge a piene mani per elaborare la propria teoria dell'immagine. In *Idee I* è ancora operante lo schema apprensione-contenuto apprensionale, secondo cui la sensazione si configura nei termini di una morta materia che l'atto apprensionale deve animare e portare a oggettivazione allo scopo di realizzare il riferimento intenzionale. In un modello costitutivo di questo tipo, la presenza del contenuto materiale è essenziale affinché l'intenzione possa dirigersi sull'oggetto[297]. Ragione per cui anche l'immaginazione, in quanto atto apprensionale, necessita di un sostrato materiale da mettere in forma. Come si è visto in precedenza, lo stesso Husserl si orienta in questa direzione elaborando la nozione di "fantasma" nell'intento di individuare per l'immaginazione un contenuto iletico distinto dalla sensazione della percezione. L'impossibilità di coniugare la non presenza e la nullità dell'oggetto immaginato con la presenza reale (*reell*), immanente dei costituenti materiali lo induce ad abbandonare questa strada per approfondire invece il piano della costituzione temporale. La prospettiva sartriana, ignorando gli sviluppi successi della riflessione husserliana in merito, resta sostanzialmente legata all'impostazione di *Idee I*. Il concetto di *analogon* rappresenta dunque la risposta a un problema già presente in Husserl e che il filosofo francese pensa di risolvere opponendo al contenuto sensoriale della percezione il contenuto psichico dell'immaginazione.

Nell'immagine mentale la composizione dell'*analogon* avviene grazie alla sintesi di tre elementi: il sapere, l'affettività e le sensazioni cinestetiche che possono combinarsi in maniera diversa a seconda che si tratti di un'immagine schematica o di un'immagine simbolica. Nell'immagine schematica il sapere è correlato alle sole sensazioni cinestetiche, viceversa nell'immagine simbolica è correlato all'affettività. Il sapere rappresenta una componente imprescindibile dell'immagine innanzitutto perché è il sapere che anima il contenuto garantendo la funzione intenzionale, in secondo

[297] Nel §85 si legge: «questa mirabile duplicità e unità di ὕλή *sensoriale* e di μορφή *intenzionale* ha un ruolo dominante in tutto il territorio fenomenologico (in tutto – nell'ambito del grado, a cui bisogna costantemente attenersi, della temporalità già costituita). Infatti, quando noi ci presentifichiamo una qualunque intuizione chiara, oppure una valutazione, una volizione, un atto di gradimento effettuati in maniera chiara, questi concetti di materia [*Stoff*] e forma ci si impongono addirittura. I vissuti intenzionali si presentano allora come unità grazie a un conferimento di senso di diverso grado (in un senso molto ampliato). I dati sensibili si danno come materie per messe in forma intenzionali o conferimenti di senso di diverso grado, per messe in forma semplici oppure particolarmente fondate; torneremo su questo punto con maggiore ricchezza di particolari. L'opportunità di queste espressioni sarà confermata, da un altro lato, dalla dottrina dei "correlati". Quanto alle possibilità sopra lasciate aperte, esse sarebbero da intitolare *materie informi* o *forme prive di materia*» (E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 1*, cit., p. 214).

perché è grazie al sapere se le lacune e le carenze dell'immagine vengono colmate. Nel passaggio dallo "stato libero" allo stato immaginativo il sapere subisce una degradazione. Ciò che specifica il sapere immaginativo è la tensione all'intuizione che si traduce in uno sforzo rinnovato del pensiero di prendere contatto con la presenza concreta, con le qualità sostanziali delle cose. In questa misura il sapere denota l'elemento rappresentativo dell'*analogon*, contrariamente all'affettività che ottiene una forma rappresentativa unicamente grazie all'intreccio con il sapere. Sartre concorda con Husserl e Scheler nell'attribuire all'affettività una struttura intenzionale. L'emozione è una modalità peculiare di intenzionare un certo oggetto e, in questo senso, non può essere scomposta e risolta in un insieme indefinito di disordini e turbamenti fisiologici. Provare odio per Pierre significa avere coscienza di Pierre come odioso. Vuole dire, in buona sostanza, non solo riferirsi intenzionalmente a un oggetto trascendente ma anche investirlo di un significato affettivo che ne trasforma profondamente la struttura. Questa trasformazione è una trasformazione di tipo magico che interessa sia il soggetto che l'oggetto dell'emozione. L'emozione non è soltanto uno stato psicologico circoscritto all'interiorità del soggetto che la vive, si qualifica piuttosto come una forma globale che tiene assieme i due poli della correlazione intenzionale. Sul versante soggettivo, essa si dà come una condotta magica che mira a convertire i processi deterministici che regolano i rapporti tra le cose in processi magici. Quando la condotta attiva è ostacolata, quando il mondo si fa difficile e insidioso e l'impossibilità di trovare una soluzione condanna il soggetto all'impasse, ecco che si creano le condizioni affinché si verifichi il passaggio «dalla coscienza irriflessa "mondo-agito" (azione) ["monde-agi"] alla coscienza irriflessa "mondo odioso" (collera)»[298]. All'affermazione della condotta magica corrisponde, sul versante oggettivo, una modificazione strutturale dell'oggetto: sebbene la sua struttura reale resti immutata, esso riceve dalla coscienza commossa una sorta di «esistenza minore». Un esempio classico di quest'atteggiamento della coscienza è la favola esopica della volpa e l'uva:

> io allungo la mano per prendere un grappolo d'uva. Non posso afferrarla, è fuori della mia portata. Alzo le spalle, lascio ricadere le mani, mormoro "è troppo verde" e mi allontano. Tutti questi gesti, queste parole, questa condotta non sono affatto colti per se stessi. Si tratta di una piccola coscienza che recito sotto il grappolo, per conferire all'uva quelle caratteristica "troppo verde", che può prendere il posto della condotta che non posso tenere. L'uva si presentava in un primo tempo come ciò che "deve essere colto". Ma questa qualità pressante diviene ben presto insopportabile, poiché la potenzialità non può essere realizzata. La tensione insopportabile, a sua volta diviene un motivo per cogliere sull'uva una nuova qualità "troppo verde", che risolverà il conflitto e sopprimerà la tensione. Soltanto, questa qualità non posso conferirla chimicamente all'uva, non posso agire attraverso le vie ordinarie sul grappolo. Allora colgo tale acidità dell'uva troppo verde mediante una condotta di disgusto: conferisco all'uva la qualità che desidero[299].

[298] J.-P. Sartre, *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 185.
[299] Ivi, p. 190.

Attraverso l'emozione l'oggetto viene quindi dotato di un nuovo attributo, «il sentimento si dà come una specie di conoscenza»[300] nella misura in cui presuppone una valutazione complessiva della situazione (la difficoltà) e, più in particolare, dell'oggetto su cui l'intenzione affettiva è rivolta (l'acidità dell'uva). L'emozione non consiste meramente in un meccanismo di proiezione[301] di qualità terziare che, attecchendo sull'oggetto, lo qualificano affettivamente, ma esprime «una *certa* relazione tra uomo e mondo»[302]. In questa misura essa possiede un potenziale cognitivo[303], anche se «non si tratta di una conoscenza intellettuale»[304] che interessa le qualità rappresentative dell'oggetto. L'affezione coglie piuttosto una «una certa tonalità che si potrebbe chiamare il senso affettivo […]»[305]. La natura non rappresentativa dell'affezione emerge maggiormente nell'immaginazione, dove l'oggetto verso cui è diretta risulta assente. Anche in assenza dell'oggetto il sentimento conserva la sua struttura intenzionale che trascende l'interiorità della coscienza. È ancora una coscienza affettiva dell'oggetto desiderato, delle proprietà individuali che lo specificano, ma non una coscienza rappresentativa: i suoi particolari si offrono in «una massa indifferenziata e refrattaria a qualsiasi descrizione. E questa massa affettiva ha un carattere che manca al sapere più chiaro e più completo: è *presente*. Infatti il sentimento è presente e la struttura affettiva degli oggetti si costituisce in correlazione a una coscienza affettiva determinata. Un sentimento non è dunque una coscienza vuota, ma è già possesso»[306]. Se allora il sapere designa la componente rappresentativa dell'immagine, l'affettività è la componente che le conferisce intuitività. Grazie all'apporto dell'affezione il sapere ottiene una "riempimento" intuitivo, grazie all'apporto del sapere l'affezione si eleva al piano della rappresentazione. Può accadere che l'affezione, specialmente quando assume la forma del desiderio, sia scevra da ogni sapere. In circostanze simili, essa è impossibilitata a porre il suo oggetto come rappresentazione. Pur esprimendo comunque una tensione intenzionale, il desiderio non lo conosce in maniera determinata: «quest'oggetto esiste soltanto come correlato di una certa coscienza affettiva

[300] Id., *L'immaginario*, cit., p. 107.
[301] E ciò è dimostrato dal fatto che nel saggio sulle emozioni Sartre parla di una seconda forma di emozione, non sufficientemente sviluppata, che si verifica quando è il mondo stesso a rivelarsi improvvisamente come magico intorno a noi. Questa rivelazione avviene quando un oggetto che appare ambiguo, equivoco provoca in noi un senso di sgomento e di orrore, oppure quando l'oggetto si accompagna a "un elemento piacevole" e suscita un sentimento di ammirazione. In questo caso la direzionalità della trasformazione è invertita: va dall'oggetto al soggetto, nella misura in cui è l'apparire dell'oggetto in un certo modo che determina la trasformazione magica della coscienza e, dunque, il disgregarsi delle "barriere deterministiche" che lasciano il posto all'istituzione di relazioni immediate e "senza distanza". Cfr. Id., *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., pp. 203-207. Cfr. anche S. Richmond, *Magic in Sartre's early philosophy*, in J. Webber (a cura di), *Reading Sartre. On phenomenology and existentialism*, Routledge, London/New York 2011, pp. 145-160; T. Keefe, *The Second Type of Emotion in Sartre's* Esquisse D'une Theorie Des Émotions, in «Romance Studies», 7, 2, 1989, pp. 63-75.
[302] J. Fell, *Emotion in the thought of Sartre*, Columbia University Press, New York 1965, p. 30.
[303] Cfr. G. Farina, *Quelques réflexions sur l'« Esquisse d'une théorie des émotions » à propos de l'affectivité de la pensée*, in F. Caeymaex, G. Cormann, V. de Coorebyter (a cura di), «Études sartriennes», cit., pp. 7-19.
[304] J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., pp. 107-108.
[305] Ivi, p. 108.
[306] *Ibidem*.

[…] e ogni sforzo per definirlo è per natura destinato all'insuccesso»[307]. Ciononostante, esso aspira in ogni caso a possederlo e, nel tentativo di riuscirci, «si dirige sul "qualcosa" di affettivo che gli è dato al momento e lo afferra come *rappresentante* della cosa desiderata»[308]. In questa misura immaginazione e desiderio esibiscono un'analoga struttura nel senso che si servono allo stesso modo di una sintesi presente come surrogato per compensare l'assenza dell'oggetto ambito. Nondimeno così come per il sapere, che deve degradarsi per darsi una forma immaginativa, l'immagine rappresenta "un limite inferiore", similmente per la coscienza affettiva essa segna una sorta di "stato-limite" superiore: quel «limite superiore verso cui tende l'affettività quando cerca di conoscere se stessa»[309]. In quanto sintesi di affezione e sapere, l'immagine si configura dunque come una coscienza cognitivo-affettiva in cui il desiderio pone "l'equivalente affettivo" che riempie il sapere immaginativo e il sapere, a sua volta, compenetra l'oggetto affettivo. Nella fusione di questi due elementi si produce un sostituto, un *analogon* che la coscienza utilizza come tramite per intenzionare l'oggetto assente: l'immagine mentale «*è un certo modo con cui l'oggetto è assente nel senso stesso della sua presenza*»[310]. Ed è in quest'assenza intuitiva o presenza fantasmatica dell'oggetto irreale che si estrinseca «la struttura profonda della coscienza d'immagine»[311].

2.3.2. L'immaginario come mondo magico

Al termine dell'analisi delle sue componenti ultime, Sartre ribadisce «la realtà irriducibile della coscienza d'immagine»[312]. Essa non è un aggregato di fattori eterogenei estrinsecamente associati, è piuttosto «qualcosa di diverso e di più della somma dei suoi elementi»[313]. È una forma psichica, una funzione globale della coscienza che presuppone un soggetto da un lato e dall'altro una categoria specifica di oggetti: gli oggetti immaginari. La nozione sartriana di immaginario, pensato nei termini di una struttura correlativa che tiene assieme dimensione soggettiva e oggettiva, si inquadra in tal senso perfettamente all'interno di una definizione "contemporanea" dell'immaginario che utilizza il termine per designare

> modelli, forme, immagini carichi di affettività attraverso i quali facciamo esperienza del mondo, degli altri e di noi stessi. Questo uso contemporaneo si distingue soprattutto per il suo legame costitutivo dell'immaginario con gli affetti, le emozioni, sentimenti e desideri che segnano il nostro impegno nel mondo. Le immagini sono veicoli per tali affetti, il modo in cui viene data loro forma. Attraverso queste immagini si rivelano i contorni emotivi del mondo del soggetto[314].

[307] Ivi, p. 110.
[308] *Ibidem*.
[309] Ivi, p. 111.
[310] Ivi, p. 112.
[311] *Ibidem*.
[312] Ivi, p. 141.
[313] Ivi, p. 142.
[314] K. Lennon, *Imagination and the Imagery,* Routledge, Oxon and New York 2015, p. 1.

Benché attraverso l'immagine il soggetto non possa apprendere nulla circa l'oggetto immaginato, a causa del fenomeno della *quasi*-osservazione, può in ogni caso apprendere qualcosa circa il suo stato affettivo. Innanzitutto, grazie all'immagine l'affezione, che in genere si muove sul piano del non rappresentativo, ottiene una "traduzione" cognitiva. In secondo luogo, come nota Webber, se l'immagine è costitutivamente connessa all'affezione e se suscita a sua volta una reazione emotiva da parte del soggetto, nulla «preclude l'apprendimento delle proprie possibilità affettive attraverso atti dell'immaginazione»[315] in grado di combinare sapere e affettività.

Tutto ciò implica, d'altra parte, che l'immaginario si articoli come una struttura mondana, come un campo. Il concetto di campo (*field*) è un concetto che Sartre mutua dalla psicologia dinamica di Kurt Lewin, secondo cui per avere una piena comprensione del comportamento di un individuo occorre descrivere la situazione in cui è calato non dal punto di vista meramente fisico ma dal punto di vista psicobiologico. Mentre la situazione fisica si presenta pressoché identica per ciascun soggetto, la situazione psicobiologica varia a seconda delle condizioni psicofisiche individuali. Se consideriamo per esempio un bambino di due mesi e un uomo adulto possiamo osservare che, sebbene siano collocati nello stesso ambiente fisico, il campo biologico nel quale essi esistono e che governa il loro comportamento risulta molto diverso[316]. L'organizzazione del campo scaturisce da fattori che hanno a che fare sia con l'ambiente sia con lo stato psicologico della persona. Ambiente e persona sono pertanto concepiti come parti di un intero costitutivamente interconnesse da una relazione di reciproca dipendenza, in base alla quale una modificazione dello stato psicologico incide sull'assetto ambientale e viceversa. D'altronde il contesto ambientale si organizza a partire dagli obiettivi e dai fini che il soggetto si propone di conseguire, in vista dei quali gli oggetti e gli eventi sono valutati in maniera positiva o negativa. A tal proposito Lewin introduce la nozione di spazio odologico – dal greco ὁδος (percorso) – che sta appunto a indicare che l'oggetto viene percepito sulla base del suo valore strumentale: può risultare utile allo scopo, neutrale o costituire un ostacolo per la buona riuscita del progetto. Lo spazio odologico si definisce in sostanza in relazione allo «spazio di vita», in relazione alla «totalità degli eventi possibili» per l'individuo in questione. Questa totalità è chiaramente circoscritta dall'ambito delle possibilità pratiche che si danno al soggetto, contro cui sta la sfera degli eventi che invece appaiono impossibili proprio perché esulano dal campo di ciò che il soggetto è effettivamente in grado di compiere[317]. Secondo Lewin, è solo tenendo conto dell'estensione dell'ambito del possibile pratico che si può comprendere e prevedere la condotta di

[315] J. Webber, *Sartre's phenomenological psychology of imagination*, in M. C. Eshleman, C. L. Mui (a cura di), *The Sartrean Mind*, Routledge, Oxon and New York 2020, p. 113.
[316] Cfr. K. Lewin, *Vectors, cognitive process and Mr. Tolman's criticism*, in «The Journal of General Psychology», 8, 2, 1933, p. 321.
[317] Cfr. Id., *Principles of topological psychology*, Mc Graw-Hill Book Company, New York and London 1936; tr. it. di A. Ossicini, *Principi di psicologia topologica*, Edizioni Os Firenze, Firenze 1970, pp. 15-19.

un individuo all'interno di una certa situazione. Ciò malgrado, bisogna anche tenere conto della dinamicità e della flessibilità di tale ambito che è continuamente sottoposto a nuove riconfigurazioni. Quando per esempio il soddisfacimento di un desiderio o di un bisogno si rivela impraticabile, si osserva che l'azione originariamente programmata lascia spazio a una nuova condotta che ha la finalità di sostituire la prima. Il meccanismo della sostituzione dà luogo a un altro sistema psichico che, tuttavia, non è completamente dissociato dal primo. Anzi, come sottolinea Lewin, solamente se tra i due sistemi sussiste un certo rapporto dinamico si può parlare a pieno titolo di sostituzione. In tal senso la sostituzione esprime «una transazione fluida» dal percorso primariamente tracciato al percorso successivamente intrapreso, che può differire dal primo o dal punto di vista dello scopo o dal punto di vista dell'azione messa in pratica per raggiungerlo. In alcune circostanze, l'azione sostitutiva avviene però sul piano dell'irreale attraverso cioè la costruzione di "castelli in aria" o attraverso "sogni a occhi aperti", insomma secondo modalità immaginarie che sembrerebbero mettere in discussione la stessa funzione sostitutrice dell'azione. Nondimeno, prosegue Lewin, il valore che possiamo attribuire all'azione sostitutiva non è determinato dall'esito positivo, bensì dal soddisfacimento del bisogno: maggiore è la tensione, maggiore è la tendenza alla sostituzione. Questo significa che, come dimostrano anche gli esperimenti condotti da Dembo, quando la tensione affettiva è molto elevata l'azione sostitutiva può anche essere del tutto insensata e ciononostante avere ugualmente una valenza positiva, nella misura in cui riesce a trarre il soggetto fuori dal conflitto provocato dall'impossibilità di portare a termine l'obiettivo. Per esempio, il compito assegnatogli dallo sperimentatore. Anche in casi simili vediamo che esiste ancora un certo rapporto con lo scopo iniziale, in quanto è questo scopo che, costituendosi come campo psicologico, assegna una valenza derivata ai mezzi per conseguirlo e illumina inoltre tutta una serie di obiettivi secondari a esso collegati. Ciò attesta quindi che la connessione tra i sistemi psicologici si conserva anche quando fanno riferimento a piani di realtà differenti giacché «l'uso degli strumenti e la sostituzione sono strettamente correlati perché entrambi sono indotti dallo stesso campo induttivo»[318].

L'irreale concettualizzato da Lewin circoscrive un campo, un sistema di rapporti psicologici che, pur essendo disgiunto dal reale, non è completamente avulso da questo. L'azione sostituiva quandanche irreale è originata in ogni caso da un bisogno reale e, in questa misura, il campo dell'irreale si colloca di fianco al reale. Rifacendosi alla psicologia dinamica di Lewin, Sartre concepisce a sua volta l'immaginario come uno spazio «in cui gli obiettivi sono ottenibili senza *mediazione*: senza la necessità di azioni strumentali, senza la necessità di sormontare ostacoli difficili»[319]. Vale a dire come un mondo magico nel quale gli oggetti «agiranno immediatamente sulla

[318] Id., *Substitute activity and substitute value*, in Id., *A dynamic theory of personality. Selected papers*, Mc Graw-Hill Book Company, New York and London 1935, p. 193.
[319] J. Fell, *Emotion in the thought of Sartre*, cit., p. 122.

coscienza, le sono presenti *senza distanza* […]. E reciprocamente, la coscienza tende […] a modificare questi oggetti senza distanza e senza utensili, mediante modificazioni assolute e massicce»[320]. Se per Lewin è possibile scorgere ancora una continuità tra i due campi; Sartre tende a stressare la distanza che separa i due mondi a cominciare dalla loro determinazione spaziotemporale. L'oggetto irreale appare alla coscienza dotato di qualità spaziali e temporali che potrebbero indurci erroneamente a porre una qualche connessione con il mondo percettivo. Questa possibilità è però solamente apparente, in quanto l'irrealtà dell'oggetto riguarda tanto la materia quanto lo spazio e il tempo in cui è collocato. Per quanto concerne la spazialità, è innegabile che al momento della sua apparizione l'oggetto irreale compare a una certa distanza, secondo una certa prospettiva e con una certa grandezza. Presenta insomma tutta una serie di proprietà spaziali che sembrerebbero localizzarlo all'interno dello spazio percettivo. Ma, a ben guardare, emerge che queste proprietà appartengono all'oggetto irreale in maniera assoluta. L'oggetto le possiede come qualità "interiorizzate" che riproducono un'apparenza sensibile spaziale. Nella percezione l'oggetto sta in una certa distanza dagli altri oggetti così come dal soggetto che lo percepisce. Nell'immagine questa distanza non è più relativa e diviene una caratteristica intrinseca dell'oggetto:

> nella percezione non potrò mai sapere se un oggetto è grande o piccolo, finché non avrò il mezzo di paragonarlo ad altri oggetti o a me stesso. L'oggetto in immagine, al contrario, porta interiorizzata la sua piccolezza. Senza dubbio posso fare variare in immagine la statura e la distanza degli oggetti. Ma quello che varia, quando per esempio immagino un uomo visto da lontano e che si avvicina, sono delle qualità interne dell'uomo irreale: il suo colore, la sua visibilità, la sua distanza assoluta. Non la sua distanza in rapporto a me, che non esiste[321].

Lo spazio dell'immagine è irreale tanto quanto l'oggetto che determina e, come questo, si dà in blocco, senza parti e soprattutto senza alcuna relazione con il contesto spaziale percettivo.

Anche per la temporalità dell'immagine vale il principio secondo cui «l'oggetto della coscienza differisce per natura dalla coscienza di cui è il correlato»[322]. Ciò vuol dire che la durata temporale dell'oggetto irreale non corrisponde affatto alla durata della coscienza d'immagine, anzi, per Sartre, si tratta di due durate distinte. Ci sono casi in cui l'oggetto irreale appare del tutto privo di determinazioni temporali, come accade per esempio con gli oggetti fittizi. Se immagino un centauro, esso non appartiene a nessuna dimensione temporale: né al presente, né al passato né tantomeno al futuro. È un oggetto atemporale che non subisce alcuna variazione, a differenza della coscienza che lo immagina che è sottoposta allo scorrere del tempo. In altri casi, anche se l'oggetto immaginato non è un oggetto inesistente ma semplicemente assente, la sua durata temporale non è comunque

[320] J.-P. Sartre, *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 206.
[321] Id., *L'immaginario*, cit., p. 190.
[322] Ivi, p. 192.

sovrapponibile al tempo percettivo. Se immagino Pierre che sorride, quello che mi rappresento «non è né il suo sorriso di ieri sera, né il suo sorriso di questa mattina»[323]. È piuttosto «una sintesi invariabile dei diversi sorrisi che hanno avuto una durata e sono scomparsi»[324]. Nell'oggetto irreale abbiamo dunque una specie di durata contratta che riproduce il fluire temporale e che scorre lungo un registro temporale altro rispetto a quello della coscienza. L'incongruenza tra i due flussi emerge con maggiore evidenza nel caso del sogno, in cui "il dramma onirico" può svolgersi lungo un arco temporale piuttosto lungo mentre l'attività onirica della coscienza presenta una durata decisamente più breve. Ciononostante, la discontinuità tra i registri temporali – quello dell'oggetto da un lato e quello della coscienza che immagina dall'altro – non scomparirebbe neanche se le due durate scorressero parallelamente e con lo stesso ritmo. Anche se impiegassimo dieci minuti esatti per immaginare una scena lunga dieci minuti, lo iato temporale tra la scena immaginata e la nostra coscienza che la immagina non si annullerebbe. La ragione sta nel fatto che il tempo dell'oggetto irreale, esattamente come il suo spazio, è un tempo riprodotto, simulato. Pertanto, anche se il presente dell'oggetto irreale risulta contemporaneo al presente percettivo, «tra questi due presenti non c'è simultaneità. L'apprensione dell'uno coincide con l'annullamento dell'altro»[325]. Il tempo dell'immagine consiste in una sorta di «coscienza vaga dello scorrere», «un coefficiente di durata proiettato sull'oggetto»[326] come una proprietà assoluta che non ha parti e afferisce a esso intrinsecamente. Inoltre – ed è questa una caratteristica carica di conseguenze – il tempo dell'immagine si configura come un tempo finalistico, nel senso che è tutto proteso verso la realizzazione dell'evento atteso che determina retrospettivamente gli istanti che lo precedono. È una temporalità capovolta: nell'immaginario «so dove e che cosa voglio produrre. Ecco perché nessuno sviluppo dell'immagine mi può sorprendere, sia che io produca una scena fittizia, sia che faccia apparire una scena passata. In entrambi i casi gli istanti antecedenti con i loro contenuti servono da mezzi per riprodurre gli istanti successivi considerati come dei fini»[327]. Ed è proprio questa modificazione strutturale della temporalità immaginaria che ne accentua ancora di più la separazione dal mondo percettivo, dove il tempo fluisce secondo l'ordine regolato delle cause e degli effetti.

Situato in un tempo e in uno spazio irreali il mondo immaginario appare interamente isolato, in esso la coscienza può entrare solo irrealizzandosi a sua volta, assentandosi momentaneamente dal mondo reale. In questo senso l'immaginario, popolato da «oggetti fantasma», «esseri strani che sfuggono alle leggi del mondo», si offre alla coscienza come «un perpetuo "altrove", come un'evasione costante»; ma non banalmente come «un'evasione che ci farebbe fuggire la nostra

[323] Ivi, p. 193.
[324] *Ibidem*.
[325] Ivi, p. 195.
[326] *Ibidem*.
[327] Ivi, p. 196.

condizione attuale, le nostre preoccupazioni, le nostre noie»[328]. Più radicalmente esso ci esorta a «fuggire a ogni costrizione del mondo», ci fornisce una via «per la negazione della condizione di *essere nel mondo*», si propone in una parola come «un anti-mondo»[329] nel quale veniamo ad abitare in qualità di soggetti immaginari. Di soggetti che, nonostante l'irrealtà degli oggetti a cui sono rivolti, agiscono e si comportano in relazione a questi come se fossero reali. L'insieme di queste condotte costituisce "lo strato secondario" dell'atteggiamento immaginativo. Mentre nello strato primario confluiscono intenzioni, sentimenti, movimenti e sapere che si sintetizzano per dare vita all'*analogon*, in quello secondario rientrano quegli elementi affettivi e cinestetici che rappresentano la nostra reazione all'immagine. Nel primo caso, quei costituenti sono finalizzati a produrre nuove qualità dell'oggetto caratterizzandolo in maniera più precisa. Nel secondo caso, concorrono all'istituzione di una vera e propria condotta ideo-affettiva. La differenza tra questi due strati è sottile ma essenziale per distinguere il duplice ruolo dell'affezione in relazione all'atteggiamento immaginativo e, di conseguenza, per mettere in luce la distanza che passa tra un sentimento reale e un sentimento immaginario. Nello strato primario, deputato alla costituzione dell'immagine mentale, l'affezione e le sensazioni sono reali ma vengono oggettivate nella forma di qualità irreali che afferiscono all'oggetto in immagine. Per esempio, la sensazione di disgusto si oggettiva nell'essere disgustoso dell'oggetto. Può succedere che la sensazione ecceda l'oggetto e si prolunghi provocando uno stato di nausea. In questo caso, saremmo in errore a considerare la nausea come una reazione innescata dall'oggetto irreale. Si tratta piuttosto di sensazioni che «non si esauriscono nella costituzione dell'oggetto, ma lo avviluppano, lo dominano e lo trascinano con sé. Le nausee e i vomiti, per esempio, non saranno un effetto del carattere "ripugnante" dell'oggetto irreale, ma le conseguenze del libero sviluppo della sensazione immaginativa, che supera in un certo senso la sua funzione ed è, per così dire, "zelante"»[330]. L'oggetto irreale in quanto tale non è dotato del potere di agire sulla coscienza. Perché possa provocare una reazione bisogna che sia la stessa coscienza, nell'atto di produrlo, ad attribuirgli una simile capacità. Nell'immagine lo stato affettivo è antecedente al suo correlato oggettuale, è anzi attraverso la costituzione dell'oggetto che si specifica e si definisce in maniera più chiara. Tuttavia, dal momento che l'oggetto su cui si fissa è un irreale, l'affezione finisce

> per alimentarsi con il proprio riflesso. Si svilupperà fino alla nausea perché ora si conosce come disgusto per un certo piatto. Si potrebbe parlare in questo caso di una specie di dialettica affettiva. Ma, naturalmente, la funzione dell'oggetto differisce completamente da quella che era nel mondo della percezione. Allora la mia ripugnanza, guidando il mio schifo, mi faceva scoprire nel piatto reale mille particolari ripugnanti che alla fine provocavano il vomito. Invece, nel caso del disgusto immaginativo, l'oggetto è indispensabile, ma come *testimone*. È situato al di là degli sviluppi

[328] Ivi, p. 202.
[329] *Ibidem*.
[330] Ivi, p. 205.

> affettivi, come l'unità di quegli sviluppi, ma senza di esso la reazione al disgusto non potrebbe prodursi per sé[331].

L'affezione correlata agli oggetti irreali rappresenta, in buona sostanza, un'affezione *sui generis*. Con ciò Sartre intende sottolineare la specificità dei sentimenti immaginari rispetto a quelli percettivi. In primo luogo, i primi sembrano caratterizzarsi per una certa autonomia che si estrinseca nell'abilità di determinarsi da sé. Abilità che di contro manca ai secondi dal momento che sono "appesantiti" dalla passività tipica delle sensazioni reali. In secondo luogo, proprio perché sono liberi e non determinati, i sentimenti immaginari esigono uno sforzo perseverante da parte della coscienza che deve mantenere in vita le qualità affettive dell'oggetto irreale.

Accanto ai sentimenti che contribuiscono alla costituzione dell'oggetto irreale, ci sono quei sentimenti che indicano la reazione affettiva della coscienza. Tali sentimenti si organizzano all'interno di una vera e propria condotta che la coscienza assume di fronte all'irreale. Mentre la sintesi cognitivo-affettiva che conduce alla formazione dell'immagine è un processo «libero, irriflesso, automatico», la reazione affettiva può avvenire solamente sulla base di una deliberazione da parte del soggetto. «Una volta costituita l'immagine, posso reagire a essa deliberatamente con una sensazione nuova, un giudizio nuovo […] che si pone nettamente come una *reazione*, cioè come un inizio, come l'apparizione di una forma sintetica nuova»[332], la quale assolve alla funzione di riprodurre nell'immaginario sentimenti analoghi a quelli suscitati dall'oggetto percettivo. Al livello della reazione il sentimento non è quindi preesistente all'oggetto irreale ma è, in qualche misura, conseguente a esso. L'oggetto irreale è «riprodotto proprio perché provochi il sentimento»[333]. Tuttavia tale riproduzione risulta sempre, per certi versi, fallimentare in quanto l'oggetto irreale, che si configura come una sorta di "emanazione" della coscienza, non può esercitare alcuna azione causale su di essa. Il sentimento che si produce sarà pertanto «interamente attività, interamente tensione: è recitato [*jouer*] più che sentito»[334]. Vale a dire che l'affezione, la commozione non può essere effettivamente provocata dall'oggetto e che la coscienza deve determinarsi come coscienza affetta, come coscienza commossa affinché si dia il sentimento. Il sentimento immaginario si configura come un "sentimento-azione" (*sentiment-action*) perché è agito e non subito dalla coscienza come accade per il sentimento percettivo che, all'opposto, si qualifica come un "sentimento-passione" (*sentiment-passion*). La differenza che tra passa tra i due è la stessa che «può essere constatata tra il dolore reale di un malato di cancro e l'algia dello psicastenico che crede di essere malato di cancro. Senza dubbio nel caso dell'algia vedremo un individuo completamente fuori di sé, che ha perso ogni

[331] Ivi, pp. 208-209.
[332] Ivi, p. 211.
[333] Ivi, p. 212.
[334] Ivi, p. 213.

controllo, sconvolto dalla paura, dall'ansia e dalla disperazione. Nulla di tutto questo – né i suoi sobbalzi, le sue grida, quando gli si tocca l'arto che crede malato – è recitato [*joué*] nel senso assoluto della parola. In lui non c'è "attività ludica" né mitomania. […] Senza dubbio il dolore è presente, ma è di fronte a lui, in immagine, inattivo, passivo, irreale. Egli lotta contro di sé *davanti a esso*, ma nemmeno uno dei suoi gesti è provocato da esso. E allo stesso tempo egli *lo sa*, sa di non soffrire, e impegna tutta la sua energia per cercare di soffrire di più, all'opposto del vero malato, che si sforza di diminuire gli effetti della sofferenza». Ma nonostante i suoi sforzi «nulla riesce a colmare quell'esasperante impressione di vuoto […]»[335]. Seppur non recitato in senso assoluto[336], il dolore dello psicastenico non è certo un dolore autentico e il fatto che Sartre lo proponga come esemplificazione per illustrare lo scarto tra il sentimento agito e il sentimento patito sembra rafforzare il legame tra immaginazione e malafede. Nello psicastenico, così come nella coscienza che "simula" una reazione affettiva nei confronti dell'oggetto irreale, manca la dualità dell'ingannato e dell'ingannatore tipica della menzogna. E, infatti, Sartre rimarca che non si tratta di una messinscena ordita dallo psicastenico con lo scopo esplicito di ingannare fingendo un dolore che non c'è. Piuttosto, c'è in lui – come in tutte le condotte che rientrano nell'ambito della malafede – l'unità della coscienza che fa sì che l'ingannato coincida con l'ingannatore, nel senso «che colui che mente e chi mente sono una sola e medesima persona». Ciò vuol dire che il malato sa la verità e la deve sapere «con la massima precisione» per nascondersela «più accuratamente»: «e questo non in due momenti diversi della temporalità (il che a rigore permetterebbe di ristabilire un'apparente dualità), ma nella struttura unitaria di uno stesso progetto»[337]. Analogamente la coscienza che immagina sa che l'oggetto irreale è «fuori dalla sua portata» e che ogni tentativo di raggiungerlo è destinato allo scacco. Eppure, ciononostante, occultandosi tale verità, attua in sé un sentimento, un'affezione «che non si ripercuote sull'oggetto irreale, non riesce ad alimentarsi nella profondità inesauribile del reale, ma rimane scissa dall'oggetto, sospesa»[338]. In tal senso la distanza tra il sentimento reale determinato dall'oggetto in carne e ossa e il sentimento immaginario, non perché non sia sperimentato dalla coscienza ma perché è rivolto a un oggetto irreale, è irriducibile. Mentre i primi sono imprevedibili perché si alimentano grazie alla ricchezza impenetrabile del reale, i secondi «sono *degradati*, poveri, sconnessi, spasmodici, schematici, hanno bisogno del non-essere per esistere»[339]. Conosciamo in anticipo il loro

[335] Ivi, p. 214.
[336] Questa recita, come la recita del cameriere che gioca a fare il cameriere, non è una pantomima, né una messinscena neutra come quella dell'attore che attraverso il compimento meccanico di "gesti tipici" realizza l'immagine del personaggio che deve interpretare. Se lo fosse si ripristinerebbe la dualità tra ingannatore e ingannato e avremmo allora una falsa coscienza ma non una coscienza in malafede. Sul rapporto tra malafede, immaginazione e identità cfr. F. Caeymaex, *La fiction du Soi entre liberté et mauvaise foi. L'imaginaire dans L'Etre et le Néant*, in «Daimon. Revista de Filosofía», 16, 1998, pp. 73-81.
[337] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 86.
[338] Id., *L'immaginario*, cit., p. 213.
[339] Ivi, pp. 217-218.

sviluppo, la loro evoluzione dipende interamente dalle nostre previsioni e in più sono – come le azioni solamente immaginate e non eseguite – privi di effetti. Non hanno il potere di determinare alcunché. Appartengono al nostro io immaginario (*moi imaginaire*) che, con le sue tendenze e i suoi desideri, vive una vita disgiunta ma parallela a quella del nostro io reale (*moi réel*). Questi due io esistono in noi in maniera intermittente, la loro coesistenza è ostacolata dall'impossibilità dell'immaginario di combinarsi con il reale. Con il ritorno alla realtà l'io immaginario si dissolve, viceversa con il costituirsi dell'immaginario l'io reale lascia spazio al suo alter ego di fantasia. Contrariamente a Husserl, Sartre tende a porre l'accento sulla discontinuità anziché sulla possibilità dei due io di ricomporsi nell'unità di un unico flusso egologico. Per il filosofo francese, si tratta di due personalità ben distinte che possono addirittura presentare caratteristiche antitetiche tra loro: «esistono dei sadici o dei masochisti immaginari, dei violenti in immaginazione»[340] che, tuttavia, non lo sono nella realtà. Percezione e immaginazione indicano funzioni incompatibili della coscienza e la prospettiva di una loro sintesi risulta esclusa per essenza. La costituzione dell'immaginario implica, pertanto, un annullamento più o meno consistente della funzione percettiva che, in circostanze peculiari, viene del tutto disattivata. Come si verifica nel sogno che rappresenta, a detta di Sartre, «la realizzazione perfetta di un immaginario chiuso, cioè di un immaginario dal quale non si può assolutamente più uscire e sul quale è impossibile assumere il minimo punto di vista esteriore»[341]. La coscienza onirica è una coscienza interamente immaginativa che ha perduto la capacità di percepire: tutto ciò che nel sogno è esperito, è esperito nella forma di immagine. Il che spiega il contenuto altamente simbolico dell'universo onirico. Finché sogna la coscienza non può fare a meno di trasfigurare sul piano immaginativo ciò che apprende. Un semplice formicolio, un'impressione, una sensazione assumono un significato simbolico «come se *valessero per* un oggetto che si trova all'estremo limite di un mondo i cui contorni si perdono nella nebbia»[342]. Per non disgregarsi questo immaginario chiuso che è il mondo del sogno necessita di un atto di credenza da parte della coscienza. Se l'oggetto percettivo, in ragione della sua presenza in carne e ossa, ha un carattere di evidenza tale per cui si impone immediatamente alla coscienza e non ha bisogno di essere creduto per esistere; le immagini oniriche esistono nella misura in cui è la credenza effettuata dal dormiente a combinarle in un "mondo del sogno". Il sogno è un fenomeno di credenza dove la credenza sta a indicare un genere di

> fascinazione senza posizione di esistenza. […] Non che la coscienza non-tetica di immaginare smetta di cogliersi come spontaneità, ma coglie se stessa come spontaneità stregata. È ciò che dà al sogno quella peculiare sfumatura di fatalità. Gli eventi si presentano come inevitabili, insieme a una coscienza che non può fare a meno di immaginarli. Tuttavia, l'immagine del sogno continua a possedere strettamente solo le caratteristiche che la coscienza le attribuisce: il fenomeno di

[340] Ivi, p. 219.
[341] Ivi, p. 248.
[342] Ivi, p. 252.

> quasi-osservazione è valido qui come altrove. Solo che possiede nello stesso tempo un carattere ossessivo, dovuto al fatto che la coscienza si è decisa a formularla da sé, con la sua stessa fascinazione, possiede un carattere "losco" che deriva dalla sua natura magica e un carattere fatale […][343].

Il carattere fatale del sogno è connesso all'assenza di possibilità che distingue il mondo onirico. Il possibile presuppone un mondo reale dal quale si possa arretrare per immaginare ciò che non è ancora ma che potrebbe essere. Nel sogno un simile arretramento è precluso alla coscienza in quanto determinerebbe il risveglio e quindi la dissoluzione dell'universo onirico. La coscienza che sogna è una coscienza assorbita, assorta, pienamente irriflessa e senza alcuna capacità di riflessione né di previsione. Nel sogno il susseguirsi degli eventi è dominato da una necessità non deterministica: gli eventi sognati scaturiscono da un atto spontaneo della coscienza di cui però la coscienza stessa è vittima. Tutto ciò che la coscienza pensa nel sogno si realizza in maniera irrimediabile. Se sogno di essere in pericolo, non c'è bisogno che dica "avrei potuto avere una pistola" giacché nell'atto stesso di pensarla ecco che la pistola compare. Allo stesso modo se mi trovo a pensare "e se la pistola s'inceppasse?", non c'è alcun dubbio che la pistola s'incepperà. Per questa ragione Sartre sostiene, contro Descartes, che il sogno non si approssima mai alla realtà al punto tale da indurre la coscienza a dubitare della distanza incolmabile che separa le due dimensioni. Se la coscienza onirica non fosse radicalmente scissa dalla coscienza percettiva, il sogno «perderebbe tutto il suo senso, tutta la sua natura propria […]», e tutta la forza attrattiva e ammaliatrice che esercita sulla coscienza. Il sogno sembra piuttosto somigliare molto di più a una storia da cui «ricaviamo quel genere di interesse appassionato che il lettore ingenuo ricava dalla lettura del romanzo. È vissuto come finzione, e solo considerandolo come finzione che si dà come tale noi possiamo comprendere il tipo di reazione che provoca nel dormiente»[344]. L'analogia tra sogno e lettura si gioca sulla base del comune meccanismo proiettivo. Per calarsi nel mondo della finzione letteraria così come nel mondo della finzione onirica, il soggetto deve sottoporsi a una sorta di "irrealizzazione". L'io che abita la coscienza onirica non può che essere un io immaginario, qualunque intromissione da parte del dormiente con la sua coscienza di realtà determinerebbe infatti la brusca interruzione del sogno con il conseguente ritorno allo stato di veglia. L'io che compare nel sogno è dunque un altro io rispetto a quello che afferisce al mondo percettivo. Lo sdoppiamento egologico che ha luogo è affine a quello che si riscontra durante l'esperienza letteraria. Leggendo «m'identifico più o meno con l'eroe del romanzo. Il caso è frequente, soprattutto quando il romanzo è scritto in prima persona e gli autori sanno utilizzare questa identificazione per rendere la loro storia più incalzante, più coinvolgente per i loro lettori»[345].

[343] Ivi, p. 254.
[344] Ivi, p. 263.
[345] Ivi, p. 257.

Qualcosa di simile accade nel sogno: «a tutti è capitato di sognare di assistere alle avventure di un personaggio, per esempio dello schiavo sognato dalla signorina B. E poi d'un tratto chi dorme si accorge di essere proprio lui lo schiavo. […] Esaminando più da vicino questa trasformazione: lo schiavo, diventando me stesso, non perde il suo carattere costitutivo di irreale. Invece, è l'io proiettato nello schiavo a diventare un io immaginario»[346]. In entrambi i casi si attua un'identificazione da parte della coscienza nell'io fittizio del contesto di finzione. L'elemento che muta è il limite fino al quale si spinge quest'identificazione. Nella lettura l'identificazione è solamente parziale perché rimane implicita nel soggetto la consapevolezza della propria alterità rispetto all'eroe letterario. Di contro nel sogno l'identificazione è assoluta: nella dimensione onirica il rapporto tra questo io immaginario e l'io reale si modifica profondamente. L'io irreale è legato alla coscienza reale da una relazione di "emanazione": «non vedo soltanto lo schiavo che fugge, ma *mi sento* quello schiavo». Ciò a cui assisto «non è semplicemente rappresentato a titolo irreale, ma è anche irrealmente vissuto, agito, sofferto»[347]. Se «la tristezza, la gioia che provo leggendo gli alti e bassi dell'eroe si basano sulla mia "simpatia" per lui – il termine simpatia implica, all'interno dell'identificazione, la coscienza della mia alterità – non si tratta più di simpatia nel sogno. Sono totalmente questo io irreale, totalmente questo schiavo che è minacciato di morte, e la sofferenza provata è tanto più intensa perché non soffro per un altro che è me, ma per me e per me solo che sono in pericolo di morte»[348]. In questa misura, se la coscienza che legge è affascinata, stregata dalla storia in cui si immerge, la coscienza onirica si trova in uno "stato di *trance*" che può realizzarsi soltanto nel sogno personale. Come nota Cabestan, un ulteriore aspetto che differenzia la lettura dal sogno è la coincidenza tra autore e spettatore[349]. Nella fruizione dell'opera letteraria la coscienza fruisce di un oggetto intramondano frutto della creazione di un'altra soggettività. Questo elemento va sottolineato perché pone una certa distanza tra l'opera e il fruitore e conferisce all'esperienza letteraria (o artistica in generale) un ampio margine di libertà che sembra venir meno nel sogno. Benché anche la lettura si configuri come un "sogno provocato", il lettore ha comunque sempre la possibilità di compiere "l'arretramento estetico" e di "sorvolare il personaggio" assumendo un atteggiamento più contemplativo e meno partecipativo nei confronti della vicenda narrata. La coscienza onirica, dal canto suo, non solo non può arretrare dal sogno ma non può neanche godere della libertà del lettore perché la storia che nel sogno si racconta non è altro che la sua. Le appartiene nella misura in cui n'è l'autrice, la proprietaria e al contempo la destinataria. Da qui lo statuto paradossale della coscienza onirica in quanto coscienza spontanea e al tempo stesso prigioniera di una spontaneità subita. Spontaneità che, in questo caso, ha poco a che fare

[346] Ivi, p. 256.
[347] Ivi, p. 258.
[348] Ph. Cabestan, *Rêve, obsession, hallucination : qu'est-ce qu'une conscience captive ?*, in J. M. Mouillie (a cura di), *Sartre et la phénoménologie*, ENS Éditions, Lyon 2000, p. 30.
[349] Cfr. ivi, p. 29.

con libertà e che ha molto a che fare invece con quella spontaneità impersonale e irriflessa di cui il filosofo francese parla ne *La trascendenza dell'Ego*, e che nel sogno sembra non lasciare spazio ad alcuna possibilità di ripresa da parte del soggetto. Se «perfino lo schizofrenico, il cui stato si avvicina molto a quello di chi dorme, conserva una possibilità di cogliersi come "intento a inscenare" [*jouer*]», per la coscienza dormiente «non esiste più l'attenzione, né il suo potere di porre l'oggetto come trascendente»[350]. È una coscienza irrimediabilmente soggiogata al potere fascinatorio dell'immaginario onirico (*imagerie onirique*) «destinatasi da sé, e a dispetto di se stessa, a costituire nient'altro che un mondo irreale». Quella del sogno rappresenta pertanto «un'esperienza privilegiata» secondo Sartre, che «può aiutarci a concepire che cosa sarebbe una coscienza che avesse perduto il suo "essere nel mondo" e che al tempo stesso fosse privata della categoria del reale»[351]. Che cosa sarebbe cioè una coscienza imprigionata, senza via d'uscita, nel mondo magico dell'immaginazione.

Ora è vero che la coscienza onirica si configura come una forma parossistica dell'immaginazione, in cui la tesi di esistenza è radicalmente messa fuori circuito, a cui la coscienza può accedere solo al prezzo della sua totale irrealizzazione. E che, che per queste ragioni, non può essere assunta come espressione paradigmatica dal momento che l'istituzione dell'immaginario onirico estromette completamente la coscienza reale e la tesi d'esistenza. Ragion per cui la coscienza onirica è una coscienza che non può percepire, ricordare o riflettere, o meglio: può farlo solo in qualità di coscienza irrealizzata, di io immaginario giacché l'io reale risulta completamente neutralizzato. D'altra parte, è anche vero che è proprio questo carattere estremo dell'esperienza onirica che conferisce al sogno la valenza di "un'esperienza privilegiata" per osservare più da vicino cosa sarebbe una coscienza interamente immaginativa, a cui fosse precluso quel movimento di arretramento grazie al quale può emanciparsi e dalla situazione contingente e dall'immaginario (rispetto al quale Sartre parla, come si è visto, di arretramento estetico). Movimento che, come si evince dalla *Conclusione*, è favorito

[350] J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 252. Nell'analisi che elabora a riguardo anche Fink evidenzia, seguendo una linea di ragionamento per certi versi molto vicina a quella sartriana, che la dirompenza del fenomeno del sogno è tale da mettere seriamente in crisi la fenomenologia costitutiva della coscienza. Dal momento che l'io originario nel sonno è un io sognante, dormiente, risulta assai complesso condurre una descrizione fenomenologica del sogno in quanto vissuto di coscienza. Per coglierlo analiticamente possiamo affidarci unicamente alla comprensione "primitiva" che ne abbiamo sulla base della quale si delineano due vie. La prima, che Fink ritiene aporetica, intende il sogno come presentazione e non come presentificazione: nel sogno l'io sperimenta "la perdita di mondo", nel senso che viene meno la correlazione noetico-noematica caratteristica dell'io desto. In questa misura il sogno non è più definibile nei termini di vissuto perché è proprio "la polarizzazione egologica" che gli manca e che segnala una sorta di "frattura irrazionale" nella vita esperienziale della coscienza. La seconda, che è quella che Fink segue per salvaguardare l'unità egologica coscienziale, concepisce il sogno come una presentificazione operata dall'io dormiente. Pur non configurandosi come un'esperienza impersonale, il sogno comporta una "moltiplicazione" dell'istanza egoica che ci mette in presenza di due io: l'io dormiente e l'io del mondo onirico. Se il secondo è un io attivo nell'universo del sogno; il primo, l'io dormiente è colui che producendo il mondo onirico «produce in una passività nascosta». Cfr. E. Fink, *Presentificazione e immagine*, cit., pp. 121-124.

[351] J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 264.

proprio dall'immaginazione che si configura come condizione di possibilità della libertà e al contempo la sua negazione, quando l'immaginario si tramuta in uno spazio di cattività nel quale la coscienza si aliena. L'indagine sartriana illumina tutta l'ambiguità dell'esperienza immaginativa mettendone in evidenza, nello stesso tempo, la matrice magica e la tensione "esplosiva" alla trascendenza, al superamento della situazione storica contingente. A tal riguardo, Mara Meletti Bertolini parla di due prospettive diverse che coesistono nella teoria sartriana dell'immaginazione: una di indirizzo fenomenologico-riflessivo che si muove lungo l'asse immaginazione-libertà, e una di indirizzo antropologico-psicologico[352] che guarda all'immaginazione come un'ulteriore estrinsecazione, di fianco all'emozione, di un pensiero magico quale cifra costitutiva dell'umano su cui si innestano «le sovrastrutture laboriosamente costruite dalla ragione»[353]. Sovrastrutture che tuttavia appaiono frangibili, permanentemente minacciate dal rischio della dissoluzione che "rituffa" improvvisamente l'uomo nella magia originaria, nella dimensione prelogica in cui il pensiero tenta di far comparire l'oggetto davanti a sé non per vederlo ma per possederlo. Insomma, una dimensione irrazionale e irriflessa in cui la distanza tra l'immagine e l'oggetto si annulla e in cui il possesso dell'immagine equivale al possesso dell'oggetto. Da questo punto di vista, l'immaginazione si afferma come l'eredità del nostro passato ontogenetico e filogenetico che Sartre viene a contrapporre a una ragione strumentalmente intesa nei termini di «un'intuizione pragmatistica del determinismo del mondo»[354]. Queste due prospettive, che inizialmente Sartre non si preoccupa di mettere in rapporto, convergeranno nella costituzione di «un'antropologia del soggetto autentico che si fa agente responsabile»[355], nella quale l'uso libero dell'immaginazione presuppone da parte del soggetto il compimento di una "conversione morale". Il tema della conversione morale è un tema ricorrente nella morale sartriana negli anni '40 e nasce in risposta alla domanda, rimasta irrisolta ne *L'essere e il nulla*, circa l'effettiva possibilità di individuare una forma di riflessione pura e non mistificante, che il filosofo francese ritrova sul piano della morale dove la realizzazione di un autentico esercizio riflessivo dà luogo a una piena trasformazione del sé e dove la libertà non è più schermata dalle dinamiche della malafede. A questo livello l'immaginazione diventa «capace di farsi orientativa del reale»[356], di farsi cioè azione progettuale. Tuttavia, il suo inquadramento all'interno di una cornice morale è sufficiente a restituire all'immaginazione il potere di incidere concretamente sul reale e non soltanto attraverso un agire finalizzato a modificare magicamente un mondo fattosi ostile e minaccioso? E se ciò avviene, si può allora concepire lo spazio dell'agire morale come quello spazio in cui la cesura posta tra la dimensione immaginaria e quella percettiva, così profondamente scisse

[352] Cfr. M. Meletti Bertolini, *La conversione all'autenticità*, cit., p. 69.
[353] J.-P. Sartre, *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 203.
[354] Ivi, p. 187.
[355] M. Meletti Bertolini, *La conversione all'autenticità*, cit., p. 98.
[356] *Ibidem*.

ne *L'Imaginaire*, si ricompone rendendo possibile l'estrinsecazione di un agire orientato alla realizzazione del valore? Nel prossimo capitolo si cercherà di fornire una risposta agli interrogativi posti a partire da un confronto con i *Cahiers pour une morale*, in cui sono raccolte le note preparatorie, redatte tra il 1947 e il 1948, a un'opera sulla morale che non vedrà mai la luce e nella quale Sartre si proponeva finalmente di sviluppare "le prospettive morali" dell'ontologia fenomenologica elaborata nell'opera del '43.

3. Fenomenologia dell'azione: il ruolo dell'immaginazione nella progettazione dell'agire morale

La morale è la teoria dell'azione
(J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*)

Nella conclusione del precedente capitolo si è evidenziata la coesistenza nella riflessione sartriana di due modalità di concettualizzare l'atto immaginativo. Il primo modello, che trova espressione soprattutto nei saggi di psicologia fenomenologica, definisce l'immaginazione come un atto della coscienza posto al servizio di certe "pratiche di magia nera". Il secondo modello, che comincia a delinearsi nelle pagine conclusive de *L'imaginaire*, identifica nell'immaginazione l'estrinsecazione immediata di quella potenza negativa della coscienza che ne *L'être et le néant* si fa spinta propulsiva alla trascendenza. Si tratta a questo punto di verificare se Sartre tenti – anche se non esplicitamente – di ricomporre questa duplicità ambigua dell'atto immaginativo all'interno di una teoria dell'agire in cui la direzione dell'atto in senso magico o libero è determinata dall'uso deliberato che il soggetto, in quanto libertà situata, decide di farne. In questo modo il discrimine tra l'uno e l'altro modello appare dipendente dalla scelta del soggetto di agire o meno conformemente alla sua libertà essenziale. La possibilità di un uso libero – e di conseguenza autentico – dell'immaginazione si intreccia con la possibilità di una riflessione pura e non complice che consenta finalmente al soggetto di scoprirsi come «l'essere per cui i valori esistono» rivelando la liberà quale «unica sorgente del valore»[1]. Tale riflessione, a cui Sartre allude soltanto nel paragrafo che chiude *L'essere e il nulla*, è al centro di un lungo e articolato ragionamento nei *Quaderni per una morale*, dove il filosofo francese ne parla nei termini di una "conversione morale". In questo contesto, l'introduzione della nozione di conversione morale risponde all'esigenza di elaborare una nuova concezione dell'azione tesa a riconfigurare, stavolta positivamente, il rapporto tra l'azione e il valore. Sartre auspica che, operata sulla base di una purificazione della coscienza analoga a quella descritta ne *La trascendenza dell'Ego*, l'azione, accompagnata dalla consapevolezza riflessiva dello "scopo ideale" che la muove, si faccia "spontaneamente creatrice". Si faccia cioè azione orientata alla produzione di valori liberamente scelti e non più passivamente subiti, restituendo all'agire non solo una dimensione di senso, di cui appariva svuotato nel trattato sull'ontologia, ma anche il potere di incidere in maniera trasformativa sul reale e di modificare l'essere stesso dell'in-sé. L'elemento che ci interessa analizzare, ai fini del nostro discorso, è il ruolo che Sartre assegna all'immaginazione nell'ambito del programma morale che prende corpo all'interno dei *Cahiers*, ponendo l'accento in particolare sulla relazione che si istituisce tra l'atto immaginativo e il posizionamento del valore che, in quanto esistente normativo, «è l'essere

[1] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 712.

di ciò che non possiede dell'essere»[2]. Il suo statuto ontologico è peculiare perché se, da un lato, è un irreale in quanto non è affetto da contingenza, dall'altro non è unicamente ideale perché l'idealità pura comporta la privazione dell'essere. A metà tra l'essere e il non-essere, il valore si situa "al di là" dell'essere: è coestensivo alla realtà-umana nel senso che è l'uomo a fare apparire i valori nel mondo.

Prima di procedere oltre, ci sembra opportuno giustificare la nostra scelta di prendere in esame specificamente il primo dei diversi tentativi perseguiti da Sartre nell'intento di elaborare una morale in grado di garantire l'effettiva realizzazione della libertà[3]. La ragione principale può essere individuata nella continuità teorica dei *Quaderni* rispetto alla produzione fenomenologica antecedente. Nonostante ampie sezioni del testo siano occupate da considerazioni sulla filosofia della

[2] Ivi, p. 134.

[3] Com'è noto, l'interesse da parte di Sartre nei confronti della morale risale già alle prime fasi della sua vasta produzione filosofica, letteraria e drammaturgica, al punto tale che, come scrive Florinda Cambria nell'introduzione all'edizione italiana dei *Cahiers*, si può individuare nella morale la "cifra" di tutta la riflessione sartriana, in special modo della sua filosofia più matura. Sotto questo profilo l'esperienza della guerra segna uno spartiacque nella biografia intellettuale del filosofo poiché ne determina la presa di distanza nei confronti dell'individualismo antiborghese e antiumanistico che caratterizza ancora il periodo giovanile. Al termine della guerra, la necessità di pervenire all'edificazione di una morale dell'impegno diviene per Sartre sempre più stringente come testimonia la conferenza del '45, durante la quale si sforza di mostrare, al netto dell'accusa di quietismo, la vocazione profondamente morale della filosofia esistenzialista. Alla critica rivolta contro la "moralità quotidiana", contro il moralismo borghese e il sistema di valori a esso associato, è sottesa l'affermazione radicale della libertà dell'essere umano da cui consegue il richiamo alla responsabilità individuale altrettanto radicale. Nei *Cahiers* Sartre intende sviluppare il programma morale solamente annunciato nel corso della conferenza sull'esistenzialismo, in accordo con l'ontologia fenomenologica de *L'essere e il nulla*. Quello che prende forma all'interno di questi voluminosi quaderni rappresenta, dunque, solo il primo progetto di fondazione della morale sartriana. A tal riguardo, Jeanette Simont individua nella riflessione sartriana sulla morale due modelli: un primo modello che definisce "ontologico-estetico", e un secondo modello che definisce "militante e rivoluzionario". Il modello ontologico-estetico è presente non solo all'interno dei *Cahiers*, e in altri scritti coevi come il saggio sulla letteratura del '47 o nella presentazione a «Temps Modernes» del '45, ma ritorna anche nella psicobiografia di Gustave Flaubert. L'opera d'arte qui viene assunta come paradigma della "materializzazione estetica della libertà" che sfugge alle dinamiche infernali dell'alienazione e apre alla possibilità di una relazione mutuale tra le soggettività, mediata da una materia "creata e offerta" in dono all'altro. Il secondo modello, quello che Simont denomina militante e rivoluzionario, si riallaccia alla *Critique* ed è esplicitato da Sartre nella conferenza di Roma del '64 su «Etica e società» (successiva alla conferenza del '61 su «Marxismo e soggettività») e nel testo scritto in occasione della lezione che il filosofo avrebbe dovuto tenere alla Cornell, ma che non tenne in segno di protesta contro il bombardamento del Vietnam da parte degli Stati Uniti. Simont mette in evidenza le profonde differenze che attraversano i due testi, nei quali l'obiettivo di Sartre è di provare a individuare una possibile convergenza tra la morale e la storia. Mentre nelle note per la conferenza di Roma, Sartre mostra un "ottimismo prometeico" che ribadisce la liberazione come fine ultimo a cui tendere e la libertà come punto di scaturigine che introduce l'orizzonte normativo nella storia; nelle note del '65 la pervasività dell'orizzonte valoriale viene drasticamente ridimensionata: la libertà non è più la capacità di agire in conformità a un fine, rispetto al quale l'individuo risulta inessenziale; quanto piuttosto di organizzare il campo delle possibilità pratiche a seconda del procedere storico e del modificarsi delle circostanze materiali, sociali, economiche in cui il soggetto è calato. In questo senso, è possibile realizzare la morale a patto di rinunciare a ogni pretesa normativa e di concepire l'azione morale come una totalità detotalizzata. Oltre ai due modelli individuati da Simont, ce n'è poi un terzo di cui non resta che un accenno. Sartre apre a questa terza via nei colloqui che tenne con Benny Lévy poco prima di morire, nei quali delinea un'etica della fraternità che, come sottolinea Maria Russo, non solo costituisce in parte una ripresa di quell'etica esistenzialista teorizzata nei *Cahiers*, ma si configura anche come un recupero della dimensione finalistica in senso pienamente kantiano. Vale a dire che Sartre riconosce nella capacità della libertà di agire secondo leggi un principio di autonomia e non più – com'era nei *Cahiers* – un principio di eteronomia e alienazione. Cfr. F. Cambria, *"Una moralità concreta". La ricerca sartriana nel decennio 1939-1949*, in J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*, a cura di F. Scanzio, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 7-43; J. Simont, *Morale esthétique, morale militante: au delà de la «faribole»?*, in «Revue Philosophique de Louvain», 87, 73, 1989, pp. 23-58; Ead., *Sartrean ethics*, in Ch. Howells (a cura di), *Cambridge Companion to Sartre*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, pp. 178-210; M. Russo, *Testamento, inizio o ritorno?*, in J.-P. Sartre, B. Lévy, *La speranza oggi. Le interviste del 1980*, a cura di M. Russo, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 7-34.

storia hegeliana e marxiana[4], in molti passaggi Sartre continua a confrontarsi con autori della tradizione fenomenologica. Assieme ai nomi di Heidegger e Jaspers, spicca anche quello di Max Scheler. Il riferimento a Scheler non è inedito: già in una pagina dei *Carnets*, datata 2 dicembre 1939, Sartre aveva sottolineato l'influsso che la teoria scheleriana dei valori aveva esercitato sulla sua concezione della morale che, all'epoca della lettura del *Formalismus*, appariva ancora legata all'aspirazione di fondare una "metafisica della salvezza". L'incontro con il fenomenologo monacense lo aveva posto di fronte a un problema assai rilevante, che fino a quel momento non aveva sufficientemente considerato: l'oggettività del valore. L'esistenza cioè dei valori come "delle nature proprie" dotate di "un'esistenza di diritto" che si impongono al soggetto come un "dover essere", che regola i suoi atti e i suoi giudizi[5]. Il riconoscimento dell'esistenza oggettiva del valore esige l'adozione di un nuovo punto di vista sulla moralità, non più concepita nei termini di un'estetica dell'esistenza, ma disposta ad accogliere al suo interno il profilarsi di un orizzonte propriamente normativo. Ed è in questa direzione che si muove l'indagine sartriana nei *Quaderni*, nei quali il filosofo francese persegue non solo l'obiettivo di pervenire a una teoria dei valori in linea con la sua concezione della libertà, ma anche di disporli secondo una gerarchia che pone all'apice la generosità.

Ciò malgrado di questa morale non resterà che un progetto abbozzato e inconcluso. Com'è noto, i *Cahiers* saranno pubblicati postumi solo nel 1983, a pochi anni dalla morte del filosofo francese sopraggiunta nel 1980. La scelta di interrompere il sentiero intrapreso sul finire degli anni '40 sarà chiarita dallo stesso Sartre in un lungo passaggio della sua intervista filmata. Alla domanda dell'intervistatore – André Gorz – circa la possibilità di poter attribuire ancora, a seguito della svolta marxista degli anni '60, una qualche validità all'ontologia della libertà presente ne *L'essere e il nulla* e alle difficoltà insorte all'epoca nel congiurare ontologia e morale, Sartre risponde:

> È così. Ho sempre pensato che la morale esista. Ma essa non può esistere che nelle situazioni concrete, dunque essa suppone l'uomo realmente impegnato in un mondo per poi vedere quel che diviene la libertà in questo mondo. Altrimenti detto, la *Critique de la raison dialectique* è il seguito de *L'Être et le Néant*, e la morale può venire dopo. La si può trovare nel *Flaubert*, per esempio. […] Detto in maniera diversa, le idee mi mancavano, e in particolare il marxismo. E me lo sono spiegato infine, il marxismo lo conoscevo, l'avevo letto e riletto, ma questo non è niente: non si comprende che quando si mette in rapporto al mondo. Comprendere il marxismo è prima di tutto comprendere la lotta di classe. Tutto questo è venuto dopo il '45. E certamente siccome la lotta di classe – ne parlavo nella *Morale*, ma rimaneva un'idea – siccome essa non era sentita come realtà concreta, non poteva esserci una morale lì dentro. Dunque mi sono fermato perché qualcosa mi mancava. C'è stato un periodo moralizzante prima della guerra, con la demistificazione di alcune morali. Ma non della morale stessa. […] Dunque, l'idea era una sorta di moralismo. E, a partire dal momento in cui ho cominciato ad impegnarmi, questo moralismo si è ridotto sempre più, in nome del realismo, se vuole. Cioè, in fondo, era il realismo politico di

[4] Per una ricostruzione attenta e precisa della filosofia della storia che l'autore elabora nei *Cahiers* si rimanda al lavoro di Maria Russo, *Per un esistenzialismo critico. Il rapporto tra etica e storia nella morale dell'autenticità di Jean-Paul Sartre*, Mimesis, Milano-Udine 2018, in particolare cap. 2.
[5] J.-P. Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, cit., pp. 247-248.

> alcuni comunisti o di un grandissimo numero di comunisti: bene, si fa la cosa perché è efficace e la si giudica, la si considera a partire dalla sua efficacia ma non a partire da nozioni vane che sarebbero la moralità, che non sarebbero che un intralcio. […] Quando ho pensato questo, vale a dire sopprimere la morale, intendevo non che la morale dovesse completamente dissolversi nel realismo, con il rischio di arrivare a delle idee come quelle dei collaborazionisti che pensavano: "Bene, Hitler ha vinto, quindi bisogna stare con lui", ma semplicemente che bisognava essere realisti. E poi, questo è durato fin verso il '65, ma soprattutto è esploso a partire dal '68, e ho ritrovato con me compagni che lottano e che hanno di nuovo posto la moralità come qualcosa che esiste nella politica[6].

Ciò che dunque manca a questa morale è l'applicazione al mondo reale e ai rapporti reali tra gli uomini che si istituiscono al suo interno. La morale tratteggiata nei *Cahiers* si fonda insomma su un concetto di libertà che Sartre valuta a posteriori astratto, astorico e sganciato dalla dimensione politica e sociale della lotta di classe, a cui nella *Critique* subentra una visione che enfatizza maggiormente il carattere della situazionalità e il peso delle condizioni materiali. Tuttavia, come Sartre stesso puntualizza, la sua intenzione è modificare ma non stravolgere in toto: «sono rimasto sempre fedele alla nozione di libertà, ma riconosco i fattori che possono modificare i suoi risultati presso un individuo […]. Penso, insomma, che la coscienza d'essere libero, nel 1940 o 1942, era la garanzia stessa, la garanzia intuitiva della libertà. Ora mi sembra che questo fatto certamente implichi la libertà, ma non la esaurisca, poiché la vera libertà non si afferra. Essa è, in effetti, uno sfuggire a certe condizioni della storia, che è data in alcuni casi, che d'altronde non può che essere in rapporto a certe circostanze […]»[7]. Sartre sembra qui suggerire la compresenza di due "facce" della libertà che peraltro sono implicite già nel trattato sull'ontologia. Ne *L'essere e il nulla*, la libertà viene tematizzata sia in senso assoluto, dunque come libertà incondizionata, sia in rapporto alla situazione, dunque come libertà fattuale. Nel primo caso la libertà è declinata nel significato di autonomia del pensiero, come possibilità per il soggetto di concepire qualunque progetto. Si tratta qui di una libertà che si può definire cartesiana. La libertà cartesiana, come Sartre scrive nel 1946, è la libertà di un «pensiero autonomo che in ognuno dei suoi passi si pone nella sua indipendenza piena [*plénière*] e assoluta»[8]. In quanto tale essa «non ammette gradi, appartiene a tutti gli uomini allo stesso modo. O piuttosto – poiché la libertà non è una qualità tra le altre – è evidente che ogni uomo *è* libertà»[9]. Nel secondo caso la libertà non è ontologica ma contingente, è limitata dalla situazione storica, sociale e materiale in cui è calata e, contrariamente a quella ontologica, non è data in misura uguale a tutti gli uomini[10]. Se l'essere dell'uomo coincide con l'essere della libertà, ne deriva che per concepire una

[6] Id., *La mia autobiografia in un film*, cit., pp. 119-121.
[7] Ivi, pp. 94-95.
[8] Id., *La liberté cartésienne*, cit., p. 90.
[9] Ivi, p. 94.
[10] Cfr. W. Remley, *Ethics of authenticity*, in M. C. Eshleman, C. L. Mui (a cura di), *The Sartrean Mind*, cit., pp. 277-287. Più critica a riguardo è l'interpretazione di Anderson che ritiene impossibile una sintesi tra questi aspetti della libertà. Una libertà incondizionata è, a suo avviso, una libertà non umana che si può attribuire alla coscienza ma non all'uomo

libertà situata si debba assumere come dato iniziale la libertà ontologica la cui attuazione non può che avvenire chiaramente che nella storia. In questo senso enfatizzare l'impegno etico-politico che caratterizzerà la produzione filosofica, letteraria e drammaturgica sartriana postbellica «non significa sostenere che ci si trovi di fronte a due "Sartre", uno prima della guerra e l'altro nel dopoguerra, sulla base di una *coupure* […]». Non si tratta di «mettere in discussione la centralità della libertà; ma di fare emergere, in primo luogo, i condizionamenti oggettivi, storici alla libertà individuale e, in secondo luogo, i rapporti con gli altri individui, la dimensione sociale del discorso»[11]. In questa misura la morale che il filosofo francese si sforza di ripensare nei *Quaderni* si iscrive perfettamente all'interno di questa riarticolazione del discorso sulla libertà, in quanto è proprio in questo contesto che la libertà emerge non più, o meglio non soltanto, come potere nullificante ma anche come capacità tutta umana di "inventare il nuovo"[12]. L'accentuazione del carattere eminentemente produttivo della libertà comporta di conseguenza la valorizzazione dell'immaginazione intesa come spinta alla progettualità e all'invenzione di alternative che possano riscattare i soggetti dalla condizione di alienazione a cui l'oppressione materiale, ma non solo, li condanna. Un'immaginazione, dunque, che non si esaurisca soltanto nella creazione di un immaginario impossibile ma che sia in grado di farsi prassi e azione trasformatrice, di «concepire la negatività come produttrice»[13].

3.1 Intenzionalità e negazione

Nel capitolo precedente abbiamo visto come ne *L'immaginario* sia ancora fortemente presente, in tutta la prima parte della trattazione, un'ontologia della spontaneità secondo cui la genesi trascendentale della coscienza si situa in una spontaneità impersonale, che si autoproduce di continuo

come essere situato e storico che, in quanto tale, è sempre in rapporto a certe condizioni storico-materiali che trascendono il suo potere. Affermare che tali condizioni non incidano significativamente sulla libertà e che anche l'uomo che si trova in una situazione di oppressione sia ancora libero vuol dire ridurre la libertà all'indifferenza degli stoici. Del resto, nota ancora Anderson, lo stoicismo è una componente fortemente presente nella concezione sartriana della libertà, che il filosofo francese eredita proprio da Cartesio (cfr. Th. C. Anderson, *Sartre's two ethics*. *From Authenticity to integral humanism*, Open Court, Chicago and La Salle 1993, pp. 24-26). Da questo punto di vista, la critica di Anderson è senz'altro puntuale dal momento che nella sua rilettura della libertà cartesiana Sartre tende a stressare soprattutto la "potenza di rifiuto" che è nell'uomo e che gli consente di ritrarsi dal mondo. D'altra parte, però, questa "libertà della negazione" non si esaurisce nel mero movimento di ritrazione, ma diviene azione creatrice: «il mondo non è nient'altro che la creazione di una libertà che lo conserva indefinitamente; […] la libertà è il fondamento dell'essere, la sua dimensione segreta; in questo sistema religioso essa è, in conclusione, il senso profondo e il vero volto della necessità» (J.-P. Sartre, *La liberté cartésienne*, cit., pp. 111-112). Inoltre, secondo Sartre, in Cartesio è presente un'ulteriore concettualizzazione della libertà che definisce una libertà da "filosofo" e che, in buona sostanza, si identifica con la libertà di pensiero, con l'esercizio critico della ragione. A detta del filosofo francese, Cartesio avrebbe il merito di aver affermato, ben prima di Kant, «la responsabilità dell'uomo di fronte al vero», di aver fatto valere i diritti di un pensiero indipendente gettando così «le basi della democrazia in un'epoca autoritaria» (ivi, pp. 92-93, p. 113). È nella libertà gnoseologica ribadita da Cartesio che, per Sartre, affondano le radici della libertà politica delle democrazie europee. Riconoscendo a tutti i soggetti la capacità di esercitare autonomamente il proprio pensiero, Cartesio stabilisce l'uguaglianza fra gli uomini riconoscendo a ciascuno la piena capacità di aderire al vero e di ripudiare il falso. Per una disamina approfondita di questi temi si veda N. Pirillo, *Sartre, Cartesio: un dialogo*, in ivi, pp. 7-85.

[11] L. Basso, *Inventare il nuovo. Storia e politica in Jean-Paul Sartre*, Ombre Corte, Verona 2016, pp. 34-35.

[12] Cfr. ivi, pp. 40-41.

[13] J.-P. Sartre, *La liberté cartésienne*, cit., p. 105.

attraverso un atto di creazione *ex nihilo*. Nella forma originaria non mascherata dalla riflessione impura, che si rivela al soggetto attraverso l'esperienza angosciosa e angosciante della vertigine improvvisa, la coscienza si dà come un campo prepersonale e non egologico, di cui l'Ego è "un abitante" e non il proprietario. Si tratta di una costruzione ideale prodotta dalla riflessione impura che, anziché stare dietro alla coscienza, le sta di fronte come un oggetto trascendente che appartiene al dominio dell'in-sé e non a quello del per-sé. Mediante la purificazione dall'Ego, Sartre propone una concettualizzazione della coscienza in termini funzionalistici e relazionali che, pur non rinunciando alla sua matrice cartesiana, si oppone a una visione classica che tende a caratterizzala ancora in termini sostanzialistici[14].

Tale concezione della coscienza sta a fondamento dell'ontologia della libertà che Sartre comincia a delineare nella parte conclusiva dell'opera del '40, con l'introduzione della categoria della negazione che sarà centrale ne *L'essere e il nulla*. Sebbene egli mantenga ferma l'opposizione nei confronti del concetto kantiano-husserliano di ego, ne *L'essere e il nulla*, la coscienza perde il carattere impersonale che le era ancora attribuito nei saggi di psicologia fenomenologica[15]. In questo contesto Sartre afferma che dall'attribuzione all'ego della natura di esistente concreto «non bisogna concludere che il per-sé è una pura e semplice contemplazione "impersonale". Semplicemente, l'Ego non è affatto il polo personalizzante che, senza di esso, rimarrebbe allo stadio impersonale, al contrario, è la coscienza nella sua ipseità fondamentale che permette l'apparizione dell'Ego, in certe condizioni, come il fenomeno trascendente di questa ipseità. […] Così, da quando nasce, la coscienza, per il puro movimento nullificatore della riflessione, si fa *personale*: perché ciò che conferisce a un essere l'esistenza personale non è il possesso di un Ego – che è solo il *segno* personalità – ma è il

[14] Cfr. A. Gurwitsch, *A non-egological conception of consciousness* (1941), in Id., *The collected works of Aron Gurwitsch (1901-1973). Vol. II: Studies in phenomenology and psychology,* a cura di F. Kersten, Springer, Dordrecht 2009, pp. 319-334. Da questo punto di vista, la posizione che Sartre sostiene in questo contesto presenta forti affinità con il funzionalismo di James. Come Sartre, James non nega *tout court* l'esistenza della coscienza, nega l'esistenza di un'entità sostanziale definibile come coscienza dualisticamente scissa dalla sostanza materiale delle cose. Essa esiste piuttosto come una funzione: «non esiste, cioè, alcuna materia originaria o qualità dell'essere in opposizione a ciò di cui sono fatti gli oggetti materiali, della quale risultino composti i pensieri che ci facciamo di essi; ma c'è una funzione nell'esperienza operata dal pensiero, e per tale operazione si ricorre a questa qualità dell'essere» (W. James, *Does "Consciousness" Exist*?, in «Journal of philosophy, psychology and scientific methods», I, 1904; tr. it. *Esiste la "coscienza"?*, in Id., *Saggi sull'empirismo radicale*, a cura di L. Taddio, Mimesis, Milano-Udine 2009, p. 10). Per un approfondimento complessivo del rapporto con la psicologia di James, si rimanda a L. Fedi, *Dalla psicologia di James alla fenomenologia di Sartre: il problema dell'emozione*, in S. Besoli (a cura di), «Discipline Filosofiche», X, II, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 241-256.

[15] Vincent de Coorebyter sottolinea come l'eccessivo rigorismo metodologico, perseguito da Sartre nel saggio del '34 che lo immette sulla via della decostruzione, conduca necessariamente alla teorizzazione di una coscienza «estremamente ascetica, senza passato o futuro reale, senza iscrizione sociale o habitus», in definitiva: una coscienza non umana e priva di qualunque ancoraggio al contesto mondano. Per rimediare all'astrattezza di questa concezione, Sartre sarà costretto a procedere in direzione opposta, ricostruttivamente, per restituire a «questa figura delle potenze e degli ancoraggi di un vero essere-nel-mondo, radicato e storicizzato» senza tuttavia rinunciare all'idea di una coscienza desostanzializzata. Ciò gli sarà reso possibile dall'elaborazione della nozione di nulla, a cui si appresta già nei *Carnets* e, successivamente, con l'integrazione nella *Critique* del sostrato pratico-materiale in cui si dipana l'esistenza. Cfr. V. de Coorebyter*, Introduction*, cit., pp. 72-76.

fatto di esistere come presenza a sé»[16]. Questa precisazione è indicativa di una revisione della nozione di libertà: mentre la spontaneità de *La trascendenza* rimanda a "una dimensione pre-umana" situata, secondo Sartre, "al di là della libertà"[17]; la *liberté* a cui fa riferimento l'ontologia fenomenologica coincide esattamente con la *realité-humaine*. L'antropologizzazione della libertà ha come conseguenza il ritorno a una differenziazione interna all'essere con l'apparizione di due domini: l'essere dell'in-sé e l'essere del per-sé. Di contro, come mette in evidenza Rocco Ronchi, ne *La trascendenza*, il discorso sartriano muoveva verso «l'immanenza assoluta di una coscienza che coincide con l'evento stesso del mondo e dell'Io, con l'evento dell'oggetto e del soggetto»[18]. Ciò che resta una volta attuata la riduzione «è purissimo atto, sorgente assoluta di esistenza, spontaneità mostruosa e preumana, pura generatività di mondo (anzi, di infiniti mondi) che non ha nulla che la precede» e rispetto alla quale «l'autocoscienza umana è solo un caso specifico, […] un caso certamente interessante, ma non determinante»[19].

L'ontologia fenomenologica non intende tuttavia – almeno nelle intenzioni – ripristinare un dualismo di tipo cartesiano. La critica nei confronti dell'idea di un soggetto sostanziale costituisce una costante nella riflessione sartriana. Alla categoria di soggetto[20], Sartre oppone quella di «soggettività senza soggetto» che vede nella coscienza «la dimensione soggettiva dell'apparizione dei fenomeni»[21], o meglio il soggettivarsi dei fenomeni per mezzo dell'azione nullificante della negazione. La libertà – come scrive Hadi Rizk[22] – rappresenta un principio di individuazione e personalizzazione, quell'apertura che nella psico-biografia di Flaubert Sartre definirà "*le petite décalage*"[23]. A differenza di quanto aveva affermato nella *Conclusione* de *L'immaginario*, in cui l'atto immaginativo veniva interpretato come movimento unitario di sintesi e neantizzazione del mondo sul modello heideggeriano della prolusione del '29, ne *L'essere e il nulla* la negazione non riguarda unicamente, come accadeva invece per la coscienza immaginante, l'oggettività intenzionata. Attraverso l'analisi di condotte umane in cui si rileva continuamente la possibilità del non essere – quali l'interrogazione del dato, la distruzione e infine la stessa percezione – siamo ricondotti alla coscienza come punto di scaturigine del nulla. Perché il nulla possa apparire nel mondo c'è bisogno

[16] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 145.
[17] Su questo punto cfr. D. Manca, *Spontaneità e realtà umana in Sartre*, cit.
[18] R. Ronchi, *Oltre la fenomenologia. La questione della coscienza assoluta ne* La transcendance de l'ego, in J.-P. Sartre, *La trascendenza dell'Ego*, cit., p. 16.
[19] Ivi, p. 19.
[20] A questo proposito, Christina Howells sostiene che nel saggio su *La trascendenza dell'Ego* si possa addirittura collocare il momento fondativo di quel processo di decostruzione che raggiungerà il suo apice negli anni '60 con la dichiarata morte del soggetto. Cfr. Ch. Howells, *Conclusion: Sartre and the deconstruction of the subject*, in Id. (a cura di), *The Cambridge Companion to Sartre*, cit., pp. 318-352.
[21] J.-M. Mouillie, *Sartre. Conscience, ego et psyché*, PUF, Paris 2000/2021, p. 6.
[22] H. Rizk, *Être et faire, la liberté comme principe d'individuation*, in J.-M. Mouillie, J.-Ph. Narboux (a cura di), *Sartre.* L'Être et le néant*. Nouvelles lectures*, Les belles lettres, Paris 2015, pp. 193-212.
[23] Sul tema della soggettivazione all'interno del *Flaubert,* si rimanda a G. Farina, R. Kirchmayr (a cura di), *Soggettivazione e destino. Saggi intorno al «Flaubert» di Sartre*, Mondadori, Milano 2010.

di «un essere nel quale, nel suo essere, si fa questione del nulla nel suo essere: *l'essere per cui il nulla viene al mondo deve essere il suo nulla*. E con questo bisogna intendere non un atto nullificatore, che richiederebbe a sua volta un fondamento dell'essere, ma una caratteristica ontologica dell'essere richiesto»[24]. Esaminando più da vicino la condotta dell'interrogazione emerge che, dal momento che nell'interrogare è sempre data seppur soltanto in maniera ipotetica la possibilità del nulla, colui che interroga deve potersi staccare dalla "serie causali che costituiscono l'essere" ed esercitare, in relazione all'interrogato, una specie di "ripiegamento nullificante" (*récul néantisant*) per liberarsi dall'essere[25]. «Ciò significa che, con un duplice movimento nullificatore, nullifica l'interrogato in rapporto a sé, ponendolo in uno stadio *neutro*, tra l'essere e il non-essere, e si nullifica da sé in rapporto all'interrogato staccandosi dall'essere, per poter fare nascere da sé la possibilità di un non-essere»[26]. La negazione viene ad assumere una duplice direzione. Da un lato, è negazione dell'essere nel senso che alla coscienza è sempre dato di poter modificare i rapporti con l'essere dell'in-sé. Dall'altro, è ripiegamento nullificante mediante cui la coscienza si separa dalla massa indifferenziata dell'in-sé. Tale ripiegamento si rende attuabile per la coscienza in quanto essa consiste in una specie di fuga da se stessa, in una distanza a sé a cui Heidegger dà il nome di trascendenza e Husserl quello dell'intenzionalità. E che Sartre raffigura con l'immagine dell'*éclatement*, dell'esplosione verso l'oggetto fuori di sé[27]. Questa non coincidenza con sé che caratterizza la coscienza costituisce la condizione originaria della libertà, ciò che permette alla coscienza il distacco dalla positività dell'essere e che determina l'uomo come quell'essere che porta in sé il suo nulla e per mezzo del quale il nulla viene al mondo. In contrasto con l'identità sostanziale, piena dell'in-sé, la coscienza appare come decompressione d'essere, come presenza a sé, dove la struttura della presenza è indice di una degradazione dell'in-sé giacché implica una frattura dell'identità e la comparsa di una differenza interna all'essere. Il primo grado della nientizzazione è visibile nel nulla infra-coscienziale che si frappone tra la coscienza tetica (riflesso) e la coscienza non tetica (riflettente), ostacolando l'instaurarsi della coincidenza[28]:

> L'essere della coscienza, in quanto coscienza, è di esistere a *distanza da sé*, come presenza a sé, e questo niente di distanza che l'essere porta nel suo essere è il nulla. Così, perché esista un *sé*, bisogna che l'unità di questo essere comporti il suo proprio nulla come nullificazione

[24] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 58.
[25] Philippe Cabestan mette in evidenza la diversa forma che la negazione assume ne *L'essere e il nulla*. Se ne *L'immaginario*, la negazione è intesa come un atto che la coscienza applica al mondo per annullarlo in direzione dell'immaginario; ne *L'essere e il nulla*, la negazione non designa più un nulla transfenomenale ma piuttosto «un'enigmatica produzione da parte dell'essere di un nulla in seno all'essere». Cfr. Ph. Cabestan, *Qui suis-je*?, cit., p. 99, n.10.
[26] Ivi, p. 59.
[27] Cfr. Id., *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl*, cit.
[28] Cfr. J.-Ph. Narboux, *Intentionnalité et négation dans* l'Être et le néant, in J.-M. Mouillie, J.-Ph. Narboux (a cura di), *Sartre*, cit., p. 74.

> dell'identico. Perché il nulla che si infiltra nella fede è il suo *nulla*, il nulla della fede come fede in sé, come fede cieca e piena, come "fede del carbonaio". Il per-sé è l'essere che determina se stesso a esistere, in quanto non può coincidere con sé[29].

Il nulla si dà alla coscienza come obbligo di esistere sotto la forma del rapporto a sé, nella forma del rinvio del riflesso al riflettente e del riflettente al riflesso. In quanto degradazione dell'in-sé, il per-sé «è continuamente affetto da un'inconsistenza d'essere»[30]. Se il per-sé può darsi come nullificazione dell'essere, è solo perché costituisce a sua volta una carenza d'essere. Questa caratterizzazione ontologica della coscienza produce una serie di conseguenze rilevanti. Sartre puntualizza, innanzitutto, che concepire la coscienza a partire dalla mancanza d'essere non vuol dire semplicemente introdurre del vuoto nella coscienza. Significa riconoscere nella nullificazione «il legame originale tra l'essere del per-sé e l'essere dell'in-sé»[31]. In tal senso, la negazione che è implicata in questo caso non si configura come un rapporto esteriore, tra sostanze irrelate che solo secondariamente entrano in relazione, com'è è per esempio quella che compio «se dico di un calamaio che non è un uccello»[32]. Questo tipo di negazione, che viene stabilita dal soggetto in qualità di terzo termine della relazione che funge da testimone, non modifica in alcun modo l'essere degli enti in questione. La negazione che unisce il per-sé all'in-sé si determina come «un rapporto interno fra ciò che si nega e ciò in relazione a cui lo si nega. Fra tutte le negazioni interne, quella che penetra più profondamente nell'essere, quella che costituisce *nel suo essere* l'essere *di cui* (=in relazione a cui) essa nega insieme con l'essere *che* nega, è la mancanza»[33]. Dato che l'in-sé rappresenta una positività piena e priva di fratture, la mancanza non può in alcun modo essergli attribuita. Essa appare solamente con l'apparire della realtà umana: «è solo nel mondo umano che si possono avere delle mancanze»[34]. L'essere in sé non ha altra funzione che quella di essere. È il potere nientificante della coscienza a istituire relazioni tra le parti che concorrono a formare la struttura triadica della mancanza. La mancanza è definita da tre elementi: da ciò di cui si manca, da quello a cui manca il mancante, e dal mancato che consiste nella totalità disgregata di mancante ed esistente. Ora il senso della mancanza può essere stabilito solo a partire dall'unione totalitaria delle parti che le precede. Da ciò consegue, secondo Sartre, che la mancanza possa offrirsi soltanto all'intuizione di un essere che «superi il dato verso l'immagine della totalità realizzata – qui il disco della luna piena – e ritorni verso il dato per costituirlo come una luna crescente. […] Così nel *mondo umano*, l'essere incompleto, che si offre all'intuizione come mancante, è costituito dal mancato – e ciò che non è – nel suo essere; è la luna

[29] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 118.
[30] *Ibidem*.
[31] Ivi, p. 126.
[32] *Ibidem*.
[33] Ivi, pp. 126-127.
[34] Ivi, p. 127.

piena che conferisce alla luna crescente il suo essere di crescente; è ciò che non è che determina ciò che è; è proprio dell'essere dell'esistente, come correlativo di una trascendenza umana, di condurre fuori da sé, all'essere che non è, come al suo *senso*»[35]. La mancanza intuitiva si costituisce come correlato noematico di una coscienza che «deve essere essa stessa mancanza», mancanza di essere. È dalla mancanza che si origina la trascendenza intesa come superamento incessante della coscienza verso ciò di cui manca, verso «la totalità singolare di cui manca»[36]. La coscienza si struttura come coscienza intenzionale a partire dalla carenza d'essere che la distingue, sulla base dell'identità posta tra intenzionalità e negazione[37].

Nella sua duplice direzionalità, la negazione rappresenta "il rapporto originale con l'essere": «la cosa è, prima di ogni paragone, prima di ogni costruzione, ciò che è presente alla coscienza, come *ciò che non è* la coscienza»[38]. È la negazione che rende possibile la correlazione tra l'essere dell'in-sé e il nulla del per-sé, aprendo una terza via alternativa all'idealismo e al realismo che Sartre considera ugualmente fallimentari nella determinazione dei rapporti tra «queste due zone incomunicabili in linea di diritto»[39]. In contrasto con il realismo di matrice empirista, la negazione si propone come legame ontologico concreto, non derivabile dall'esperienza, che sta a fondamento delle negazioni empiriche. Essa rappresenta un fattore costitutivo, mediante cui ciò che si costituisce non è l'in-sé ma il per-sé: «con la negazione originaria, è il per-sé che si costituisce come *ciò che non è* la cosa»[40]. La conoscenza, che si struttura anch'essa nei termini di una relazione negativa che unisce conoscente-conosciuto, «*non aggiunge* niente all'essere, né crea niente. […] Essa fa solamente in modo che "vi sia" dell'essere»[41]. Sartre intende recuperare il tema husserliano dell'intenzionalità sganciandolo completamente dal problema della costituzione a cui è collegato. Il limite dell'approccio costitutivo husserliano sta nel riproporre, seppure in una forma rinnovata, una risposta idealista alla domanda sull'essere[42]. Husserl cerca di arrivare all'essere a partire dal *percepi*, a partire quindi da una riconduzione dell'essere al soggetto che lo percepisce. Il percepire implica necessariamente il rapporto tra un'attività e una passività, che deve situarsi o dal lato dell'oggetto o dal lato del soggetto. Se si trova dal lato dell'oggettività, e dunque se l'oggettività si dà come passiva e bisognosa di un atto creativo che la mantenga in essere, il reale perde la sua autonomia dissolvendosi nell'atto che lo sostiene. Se si trova dal lato della soggettività, ci troviamo allora di fronte a una contraddizione in

[35] *Ibidem*.
[36] Ivi, p. 130.
[37] Cfr. J.-Ph. Narboux, *Intentionnalité et négation dans* l'Être et le néant, cit.
[38] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 220.
[39] Ivi, p. 34.
[40] Ivi, p. 220.
[41] Ivi, pp. 225-226.
[42] Su questo punto cfr. J.-M. Mouillie, *Sartre et Husserl : une alternative phénoménologique ?*, in Id. (a cura di), *Sartre et la phénoménologie*, cit., pp. 77-134.

termini: la soggettività è per definizione spontaneità attiva. La soluzione husserliana è stata quella di introdurre attraverso la *hyle* la passività nella coscienza nel tentativo di riunire «la resistenza opaca delle cose e la soggettività del pensiero»[43]. Secondo Sartre, la *hyle* rappresenta un ibrido la cui natura è impossibile da definire. Non è definibile come coscienza giacché se fosse tale svanirebbe in trasparenza e non potrebbe offrire la "base deformabile e resistente" per il trapasso verso l'oggetto[44]. Ma non è neanche definibile come materia perché se fosse un dato materiale, indipendente nel suo essere dalla coscienza, non potrebbe operare una funzione mediatrice e si avrebbe un regresso all'infinito. L'errore che Sartre imputa alla fenomenologia husserliana è di non aver colto la transfenomenicità dell'essere del fenomeno e di averlo per questo ridotto alla sua condizione fenomenica, «alla successione delle sue maniere d'essere»[45]. Da qui l'appellativo rivolto a Husserl di fenomenista: «Husserl […] non ha mai sorpassato la pura descrizione dell'apparenza in quanto tale,

[43] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 25.

[44] La critica nei confronti della nozione di sensazione viene ripresa da Sartre in relazione al tema della corporeità all'interno del secondo capitolo della parte terza ("Il per-altri"). In questo contesto Sartre si focalizza sul ruolo che il fenomeno delle sensazioni cinestetiche gioca nella costituzione del corpo proprio. La sua idea è che si tratti di un fenomeno sostanzialmente marginale che scompare sotto certe condizioni: per esempio il freddo intorpidente o un'iniezione di morfina possono facilmente sopprimere la "duplicità della sensazione". In secondo luogo, egli afferma che, pur ammettendo la realtà del fenomeno, la sua esistenza non è sufficiente per annullare la distanza – ontologica e non esperienziale – che sussiste tra il corpo proprio e il corpo oggettivo. Quando la mano tocca l'altra mano, la mano toccata travalica la dimensione del corpo-per-sé e diviene una cosa, un oggetto trascendente che può essere afferrato dalla coscienza solo se essa si trascende, appunto, in direzione della mano da toccare. Il corpo-per-sé rappresenta la forma contingente che assume la coscienza in quanto nullificazione e fuga da sé. Per mezzo del corpo la distanza a sé si fa impegno nel mondo e, dunque, superamento di sé verso la situazione, che si configura in prima istanza come uno spazio psicobiologico in cui la coscienza è ancorata. La coscienza è legata al corpo-per-sé da una relazione esistenziale e strumentale: il corpo-per-sé è "esistito" dalla coscienza come qualcosa da superare in vista dello strumento da utilizzare, del progetto da perseguire. La stessa sensazione si dà come elemento che trascende la privatezza della sfera immanente e interiore e si struttura come qualità affettiva della relazione con il mondo. Sartre esemplifica questo punto facendo il caso della sensazione di dolore. Immaginiamo di essere intenti a leggere un'opera filosofica e di essere improvvisamente interrotti nella lettura da un intenso dolore agli occhi. Il dolore che avvertiamo, prosegue Sartre, non viene esperito in sé né come una sensazione situata all'altezza degli occhi, ma lo esperiamo piuttosto nel mondo secondo la connotazione che prende il nostro progetto di lettura. Vale a dire che il dolore ci si rivela come un ostacolo o come un impedimento al nostro proposito di portare a termine il compito che ci eravamo prefissati, oppure come qualcosa che possiamo ignorare se assegniamo un valore prioritario al fine perseguito. La soluzione sartriana all'enigma della *hyle* consiste nell'attribuire una tensione intenzionale a tutte le specie di sensazioni, anche alle sensazioni che, come quelle cinestetiche, sono dotate di riflessività come mostra chiaramente l'esempio del dolore oculare. Dolore che la coscienza apprende nella forma oggettivata di lettura dolorosa. Se è vero, come sottolinea Dermont Moran, che il rifiuto di porre la duplice sensazione a fondamento della sua teoria del corpo testimonia l'originalità dell'indirizzo sartriano che, in contrasto con la tradizione fenomenologica avviata da Husserl, conferisce alla vista il primato sul tatto; è altrettanto vero, come mette in luce Barbaras, che proprio la svalutazione del fenomeno delle cinestesi avalla l'immagine di un soggetto disincarnato in quanto la corporeità si riduce a un elemento esteriore che non ha presa sulla coscienza. Il giudizio di Barbaras risulta ancora più puntuale se si tiene conto dei passaggi nei quali Sartre discute dell'infermità fisica dove dichiara che, se per la coscienza essere equivale a scegliersi, per essere infermo il soggetto deve scegliersi come tale, deve cioè costituire la propria infermità assegnandole un determinato significato. Una simile affermazione sembra sottendere una certa autonomia della coscienza, come se questa si costituisse in maniera indipendente dalla corporeità che verrebbe solo in un secondo momento assunta e risignificata a partire da una scelta libera della soggettività. Cfr. ivi, pp. 359-420; D. Moran, *Husserl, Sartre and Merleau-Ponty on Embodiment, Touch and the 'Double Sensation'*, in K. J. Morris (a cura di), *Sartre on the body*, Palgrave Macmillan, Oxford 2010, pp. 41-66; R. Barbaras, *Le corps et la chair dans la troisième partie de L'Être et le Néant*, in J.-M. Mouillie (a cura di), *Sartre et la phénoménologie*, cit., pp. 279-296. Sulla possibilità di interpretare il cogito preriflessivo sartriano nei termini di una coscienza incarnata si veda K. Wider, *The bodily nature of consciousness. Sartre and the contemporary philosophy of mind*, Cornell University Press, Ithaca and London 1997.

[45] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, p. 26.

si è rinchiuso nel cogito, e merita di essere chiamato, malgrado le sue smentite, fenomenista, piuttosto che fenomenologo; e il suo fenomenismo sfiora di continuo l'idealismo kantiano»[46]. Idealismo che si riflette, inoltre, nella determinazione della conoscenza come un processo di "costruzione" in cui la soggettività costruisce il conosciuto a partire dall'oggettivazione di elementi – i dati sensoriali – a metà tra il soggettivo e l'oggettivo. L'intenzionalità, per Sartre, non può assolvere a una funzione costituente nella misura in cui la coscienza non può produrre altro da sé. Considerata allo stato puro, la coscienza è soltanto coscienza (di) coscienza, per qualificarsi ha bisogno di entrare in rapporto con un essere trascendente che essa non contribuisce in alcun modo a costituire e che si limita a rivelare. «La soggettività assoluta non può costituirsi che in di fronte a un rivelato, l'immanenza non può definirsi che nello sforzo di impadronirsi di un trascendente. […] Dire che la coscienza è coscienza *di* qualche cosa vuol dire che essa deve prodursi come rivelazione-rivelata di un essere che essa non è e che si presenta come già esistente al momento in cui essa lo rivela»[47]. Nel rielaborare il concetto di coscienza, che viene in ultima istanza a denotare quella realtà che si trascende in direzione di un'alterità trascendente, Sartre si sforza di coniugare il carattere husserliano della donazione dell'oggettività con l'elemento heideggeriano del superamento disvelante[48]. Del primo conserva non solo l'idea dell'intenzionalità ma anche il potere di significazione di cui la coscienza è dotata e grazie al quale l'oggettività acquista un particolare senso; del secondo mantiene l'idea del primato ontico-ontologico del per-sé, sebbene il cogito rimanga un presupposto irrinunciabile[49].

3.2 Ontologia fenomenologica della libertà: la temporalizzazione

La correlazione intenzionale tra in-sé e per-sé si fonda dunque sul potere nullificante della coscienza mediante cui siamo rinviati alla libertà, sua cifra essenziale. Nel capitolo precedente abbiamo

[46] Ivi, p. 113.
[47] Ivi, p. 27.
[48] J.-M. Mouillie, *Sartre*, cit., pp. 5-9.
[49] «Heidegger […] affronta direttamente l'analitica esistenziale senza passare dal cogito. Ma il *Dasein*, privato dell'origine della dimensione della coscienza, non potrà mai riconquistare questa dimensione. Heidegger attribuisce alla realtà umana una comprensione di sé che si definisce come una "proiezione ek-statica" delle sue possibilità. E non rientra certo nelle nostre intenzioni negare l'esistenza di questa proiezione. Ma che cosa sarebbe una comprensione che, in se stessa, non fosse coscienza (d') essere comprensione? Questo carattere ek-statico della realtà umana ricade in un in-sé e cieco se non nasce dalla coscienza di ek-stasi. Bisogna dunque partire proprio dal *cogito* […]» (ivi, pp. 113-114). Ben diversa è la posizione di Heidegger rispetto a un'impostazione che, come quella sartriana, si riallaccia alla tradizione soggettivistica inaugurata da Cartesio. Com'è noto, Heidegger individua nella metafisica cartesiana il momento storico-filosofico in cui l'essenza dell'uomo subisce una modificazione radicale soggettivandosi, vale a dire trasformandosi in «quell'ente in cui ogni ente si fonda nel modo del suo essere e della sua verità». Alla soggettivazione dell'uomo corrisponde la riduzione del mondo a immagine, un processo che conduce a sua volta all'affermazione del dominio tecnico-specialistico sull'ente da parte dell'uomo, avallato dalla scienza moderna, e del soggettivismo inteso come individualismo. Come abbiamo visto, la lettura sartriana della filosofia cartesiana diverge radicalmente da quella heideggeriana, giacché Cartesio rappresenta, per Sartre, il filosofo della libertà. Cfr. M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in Id., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950; tr. it. *L'epoca dell'immagine del mondo*, in Id., *Sentieri Interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1968, pp. 71-100. Per un confronto tra le due interpretazioni di Cartesio, si rimanda a N. Pirillo, *Sartre, Cartesio: un dialogo*, cit., pp. 61-68.

illustrato non solo come la categoria della negazione fosse già operante nella parte conclusiva de *L'immaginario*, in cui cominciava a delinearsi a grandi linee il progetto ontologico che avrebbe trovato poi la sua espressione definitiva nel trattato del '43, ma anche come quest'ultima fosse indistricabilmente connessa alla libertà umana. In queste pagine Sartre riponeva nell'atto immaginativo il cuore pulsante di quella tensione alla nientizzazione che conduce in ultima istanza al superamento della situazione contingente. Calata all'interno di una specifica situazione, la coscienza «ha sempre e in ogni momento una possibilità concreta di produrre qualcosa di irreale. Sono le diverse motivazioni a decidere in ogni istante se la coscienza sarà soltanto realizzante o se immaginerà. L'irreale è prodotto fuori del mondo da una coscienza che rimane nel mondo; e l'uomo immagina solo perché trascendentalmente libero»[50]. È la situazione che offre alla coscienza «la motivazione per la costituzione di un qualsiasi oggetto irreale, e la natura di quest'oggetto è delimitata da quella motivazione. Così, la situazione della coscienza non deve apparire come una pura e astratta condizione di possibilità di un qualsiasi immaginario, ma come motivazione concreta e precisa affinché appaia quel particolare immaginario»[51]. L'immagine può configurarsi come negazione del mondo a patto di ancorarsi a un punto di vista particolare situato, a patto di presupporre il mondo come *sfondo* dal quale si distacca l'oggetto irreale.

Ne *L'essere e il nulla* la negazione non figura più come prerogativa esclusiva dell'atto immaginativo ma, come si è visto, viene a coincidere con l'intenzionalità stessa. Nei paragrafi introduttivi Sartre passa in rassegna una varietà di condotte umane che testimoniano la relazione costitutiva della coscienza con il nulla, la quale rimanda a sua volta all'essenza ontologica della realtà-umana: la libertà. La prima formulazione della libertà è già esplicitata nel §5 della parte prima, dove si legge:

> Per essa [la realtà umana], mettere fuori campo un particolare esistente è porsi essa stessa fuori campo in rapporto a questo esistente. In questo caso essa gli sfugge, si è messa fuori portata, si è ritirata *al di là di un nulla*. A questa possibilità della realtà umana di secernere il nulla, Cartesio, seguendo gli Stoici, ha dato un nome: *libertà*. Ma la libertà non è che una parola. Se vogliamo penetrare più a fondo la questione, non dobbiamo accontentarci di questa risposta, e dobbiamo domandarci subito: Che cosa è la libertà umana se per mezzo suo il nulla viene al mondo?[52]

Così definita la libertà "non è che una parola", una formula concettuale vuota e astratta. È soltanto nella quarta parte, dopo aver esaminato a fondo le strutture ontologiche del per-sé e del per-altri, che Sartre riprende le fila del discorso sulla libertà che, intrecciando il piano della teoria dell'azione, si ancora al concreto. Ciò è evidenziato anche dal passaggio dal registro ontologico al registro

[50] J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 277.
[51] *Ibidem*.
[52] Id., *L'essere e il nulla*, cit., p. 60.

antropologico, sebbene l'antropologia fenomenologica sartriana non rinunci mai al sostrato ontologico ma anzi ne rappresenti l'applicazione pratica attraverso la psicanalisi esistenziale[53]. Si può dunque leggere questa quarta parte come la messa in atto di quanto emerso dalle sezioni precedenti. Il filo conduttore è dato dalla negazione che si estrinseca nel triplice atto di negazione di sé, negazione dell'in-sé e negazione dell'alterità, tramite cui vengono alla luce le strutture immediate del per-sé, della trascendenza e del per-altri. Strutture che si ritrovano parimenti nel paragrafo sulla fatticità della libertà nel quale Sartre prende in esame la libertà a partire dalla sua situazionalità e, pertanto, in relazione al contesto spaziotemporale in cui ciascun individuo è calato, in relazione al passato inteso sia come passato personale ma anche nell'accezione di tradizione, e in ultimo in rapporto alla comunità intersoggettiva di appartenenza. Insomma, in relazione a quelle determinazioni fattuali e contingenti entro cui la libertà si articola e si temporalizza. D'altra parte, la libertà non può essere separata dalla sua temporalizzazione, separazione che implicherebbe «un ritornare al concetto istantaneista della coscienza»[54] che sarebbe costretta a determinarsi «all'esistenza ogni istante, senza che si possa concepire nulla *prima di essa*», rivelando a ogni istante «non una *combinazione* (*arrangement*) nuova, ma un'esistenza nuova»[55]. La temporalizzazione è il farsi stesso della libertà: «libertà, scelta, nullificazione, temporalizzazione non formano che una sola e medesima cosa»[56]:

> Sceglierci vuol dire nullificarci, cioè far sì che un futuro venga ad annunciarci quello che siamo dando senso al nostro passato. In modo che non c'è una successione di istanti separati da dei nulla come in Cartesio e tali che la mia scelta all'istante *t* non possa agire sulla mia scelta all'istante *t'*[57].

L'indirizzo sartriano, similmente a quello kantiano, assume la temporalità come condizione soggettiva dell'esperienza fondata nella realtà umana[58]. La comparsa della temporalità come dimensione esperienziale è simultanea alla comparsa dell'uomo nel mondo. Di fatti l'in-sé in quanto identità sostanziale e pura positività è senza tempo: affinché si dia un tempo occorre che via sia una coscienza che si temporalizza, una coscienza che sia posta in una relazione intima, interna con le tre ek-stasi temporali. L'indagine sartriana sulla temporalità si muove lungo due assi: l'asse fenomenologico focalizzato sulla singola dimensione temporale, e l'asse ontologico orientato «all'intuizione di una temporalità globale»[59]. L'analisi fenomenologica risulta preliminare a quella ontologica, che si occupa di inquadrare la singola dimensione «sullo *sfondo* della totalità

[53] Cfr. A. Flajoliet, *Sartre's phenomenological Anthropology between Psychoanalysis and Daseinanalysis*, in «Sartre Studies International», 16, 1, 2010, pp. 40-59.
[54] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 534.
[55] Id., *La trascendenza dell'Ego*, cit., p. 90.
[56] Id., *L'essere e il nulla*, cit., p. 535.
[57] Ivi, p. 534.
[58] Cfr. D. Herbert, *Kant and Sartre on temporality*, in S. Baiasu (a cura di), *Comparing Kant and Sartre*, cit., pp. 45-61.
[59] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 147.

temporale»[60]. La sua funzione è di fare emergere la necessità della sintesi operata dalla coscienza ai fini della costituzione della temporalità. Tale sintesi consiste nella negazione quale relazione interiore che mette in connessione il per-sé al suo passato e al suo futuro. Per quanto concerne la descrizione fenomenologica del passato, Sartre rileva che finché lo si determina come una traccia ormai inattiva nella coscienza, il cui modo di esistenza ricalca quello dell'in-sé, la memoria rimane un fenomeno inspiegabile. Se il passato esiste al modo dell'in-sé, quindi come qualcosa di inerte e privo di vita, è relegato in una posizione di isolamento inaccessibile alla coscienza e senza rapporto con il presente. L'evidenza fenomenologica rivela il sussistere di un simile rapporto: la specificità del passato è sempre connotato dalla mieità. Esso si dà innanzitutto come mio passato, in continuità con il mio presente e con il mio futuro. La mieità descrive qui una relazione di tipo esistenziale e non un possesso: io non ho un passato, io *sono* il mio passato. Lo sono perché ne sono responsabile, lo sono nel senso di doverlo essere: «il passato che io sono, devo esserlo, senza alcuna possibilità di non esserlo. Ne assumo la totale responsabilità come se potessi cambiarlo e tuttavia non posso essere altro da esso»[61]. Ma allo stesso tempo non lo sono pienamente perché assumendolo lo pongo a distanza, per farlo esistere come mio passato devo superarlo. Se il per-sé coincidesse interamente con il suo passato si degraderebbe all'in-sé, perderebbe il carattere della presenza a sé e con essa scomparirebbe anche il passato. Così «il passato è l'in-sé che io sono in quanto *superato*»[62].

A differenza del passato, il presente esiste al modo del per-sé: rimanda alla struttura della presenza a sé e al circuito dell'ipseità, che impone che la coscienza si costituisca come negazione dell'in-sé con cui è in rapporto. Esso consiste «proprio in questa negazione dell'essere, questa evasione dall'essere in quanto l'essere *è là*, come ciò da cui si evade. Il per-sé è presente all'essere sotto forma di fuga; il presente è una continua fuga di fronte all'essere»[63]. In questa misura, esso è anche punto di congiunzione delle tre dimensioni temporali: dal presente la coscienza si trascende verso il passato e dal passato si dirige verso il futuro. Nel futuro la coscienza è superamento verso i suoi possibili, verso ciò di cui manca e che si dà alla coscienza come dover essere, ma che la coscienza sarà in maniera non deterministica. La libertà "corrode" il futuro nel senso che la coscienza, in quanto coscienza libera, ha sempre la possibilità di non essere il futuro che deve essere. L'essere del futuro, in questo senso, non è in-sé come il passato – in cui il dovere essere è perentorio e non lascia aperta alcuna possibilità di non esserlo – né per-sé come il presente giacché è il futuro che, con un'azione retroattiva, decide del senso del per-sé. Esso va inteso come «possibilizzazione continua dei possibili

[60] *Ibidem*.
[61] Ivi, p. 157.
[62] Ivi, p. 159.
[63] Ivi, p. 165.

come senso del per-sé, in quanto questo senso è problematico e sfugge radicalmente, come tale, al per-sé presente»[64].

L'analisi fenomenologica introduce alla descrizione delle tre dimensioni, ma per approcciare la temporalità come «struttura complessiva che organizza in sé le strutture ek-statiche subordinate»[65] bisogna passare a uno studio ontologico. Questo studio si scinde in una "statica temporale" e in una "dinamica temporale" sulla base di una distinzione, che Sartre riconduce a Kant, tra l'ordine del tempo e il corso del tempo. La prima si può definire come «una specie di struttura formale della temporalità»[66] che si occupa di spiegare come avviene la costituzione del prima e del dopo. La seconda si sofferma sul flusso materiale della temporalità e cioè sul *fatto* della successione. In una considerazione statica la temporalità emerge come una "forza dissolvente", giacché la scomposizione del flusso temporale continuo nelle sue componenti ultime fa apparire l'istante come "atomo temporale" senza passato e senza futuro. L'istante è emblema della separazione che la temporalità comporta. Tuttavia, prosegue Sartre, si tratta qui di una separazione *sui generis*: quella della temporalità «è una divisione che unisce». Senza l'unità non si avrebbe alcuna successione e la coscienza si ridurrebbe a una sequenza di istanti sparsi privi di continuità. È necessario, pertanto, individuare un principio che si faccia carico dell'unità temporale. A questo proposito, Sartre riprende la critica kantiana alla tesi associazionistica che istituisce tra le impressioni un rapporto solamente esteriore riducendo la successione a un mero rapporto di contiguità. Seguendo Kant, Sartre sostiene che l'associazione empirica può darsi solo perché è resa possibile dall'unificazione operata dal tempo in quanto condizione trascendentale dell'esperienza. Tuttavia, critica Kant (ma anche Cartesio) per aver ricondotto l'operato di questa sintesi a un "testimone in-temporale": l'Io penso (o Dio per Cartesio). E dal momento che dall'in-temporale non può scaturisce nulla di temporale, la temporalità diviene o il segno della finitezza umana (Cartesio) o un limite della conoscenza umana (Kant). Se Kant ha ragione nell'affermare che «non vi sono degli elementi primi giustapposti» e che il tempo «è *anzitutto* unificazione»[67], occorre precisare che il principio ultimo a cui tale unificazione fa capo deve essere a sua volta temporale. L'analisi sincronica induce quindi, secondo Sartre, a concludere che temporalità si configura come «una quasi-molteplicità, un tentativo di dissociazione nell'unità»[68]. Ciò significa che i due aspetti della temporalità – l'unità e la separazione – devono essere posti sullo stesso piano. Dando priorità all'unità si rischia di sopprimere il carattere irreversibile della successione, stressando unicamente la separazione si finisce per dissolvere il tempo in una molteplicità di istanti irrelati. Bisogna

[64] Ivi, p. 171.
[65] *Ibidem*.
[66] Ivi, p. 172.
[67] Ivi, p. 177.
[68] Ivi, p. 178.

> concepire la temporalità come un'unità che *si* moltiplica, cioè la temporalità non può che essere un rapporto d'essere in seno allo stesso essere. Non possiamo considerarla come un contenente il cui essere sarebbe *dato*, perché questo significherebbe rinunciare per sempre a capire come questo essere in sé può frammentarsi in molteplicità, o come l'in-sé dei contenenti minimi o istanti può riunirsi nell'unità di *un* tempo. La temporalità *non è*. Solo, un essere di una certa struttura d'essere può temporalizzarsi nell'unità del suo essere[69].

La temporalità corrisponde a una "infrastruttura" del per-sé. Solo il per-sé, in quanto essere che ha l'essere fuori di sé, può essere prima o dopo di sé. La temporalità gli è consustanziale. Le tre dimensioni temporali vengono quindi a combaciare con le "dimensioni di nullificazione", è con l'apparire del nulla che si introduce la molteplicità nell'essere monodimensionale dell'in-sé. Le tre ek-stasi sono il riflesso dei rapporti che il per-sé istituisce con l'in-sé, ognuna di esse tende a identificarsi con le strutture ontologiche del per-sé: la fatticità e la mancanza. Il passato sorge dalla "fatticità superata" con cui il per-sé è costantemente in rapporto. Dal momento che il per-sé esiste come "superamento nullificatore", necessita sempre di un "superato" qual è il suo passato. Per questa ragione, Sartre afferma che una coscienza senza passato è impensabile. Già nell'atto di venire al mondo – qui il discorso sul passato interseca il problema della nascita della coscienza – la coscienza ha alle spalle un passato che «si perde nella totalità dell'identità, e che il per-sé è tuttavia obbligato a essere fuori da sé, dietro di sé»[70]. Questo essere che siamo prima ancora di nascere esiste come in-sé, come quell'in-sé che il per-sé è prima di costituirsi come presenza a sé. Ciò non vuol dire che esiste un passato prima della coscienza perché è la nullificazione del per-sé che fa sorgere il passato, ma vuol dire che la nascita della coscienza segna l'origine del «rapporto assoluto di "passatità" come essere ek-statico del per-sé nell'in-sé»[71]. Il legame con il passato ha una sua specificità: non è il rapporto di non-identità che lega per esempio la coscienza all'oggetto percepito, ma si tratta in questo caso di un rapporto di coincidenza: il per-sé è il suo passato. Il passato gli è presente come una specie di "compagno inavvertito":

> *è là* continuamente, è il senso stesso dell'oggetto che guardo e che ho già visto, dei visi familiari che mi circondano, è il principio di movimento che continua ora e che non potrei dire circolare se non fossi stato io stesso al passato testimone del suo cominciare, è l'origine e il trampolino di tutte le mie azioni, è questa consistenza del mondo, costantemente data, che permette che mi orienti e mi ritrovi, è me stesso in quanto mi vivo come persona […], insomma è il mio legame contingente e gratuito con il mondo e con me stesso in quanto lo vivo continuamente come abbandono totale[72].

[69] *Ibidem*.
[70] *Ibidem*.
[71] Ivi, p. 182.
[72] Ivi, pp. 183-184.

La seconda dimensione ek-statica si dà al per-sé come mancanza, come ciò che la coscienza deve essere e che non è. Infine, nella terza dimensione, il per-sé si apprende come presenza a sé, come negazione del riflesso all'interno del rimbalzo dialettico infinito di riflesso-riflettente. Rispetto alle altre dimensione temporali, il presente occupa una posizione prioritaria – a questo proposito Sartre critica la concezione heideggeriana che pone l'accento sull'ek-stasi futura[73] – da non intendere come una sorta di primato ontologico, ma piuttosto come una necessità derivante dalla caratterizzazione del presente come «vuoto indispensabile alla forma sintetica totale della temporalità»[74].

Per comprendere la struttura della temporalizzazione occorre spiegare non solo come si costituiscono prima e dopo, ma anche come avviene il passaggio dall'uno all'altro, in sostanza come avviene il cambiamento. La dinamica temporale mette a tema il problema della durata. L'argomentazione sartriana prende le mosse dalla critica dell'argomento kantiano-leibniziano della permanenza, a cui Sartre presenta alcune obiezioni. In prima istanza, se per spiegare il cambiamento si fa ricorso a una sostanza permanente che stia "a lato" di ciò che è invece soggetto al mutamento, perché il cambiamento si costituisca come tale, occorre supporre la presenza di «un testimone che sia esso stesso unità di ciò che cambia e di ciò che resta»[75]. Il che comporterebbe quindi un regresso all'infinito. Per evitarlo bisogna affermare l'unità d'essere di cambiamento e permanenza: ciò che permane è anche ciò che muta. Tale unità si dà solo grazie all'essere del per-sé in quanto essere ek-statico che «distrugge il carattere in sé della permanenza e del cambiamento»[76]. In secondo luogo, se ciò che permane sussiste al modo dell'in-sé, e quindi secondo il modo dell'identità sostanziale, non può supportare alcun mutamento: «l'in-sé non si contrappone al fenomeno come il noumeno. Un fenomeno è in sé, ai termini della nostra definizione, quando è ciò che è, fosse anche in relazione con un soggetto o un altro fenomeno»[77]. In terza istanza, il cambiamento che interessa la realtà umana è sempre assoluto, nel senso che non contempla alcun residuo di permanenza che si sottragga alla metamorfosi. Giacché la realtà umana si costituisce come una totalità detotalizzata, la variazione di una sua parte implica una modificazione complessiva del totale. Ne consegue che la durata debba essere pensata nei termini di un cambiamento assoluto e non relativo che ha fondamento nella temporalità della coscienza. Solo se si tenta di spiegare il cambiamento a partire dall'in-sé quello della durata appare come un enigma insolubile. Se invece si assume come fondamento della temporalità la spontaneità attiva della coscienza, la durata si rivela un falso problema: «il

[73] Tale priorità è cioè determinata dal fatto che è nel presente che il passato e il futuro si rivelano al per-sé come ciò che deve essere. Su questo punto cfr. T. R. Flynn, *Sartre. A philosophical biography*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 196-205.
[74] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 185.
[75] Ivi, p. 186.
[76] *Ibidem*.
[77] *Ibidem*.

cambiamento appartiene naturalmente al per-sé in quanto il per-sé è spontaneità»[78]. Sartre mostra che la trasformazione del presente in passato e l'apparizione di un nuovo presente si danno in simultanea, sono parte di un unico fenomeno. Il sorgere di un presente "passatifica" il presente attuale e la "passatificazione" del presente si lega alla comparsa di un nuovo presente di cui il primo presente diviene il passato. All'origine c'è un atto spontaneo di nullificazione attraverso cui la coscienza supera il passato in direzione di nuovo presente. Una coscienza che non sia durata è una coscienza che si esaurisce nell'istantaneità dell'in-sé[79]. Di contro la coscienza si realizza sempre nella forma della totalità incompiuta, mai coincidente con sé, che «non può trovare in sé nessun limite al suo superamento» e che non «può esistere nei limiti di un istante. Non vi è mai un istante in cui si possa affermare che il per-sé è, proprio perché il per-sé non è mai. Al contrario la temporalità si temporalizza tutta intera nel rifiuto dell'istante»[80].

Il discorso sartriano sulla temporalità porta con sé due corollari. Il primo è che la temporalità presuppone necessariamente la spontaneità della coscienza nella misura in cui la costituzione delle tre ek-stati temporali avviene per mezzo di un atto di nullificazione da parte del per-sé. Il secondo è che se la temporalità non è altro che il farsi temporale della spontaneità, una libertà che non sia temporale risulta contraddittoria. Il riferimento polemico è alla teorizzazione kantiana della libertà noumenica[81]:

> […] Kant dimostra che una spontaneità in-temporale è inconcepibile, ma non contraddittoria. Ci sembra, invece, che una spontaneità che non evada da se stessa e non evada da questa evasione stessa, di cui si potesse dire: è questa cosa e si lasciasse rinserrare in una denominazione immutabile, sarebbe proprio una contraddizione ed equivarrebbe, in fin dei conti, a una particolare essenza affermativa, eterno soggetto, che non è mai predicato[82].

Il passaggio in questione, oggetto di critica, riguarda la terza Antinomia della ragione, in particolare un punto della Tesi in cui Kant scrive che l'idea di una libertà trascendentale non entrerebbe in contrasto con la causalità deterministica che regola le leggi di natura. Questa libertà si determina, per Kant, come liberazione dalla costrizione deterministica e dunque come facoltà di dare inizio a nuova

---

[78] Ivi, p. 191.

[79] A questo proposito, Gerhard Seel mette in evidenza la problematicità dell'indirizzo sartriano della temporalità. Benché Sartre riconosca che il fondamento della durata è dato dal cogito preriflessivo, e in questo modo evita il pericolo di un regresso all'infinito, allo stesso tempo non fornisce alcun elemento per comprendere come questo cogito possa durare. Il richiamo al passaggio dialettico tra riflettente-riflesso non è di per-sé sufficiente a restituire dinamicità alla nullificazione, che appare circoscritta all'istante in cui è compiuta. In questa misura, il cogito preriflessivo si mostra come una coscienza statica proprio perché istantanea e, dunque, intermittente e non continua come dovrebbe essere il flusso temporale. Cfr. G. Seel, *Pre-reflective and reflective time-consciousness. The shortcomings of Sartre and Husserl and a possible way out*, in S. Miguens, G. Prayer, C. Bravo Morando (a cura di), *Pre-reflective Consciousness Sartre and contemporary philosophy of mind*, Routledge, London and New York 2016, pp. 120-139.

[80] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 193.

[81] Cfr. C. Sommerlatte, *It's about that time: Sartre's theory of temporality*, in M. C. Esheleman, C. L. Mui (a cura di), *The Sartrean mind*, cit., pp. 198-211.

[82] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 192.

serie nel tempo. Secondo Sartre, Kant ha ragione nel definire la libertà nei termini di una spontaneità assoluta non assoggettata alla causalità naturale. E in questo senso Sartre utilizza il termine spontaneità nell'accezione kantiana di «causa non causata, *sui generis* che avvia liberamente una catena di ulteriori cause ed effetti»[83]. Ma ha torto nell'attribuire a tale spontaneità un carattere permanente e immutabile, in ultima istanza in-temporale, in quanto la spontaneità del per-sé non è separabile dal "superamento" mediante cui il per-sé si temporalizza. La caratterizzazione atemporale della spontaneità ha, per Sartre, due effetti. In primo luogo, l'ipostatizzazione del per-sé nella misura in cui il soggetto della libertà kantiana è un soggetto sostanziale, sottratto al mutamento temporale che rimane identico a sé al variare degli accidenti. Tale ipostatizzazione si lega al riconoscimento della priorità dell'essenza sull'esistenza, ossia alla determinazione della coscienza da parte dell'essenza che la precede limitandone l'autonomia. Il secondo effetto consiste nell'esclusione della libertà dall'ambito del fenomenico e la sua trasposizione nel dominio noumenico, solo spazio in cui l'agire libero appare possibile e in cui la singola azione viene riconosciuta come atto di autentica spontaneità non soggiogata alla causalità deterministica. In relazione al primo punto, Sartre si pone in netto contrasto con Kant giacché ritiene che la spontaneità «deve essere definita da se stessa», deve cioè essere «fondamento non solo del suo nulla d'essere, ma anche del suo essere […]»[84]. Sulla questione che per ora ci limitiamo ad accennare torneremo successivamente, quando affronteremo il tema della riflessione impura e della costituzione della *psyché*. In relazione al secondo punto, cioè la trasposizione della libertà su un piano extra-fenomenico, la posizione sartriana è chiaramente divergente da quella kantiana. Anzi si può addirittura affermare con buone ragioni che la discussione sulla temporalità prepara il terreno alla confutazione della libertà noumenica individuando nella spontaneità il fondamento originario della temporalità e, in più, evidenziando che l'agire umano, in quanto proiezione di fini, è protensione verso il futuro e necessita delle compresenza di tutte e tre le ek-stasi temporali[85]. L'intreccio di libertà, temporalizzazione e prassi si delucida nel corso della quarta sezione de *L'essere e il nulla* in cui Sartre espone la sua teoria dell'azione.

3.2.1 Fare la libertà: l'azione

La formulazione di una teoria dell'agire è un compito che l'ontologia fenomenologica non può fare a meno di assumersi poiché «il per-sé è l'essere che si definisce mediante l'azione»[86]. La libertà si trova in un rapporto costitutivo con l'azione: essere libero significa farsi libero agendo liberamente. Per questa ragione Sartre sottolinea che discutere in astratto di libertà e determinismo, argomentare

[83] S. Baiasu, *Kant and Sartre. Re-discovering Critical Ethics*, Palgrave Macmillan, London and New York 2011, p. 107.
[84] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 191.
[85] Cfr. D. Herbert, *Kant and Sartre on temporality*, cit., p. 58.
[86] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 498.

in favore dell'una o dell'altra posizione, non conduce ad alcuna conclusione sicura finché queste riflessioni non si traspongono sul piano della prassi.

L'analisi sartriana parte dalla delimitazione del concetto di atto in quanto una teoria dell'agire si focalizza prevalentemente su un genere specifico di azione. La categoria di atto qui in questione fa riferimento a quell'agire che

> vuol modificare l'aspetto del mondo, disporre dei mezzi in vista di un fine, produrre un complesso strumentale e organizzato tale, che, mediante una serie di concatenazione e di legami, la modifica apportata a uno degli anelli della catena porti delle modifiche in tutta la serie e infine produca un risultato previsto[87].

Un atto per essere definito tale deve quindi soddisfare due condizioni. La prima condizione è l'intenzionalità: un'azione deve essere per principio intenzionale. Perché si possa parlare di atto non è sufficiente l'individuazione di una connessione causale che dalla causa conduca all'effetto, altrimenti si dovrebbero qualificare come azioni anche quegli accadimenti che si verificano in maniera del tutto imprevista e senza un'esplicita volontà da parte del soggetto apparentemente agente. Per esempio, di un fumatore distratto che per errore fa esplodere una polveriera non si direbbe che ha agito, nonostante si possa identificare una correlazione causale tra la sbadataggine con cui teneva la sigaretta e l'esplosione della polveriera. La situazione cambia se si considera l'agire di un operaio che, eseguendo l'ordine ricevuto, fa esplodere con la dinamite una cava[88]. In questo caso si può riconoscere a pieno titolo nel soggetto agente un senso di agenzia[89]. L'operaio è consapevole – sulla natura di questa consapevolezza torneremo più avanti – di ciò che fa, della ragione per cui lo fa e dell'obiettivo che intende ottenere con la sua azione, la sua azione mostra cioè un'interna progettualità. Perché un'azione possa dirsi intenzionale, non è richiesto che il soggetto agente abbia una cognizione completa di tutti gli effetti che la sua azione produrrà. Una certa azione può innescare una serie di eventi non previsti dall'autore, oppure può generare conseguenze diverse da quelle auspicate. La capacità previsionale soggettiva è limitata, e inoltre, bisogna tener conto delle limitazioni che gli aspetti materiali della situazione pongono alla buona riuscita dell'azione. Ciò che conta è che la singola azione si iscriva all'interno di un progetto più ampio, che trascende la finestra temporale circoscritta in cui l'azione è compiuta. La seconda condizione da soddisfare è che l'agire risulti teleologicamente orientato: l'azione deve cioè tendere alla realizzazione di un fine. Il

[87] Ivi, p. 499.
[88] Entrambi gli esempi sono formulati da Sartre.
[89] Il senso di *agency* corrisponde alla «coscienza dell'agente di essere agente, cioè se qualcuno provoca intenzionalmente un evento, quella persona non è un agente (anche se si annovera tra le cause dell'evento) a meno che non sappia di averlo provocato intenzionalmente» (S. Gallagher, D. Zahavi, *The phenomenological mind. An introduction to philosophy of mind and cognitive science*, Routledge, New York 2008; tr. it. di P. Pedrini, *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 239).

compimento dell'azione prende le mosse dal riconoscimento di un «*desideratum*», dalla costatazione di una deficienza oggettiva che Sartre chiama "negatività" (*négatité*). Se Costantino non avesse colto la mancanza oggettiva di una città in grado di rivaleggiare Roma, non avrebbe fondato Costantinopoli. L'azione dell'imperatore di costituire una seconda capitale può essere compresa «come *atto*, solo se dapprima il concetto di una città nuova ha preceduto l'azione stessa, oppure se, almeno, questo concetto serve come tema organizzatore a tutti gli sviluppi successivi. Tuttavia, questo concetto non può essere la pura rappresentazione della città come *possibile*. Esso la coglie nella sua caratteristica essenziale, la quale è di essere un possibile *desiderabile* e non realizzato»[90]. Ciò che Sartre intende dire è che per afferrare la *negatité* in quanto assenza di qualcosa che non solo sarebbe possibile realizzare per la coscienza, ma anche auspicabile che la coscienza lo realizzi, non basta la capacità del pensiero di concepire in maniera rappresentativa scenari possibili. Finché il soggetto considera esclusivamente la situazione così come gli si dà, il possibile rappresenta solamente il correlato di un mero concepire intellettivo del tutto privo di forza motivante. Esso guadagna la spinta necessaria a motivare l'azione quando il soggetto abbondona il campo di ciò che è dato, il campo dell'essere «per affrontare francamente quello del non-essere»[91], passando dal valutare la situazione per come si presenta al valutarla per come *dovrebbe* essere. Vale a dire al valutare la situazione per come appare «se la si sorpassa verso una situazione-limite posta *a priori* come valore […]»[92]. Il reale è piena fatticità, non offre più di quel che possiede, non allude a un possibile altrimenti. Non è dallo stato attuale delle cose che la coscienza può trarre la motivazione per attuare il cambiamento o semplicemente per immaginarlo. Piuttosto il contrario: è l'orizzonte del valore, del mancato verso cui la coscienza si supera, che getta una luce nuova sul reale illuminandone le carenze e le lacune fino a quel momento non visibili per il soggetto completamente immerso e assorbito dalla situazione storica. Il valore informa l'azione conferendole direzionalità: è l'ideale a cui tendere che guida l'agire soggettivo. Situato tra l'essere e il non essere, esso esibisce uno statuto ontologico peculiare:

> In quanto valore, infatti, possiede l'essere; ma in quanto esistente normativo non possiede propriamente dell'essere in quanto realtà. Il suo essere è di essere valore, cioè di non essere essere. Così l'essere del valore, in quanto valore, è l'essere di ciò che non possiede dell'essere. Il valore sembra dunque impossibile a cogliersi: ponendolo come essere si rischia di misconoscere totalmente la sua irrealtà e di farne, come i sociologi, un'esigenza di fatto fra altri fatti. Se, peraltro, si ha in vista solo l'idealità dei valori, si giunge a privarli d'essere, e privi d'essere, essi crollano[93].

[90] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 500.
[91] *Ibidem*.
[92] *Ibidem*.
[93] Ivi, p. 134.

A metà tra la datità del fatto e l'idealità dell'inesistente, il valore è l'al-di-là incondizionato che sta all'origine di tutti i superamenti possibili da parte della coscienza. È il limite verso cui la coscienza si trascende e che non può mai raggiungere: è "il mancato di tutte le mancanze", il sé verso cui la coscienza è sempre sospinta ma che non può mai pienamente realizzare. L'esistenza del valore è consustanziale a quella della realtà-umana, è la libertà che li fa esistere anche se questo non implica che sia il per-sé a porlo. Per-sé e valore «non possono sorgere che nell'unità consustanziale di una coppia»[94], nella correlazione che unisce il mancato all'essere che si definisce per la sua costitutiva mancanza d'essere. I valori compaiono in rapporto al progetto della coscienza che si determina a essere e, in tal senso, «rientrano nella voce dell'immaginario, devono essere proiettati di continuo, instabili e mutevoli per essenza»[95].

Con l'intervento dell'immaginazione si attiva quel movimento di duplice nullificazione che, in un solo colpo, porta il soggetto a prendere le distanze dalla situazione e a porla come nulla in relazione a uno stato di cose ideale e non ancora effettuale. L'operaio non soffre la sua condizione di oppressione finché la vive come un dato naturale da accettare come tale. O meglio la soffre ma tale sofferenza non ha per lui alcun valore, è fattuale tanto quanto lo sfruttamento sistematico che subisce. Tuttavia, nel momento in cui diviene capace di immaginare una condizione di vita migliore e di immaginarla come una possibilità da realizzare, può ritornare sulla situazione presente e nullificarla «dichiarando: "Io *non sono* felice"»[96]. È grazie a un atto immaginativo che illustra la possibilità dell'altrimenti, che il reale perde la sua apparente impenetrabilità naturale e si mostra al soggetto come qualcosa da modificare. Immaginare significa per l'operaio emanciparsi dall'oppressione, «porre la sua sofferenza come sofferenza insopportabile e, di conseguenza, *farne il movente* della sua azione rivoluzionaria»[97]. Vuol dire riscrivere il proprio passato, risignificarlo a partire dal progetto rivoluzionario prima inconcepibile. Nessuna azione avrebbe luogo senza immaginazione: ciò che motiva l'azione è la possibilità di intervenire sul reale allo scopo di realizzare il fine perseguito, che sarebbe impossibile da porre se la coscienza non fosse in grado di anticipare – o meglio di *inventare* – ciò che è non è ancora dato ma che potrebbe darsi proprio mediante l'azione. L'immaginazione costituisce la componente teleologica dell'agire e, dunque, l'elemento a partire dal quale si possono comprendere le ragioni di una determinata azione. Il passato di per sé non può produrre alcuna azione, perciò non è mediante la ricostruzione degli eventi trascorsi – come tenta di fare lo psicologo determinista – che si può risalire ai moventi che hanno condotto un soggetto ad agire in un certo modo. Si deve invece guardare al fine, al sistema di valori in rapporto al quale l'azione del singolo

[94] Ivi, p. 135.
[95] G. Wormser, *L'*Être et le néant *et la phénoménologie des valeurs*, in J.-M. Mouillie (a cura di), *Sartre et la phénoménologie*, cit., p. 310.
[96] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 502.
[97] *Ibidem*.

acquista un senso specifico. Occorre insomma guardare al suo immaginario di riferimento. Difatti se è vero che Sartre polemizza con la tendenza deterministica a incasellare l'azione nel rigido schematismo di causa-effetto, in cui il movente figura come causa dell'azione, è vero anche che nega in maniera netta la possibilità che un atto intenzionale appaia del tutto immotivato, come vorrebbero i "partigiani della libertà d'indifferenza". Un'azione intenzionale ha certamente dei moventi, i quali si costituiscono però solo nel compimento dell'atto. Vale a dire che essi non sono antecedenti all'azione ma appaiono proprio grazie a essa. Con il posizionamento del fine ideale che l'azione persegue compaiono anche i moventi. La struttura dell'azione ricalca quindi perfettamente quella della temporalizzazione. Così come è il futuro che rischiara il presente e il passato, analogamente è l'insieme dei progetti che il soggetto persegue che assegna al movente il valore di movente. I moventi «non hanno senso che all'interno di un insieme pro-gettato, che è appunto un insieme di non-esistenti. […] Ne risulta che è impossibile, in effetti, trovare un atto senza movente, ma che non bisogna concludere che il movente è causa dell'atto: ne è parte integrante. Perché, come un progetto risolto verso un cambiamento non si distingue dall'atto, così è in un nascere unico che si costituiscono il movente, l'atto e il fine»[98].

L'azione prende la forma di una struttura globale che si edifica a partire dalla scelta del per-sé di «un progetto trascendente di sé verso i suoi possibili»[99]. Da qui l'obiezione sartriana nei confronti di una certa tendenza filosofica ad assolutizzare la volontà come manifestazione privilegiata della libertà, a scapito delle passioni ricondotte all'ambito di processi deterministici. Tale tendenza sfocia non solo nell'affermazione di una rigida dicotomia tra ragione ed emozione, ma impone anche di riconoscere la piena autonomia esclusivamente a quelle azioni che hanno a fondamento una scelta deliberata della volontà. Mentre l'agire in base a emozioni raffigura una forma di eteronomia, in cui il soggetto più che scegliere l'azione la subisce. In questi termini l'emotività segnala un limite della libertà dell'uomo, che in certe circostanze agirebbe liberamente mentre in altre agirebbe secondo ragioni che sfuggono alla sua volontà. È chiaro, dunque, che un "manicheismo psicologico" di tal fatta mal si concilia con una concezione incondizionata – come quella sartriana – della libertà. A questo riguardo, Sartre sostiene che la volontà non è che il livello superiore e riflesso della "libertà originale" che può parimenti decidere di determinarsi come volontà o come passione. Il che vuol dire che la passione è libera esattamente come la volontà: anche la passione pone dei fini, esprime una tensione teleologica. Ciò che muta è la scelta dei mezzi messi in campo per conseguire il fine e il grado di consapevolezza a cui l'azione si accompagna. Di fronte alla medesima situazione di pericolo, il soggetto può scegliere autonomamente di reagire in maniera emozionale o in maniera razionale.

[98] Ivi, p. 504.
[99] Ivi, p. 511.

Nel primo caso, adotterà tutta una serie di comportamenti e strategie magiche che hanno l'effetto di sopprimere la coscienza del pericolo piuttosto che il pericolo stesso. Nel secondo caso, opterà per un'azione tecnico-strumentale con la selezione di utensili più adeguati allo scopo. Al di là di quale sia lo schema comportamentale messo in atto, l'agente risulta in ogni caso responsabile della sua azione in quanto originata da una libera scelta. Qualunque sia la configurazione che l'agire umano assume, in esso non si troverà altro che un'estrinsecazione della libertà. E a prescindere dal fatto che si tratti di un agire emotivamente o razionalmente connotato, in ciascuna azione si avrà la compresenza di motivi e moventi. Sartre si rifà a questo proposito a una distinzione operata da Kant nella *Fondazione*, e cioè alla distinzione tra il movente dell'azione, che Kant intende come fondamento soggettivo del desiderare, e il motivo, che denota il fondamento oggettivo della volontà[100]. Adottando una prospettiva più o meno conforme a quella kantiana, il filosofo francese definisce il motivo come «lo stato di cose contemporaneo, così come si svela a una coscienza. È *oggettivo* che la plebe e l'aristocrazia romana erano corrotte al tempo di Costantino e che la Chiesa cattolica era pronta a favorire un monarca che all'epoca di Clodoveo l'aiuterà a trionfare sull'arianesimo»[101].

Sartre tiene a precisare che, malgrado siano oggettivi, i motivi appaiono tali solo se considerati in rapporto alla scelta del per-sé. Per esempio, un coltello è uno strumento dotato di lama e di manico in genere utilizzato come strumento da taglio ma che, in assenza di un martello, può essere colto e utilizzato anche come strumento per martellare senza che quest'uso inconsueto risulti per questo meno oggettivo. Perché un sistema di motivi, inteso nei termini di un complesso strumentale di mezzi che garantiscono la buona riuscita dell'azione, si organizzi, occorre che il soggetto abbia già posto un fine in relazione al quale gli oggetti si dispongono come mezzi adatti o inadatti allo scopo. Se Clodoveo non avesse aspirato a estendere il suo dominio su tutta la Gallia, la situazione della Chiesa non si sarebbe mai affermata oggettivamente come motivo per la conversione. La presenza di motivi oggettivi è una condizione necessaria ma non sufficiente all'azione. La coscienza che apprende i motivi come ragioni oggettive per agire «ha già la sua struttura propria, si è proposta i suoi fini, si è diretta verso i suoi possibili e ha il suo modo particolare di attenersi ai suoi possibili, […]»[102]. L'apparizione oggettiva del sistema dei motivi è correlata al versante soggettivo del movente. Il movente corrisponde a una sorta di contropartita soggettiva del motivo: «è l'insieme dei desideri,

[100] «Il fondamento soggettivo del desiderare è il *movente*, il fondamento oggettivo della volontà è il *motivo*; di qui la differenza fra fini soggettivi, che riposano su moventi, e fini oggettivi, che fanno capo a motivi validi per ogni essere razionale» (I. Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), in *Kants gesammelte Schriften*, Preussischen Akademie der Wissenschaften, vol. IV, De Gruyter, Berlin 1997; tr. it. di F. Gonnelli, *Fondazione della metafisica dei costumi,* Laterza, Roma-Bari 199, p. 89).
[101] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 515.
[102] Ivi, p. 516.

delle emozioni e delle passioni che mi spingono a compiere un certo atto»[103]. Chiaramente Sartre mette in evidenza che non bisogna concepire i moventi alla stregua di entità psichiche, immanenti alla coscienza, che in qualche modo determinano la volontà. Se così fosse il movente si rivelerebbe preesistente al progetto e alla scelta da parte del soggetto di compiere una certa impresa. Mentre l'elemento che conferisce al movente la forza sufficiente per motivare l'azione è proprio la sua identità con il progetto esistenziale. Non è scorretto – prosegue Sartre – asserire che dietro al progetto di Clodoveo di conquistare la Gallia ci sia una forte ambizione. Ma una simile affermazione acquista pregnanza solo se l'ambizione non viene separata dall'aspirazione a dominare sulla Gallia: è per mezzo del suo progetto di conquistare la Gallia che Clodoveo coglie nel favore dimostrato dalla Chiesa nei suoi confronti una buona ragione per convertirsi. In questo senso i motivi e i moventi non fanno capo a due ordini di realtà differenti – i primi afferenti alla dimensione oggettiva delle ragioni e i secondi alla dimensione meramente soggettiva dell'affezione – ma fanno parte di una struttura globale e unitaria, che è il contesto situazionale in cui il soggetto agente si trova a operare. Un contesto che gli si offre in prima istanza come situazione percettiva, all'interno della quale la correlazione di motivi e moventi riflette esattamente la compagine correlativa dell'atto percettivo: «come la coscienza di qualche cosa è coscienza (di) sé, così il movente non è altro che la percezione del motivo in quanto questa percezione è cosciente (di) sé»[104]. Anche in questo caso il riferimento è al concetto lewiniano di spazio odologico. Rifacendosi a Lewin, Sartre caratterizza lo spazio d'azione in cui si muove l'individuo nei termini di una *umwelt* odologica

> che varia in funzione dei nostri atti e delle nostre necessità. Nell'azione normale e adeguata gli oggetti "da realizzare" appaiono come oggetti che devono essere realizzati attraverso certe vie. Gli stessi mezzi si presentano come potenzialità che reclamano l'esistenza. Questa apprensione del mezzo come l'unico cammino possibile per giungere allo scopo (o se ci sono *n* mezzi, come i soli *n* mezzi possibili, ecc.) possiamo chiamarla l'intuizione pragmatistica del determinismo del mondo. Da questo punto di vista il mondo che ci circonda – ciò che i tedeschi chiamano "Umwelt" – il mondo dei nostri desideri, dei nostri bisogni e dei nostri atti, si presenta solcato da vie strette e rigorose che conducono a questo o quel fine determinato, cioè all'apparizione dell'oggetto creato[105].

All'interno del suo ambiente odologico il soggetto coglie come motivi quei mezzi che, alla luce di un certo fine che si è proposto, gli sembrano congeniali al raggiungimento dello stesso. Il movente, in quanto coté soggettivo, consiste invece in ciò che il soggetto sperimenta «non-teticamente come progetto più o meno aspro, più o meno appassionato verso un fine nel momento stesso in cui si costituisce come coscienza rivelante l'organizzazione del mondo in motivi»[106]. Motivi e moventi si

[103] Ivi, p. 514.
[104] Ivi, p. 517.
[105] Id., *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., pp. 187-188.
[106] Id., *L'essere e il nulla*, cit., p. 516.

ricompongono nella percezione dell'oggetto in quanto oggettività dotata di un certo valore pratico-strumentale, in cui il movente si colloca dal lato della noesi e il motivo dal lato del contenuto noematico. Secondo Sartre, che in relazione a questo punto si riallaccia alla fenomenologia del sentire di Scheler[107], l'atto mediante cui il valore viene percepito è un atto afferente alla sfera emotiva. Nella loro forma immediata e irriflessa, le emozioni disvelano «il mondo con la sua urgenza, e, in questo mondo nel quale sono coinvolto, i miei atti fanno levare dei valori come delle pernici, ed è per mezzo della mia indignazione che mi è dato l'antivalore "bassezza", e nella mia ammirazione che mi è dato il valore "grandezza"»[108]. Nell'atto emotivo i valori vengono intuiti dal soggetto dell'esperienza alla stregua di "oggettività fenomeniche", ossia di proprietà che sono fenomenicamente oggettive per colui che le sperimenta ma che non si esauriscono completamente nell'esperienza particolare che se ne ha[109]. Questo vuol dire che nel vissuto dell'ammirazione o dell'indignazione il soggetto percepisce l'oggetto (o lo stato di cose) come ammirevole o come indegno, dunque come un'esemplificazione singolare del valore o del disvalore che tuttavia non sono pienamente riconducibili alle singole oggettività che li istanziano[110].

Nella percezione affettiva dell'oggettività di valore – la *Wertnehmung* – la dimensione normativa dell'agire, ossia l'ambito delle ragioni in base alle quali il soggetto agisce, e la dimensione motivazionale, ossia l'ambito delle motivazioni che spingono il soggetto ad agire, si intersecano[111].

---

[107] Peter Poellner sottolinea le notevoli affinità tra l'indirizzo sartriano e quello scheleriano e parla, a questo proposito, di un "indirizzo scheleriano-sartriana dell'emozione e del valore". Cfr. P. Poellner, *Value in modernity. The philosophy of existential modernism in Nietzsche, Scheler, Sartre, Musil*, Oxford University Press, Oxford 2022, cap. 4. Si veda anche Id., *Early Sartre on freedom and ethics*, in «European Journal of philosophy», 23, 2, 2012, pp. 221-247; Id., *Action, value and autonomy: a quasi-sartrean view*, in S. Baiasu (a cura di), *Comparing Kant and Sartre*, cit., pp. 132-157.

[108] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 74.

[109] Cfr. D. Vanello, *Sartre's theory of motivation*, in «The Southern Journal of Philosophy», 57, 2, 2019, p. 264.

[110] Lo stesso Scheler enfatizza l'indipendenza del valore dalle sue istanziazioni: «L'assoluta indipendenza dell'essere dei valori dalle cose, dai beni, dagli stati di cose assiologici, si manifesta chiaramente in una serie di fatti. Possiamo distinguere una "fase" della presa assiologica in cui il valore di una *res* si manifesta già con estrema chiarezza ed evidenza, senza che ci siano dati i portatori del valore. Così, ad es., sentiamo che una persona è sgradevole e ripugnante, o piacevole e simpatica, anche se non siamo ancora in grado di dire da cosa dipenda tutto ciò; oppure consideriamo una poesia, o un'opera d'arte in generale, come "bella" o "brutta", "sublime" o "volgare", ben prima di conoscere le proprietà del contenuto figurale dell'opera che giustificano il nostro giudizio. […] Né l'esperienza assiologica, né il grado d'adeguatezza e d'evidenza – adeguatezza in senso pieno più evidenza costituiscono «la datità originale» del valore stesso – sono in qualche modo condizionati dall'esperienza dei portatori di valore. Anche il *significato* dell'oggetto – «ciò» che l'oggetto è da un certo punto di vista (ad es. ci si può domandare se un uomo sia più "artista" o "filosofo") – può subire delle *oscillazioni*, senza coinvolgere minimamente il *valore*». (M. Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1927[2]), in *Gesammelte Werke*, vol. II, a cura di M. Frings, Bouvier Verlag, Bonn 2009; tr. it. *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, a cura di R. Guccinelli, Bompiani, Milano 2013, p. 61).

[111] Tale distinzione è ben chiarita da Husserl nel §17 delle lezioni sull'etica del 1920/24. In questo contesto, Husserl scrive che il discorso sulla causalità motivazionale si muove su registri diversi che vanno opportunamente differenziati. Quando si pone la domanda sul "perché" di un atto mediante cui il soggetto compie una posizione volitiva o desiderativa, si può fare riferimento a due ordini di questioni. Il primo ordine di questioni concerne il piano della giustificazione dell'atto o, in altri termini, il piano del fondamento di diritto di un certo giudicare o di un certo volere. Questo piano risponde alla domanda "perché giudichi così, perché desideri questa cosa?". Il secondo ordine di questioni concerne il piano dei motivi, dunque il piano del contenuto oggettivo dell'atto con il quale il soggetto ha giudicato in un certo modo. Per esempio, quando operiamo una dimostrazione geometrica, le ragioni che motivano il nostro giudicare corrispondono alle stesse premesse oggettive su cui si cui si fonda la dimostrazione. Questa distinzione ci consente, dunque, di chiarire che «se ogni volere è necessariamente motivato da un valutare, in tal caso il motivo è racchiuso nel valutare come il valore ivi

Come si è detto in apertura del paragrafo, l'assunto da cui muove l'argomentazione sartriana è che il valore non viene colto dalla coscienza semplicemente come un possibile da realizzare, ma anche come un possibile *desiderabile*, cioè come un possibile che si impone in quanto *esigenza* ma verso cui la coscienza è a sua volta protesa. Questo comporta che non tutti i possibili che all'interno di una certa situazione si offrono alla coscienza esercitano una "presa" motivazionale su di essa. Bisogna distinguere tra le possibilità logiche che non sono più che delle vuote ipotesi, e le possibilità concrete che delimitano la sfera di ciò che il soggetto può effettivamente realizzare[112]. L'elemento dirimente, quello che divide il campo del possibile in possibili che "devono essere adottati" e in possibili che "non devono essere adottati", è rappresentato dalla scelta mediante cui il soggetto si determina a essere, dal progetto di sé che egli ha scelto di perseguire e attorno al quale gli altri possibili si dispongono e si organizzano. Scegliendosi in un certo modo il soggetto sceglie anche una certa struttura complessiva del mondo, nella misura in cui ciascun possibile appare sempre sullo sfondo del contesto mondano in cui la coscienza è situata. Nella scelta del progetto, che si può intendere anche come possibilità ultima che ricomprende tutte le altre, Sartre individua «l'atto fondamentale della libertà»[113], quell'atto in ragione del quale le azioni particolari acquistano un senso e al quale le singole azioni contribuiscono a dare forma. Se la coscienza esiste al modo della totalità detotalizzata, al modo di una totalità aperta e non chiusa nell'identità dell'in-sé, ne consegue che ogniqualvolta che è chiamato ad agire il soggetto si coglie nell'insieme globale del suo progetto e non solamente come un soggetto che si accinge a compiere un determinata azione. Si coglie insomma come «questo o quell'uomo impegnato in questa o quella impresa, che sconta questo o quel successo, che dubita di questa o di quella riuscita […]»[114]. E del resto tale progetto non riguarda solamente lo spazio interiore della coscienza, al contrario la trascende articolandosi nello spazio della relazione io-mondo:

> […] il mondo ci rimanda esattamente, mediante la sua stessa articolazione, l'immagine di ciò che siamo. Non che noi possiamo – l'abbiamo visto del resto – decifrare questa immagine, cioè dettagliarla e sottometterla all'analisi, ma perché il mondo ci appare necessariamente come noi siamo: è appunto sorpassandolo verso noi stessi che noi lo facciamo apparire qual è. Noi scegliamo il mondo – non nella sua ossatura, ma nel suo significato, scegliendoci. […] Il valore

intenzionato. Non il valutare stesso, ma il valore è quindi *il motivo*. La domanda sul 'perché', "perché vuoi questo, perché lo desideri?", riceve una risposta mediante la descrizione dell'atto motivante, ad esempio con l'affermazione: "Perché lo trovo bello, e di lui mi piacciono specialmente queste e quelle qualità"; questo porre in risalto la causalità motivazionale, tuttavia, non è interessante in sé, ma serve a rendere visibile il motivo, che risiede nel tratto di valore» (E. Husserl, *Einleitung in die Ethik. Vorlesungen Sommersemester 1920/1924*, in *Husserliana XXXVII*, a cura di H. Peucker, Kluwer, Dordrecht 2004; tr. it. di N. Zippel, *Introduzione all'etica. Lezioni del semestre estivo 1920/24*, a cura di F. S. Trincia, Laterza, Bari-Roma 2009, pp. 81-82).

[112] Come abbiamo illustrato nel primo capitolo, una separazione analoga nell'ambito della possibilità è operata anche da Husserl nel §60 di *Idee II* dove divide le possibilità logiche, derivanti da una rappresentazione meramente intuitiva, dalle possibilità pratiche a cui si accompagna la coscienza pratica dell'"io posso". Cfr. E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 2*, cit., pp. 257-268.

[113] J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 530.

[114] Ivi, p. 531.

> delle cose, il loro ruolo strumentale, la loro vicinanza e la loro lontananza reali (che sono senza rapporto con la loro vicinanza e la loro lontananza spaziali) non fanno altro che abbozzare la mia immagine, cioè la mia scelta. Il mio abito (uniforme o vestito, camicia floscia o inamidata) trascurato o accomunato, ricercato o volgare, i miei mobili, la via dove abito, la città in cui risiedo, i libri di cui mi circondo, i divertimenti che mi concedo, tutto ciò che è mio, cioè il mondo di cui ho sempre coscienza – almeno a titolo di significato implicato dall'oggetto che guardo o adopero – tutto mi fa conoscere la mia scelta, cioè il mio essere[115].

È allora dal possibile ultimo che discendono gerarchicamente i possibili secondari il cui valore di possibili riposa appunto sul progetto esistenziale e, dunque, sull'ideale di sé che il soggetto insegue e in base al quale plasma il suo mondo circostante. È a partire dalla sua scelta originaria che il soggetto apprende il mondo come mondo dotato di strutture oggettive – i motivi – che assicurano una giustificazione altrettanto oggettiva alle sue azioni. A questo proposito Sartre propone un esempio. Immaginiamo di partire per un'escursione in montagna in compagnia di amici. A un certo punto del percorso, dopo aver camminato a lungo, siamo avvinti dalla stanchezza e decidiamo per questo di interrompere la passeggiata prima del termine previsto. Ma la nostra scelta di non proseguire oltre non incontra il favore del resto della compagnia e veniamo rimproverati per non aver saputo resistere. Ci difendiamo dalle accuse dicendo che la stanchezza ci ha travolti e che pertanto ci appariva quasi impossibile portare a compimento l'impresa. Ciò che conta qui non è tanto stabilire se avremmo potuto effettivamente superare la stanchezza riconoscendo maggiore importanza all'obiettivo di terminare l'escursione, ma piuttosto osservare che genere di modifica avrebbe richiesto, rispetto al nostro progetto esistenziale, l'assunzione di un comportamento diverso da quello che abbiamo assunto. Difatti la stanchezza in sé non ha alcun valore o significato specifico, essa esprime una relazione esistenziale con il nostro corpo o, in altri termini, un modo tra gli altri di "esisterlo". A seconda del tipo di rapporto che abbiamo con esso, possiamo qualificare la stanchezza come insuperabile oppure come qualcosa a cui bisogna resistere opponendovisi. In breve, il modo in cui la stanchezza viene valorizzata o ignorata, relegata sullo sfondo ci rinvia a un progetto ben più originario di recupero o di annientamento della fatticità che il corpo incarna. Diviene quindi chiaro che se il significato che la stanchezza ha per noi scaturisce dalla totalità del nostro progetto, i possibili che sono in aperto contrasto con esso, pur essendo comunque dati, sono per noi assai difficili da cogliere sul piano percettivo:

> Questo modo di cedere alla fatica e di lasciarmi cadere sul limitare del sentiero esprime una certa asprezza iniziale contro il mio corpo e l'in-sé inanimato. Esso si pone nell'ambito di una certa visione del mondo in cui può sembrare che "non valga la pena di sopportare" le difficoltà, e dove, precisamente, il movente, essendo pura coscienza non-tetica e, di conseguenza, progetto iniziale di sé verso un fine assoluto (un certo aspetto dell'in-sé-per-sé) è comprensione del mondo (calore, lontananza dalla città, vanità degli sforzi, ecc.) come *motivo* di interrompere la passeggiata. Così

[115] Ivi, p. 532.

> questo *possibile*: fermarmi, *in teoria*, non prende senso che mediante la gerarchia dei possibili che io sono partendo dal possibile ultimo e iniziale. Ciò non implica che io mi *debba necessariamente* fermare, ma solamente che non posso rifiutare di fermarmi se non mediante una conversione radicale del mio essere-nel-mondo, cioè mediante una brusca metamorfosi del mio progetto iniziale, cioè mediante un'altra scelta di me stesso e dei miei fini[116].

L'esempio analizzato mostra in maniera evidente come la percezione stessa dei motivi dipenda dal fine ultimo immaginato nella cui realizzazione il soggetto è impegnato. I motivi valgono come buone ragioni per compiere o non compiere una certa azione solo all'interno della cornice di senso fornita dal progetto esistenziale.

Tale dipendenza risulta ancor più accentuata se si tiene conto del concetto di "coefficiente di avversità", che Sartre introduce a proposito del rapporto che la libertà istituisce con il *datum* puro. Una libertà che non tenga conto delle limitazioni che la dimensione materiale pone è certamente una libertà illusoria e per nulla corrispondente alla libertà umana. Ma il fatto che la libertà possa incontrare degli ostacoli lungo il suo percorso non può costituire un argomento a favore del determinismo. Ciò sarebbe vero se i dati con cui la libertà entra in relazione esistessero alla stregua di "esistenti bruti", di esistenti neutri senza significato; mentre, come si è osservato in precedenza, gli oggetti presenti all'interno della *umwelt* odologica si dispongono secondo le finalità e le necessità pratiche dell'individuo. E lo stesso vale, secondo Sartre, per quegli elementi che possono figurare come degli impedimenti che si frappongono fra il soggetto e i suoi fini. Tali elementi, considerati in sé, non hanno effettivamente il potere di ostacolare o di facilitare la buona riuscita dell'azione; capacità che proviene dal coefficiente di avversità che il soggetto assegna loro alla luce dell'obiettivo che si è posto:

> una roccia che manifesti una resistenza enorme se voglio spostarla sarà invece un aiuto prezioso se vorrò scalarla per contemplare il paesaggio. La roccia in se stessa – se pure è possibile considerare ciò che può essere in se-stessa – è neutra, cioè attende di essere chiarita da un fine per manifestarsi come avversario o come ausiliario. […] Il dato in sé come *resistenza* o come *aiuto* non si rivela che alla luce della libertà pro-gettante […] ammesso che la resistenza del dato non è direttamente ammissibile come qualità in sé del dato, ma solamente come indicazione – attraverso un libero chiarimento o libera rifrazione – di un *quid* inafferrabile[117].

L'ultimo passaggio della precedente citazione – quella in cui il filosofo francese scrive che l'essere resistente o l'essere d'aiuto della cosa non è una qualità che appartiene alla roccia in sé, ma piuttosto "un'indicazione di un *quid* inafferrabile" – ci induce a porci la domanda sull'origine delle qualità valoriali che normalmente connotano le cose che incontriamo nel nostro mondo circostante. Posto che il loro valore, strumentale o assoluto a seconda di dove si collocano nella gerarchia di mezzi e fini, è il correlato di un'operazione di valorizzazione che il soggetto conduce, si può attribuire a tale

[116] Ivi, p. 533.
[117] Ivi, pp. 553-559.

valore un carattere d'oggettività? Oppure bisogna riconoscere che si tratta di proprietà meramente soggettive che il soggetto in qualche modo proietta sul mondo?

Per Sartre la questione si presenta in termini molto più complessi e meno lineari di quanto si possa pensare. Si può però dare per assunto che egli non schiera né in favore di un rigido oggettivismo né in favore di un soggettivismo estremo, in quanto reputa scorretta sia l'una che l'altra opzione. Il nucleo centrale del problema risiede nell'ambiguità stessa del valore che, da un lato, si impone alla coscienza come un'esigenza a cui sottostare, come un "irrealizzabile" già costituito che la coscienza deve assertivamente interiorizzare; ma, dall'altro lato, si rivela anche come qualcosa che esiste solo per una libertà attiva che ne sostenga l'esistenza. Secondo Sartre, enfatizzare l'oggettività del valore è l'atteggiamento tipico di quel soggetto che, messo di fronte alla propria responsabilità, la rifugge trovando conforto nelle rassicurazioni dello spirito di serietà. La cifra specifica di tale atteggiamento consiste «nel considerare i valori come dei dati trascendenti, indipendenti dalla soggettività umana, e (nel) trasferire il carattere desiderabile dalla struttura ontologica delle cose alla loro semplice costituzione materiale»[118]. Così facendo lo spirito di serietà tiene l'uomo al riparo dalla scoperta angosciante della propria libertà e della propria ingiustificabilità senza rimedio. D'altra parte, anche assolutizzare la soggettività del valore è un atteggiamento ugualmente tacciabile di malafede[119]. In questo caso lo scopo del soggetto è quello di mascherare il carattere finito della propria libertà. Sebbene la libertà non abbia altri limiti al di fuori di quelli che essa stessa si pone, l'immagine di una libertà infinita stride con l'immagine di una libertà situata qual è quella umana. Nascendo l'individuo viene immesso all'interno di un contesto tecnico-strumentale già costituito, in un contesto linguistico già formato, in una tradizione già consolidata. Si trova, in breve, a ereditare un complesso di strutture di significato che altre libertà hanno contribuito a istituire prima di lui e che utilizzano per riferirsi a lui, per attribuirgli un'identità, un carattere. Si tratta di "irrealizzabili da realizzare", ossia di *a priori* o imperativi esteriori che l'individuo deve interiorizzare anche se non necessariamente accettare: «si tratta di limiti e di *stati* negativi del nostro essere, che dobbiamo assumere, nel senso, per esempio,

[118] Ivi, p. 711.

[119] Quello di malafede non è un concetto univoco ma si presenta in maniera duplice. C'è una tendenza affermativa alla malafede che è quella che si esprime nello spirito di serietà mediante l'ideale di sincerità. Il soggetto si sforza costantemente di aderire il più possibile a sé. Accanto a quella affermativa, c'è anche una tendenza negativa alla malafede che trova espressione nel rifiuto che il soggetto oppone di fronte a ogni tentativo di determinazione di sé da parte di altri, solo che tale rifiuto viene opposto con un atto di negazione esterna. L'esempio che Sartre utilizza, a questo proposito, è quello dell'omosessuale che giustamente si oppone all'appellativo di omosessuale con cui la società intende identificarlo, dichiarando di non esserlo. Ma nel farlo gioca sull'ambiguità del verbo essere, per cui anziché assumere la propria omosessualità, seppur non accordandole il peso di una limitazione in grado di gravare sulla sua libertà, egli dichiara di "non essere pederasta" nel senso «in cui questo tavolo *non* è un calamaio». Dal momento che il per-sé è definito allo stesso momento e dalla trascendenza e della fatticità, si avrà una condotta di malafede ogni volta che il soggetto tenterà di astrarre o dall'una o dall'altra. Nel caso della malafede affermativa, ciò che viene soppresso è la trascendenza che scompare in rapporto alla fatticità. Nel caso della malafede negativa, ciò che si perde è il carattere della fatticità contro cui si fa valere l'assolutezza della trascendenza. Cfr. Ph. Cabestan, *Qui suis-je ?*, cit., pp. 54-58 ; cfr. J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 101-102.

in cui l'ebreo sionista si inserisce risolutamente nella propria razza, cioè assume concretamente e una volta per sempre l'*alienazione* permanente del suo essere […]»[120]. Questa tensione interna al valore, oscillante tra l'autonomia e l'eteronomia della libertà, viene a ricomporsi all'interno dei *Cahiers* con l'introduzione del tema della conversione all'autenticità. La conversione all'autenticità apre all'esercizio di una riflessione pura «che trascende la dialettica della sincerità-malafede», a una modalità inedita di «essere se stessi e per se stessi»[121]. Una modalità che muta profondamente il tipo di relazione che l'uomo intesse con il suo progetto. La riflessione pura, così come quella definita impura perché contaminata dal falso ideale di sincerità, non è mera contemplazione ma progetto di sé. Tuttavia, mentre la riflessione complice ripone il suo valore supremo nell'essere e insegue tenacemente il proposito di realizzare una coincidenza perfetta, sostanziale del sé con se stesso, la riflessione autentica

> scopre che il solo progetto valido è quello di *fare* (e non di essere) e che il progetto di fare non può essere universale senza cadere nell'astratto (e così il progetto di *fare il bene*, dire sempre la verità, ecc.). Il progetto valido è quello di agire su una situazione concreta e di modificarla in un certo senso. […] Così, originariamente, l'autenticità consiste nel rifiuto della ricerca dell'essere, perché io non sono mai *niente*[122].

La dicotomia tra riflessione pura e impura può essere declinata anche nel senso di una contrapposizione tra una morale dell'essere e una morale del fare[123]. La morale dell'essere conduce inevitabilmente all'eteronomia della libertà, nella misura in cui aspira al conseguimento della piena identità con il valore. La coscienza morale è quella coscienza che coincide perfettamente con la norma morale: l'ideale è qui essere buono. La morale del fare afferma, invece, l'assoluta e radicale autonomia della libertà. È la libertà che con la sua azione deve mantenere in essere il valore, deve cimentarsi nella sua realizzazione. In questo senso la morale del fare riconosce la priorità dell'azione sull'essere, è una morale dell'impegno: l'ideale è qui *farsi buono*.

Anche se il fare detiene il primato sull'essere, poiché agendo l'uomo si crea e creandosi crea anche il suo mondo, non tutte le forme di agire umano si qualificano come forme autentiche. Come approfondiremo di seguito, Sartre si sofferma sull'analisi di diverse figure dell'azione (e a nostro avviso dell'immaginazione) – il primitivo, l'ingegnere e l'artista – le quali simboleggiano modi diversi da parte del soggetto di rapportarsi all'oggetto della sua creazione. Si tratterà allora, dopo aver illustrato le modifiche sostanziali che la conversione all'autenticità comporta nella relazione a sé, di

[120] Ivi, p. 604.
[121] Id., *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983; tr. it. *Quaderni per una morale*, cit., p. 619.
[122] Ivi, p. 621.
[123] La contrapposizione tra queste due forme di morale è introdotta da Sartre già ne *L'essere e il nulla*, in apertura alla quarta sezione dell'opera. Cfr. Id., *L'essere e il nulla*, cit., pp. 497-498.

verificare se tra queste forme il filosofo riesca a rintracciare un agire in grado di sottrarsi alla logica alienante dell'identità (morale dell'essere) facendosi carico della *gratuità* dell'esistere umano.

3.3 L'essere del valore: tra esigenza e appello

L'analisi del valore occupa la seconda parte del primo dei due voluminosi *Quaderni* sulla morale. In questo contesto, Sartre torna a ragionare sul rapporto che unisce il valore all'azione singolare e individuata del soggetto che si trova ad agire in un certa situazione. Agendo sul piano dell'irriflesso, ovvero su di un piano antecedente alla riflessione in cui l'attenzione soggettiva è pienamente assorbita dal contesto ambientale con cui si interagisce[124], il soggetto esperisce il valore nella forma di un *possibile oggettivo*. Il fine dell'azione, temporalmente proiettata verso un avvenire non ancora concreto, viene percepito come un lato non ancora visto dell'oggetto, nel senso che sono gli oggetti stessi a indicare al soggetto la sua "operazione *possibile*", a rivelargli un possibile stato di cose. Sulla base di tale rivelazione, gli oggetti acquisiscono la qualificazione di "potenzialità" o "antipotenzialità". Sartre ribadisce, dunque, la struttura complementare che lega assieme il complesso tecnico-strumentale dei mezzi al complesso dei fini: non si tratta di sistemi che si costituiscono isolatamente e che si riunirebbero solo in un secondo momento, ma piuttosto di sistemi che, in ragione della correlazione originaria tra libertà e mondo, si formano in un unico movimento. «Il mondo, prosegue Sartre, mi fa conoscere i miei fini tanto quanto io glieli propongo e il suo modo di farmeli conoscere è di costituirsi davanti a me come utensilità»[125]. In tal senso la valutazione del fine non può prescindere dalla valutazione dei mezzi giacché l'agire umano, quando si declina al modo di una *praxis* orientata all'effettiva (e non simbolica) trasformazione del mondo, deve necessariamente considerare anche le strategie di realizzazione del *telos* a cui aspira. Non solo: deve anche risultare malleabile e disposto a modificare quei fini intermedi con l'obiettivo di preservare il fine più ampio, laddove «l'universo assume un altro aspetto suscettibile di essere espresso da altri fini»[126] decretando quindi la scomparsa dei mezzi originariamente selezionati. Tale fine consiste in ultimo nella costituzione di una certa immagine di sé, in conformità alla quale avviene la selezione dei mezzi. Quest'immagine non è né statica né effettuale, opera come una sorta di "principio regolatore" che guida il soggetto nel selezionare i mezzi che sono più in linea con la gerarchia di valori che strutturano il sé. Per la coscienza irriflessa quest'operazione non richiede l'attivazione di processi cognitivi superiori finalizzati alla deliberazione ma si svolge interamente sul piano preriflessivo della

[124] Sul piano dell'irriflesso la coscienza è innanzitutto consapevole di sé come attività di apprensione del mondo. Questo livello è, secondo Sartre, sia esperienzialmente che ontologicamente fondativo degli strati superiori riflessivi che, nel loro progressivo costituirsi, restituiscono l'unità del soggetto personale. Cfr. Id., *La trascendenza dell'Ego*, cit.; D. Reisman, *Sartre's phenomenology*, Continuum, London and New York 2007.
[125] J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*, cit., p. 338.
[126] Ivi, p. 341.

percezione. È la percezione che organizza "l'insieme mezzi-fini" tenendo conto di quelle che sono le tendenze affettive e volitive del soggetto. E proprio perché prende forma nell'interazione continua con l'ambiente, quest'insieme si sviluppa in maniera sincretica con la situazione. Ciò significa, in buona sostanza, che il soggetto è costretto a ricalibrare la scelta dei fini a seconda delle variazioni imprevedibili della situazione, che non discendono direttamente dalla sua azione. L'azione stessa si articola secondo il modello della totalità aperta che, come tale, appare sempre soggetta a nuove riconfigurazioni che concernono l'organizzazione del sistema mezzi-fini. All'interno del quale, tuttavia, è possibile identificare degli elementi invariabili la cui mutazione comporterebbe la revisione completa del progetto esistenziale. Tali elementi sono appunto quelli che contribuiscono più degli altri alla formazione del sé.

Immaginiamo il caso di un alto funzionario che, in pausa pranzo da lavoro, si trovi nella condizione di dovere soddisfare un bisogno vitale comune a tutti gli uomini, di qualunque estrazione sociale: il bisogno di nutrirsi. E immaginiamo che, a causa di un guasto o di uno sciopero del metrò, il funzionario sia obbligato a deviare dal suo solito percorso che prevede di fare ritorno a casa per pranzare in compagnia di sua moglie e dei suoi bambini. Con l'esclusione dell'opzione primaria, è la situazione stessa a suggerirgli dei possibili secondari: andare a casa di amici che abitano nei dintorni e approfittare dell'occasione per rivederli dopo tempo, cercare un ristorante in zona, o nella peggiore delle ipotesi digiunare. Sartre mette in evidenza che, anche nella riprogettazione dei fini, i mezzi che si offrono al soggetto appaiono comunque conformi al suo ruolo sociale di funzionario. L'adesione allo status sociale implica che per il funzionario rubare del cibo al droghiere o recarsi in un ristorante al di sotto della sua condizione non possano costituire dei possibili, sebbene la scelta di uno di questi due mezzi sarebbe in ogni caso adeguata allo scopo di soddisfare il bisogno di alimentarsi. Scegliere di compiere un furto o di recarsi in una locanda in genere frequentata da proletari vorrebbe dire per il funzionario rinunciare all'immagine di sé, che con il suo agire mira a realizzare, e muovere verso una riorganizzazione della sua personale scala di valori[127]. In ogni azione il soggetto è chiamato a compiere una scelta tra la conservazione dell'ordine presente in cui i suoi valori sono gerarchicamente organizzati e il rovesciamento totale di tale gerarchia. Questo discorso si rivela funzionale, per Sartre, a porre l'accento sul carattere assolutamente condizionato del fine. Se l'insieme mezzi-fini si compone come un sistema mobile, in cui il confine che separa i mezzi dai fini è meno netto di quanto si possa pensare in prima battuta, assegnando al fine un carattere incondizionato si rischia di separarlo dal mondo reale «facendo scomparire tutte le vie che potrebbero condurvi» e rendendolo, di conseguenza, «un fine impossibile da realizzare»[128]. Ed è proprio in rapporto a questa

[127] Cfr. ivi, pp. 339-343.
[128] Ivi, pp. 344-345.

differenziazione intrinseca al fine – condizionato o incondizionato – che si gioca, secondo Sartre, la determinazione del valore in quanto esigenza o in quanto appello. Vale a dire che il valore può imporsi alla coscienza come un'esigenza ma può anche esortarla appellandosi alla sua libertà: ciò dipende dal genere di relazione che unisce l'agente al fine verso cui la sua azione tende. Per la coscienza irriflessa «il fine è senz'altro un correlativo noematico trascendente», un oggetto a essa esteriore che «possiede in un certo qual modo i caratteri dell'essere futuro. Esso *non è ancora* e *sarà*; è la possibilità di quel tale oggetto esistente, cioè la sua *possibilità d'essere*. Perciò è trascendente rispetto alla mia libertà […]»[129]. Ma, diversamente dagli oggetti che la coscienza incontra già costituiti nel mondo, il fine è sostenuto all'essere dalla libertà che lo ha progettato. In tal senso esso non si dà come il correlato noematico di una pura intuizione contemplativa, ma piuttosto come il corrispettivo oggettuale di un'intuizione pratica, di un atto creatore per mezzo del quale giunge all'essere. Se così non fosse, saremmo obbligati a riconoscere nel fine una potenza implicitamente già contenuta nello stato attuale delle cose, destinata prima o poi a realizzarsi, anche senza l'intervento attivo della libertà che apparirebbe a questo punto del tutto inessenziale. La peculiarità del fine sta nel fatto di non essere «necessitato da nessuna struttura presente nell'Essere»: «è un essere che viene dal Nulla all'Essere»[130] e che non potrebbe essere senza l'operare di una libertà spontaneamente creatrice. Il fine è una pretesa che la libertà avanza nei confronti dell'essere che, una volta plasmato, diviene uno "specchio" che le rimanda indietro la sua immagine. Ciò che creo quando agisco liberamente non è altro che «me stesso nel mondo», o meglio: un'immagine di me, un'oggettivazione di me stesso a cui sono connesso da un legame di identità e, allo stesso tempo, di alterità, nella misura in cui la fusione tra me e il mio fine non si realizza mai. «L'oggetto creato – scrive Sartre – e l'operazione compiuta diventano cose nell'universo e continuano la loro avventura, questa volta nell'elemento dell'Altro»[131]. D'altra parte, sebbene la fusione totale rimanga impossibile poiché il fine è un'esteriorizzazione di me in una "materia" che non sono io, l'atto creativo è abitato dal "Valore" in quanto «indicazione sempre più chiara della riunione finale» tra «l'In-sé passivo e lavorato del fine» con «la libertà che emerge dall'Essere […]»[132]. Nella creazione si esprime la tensione desiderativa, che anima la coscienza, al compimento della sintesi impossibile tra l'in-sé e il per-sé, sintesi che ambisce alla ricostituzione della totalità di mancante e mancato. Dal momento che questa totalità resta irrealizzabile, il valore, inteso come "il mancato di tutte le mancanze", «si dilegua nel momento dell'incontro»[133]. Ciononostante, esso

[129] Ivi, p. 345.
[130] Ivi, p. 346.
[131] Ivi, p. 347.
[132] *Ibidem*.
[133] *Ibidem*.

> ha il suo correlativo noematico rovesciato nell'oggetto che viene dal nulla all'essere per fondersi al Per-sé. È quanto si esprime dicendo che il fine *ha del valore*. Il fine è prezioso perché manca di me e io manco di esso e perché esso è ciò che io mi faccio essere nel modo del *doverlo essere*. Questo "dover essere" non indica l'obbligo, giacché nulla mi costringe, nemmeno io stesso, ma la libertà. È la responsabilità che io assumo. […] *Dovere* significa qui che tutto riposa su di me e che nella mia attività pratica io sono abbandonato, rimesso a me stesso[134].

Ciò che Sartre intende dire è che il valore non si colloca pienamente né dal lato del soggetto né dal lato dell'oggetto. Esso guida l'operazione soggettiva pur rimanendo a essa esteriore. Per il versante soggettivo, «il valore noetico che abita il Per-sé è la totalità In-sé-Per-sé di cui l'In-sé è l'elemento strutturale mancante», mentre per il versante oggettivo, «il valore noematico che abita il fine è la totalità dell'In-sé-Per-sé di cui il Per-sé è struttura mancante»[135]. In questa misura il soggetto protende verso il fine poiché gli appare dotato in sé di un valore e, per questo, mira a realizzarlo. Ma ciò che la sua operazione può portare a compimento è solamente il fine e non il valore. Quest'ultimo non si dà come "da realizzare", altrimenti si confonderebbe con il fine, piuttosto è ciò che assicura al fine un fondamento: «è la *ragione* della sua operazione, nel senso in cui si parla della ragione di una serie […]»[136]. Il valore, dunque, sta *ai margini* dell'operazione, si pone come "il superamento ottimistico" che orienta il fine, lo fonda ma non si concreta in esso. Rimane

> [un'] *idealità*, nel senso che il suo essere si rivela solo al *fare* come superamento continuo del fare e sua legittimazione. Noi non possiamo fare arrivare il valore attraverso la nostra operazione diretta e nello stesso tempo è nell'operazione diretta e attraverso di essa che il valore appare marginalmente, esso emerge continuamente da sé in un mondo del *fare*, cioè in un mondo nel quale nulla è *dato*; d'altronde, esso emerge come se si conferisse l'essere da sé e tuttavia come ciò che manca[137].

Benché sia la libertà a sostenerlo all'essere per mezzo del suo fare, il valore appare *come se* fosse pienamente oggettività. Appare cioè al modo di un oggetto che la coscienza scopre nel mondo e che percepisce mediante l'affezione. Per questa ragione il mondo ci sembra popolato da valori con cui abbiamo una certa familiarità. Ma, a differenza dell'oggetto percettivo, il valore si qualifica come una trascendenza inafferrabile. Non appena lo si nomina lo si sostituisce con «un oggetto superabile nel mondo […]»[138]. Non si tratta neppure di un'ideazione puramente soggettiva, circoscritta ai margini dell'azione di una soggettività singolare. Quella del valore è una *quasi*-oggettività, un'oggettività *come se* che fa sì che «la libertà di un altro si orienti su di esso», e che il valore «da un semplice trascendente insuperabile» divenga «trascendenza che mi trascende»[139]. Una trascendenza che, in

[134] Ivi, pp. 347-348.
[135] Ivi, p. 348.
[136] Ivi, p. 349.
[137] *Ibidem*.
[138] Ivi, p. 250.
[139] Ivi, p. 351.

quanto trascendente rispetto al piano della *praxis* individuale, viene ad "abitare" lo spazio della relazione intersoggettiva. Ed è proprio all'interno di questo spazio che si istituiscono le strutture dell'esigenza e dell'appello, le quali rappresentano due modalità antitetiche di relazione con l'alterità.

3.3.1. L'esigenza

Abbiamo visto che per Sartre l'istanza prescrittiva che accompagna il valore non denota un obbligo che si impone in maniera costrittiva sulla coscienza, ma un richiamo alla responsabilità del soggetto che con il suo fare lo fa essere. Da qui deriva la *quasi*-oggettività del valore. Tuttavia, quando il dovere assume la forma di una costrizione, il valore si tramuta in un'oggettività a sé stante, del tutto indipendente dall'operazione soggettiva. Contrariamente al valore, l'obbligo sorge "al di fuori" o "contro" la spontaneità a cui si applica e, in tal senso, esso si dà alla coscienza tramite un'intuizione meramente contemplativa. Ciò vuol dire che la coscienza lo percepisce come già costituito: l'obbligo è «più esplicitamente un oggetto» rispetto al valore. Ne consegue che, pur essendo ugualmente insuperabili, l'insuperabilità dell'obbligo non agisce come un'esortazione per la coscienza a trascendersi senza posa, piuttosto le pone dei limiti invalicabili. Nell'obbligo si ha, dunque, il rovesciamento dei rapporti tra l'opera, il fine e il valore. Se il valore compare marginalmente all'operazione, come *telos* ultimo che direziona l'operare rivolto verso "un fine che ha valore"; nell'obbligo il valore non figura più come *terminus ad quem* verso cui l'agente è proiettato, ma è come se si situasse alle sue spalle: «io ho *dietro* di me la presenza dell'esigenza e davanti a me, all'orizzonte dei progetti, il fine in relazione con l'obbligo»[140]. Ciò determina che il dover essere dell'obbligo non avanza una pretesa nei confronti dell'essere come accade per il valore, e si rivolge in maniera diretta al soggetto e alla sua operazione. È un comando che, in quanto tale, pretende di direzionare l'azione verso un fine già dato: nell'obbligo non si dà «un fine da realizzare (che si trova sempre di fronte a me)», bensì una «pretesa sulla mia decisione di realizzare quel fine»[141]. Se il fine è già fissato, l'operazione che mira alla sua realizzazione è un'operazione alienata: realizzando il fine il soggetto non si ricongiunge con sé, è l'intenzione che sta dietro lui e lo precede che giunge a compimento *attraverso* di lui. La libertà del soggetto diviene pertanto inessenziale rispetto al fine, che si mantiene all'esistenza da sé anche senza l'atto creativo della coscienza a cui è correlato.

L'obbligo rompe l'unità della coscienza introducendo in essa l'alterità. Mentre il legame che unisce la coscienza al fine è un legame di identità e alterità, l'imposizione dell'obbligo priva il soggetto di ogni possibilità di identificazione con il fine. C'è una dualità insanabile tra la coscienza di sé e la coscienza dell'obbligo: la prima muta nel corso della temporalizzazione, la seconda rimane

[140] Ivi, p. 354.
[141] Ivi, p. 353.

identica a se stessa. Ragion per cui «l'obbligo è al di là di qualsiasi temporalità. I miei cambiamenti temporali non vi influiscono: esso è permanenza»[142]. In quanto permanente, l'obbligo attraversa tutti i miei progetti, è il fine invariabile che deve essere realizzato e che esige da me che io lo realizzi. È a questo punto che comincia a delinearsi più chiaramente la struttura dell'esigenza. L'esigenza è tale nella misura in cui obbliga la coscienza a compiere il suo scopo in maniera incondizionata. Essa corrisponde alla presenza nella mia coscienza di una

> volontà pura e incondizionata che pone il suo scopo come assoluto respingendo tutto ciò che è scelta di fini condizionati e relativi, legati ai mezzi, nel nulla *cosista* della non-libertà. In una parola, l'obbligo è presenza in me del*La* libertà. Non quale io la vivo o esisto, ma quale *è*. La libertà non come scelta da fare in situazione, ma libertà come scelta già fatta al di fuori di qualsiasi situazione[143].

Ciò che, in buona sostanza, si esprime mediante la struttura dell'esigenza è una libertà noumenica, una libertà kantiana che afferma l'assoluta priorità dello scopo sulla "persona concreta". Una libertà che, tuttavia, è solo apparente perché mistificata. Determinata dal dovere a cui si sottomette, tale libertà alimenta l'apparenza della sua autonomia ma, in realtà, essa si limita a aderire a una scelta che è già stata fatta da altri. La sua è "un'*eteronomia totale*" camuffata dall'immagine ingannevole di una falsa autonomia. Nell'esigenza abbiamo, quindi, la compresenza di due libertà: una libertà primaria, che è la libertà dell'altro che pone il fine, e una libertà secondaria, che interiorizza nella forma della massima la scelta imposta dall'altro rispetto alla quale la sua azione si fa meramente strumentale. Quando obbedisco ai comandi categorici dell'imperativo, la mia libertà si fa strumento al servizio di una volontà che non è la mia impegnandosi nella selezione di mezzi che concorrono alla realizzazione di un'opera in cui non mi riconosco. E dal momento che l'opera a cui contribuisco si origina dalla scelta di un fine che è la libertà dell'altro a sostenere, il valore «mi abita come valore dell'*altro*, cioè valore oggettivato e trascendente che attraversa la mia soggettività»[144]. Nell'esigenza ritroviamo allora l'ambiguità che caratterizza parimenti lo spirito di serietà: da un lato, attraverso l'adempimento al dovere la libertà declassa il suo valore alla dimensione puramente strumentale dell'agire; dall'altro, rinunciando all'autonomia e adattandosi a una condizione di eteronomia interiorizzata, «la mia libertà è al riparo dall'angoscia. Essa è effettivamente liberata dall'angoscia da questa libertà dietro la libertà che prende su di sé la decisione dei fini. La mia libertà non è più costituente e creatrice, ma realizzante»[145].

[142] Ivi, pp. 353-354.
[143] Ivi, p. 355.
[144] Ivi, p. 358.
[145] *Ibidem*.

Sebbene offra alla coscienza una via di fuga dalla responsabilità angosciante, l'esigenza rientra a pieno titolo tra quelle figure della coscienza che popolano "l'universo della violenza". Con l'introiezione del dovere, la coscienza interiorizza la violenza dell'altro. Tale violenza consiste nella richiesta di obbedienza al comando che l'altro indirizza verso di me, richiesta a cui non posso sottrarmi e a cui devo sottostare incondizionatamente. Alla pretesa di un'obbedienza cieca si accompagna la svalutazione sistematica della mia libertà situata: imponendomi il suo volere, l'altro finisce per ignorare e svilire i miei fini, i miei progetti, così come i mezzi di cui posso disporre e che inevitabilmente condizionano la riuscita dell'intera operazione. L'esigenza costituisce, in buona sostanza, un comando che si rivolge alla soggettività non in quanto libertà incarnata ma in quanto libertà astratta. Un esempio concreto di come si strutturino le relazioni intersoggettive fondate sull'esigenza lo si ritrova nelle dinamiche relazionali nel rapporto tra genitori e figli. Trattandosi di una relazione che ha l'esplicito intento di educare il bambino, quello tra genitori e figli non può istituirsi come un rapporto alla pari. Il genitore si trova rispetto al bambino in una posizione di comando, nella misura in cui lo esorta al rispetto di leggi che non ha liberamente scelto e che subisce come un'imposizione esteriore. Quest'imposizione, quando si indirizza al bambino, prende la forma di un imperativo e, nello specifico, di un imperativo impersonale esplicitato in genere con espressioni del tipo: "non si deve" o "non bisogna". Nell'atto stesso di pronunciare il comando si determina una "metamorfosi" dell'imperativo che da ipotetico si tramuta in categorico. Mentre il primo, essendo fondato su relazioni empiriche, esprime un invito alla libertà dell'altro: per esempio, "se non vuoi prendere freddo, non scendere in cantina". Il secondo esprime un ordine a cui il bambino deve categoricamente conformarsi: per esempio, "*non bisogna* scendere in cantina in quelle condizioni". La differenza tra i due tipi imperativi, che risulta già chiaramente evidente nella formulazione linguistica, riguarda in ultima istanza il piano del riconoscimento. L'imperativo ipotetico si rivolge al bambino in quanto libertà concreta, riconoscendo cioè nel bambino una soggettività che ha già i suoi fini e che è in grado di valutare la situazione e di decidere in piena autonomia. «Come libertà umana il bambino – scrive Sartre – può decidere che è meglio correre il rischio di prendere un raffreddore piuttosto che rinunciare al gioco»[146]. L'imperativo categorico, di contro, si limita a riconoscere la libertà del bambino soltanto sul piano del diritto e non sul piano fattuale. Ciò implica che la libertà del bambino si riduca a una libertà puramente formale, attribuita universalmente e in misura eguale a tutti gli uomini. Questo genere di riconoscimento non ostacola ma anzi legittima la violenza: limitandosi ad affermare l'uguaglianza tra gli uomini sul piano del diritto, si trascura l'ineguaglianza sul piano della situazione materiale in quanto esula dalla sfera giuridica. L'incongruenza tra i due piani determina la condizione paradossale dell'oppresso che pur vedendosi

[146] Ivi, p. 276.

conferita "una libertà astratta e universale" dal suo oppressore, continua a subire "una violenza concreta" da parte di quest'ultimo[147]. Similmente il bambino si vede conferita dal genitore la libertà di ricevere e di assumere delle esigenze ma, allo stesso tempo, si vede negata la libertà di porre da sé i suoi fini. È costretto a interiorizzare i fini posti da una libertà che non è la sua e che assimila nella forma di "trascendenza interiorizzata". Questo processo di assimilazione produce uno sdoppiamento della sua libertà: essa

> si rivolge contro se stessa per svalutare i fini che e subordinarli a un fine che essa non pone. È precisamente ciò che si chiama *dovere*. Nel dovere non si vuole ciò che si vuole e si vuole ciò che non si vuole; la libertà che si accorda a sé si sacrifica a una libertà che non si accorda a sé. In seno al dovere c'è alienazione della libertà perché l'imperativo *riduce* i fini posti dalla libertà al rango di semplici istinti, cioè falsi fini, pseudo-fini in realtà determinati[148].

Dal punto di vista ontogenetico, l'infanzia rappresenta l'alienazione originaria comune, secondo Sartre, a tutte le società[149]. Gli interventi educativi del genitore nei confronti del bambino sono mirati all'introduzione nella coscienza infantile dell'Altro: il bambino è una *libertà minore* e, come tale, non può essere lasciato agire liberamente, necessita della guida di un principio esteriore. Ciononostante, questo non significa che quella dell'alienazione sia per il bambino una condizione naturale, innata. Al contrario, si tratta di un fenomeno sociale nella misura in cui è il mondo degli adulti a costituirlo come bambino alienato. È lo sguardo dell'adulto che lo oggettiva attribuendogli una libertà limitata rispetto alla sua, una libertà ancora contaminata dall'errore e dall'ignoranza del mondo, che si distingue dall'ignoranza dell'adulto. L'adulto è consapevole della sua ignoranza, sa di non sapere e questa consapevolezza di sé come soggetto che ignora fonda la possibilità di apprendere ciò che non sa. Il bambino, invece, prende coscienza della sua ignoranza attraverso la mediazione dell'altro, o meglio attraverso la definizione oggettiva che l'adulto ne dà, attraverso cui scopre non solo di non sapere, ma anche di non poter comprendere ciò che fa: «1° i suoi atti spontanei sono viziati

[147] Il riconoscimento di diritto è, per Sartre, una modalità relazionale tipica dell'uomo democratico. L'uomo democratico incarna appieno lo spirito analitico e universalistico del XVIII secolo, in virtù del quale «non ha occhi per le sintesi concrete che la storia gli presenta. Non conosce l'ebreo, né l'arabo, né il nero, né il borghese, né l'operaio: conosce solamente l'uomo, in tutti i tempi e in tutti i luoghi uguale a se stesso». Per il democratico «non esiste il caso singolo: l'individuo non è per lui se non una somma di caratteri universali» (Id., *Réflexions sur la question juive*, Gallimard, Paris 1954; tr. it. di I. Weiss, *L'antisemitismo. Riflessioni sulla questione ebraica*, SE, Milano 2015, pp. 39-40)

[148] Id., *Quaderni per una morale*, cit., pp. 276-277.

[149] Nelle *Questioni di metodo*, l'infanzia figura come la forma più pervasiva di condizionamento sociale che l'individuo subisce in quanto il gruppo familiare costituisce il punto di intersezione tra la singolarità e la sua classe di appartenenza. Il gruppo familiare plasma il soggetto secondo regole, gesti, usi e costumi della classe di appartenenza, secondo una certa tradizione che gli viene presentata come una natura oggettiva e immutabile da assimilare, da interiorizzare; ma che l'individuo può assumere per cercare di superarla in direzione dei suoi possibili. Superandola l'individuo la modifica e la esteriorizza nuovamente risignificandola. È in questo senso che Sartre scrive che l'infanzia "si vive al futuro" per sottolineare che il suo significato si può comprendere solo a partire dal progetto esistenziale che il bambino perseguirà. Cfr. Id., *Questioni di metodo*, cit., pp. 17-140. Per una problematizzazione della categoria di infanzia nel pensiero di Sartre in rapporto con la psicanalisi lacaniana, si rimanda a M. Recalcati, *Ritorno a Jean-Paul Sartre. Esistenza, infanzia e desiderio*, Einaudi, Torino 2021.

dall'ignoranza. Sa già che essi possono avere conseguenze che altri hanno previsto ma non lui (fare "delle stupidaggini"). 2° I suoi atti conformi alla volontà degli adulti hanno un senso che gli sfugge. Quindi un valore che lui non gli ha dato»[150]. Non trattandosi di una condizione originaria ma innescata dal tipo di relazione che intrattiene con l'adulto, l'alienazione del bambino può essere superata grazie a una rimodulazione profonda dell'approccio educativo. E cioè con l'adozione di un approccio che non guardi più all'educazione come a un sistema finalizzato all'interiorizzazione della norma, ma piuttosto come a un sistema che promuova l'emancipazione del bambino, che metta «il bambino in grado di giudicare e di volere in ogni caso e per se stesso»[151].

3.3.2 L'appello

Analogamente all'esigenza, la struttura intersoggettiva dell'appello presuppone anch'essa la richiesta che una soggettività rivolge a un'altra soggettività a proposito della realizzazione di un fine, ma le modalità con cui tale richiesta è avanzata appaiono radicalmente antitetiche. La prima differenza concerne la forma del riconoscimento che sta a fondamento dell'appello. Se nell'esigenza il riconoscimento della libertà dell'altro avviene soltanto sul piano formale del diritto, nell'appello la libertà dell'altro è immediatamente riconosciuta come una libertà personale e concreta. Vi è, dunque, riconoscimento di fatto e non meramente di diritto: riconosco nell'altro una soggettività che ha i suoi fini e i suoi progetti, calata in un certa situazione, portatrice di una volontà individuale e impegnata in un'operazione che non è la mia. Ma che, ciononostante, non mi appare per questo meno dotata di valore. Al contrario, «io riconosco: 1° che una libertà esiste solo perseguendo il fine; 2° che è augurabile che l'operazione si realizzi perché è al termine dell'operazione c'è identificazione della libertà Per-sé con il fine realizzato, ossia il *valore*»[152]. La seconda differenza, come si evince, riguarda la proprio funzione a cui adempie il valore. Mentre nell'esigenza l'assimilazione del valore imposto dall'altro conduce all'eteronomia della libertà, nell'appello il valore a cui tende l'operazione dell'altro funge da intermediario tra le libertà in rapporto garantendo la reciprocità del riconoscimento.

In terzo luogo, l'appello si istituisce laddove c'è autentica comprensione dell'alterità. Il concetto di comprensione a cui Sartre fa riferimento in questo contesto si rifà sia alla psicopatologia jaspersiana che alla fenomenologia della vita emotiva di Scheler. Seguendo Jaspers, il filosofo francese definisce la comprensione nei termini di una chiarificazione della condotta individuale a partire dai fini verso cui il soggetto è proiettato. Bisogna tuttavia distinguere – prosegue Sartre – l'atto della comprensione, in cui comprendo l'altro come soggetto che agisce in base a un fine, dall'atto mediante cui decido di adottare il fine dell'altro e di prestare il mio soccorso affinché possa realizzare l'operazione in cui è

[150] J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*, cit., p. 281.
[151] *Ibidem*.
[152] Ivi, p. 379.

impegnato. Tale distinzione, benché Sartre non lo espliciti chiaramente, sembra richiamarsi alla distinzione che Scheler pone tra ri-sentire (*Nachfühlen*) e co-sentire (*Mitfühlen*). Il ri-sentire consiste nel cogliere «affettivamente la *qualità* del sentimento altrui – *senza* che questo venga trasferito in noi o che un sentimento reale e uguale venga prodotto in noi», esso non implica pertanto «una qualche "partecipazione" all'esperienza altrui»[153]. Un esempio di ri-sentire è la comprensione dello storico: si può comprendere l'atteggiamento di Platone e di Aristotele verso la schiavitù, ma questo non significa condividerlo[154]. È solo nel co-sentire, che Scheler scinde in con-gioire e con-patire, che alla comprensione si aggiunge l'elemento della partecipazione: non solo comprendo il vissuto dell'altro, ma vi prendo parte a mia volta. La comprensione, quindi, non è mai «contemplativa, non è la semplice intuizione di un sistema di mezzi organizzati verso un fine. È *simpatica* […]. La comprensione è una struttura originaria della percezione dell'altro»[155]. Quando percepisco il gesto dell'altro, lo percepisco sulla base del fine verso cui il gesto è direzionato. Il corpo dell'altro mi appare immediatamente come "corpo *significante*" «a partire dalla situazione come totalità sintetica della *vita* e dell'*azione*»[156]. In questa misura, la percezione dell'altro è per natura differente dalla percezione degli oggetti inanimati: quando vedo l'altro alzare il braccio, «io non percepisco mai un braccio che si alza lungo un corpo immobile», ma colgo il movimento «come una struttura temporale del corpo intero»[157]. Lo colgo come movimento teleologico che si temporalizza verso il futuro, in cui è proiettato il suo *telos*. Nella percezione dell'altro c'è, quindi, «una duplice azione», nella misura in cui il fine mi è svelato dal gesto che osservo ma, al contempo, il gesto risulta significante solo se lo comprendo a partire dal fine a cui tende. Questo fine non è ancora dato, «esso è *a venire*, deve essere fatto»[158], pertanto per comprenderlo devo in qualche modo anticiparlo. L'anticipazione qui in questione non ha il carattere di «una pura previsione»[159]. Si possono prevedere gli effetti di un certo fenomeno, ma non un fine che è tale solo perché è correlato a una libertà che deve realizzarlo. Posso comprendere il fine in quanto fine solo perché «ho una comprensione preontologica della libertà dell'altro attraverso la mia libertà»[160]. Non si tratta, dunque, di una comprensione meramente intuitiva, ma c'è bisogno di «un'intenzione attiva originale» mediante cui il fine dell'altro mi viene rivelato. Quest'ultimo

[153] M. Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie* (1923), in *Gesammelte Werke*, VII, a cura di M. Frings, Bouvier Verlag, Bonn 2005, pp. 7-258; tr. it. *Essenza e forme della simpatia*, a cura di L. Boella, Franco Angeli, Milano 2010, p. 44.
[154] Cfr. J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*, cit., p. 381.
[155] Ivi, p. 381.
[156] Id., *L'essere e il nulla*, cit., p. 406. Nel descrivere le strutture del corpo dell'altro, Sartre dà molta rilevanza alla significatività delle espressioni corporee criticando severamente, come Scheler, i sostenitori del "parallelismo psicofisico" che tendono a separare la manifestazione corporea dallo stato psicologico come se si trattasse di due ordini di realtà radicalmente scissi, laddove la specificità del fenomeno espressivo sta proprio nel fatto di rappresentare una struttura globale e inscindibile. Per un confronto su questi temi tra Sartre e Scheler, cfr. A. Musio, *L'inganno del solipsismo. Da Scheler a Sartre*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 3, 2011, pp. 457-496.
[157] J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*, cit., p. 381.
[158] Ivi, p. 381.
[159] *Ibidem*.
[160] *Ibidem*.

> può apparirmi come fine solo attraverso e nell'abbozzo dell'adozione di quel fine da parte mia. È esso a dare un senso all'operazione dell'altro ma, reciprocamente, esso si rivela in quell'operazione, e questo significa che io devo anticipare quell'operazione nel mio volere per poterle dare un senso. […] Con questo non bisogna immaginare che io mimi l'operazione, ma mi ci impegno. Anche se in un altro senso quel fine non è *mio*[161].

Così come l'anticipazione cognitiva mediante cui *immagino* il fine dell'altro non è una previsione, allo stesso modo, non è riducibile neanche a un mero impulso imitativo. L'imitazione, come meccanismo istintivo e inconscio, si associa a «una certa malleabilità cerosa riguardo ai fini altrui», che impedisce di mantenere chiara la differenza tra i miei fini e i fini dell'altro. «L'imitatore è affascinato dal fine degli altri proprio perché deve mantenerlo all'essere per poterlo comprendere. Così, d'un tratto, trascinato dal suo movimento, lo realizza»[162], appropriandosi di un fine che però non appartiene all'orizzonte del suo progetto esistenziale[163]. La comprensione dell'altro esige che il fine venga comunque riconosciuto come fine dell'altro, come evento oggettivo nel mondo al quale mi rapporto in maniera ambigua: da un lato lo sostengo all'essere adottandolo, dall'altro «rimane un avvenire di cui contemplo passivamente la realizzazione»[164]. Come per Scheler, dunque, anche per Sartre la comprensione del vissuto dell'altro non comporta necessariamente la mia partecipazione: riesco a comprendere il fine dell'altro pur mostrandomi indifferente rispetto a esso. Tuttavia, per Sartre, questa forma di comprensione resta confinata sul piano dell'inautenticità giacché, ignorandone i fini, si misconosce la libertà dell'altro che viene ridotta a "un fatto dell'universo" fra gli altri. Il problema è che il mancato riconoscimento della libertà dell'altro determina parallelamente la scomparsa dal mondo dei valori e dei fini, la cui realizzazione dipende proprio dalla libertà soppressa. D'altra parte, anche riprendere quei fini e farli propri – come fa l'imitatore – vuol dire comprendere l'altro in maniera inautentica, negandone la libertà. La sola forma di comprensione autentica

> consiste qui nel volere che il fine sia realizzato dall'altro. E volerlo significa impegnarsi nell'operazione. Ma non per completarla noi stessa: per modificare la situazione in modo tale che l'altro possa agire. In questo modo io conservo la *comprensione* poiché non nego affatto il valore e il fine superandoli, ma d'altra parte conservo la loro autonomia nei miei confronti: non rubo a nessuno, essi non sono i miei. Tuttavia supero e distruggo il loro carattere di *fatto*: l'attesa dello scopo non sarà più un evento che non mi riguarda; io contribuisco a farlo arrivare […]. E di colpo mi trovo piazzato in modo tale da *riconoscere* la libertà dell'altro senza esserne paralizzato come uno sguardo[165].

[161] *Ibidem*.
[162] Ivi, p. 383.
[163] Anche se non viene citata esplicitamente, è possibile che il riferimento polemico sia rivolto alla teoria lippsiana dell'empatia come fonte di conoscenza dell'altro io – aspramente criticata anche da Scheler – in cui l'impulso all'imitazione gioca un ruolo chiave. Cfr. Th. Lipps, *Das Wissen vom Fremden Ichen*, in Id., *Psychologische Untersuchungen I*, Engelmann, Leipzig1907, pp. 694-722; tr. it. *La conoscenza degli altri io*, a cura di D. Nuccilli, Castelvecchi, Roma 2018.
[164] J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*, cit., p. 384.
[165] Ivi, p. 385.

Nella comprensione autentica riconosco nell'altro una libertà situata, distante dalla libertà incondizionata dell'esigenza, che si rivolge a me affinché l'aiuti a realizzare il suo fine. Riconosco insomma nell'altro una *libertà in difficoltà*. La struttura della comprensione autentica precede e fonda quella dell'appello in cui si espleta il riconoscimento mutuale tra le libertà unite dall'intenzione comune di fare apparire il valore nel mondo. Nell'appello l'agire delle libertà non è più guidato da un dovere interiorizzato, ma dal «volere che un valore si realizzi non perché è mio, ma perché è valore di qualcuno nel mondo», dal volere che «un avvenire multidimensionale venga continuamente al mondo» sostituendo «la totalità chiusa e soggettiva con una diversità aperta di slanci che si sostengono gli uni con gli altri […]»[166]. In breve: dall'affermazione della libertà come valore superiore rispetto alla "non-libertà". Nell'appello emerge una nuova modalità di relazione all'alterità, in cui la logica oggettivante e infernale dello sguardo lascia il posto alla generosità. Quando mi appello alla libertà dell'altro, gli offro il mio fine e accetto che la mia opera non sia più soltanto mia, accetto cioè che l'altro sia presente nell'opera che realizzo grazie a lui. Facendo dono all'altro della mia libertà, accetto di essere "attraversato" dalla sua libertà. L'altro a sua volta non vede nel dono che gli viene offerto un segno di volontaria sottomissione nei suoi confronti, ma il dono libero di una soggettività altrettanto libera. Dal momento che pone l'unità tra le libertà non come fusione indistinta ma come «unità morbida e mobile della diversità», che non è mai «un *dato* trascendente, ma una coscienza intenzionale di unire […]»[167], l'appello assume una valenza profondamente morale. La sua moralità risiede nel carattere assolutamente gratuito della richiesta: «non è l'idea che ci si *deve* sempre elevare al di sopra della propria situazione sulle rovine della propria persona, ma che ci si *può* sempre arricchire aggiungendo ai proprio fini l'interesse per dei nuovi […]»[168].

3.4 Complicità della riflessione e conversione all'autenticità

Con l'analisi delle strutture dell'esigenza e dell'appello l'ambiguità legata allo statuto del valore sembra, dunque, chiarirsi. Nei *Cahiers* il soggettivismo ancora presente nel trattato sull'ontologia viene mitigato dall'affermazione di un «realismo assiologico» che, tuttavia, necessita del sostegno di una libertà che mantenga in essere i valori, dal momento che senza «una libertà che li realizza, i valori restano delle pure possibilità»[169]. La loro oggettività (o *quasi*-oggettività) fa appello alla responsabilità delle soggettività che devono sì «porre, sostenere e realizzare i valori», ma anche metterli in questione «in quanto la loro concretizzazione può avvenire solo *in situazione*, attraverso una valutazione continua delle variabili e delle modifiche del progetto»[170]. In questa misura è la

[166] Ivi, pp. 386-387.
[167] Ivi, p. 392.
[168] Ivi, p. 390.
[169] M. Russo, *Per un esistenzialismo critico*, cit., p. 199.
[170] *Ibidem*.

libertà a doversi impegnare per impedire che il valore si irrigidisca nell'autoritarismo dell'esigenza: esso si dà nella forma di un appello – e non di un'imposizione – solo a una soggettività che non sia in malafede. Ossia a una soggettività che non lo intenda più nei termini di una datità trascendente pienamente indipendente dalla coscienza, nel tentativo di trovare in esso un fondamento oggettivo con il quale identificarsi. L'istituzione di un rapporto positivo con il valore è una prerogativa che si offre soltanto a una coscienza che abbia strutturalmente modificato la relazione a sé. Una coscienza che abbia cioè portato a compimento quella conversione all'autenticità che Sartre pone a fondamento della morale ontologica, su cui ragiona lungamente all'interno dei *Cahiers*. È infatti attraverso la conversione all'autenticità che la coscienza giunge a emanciparsi dalla mistificazione prodotta dalla riflessione impura in sinergia con la malafede.

Già nello scritto giovanile sulla trascendenza dell'Ego, Sartre aveva messo in luce il carattere «sospetto» della riflessione naturale che «*modifica* la coscienza spontanea»[171]. Questa modificazione, indotta dall'assunzione da parte del soggetto di una postura riflessiva, si esprime attraverso una tendenza alla reificazione che, ipostatizzando il flusso storico della temporalizzazione nella stasi della durata psicologica, conferisce sostanzialità al riflesso. Sul piano dell'irriflesso la coscienza è pura trascendenza. Come emerso dall'analisi delle strutture della temporalità, l'essere del per-sé, in antitesi con la staticità dell'in-sé, è diasporico: il per-sé esiste al modo della fuga da sé in quanto negazione protesa verso l'in-sé e verso le tre ek-stasi temporali. La riflessione nasce, quindi, dallo sforzo del per-sé di riprendersi, «di interiorizzarsi nel suo essere, in un secondo sforzo per fondarsi; *di essere per se stesso ciò che è*»[172]. Tale sforzo si espleta attraverso un duplice processo: il primo è l'oggettivazione della coscienza irriflessa su cui si installa la coscienza riflettente, il secondo consiste nel riprendere la coscienza trascorsa come «l'oggetto-in-sé nell'unità assoluta dell'interiorizzazione»[173]. Poiché una simile interiorizzazione non si realizza mai nel modo di una piena coincidenza, in ragione della "distanza assoluta" che separa il per-sé della riflessione dal per-sé del riflesso, essa sfocia «in una sconfitta e la riflessione è proprio questa sconfitta»[174]. Ciononostante, considerata nella sua dimensione originaria, la riflessione non è di per sé un fenomeno alienante, ma rappresenta piuttosto «lo stadio di nullificazione intermedio fra l'esistenza del per-sé puro e semplice e l'esistenza *per altri* come atto di recupero di un per-sé da parte di un per-sé che esso non è al modo del non essere»[175]. La riflessione pone la basi dell'alienazione nel momento in cui «pensa il Se-stesso a partire dall'Altro»[176]. Ciò vuol dire che, per Sartre, lo sforzo del per-sé di

[171] J.-P. Sartre, *La trascendenza dell'Ego*, cit., p. 41.
[172] Id., *L'essere e il nulla*, cit., p. 196.
[173] Ivi, p. 197.
[174] *Ibidem*.
[175] Ivi, p. 198.
[176] Id., *Quaderni per una morale*, cit., p. 613.

recuperarsi non è immediatamente l'espressione di una coscienza in malafede, ma lo diventa quando l'istituirsi della riflessione comporta la modificazione del decorrere della temporalità. È solo a quel punto che la riflessione viene per così dire a "contaminarsi":

> la riflessione può essere pura o impura. La riflessione pura, semplice presenza del per-sé riflessivo al per-sé riflesso, è la forma originale e ideale insieme della riflessione; quella sul fondamento della quale appare la riflessione impura e quella anche che non è inizialmente data e bisogna raggiungere con una specie di catarsi. La riflessione impura o complessa, di cui parleremo più avanti, implica la riflessione pura, ma la supera perché estende le sue pretese più lontano[177].

In quanto presenza a sé la riflessione non è confinata all'istantaneità del presente ma, esattamente come il per-sé, è temporalizzazione. È coscienza di tutte e tre le dimensioni ek-statiche, «è coscienza tetica *di* durata»[178]: è coscienza del passato che il per-sé era e dei possibili che il per-sé è. Per la riflessione pura la temporalità della coscienza si rivela nella sua "non-sostanzialità originaria", nel senso che il passato e il futuro le si danno nella loro distanza al per-sé ma questa distanza non si traduce in esteriorità rispetto alla coscienza. Passato e futuro si danno alla riflessione pura come dei *quasi*-oggetti ma senza perdere il carattere della presenza a sé. Nella sua forma autentica, la riflessione coglie dunque la temporalità come storicità della coscienza.

La riflessione impura, di contro, tende ad approfondire la distanza con il riflesso e lo trasforma in una specie di datità trascendente rispetto alla quale la coscienza riflettente assume l'atteggiamento distanziante tipico del soggetto conoscente in rapporto al conosciuto. E benché la riflessione identifichi a sua volta un tipo di conoscenza, è chiaro che non la si possa concepire secondo il modello della conoscenza oggettiva. Innanzitutto, la conoscenza oggettuale si acquisisce gradualmente, c'è un ordine gerarchico delle verità che il soggetto scopre poco alla volta, contrariamente all'essere del riflesso che si rivela "senza esplorazione". In secondo luogo, la conoscenza oggettiva svela l'oggetto affinché il soggetto possa ampliare il suo sapere integrandolo con nuove informazioni o correggendolo alla luce delle nuove evidenze. Diversamente la riflessione «non ci sorprende mai, non ci *insegna* niente, *pone* solamente»[179] e per questo si connota più come un riconoscere che come un conoscere vero e proprio. Del resto, il suo fine originario sta nella ripresa di qualcosa di cui possiede già una comprensione preriflessiva. Con la messa a distanza del riflesso, la riflessione impura ne produce la completa oggettivazione conferendogli le proprietà di "un-essente-in-sé" che la coscienza deve apprendere al modo dell'oggettività trascendente. Tale oggettività non viene semplicemente ripresa dalla riflessione impura la quale – ed è qui che appare la malafede – vuole stabilire l'identità

[177] Id., *L'essere e il nulla*, cit., p. 198.
[178] Ivi, p. 201.
[179] Ivi, p. 199.

e «affermare di questo in-sé che "io *lo* sono"»[180]. Gli effetti di questa pretesa all'identificazione sono visibili nella doppia degradazione la riflessione impura cui dà luogo. La prima interessa la temporalità originaria del per-sé che si degrada nel tempo della durata psicologica, che Sartre definisce nei termini di «una successione di forme temporali organizzate»[181]. Tali forme non sono altro che oggetti psichici o, per meglio dire, *fatti psichici* su cui si edifica il sapere psicologico. La seconda degradazione consiste nella formazione, mediante l'unificazione degli oggetti psichici, della *Psiche*, la cui costituzione sancisce in maniera stabile la reificazione della coscienza. Il termine *Psiche* designa il complesso formato dall'«Ego, i suoi stati, le sue qualità e i suoi atti» che «rappresenta la nostra *persona* in quanto unità psichica trascendente»[182]. L'Ego ci definisce in quanto "soggetti di fatto" e "soggetti di diritto", capaci di agire attivamente ma al contempo determinati da una passività che struttura il nostro carattere e le nostre abitudini. In tal senso gli oggetti psichici sono oggetti ibridi generati grazie a «una sintesi irrazionale di spontaneità e passività»[183], che presentano uno statuto paradossale: da un lato si definiscono come prodotti di sintesi operate dalla coscienza, dall'altro il soggetto li esperisce come già costituiti, come l'operato di un potenza sintetica a lui trascendente. L'interiorizzazione di queste "oggettività virtuali", che sono comunque dotate della concretezza dell'in-sé, inverte il consueto fluire della temporalizzazione. Se la temporalizzazione del per-sé è tutta tesa verso il possibile futuro che rischiara retrospettivamente il passato, nella durata psicologica vige l'egemonia del passato dove «i processi psichici implicano anche l'azione a distanza di forme anteriori su forme posteriori»[184]. Il mondo psichico è scandito da una temporalità che pone in successione le forme passate, presenti e future e le mette in rapporto facendo ricorso a un principio di causalità che, a differenza della causalità meccanica delle scienze, va alla ricerca di connessioni motivazionali. Dotati di un potere causale, gli oggetti psichici sono in grado di agire l'uno sull'altro per via di "un influsso magico", un'azione a distanza del tutto irrazionale. Se il dominio psicologico è quel luogo in cui il passato non smette mai di agire, la durata psichica si configura come una temporalità solamente apparente. Il mondo psichico è un mondo statico e antistorico, dove non si registra un reale superamento ma solo un susseguirsi di "adesso" che non smettono di esercitare il proprio influsso. Un mondo popolato da entità virtuali, "un mondo fantasma" che, ciò malgrado, esiste come "situazione reale per il per-sé" nel quale il per-sé si avventura lasciandosi determinare da questo. È ciò che accade, per esempio, ogni volta che «mi decido a questa o quell'azione in considerazione del mio odio o del mio amore; rifiuto di discutere di politica perché conosco il mio

[180] Ivi, p. 205.
[181] Ivi, p. 201.
[182] Ivi, p. 205.
[183] Id., *Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 203.
[184] Id., *L'essere e il nulla*, cit., p. 211.

temperamento collerico e non voglio rischiare di irritarmi»[185]. Insomma, ogni volta che attraverso la complicità della riflessione impura cerco di determinare l'essere che sono. La riflessione impura, tuttavia, pone solamente le basi della mia alienazione che, per essere totale, necessita della mediazione dell'altro. Attraverso di essa si delinea «il primo schizzo di un "di fuori"»[186] che il per-sé si vede attribuire, ma si tratta di un'esteriorità ancora virtuale, perché si realizzi c'è bisogno dell'alterità. L'altro ha la possibilità di portare a compimento l'oggettivazione di me stesso che la riflessione impura non riesce ad attuare fino in fondo. Per quanto si sforzi, la riflessione non può annullare l'intima connessione che la unisce al riflesso e replicare, nello spazio della relazione a sé, la dinamiche soggiacenti al rapporto conoscente-conosciuto. La mediazione dell'altro sopperisce a questa carenza strutturale della riflessione in quanto l'altro ha su di me una prospettiva pienamente esteriore, un punto di vista distanziato che gli permette di rendermi oggetto del suo conoscere e, in questo modo, di assegnarmi delle qualità che mi definiscono. L'insieme unitario di queste qualità si consolida e genera il carattere che in senso ampio costituisce «l'insieme stabile delle relazioni con l'altro, con gli strumenti e con il mondo […]. Il carattere è il prodotto di una società istituzionale e tradizionalista. Il carattere, cioè la *natura*»[187]. E poiché nasco all'interno di una società in cui "altri uomini sono venuti prima di me", al momento della mia nascita io sono già natura: una natura fissata dagli altri e che interiorizzo attraverso l'educazione, facendomi natura anche per me stesso. Ritorna a questo proposito il tema dell'alienazione del bambino: «"cominciamo – scrive Sartre – con l'essere bambini prima di essere uomini" significa: cominciamo con l'essere *oggetti*. Noi cominciamo con l'essere senza possibilità proprie. Presi, portati, abbiamo l'avvenire degli altri. Siamo vasi di fiori che si mettono fuori e rimettono dentro»[188].

Nonostante Sartre sostenga che, almeno sul piano ontologico, la riflessione pura stia a fondamento di quella impura, sul piano dei rapporti storici e sociali, la condizione prima che il soggetto esperisce è quella dell'alienazione. E ciò vale non solo dal punto di vista ontogenetico, con l'alienazione legata all'infanzia, ma anche dal punto di vista filogenetico, con l'alienazione del primitivo. In più occasioni il filosofo francese equipara l'universo magico del primitivo con l'universo magico del bambino[189], affermando che «l'uomo primitivo si trova nei confronti della Natura come il bambino nei confronti dei genitori»[190]. La loro condizione è accomunata dall'assenza di "trascendenza": il primitivo non può trascendere la "Natura" perché manca dei mezzi tecnico-strumentali per farlo, così come il

[185] Ivi, p. 215.
[186] *Ibidem*.
[187] Id., *Quaderni per una morale*, cit., p. 54.
[188] Ivi, p. 65.
[189] Riprendendo peraltro un parallelismo che, come abbiamo osservato nel capitolo precedente, aveva già sviluppato nel *Diplôme*.
[190] Ivi, p. 472.

bambino non può trascendere i comandi del genitore perché manca delle risorse cognitive e pratiche indispensabili per la sua sopravvivenza. L'assenza di trascendenza comporta conseguentemente l'assenza di "apertura" del mondo del primitivo e del mondo del bambino che formano un universo chiuso, dove l'unica forma di superamento pensabile è quella operata nell'immaginario che può procurare un soddisfacimento solo simbolico del desiderio, placato non attraverso un'azione trasformativa del mondo ma mediante "un'azione interna" rivolta verso se stessi. Per appagare il suo desiderio, l'uomo primitivo si spinge a «desiderare maggiormente affinché l'oggetto appaia». Il ricorso al magico testimonia la presenza di un legame mistico, di un'intima partecipazione alla Natura in virtù della quale il desiderio figura come una «sorta di campo magnetico» nel quale l'oggetto desiderato si dà come «apparizione istantanea e immediata *scoperta*»[191].

L'alienazione del primitivo è per Sartre sostanzialmente riconducibile a due fattori. Il primo fattore concerne il piano della *praxis*. Benché si tratti di un agire immediato, ossia sprovvisto della mediazione tanto dello strumento quanto del lavoro, il mondo primitivo del desiderio produce in ogni caso una sua *praxis*. Dal momento che il desiderio è trascendente rispetto alla Natura, in quanto è il desiderio che fa esistere l'oggetto naturale come desiderabile, esso apre a una dimensione di relazionalità tra il soggetto e l'oggetto i quali "si definiscono contemporaneamente e l'uno per mezzo dell'altro". In quanto *praxis*, però, il desiderio si lega anche all'oggettivazione della libertà che «scegliendo il mondo», «sceglie di essere oggetto per se stessa»[192] rispecchiandosi nell'immagine che il mondo le rimanda[193]:

> A questo punto il mondo viene rivelato unicamente come desiderabile, cioè dotato di strutture valorizzanti che avanzano una pretesa sull'uomo, il quale vede se stesso a partire dalla propria immagine come desiderante-desiderabile, cioè provvista di un'essenza e di una natura. E poiché il desiderio è alienazione, il mondo si richiude su di un uomo inessenziale e alienato che apprende dal mondo la propria inessenzialità e alienazione. A partire da qui, egli può scegliere fra i desideri, scegliere di vincere un certo desiderio o di concedervisi, scegliere tra differenti modi di appagare quei desideri e costituire un sistema di valori dei desideri e del desiderabile[194].

Il secondo fattore di alienazione riguarda più direttamente il piano della riflessione o, per meglio dire, della mistificazione che è l'orizzonte nel quale la coscienza del primitivo si muove. Difatti Sartre considera la coscienza primitiva una coscienza già individualizzata, sebbene riconosca che «nell'universo del nomadismo e del desiderio i principi di individuazione attraverso il mondo sono

[191] Ivi, p. 473.
[192] Ivi, p. 479.
[193] A questo riguardo, Sartre cita un lungo passaggio di Lacan inerente all'intuizione narcisistica che, a suo avviso, è altrettanto efficace nello spiegare il fenomeno della "sovranità incarnata" tipico delle popolazioni primitive. Cfr. ivi, p. 491; mentre per il riferimento testuale a Lacan, cfr. J. Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essai d'analyse d'une fonction en psychologue* (1936), Navarin, Paris 1984; tr. it. *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, a cura di A. Ciacca, Einaudi, Torino 2005.
[194] J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*, cit., p. 480.

ridotti al minimo»[195]. Il che vuol dire che l'unica possibilità di individuarsi per il primitivo è attraverso la cosa che possiede o la cosa che crea. Nelle società nomadiche, in cui la mancanza di strumenti implica l'impossibilità di lavorare l'oggetto, e in cui gli spostamenti avvengono in comunità, "l'immagine scivolosa" che gli ritorna dal mondo è quella di un "Noi" e non di un "Io". L'altra strada percorribile per l'individuazione singolare è quella della riflessività che, tuttavia, il primitivo rifugge in quanto fonte di inquietudine angosciosa; contro la quale «il primitivo si difende facendosi annunciare dall'Altro ciò che egli è»[196], identificandosi nell'oggetto che lo sguardo altrui gli rinvia. Nella dimensione comunitaria delle collettività nomadiche, l'Altro è sempre altrove: non è nell'altro uomo che mi guarda e che io guardo. È uno "Sguardo" che ci trascende entrambi, che trascende l'intera comunità e «diventa una pura potenza di oggettivazione e di attualizzazione di ogni soggetto in quanto Altro; esso diventa forza magica o *mana*»[197]. Una sorta di Totalità che incarna la Società e che si fa immanente ai singoli soggetti che la compongono. Gli uomini delle comunità primitive sono tutti ugualmente abitati dalla potenza dell'Altro e, in questa misura, quella dell'universo primitivo è "un'alienazione *diffusa*".

Sartre legge nell'universo magico del primitivo, nel quale le coscienze si fondono in una sorta di potenza transindividuale da cui sono possedute, il primo momento – quello originario – nel processo di alienazione che getta le fondamenta dell'oppressione. Affiancando la ricostruzione storica all'analisi filosofica, il filosofo francese mostra come dal *mana*, ossia da quella forza oriunda e nativa dell'Altro che abita le comunità primitive, siano storicamente derivate «le ulteriori trasformazioni dell'Alterità»: l'anima, «la grazia, la Voce della coscienza, la legge morale, il tribunale interiore, la "natura umana" e per finire il carattere»[198]. Insomma, tutte quelle forme di individuazione attraverso cui il sé, nel tentativo di sopprimere la propria soggettività, si costituisce nell'elemento dell'Altro. Chiaramente per Sartre tale derivazione non va intesa nei termini di una progressione storica lineare, come se ogni forma si sviluppasse necessariamente dall'altra. Bisogna sempre presuppore la libertà, perché solo la libertà può essere alienata. «Se immaginiamo che l'uomo non sia libero, l'idea di oppressione perde di qualsiasi significato»[199]. Questo vuol dire che i rapporti di oppressione che si istituiscono all'interno delle società non sono mai interamente subiti: c'è una complicità da parte dell'oppresso nei confronti del suo oppressore, e questa complicità si gioca proprio sulla scelta della libertà oppressa di definirsi come libertà alienata. L'alienazione, in tal senso, «precede e giustifica l'oppressione»[200]. Tuttavia, il rovescio della medaglia è che se l'alienazione dell'uomo primitivo è

[195] Ivi, p. 484.
[196] Ivi, p. 485.
[197] Ivi, p. 486.
[198] Ivi, p. 490.
[199] Ivi, p. 443.
[200] Ivi, p. 512.

scelta, l'altra possibilità che gli è comunque data, anche se soltanto sottoforma di un'angoscia o di un'inquietudine esistenziale che lo attanaglia, è "il risveglio" "sempre evocato", "sempre possibile" della riflessione non complice:

> Di fatto, se vogliamo che la negatività non sia una pura contraddizione immanente assorbita dalla sua stessa immanenza, se vogliamo che essa sia veramente libertà, e se d'altra parte vogliamo che la presenza del tutto sia effettiva e tuttavia non data, se vogliamo spiegare il rovesciamento della praxis e dell'universo della praxis nella sua possibilità in generale, se vogliamo che la *natürliche Einstellung* pur restando senza disuguaglianza comporti un accesso verso l'ἐποχή […] è necessario che l'*ἐποχή* sia già presente nella *natürliche Einstellung* o, se si vuole, che la libertà incarnata sia penetrata dalla libertà assoluta. […] Se l'*ἐποχή* può sempre essere fatta, significa che sta sempre facendosi. […] Così il desiderio come coscienza della scelta di desiderare comporta in sé in forma non-tetica la sua possibilità di *κάθαρσις*. E nel momento stesso in cui è più profondamente, più freneticamente desiderio, la possibilità di un'altra strada (d'altronde indistinta) resta aperta nel suo intimo[201].

L'alienazione della libertà non è mai pienamente tale nella misura in cui la coscienza alienata non aderisce mai perfettamente all'immagine oggettivata di sé. Lo scarto tra le due, anche se minimo, è sufficiente per consentire quantomeno alla libertà di mettere in questione l'ordine prestabilito dei significati del mondo e di affermarsi, almeno in un primo momento, come "*scelta di non scegliere*". Scelta di non adeguarsi al destino già tracciato dall'Altro, che si traduce in seguito nell'emancipazione vera e propria. In questo modo Sartre ribadisce nuovamente la potenza in prima istanza negativa della libertà che si esprime primariamente nella pratica cartesiana (e husserliana) del dubbio, senza la quale all'uomo sarebbe preclusa definitivamente la fuoriuscita dalla *natürliche Einstellung*, e senza la quale l'uomo sarebbe condannato a vivere un'esistenza inautentica. Al contrario, è proprio lo scacco[202] della riflessione impura – e dunque potremmo dire il fallimento della *natürliche Einstellung* – che crea le condizioni affinché la coscienza possa compiere la conversione all'autenticità (fermo restando che non si tratta per Sartre di una progressione morale)[203]. Questa conversione Sartre la descrive mettendola in rapporto all'*epoché* husserliana: così come l'*epoché* fenomenologica non sopprime l'atteggiamento naturale ma lo chiarifica, la riflessione pura non sopprime il progetto esistenziale ma lo riprende per tematizzarlo e metterlo in questione.

---

[201] Ivi, p. 482.

[202] Lo scacco della riflessione impura è dato dall'impossibilità per il per-sé di realizzare il sogno proibito di fondersi con l'in-sé realizzando l'in-sé-per-sé. La coscienza riflettente non riesce mai fino in fondo a identificarsi con il riflesso sostanzializzato che, una volta costituito come un contenuto noematico, si configura come un'oggettività per definizione trascendente alla coscienza. L'oggetto psichico è sempre al di là della coscienza che si sforza di recuperarlo. Cfr. ivi, p. 618.

[203] «Io non penso a una morale di progresso, ma a una morale di rivoluzione, nel senso in cui vi è rivoluzione in Cartesio o in Kant, evoluzione in Leibniz. In realtà, vi sono due cose: vi è la morale, che mi sembra essere il piano della riflessione pura, e vi è il resto, sul quale si potrebbe stabilire una casistica e delle differenza di valore, ma che non appartiene al dominio stesso della morale» (Id., *Conscience de soi et connaissance de soi*, in «Bulletin de la Société Française de Philosophie», XLII, 1948, pp. 49-91; tr. it. *Coscienza di sé e conoscenza di sé*, in M. A. Rancadore, *L'idealismo critico di Sartre*, Franco Angeli, Milano 2020, p. 122).

La conversione all'autenticità designa, in buona sostanza, un modo alternativo alla malafede per la riflessione di recuperare il riflesso. Se la riflessione impura, nel suo proposito di identificarsi con esso, pone il suo ideale supremo nell'eteronomia; l'ideale della riflessione pura non può che essere l'autonomia. E in effetti nei *Cahiers* Sartre tende spesso a sovrapporre autonomia e autenticità, quasi a voler dire che l'autenticità dell'uomo consiste di fatto nell'autonomia della libertà:

> Quale può essere il progetto di una riflessione che rifiuta di ricercare l'Essere? Non può che trattarsi di una radicale decisione di autonomia. Tutto il sistema di recupero della riflessione complice è infatti apparso come una proiezione noematica di sé come l'Altro, e in definitiva come eteronomia. La decisione della riflessione pura è insieme negativa e positiva: in quando negativa, essa rinuncia al tentativo dell'unificazione sintetica di sé a opera di sé […], in quanto positiva, essa concepisce che l'unità dell'esistenza non può essere del tipo dell'unificazione sintetica per appiattimento del riflesso (sost.) sul riflettente, ma di un tipo nuovo che è l'*accordo con sé*[204].

L'autonomia per il per-sé sta a significare la rinuncia all'aderenza sostanziale con sé. Attraverso la rinuncia all'ideale impossibile dell'in-sé-per-sé, il per-sé ritrova una modalità di relazionarsi a sé non più contaminata dalla mistificazione e, pertanto, autentica. Si esce dalla logica identitaria dell'appropriazione, in cui la riflessione deve svelarmi l'essere che sono affinché possa assimilarlo, per riscoprire una relazionalità fondata sulla *solidarietà* con sé. La riflessione pura recupera il progetto esistenziale ponendolo in questione, lo sottopone al vaglio di una volontà riflettente[205] che non si limita a contemplarlo ma che, se lo vuole *autenticamente*, deve impegnarsi praticamente per mantenerlo in essere e impedire la sua dispersione. È sul piano del fare e non dell'essere che il per-sé deve mettersi in gioco, sul piano della azione concreta dove, per esempio, il coraggio o la lealtà non sono qualità o proprietà del soggetto bensì un insieme di condotte che, in una certa situazione, il per-sé sceglie di adottare per sostenerli all'essere con la sua libera impresa. In questo senso, grazie alla riflessione pura, il fine stesso dell'azione recupera la sua importanza e la sua significatività: esso non è più un mezzo funzionale alla soggettività per determinarsi (agisco in un certo modo per definirmi coraggioso o leale) e diviene il vero fondamento dell'agire. È il fine che ho posto e che ho deciso di perseguire con la mia azione ciò che motiva il mio agire: non c'è altra ragione al di fuori della mia libera volontà. La conversione all'autenticità implica l'accettazione dell'assoluta gratuità del progetto esistenziale, non c'è nulla che lo giustifichi eccetto la libertà che lo progetta e non c'è alcuna garanzia o necessità che ne assicuri la buona riuscita. È pura contingenza ma, ciononostante, il per-sé lo riprende ugualmente e, in questa ripresa della gratuità, trasforma la contingenza nella sua

[204] Id., *Quaderni per una morale*, cit., p. 625.
[205] Come mette in luce Maria Russo, «questa valutazione sul proprio volere distingue nettamente il mero libero arbitrio, che può volere qualsiasi valore, da una libertà che invece può volere solo secondo un certo criterio interno al volere stesso. È la distinzione […] tra una *libertà ontologica*, o libero arbitrio come puro potere di scelta, e una *libertà pratica o morale*, che è una libertà esercitata secondo il suo pieno potere, ossia senza contraddizioni o conseguenti diminuzioni» (M. Russo, *Per un esistenzialismo critico*, cit., p. 223).

"*Passione*". Anziché rifuggirla andando alla ricerca di un fondamento esteriore che in qualche modo la sopprima, la coscienza autentica la valorizza. Riconosce in essa la condizione *a priori* e per questo imprescindibile della sua libertà e della sua esistenza. Sostenuta dalla libertà, la contingenza si ricongiunge alla necessità: «la mia libertà riprende in sé e fonda la condizione necessaria della sua esistenza»[206].

La valorizzazione della contingenza, cui si lega l'autenticità, trasforma l'angoscia esistenziale in un sentimento di gioiosa accettazione di sé che passa per una rivalutazione del corpo. Mentre ne *L'essere e il nulla*, il corpo si situava per principio al di fuori dell'orizzonte tematico del per-sé in quanto sempre superato in direzione del possibile da realizzare[207], in questo contesto, la corporeità perde la sua marginalità per farsi incarnazione stessa della libertà. Grazie al corpo «la mia libertà ha un volto: essa è questo abbozzo d'azione nell'universo, quindi questo corpo, questa ignoranza e questo rischio». «Io assumo questi occhi, questi sensi, questa testa, questo corpo perché attraverso di essi io sono libero»[208]. Questa rivalutazione del corpo riscrive, inoltre, il mondo dei rapporti intersoggettivi. L'inferno delle passioni, in cui l'apparizione dell'Altro segnava in maniera irreversibile la mia riduzione al rango di un oggetto di cui poteva disporre liberamente, cede il passo a un orizzonte di mutuo riconoscimento in cui i soggetti si scoprono accomunati dalla fragilità del corpo. La scoperta di una comune vulnerabilità dissolve l'universo della violenza favorendo il consolidarsi di relazioni basate sulla cura reciproca, in cui ciascuno si fa "guardiano" della finitezza dell'Altro[209].

Per Sartre, dunque, l'autenticità, in quanto prodotto di una conversione esistenziale, rappresenta senza dubbio una disposizione personale, una sorta di *epoché* declinata nel senso di un *praxis* orientata all'agire che modifica in maniera strutturale la relazione a sé e agli altri; e mediante la quale il soggetto giunge a determinarsi come agente morale. Difatti, il valore che Sartre riconosce alla conversione all'autenticità non è confinato alla sola dimensione esistenziale, ma assume una connotazione profondamente morale. Non a caso il filosofo francese utilizza indistintamente le espressioni "conversione all'autenticità" o "conversione morale", allo scopo di enfatizzare il significato profondamente etico che è sotteso all'intero processo. Tuttavia, la scelta di Sartre di legare la moralità al raggiungimento di una condizione esistenziale, qual è l'autenticità, è valsa all'autore l'accusa di soggettivismo. Secondo tale accusa, la mancanza di norme oggettive in base alle quali discernere un comportamento autentico da uno inautentico avrebbe l'effetto di legittimare condotte

[206] J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*, cit., p. 641.
[207] Cfr. Id., *L'essere e il nulla*, cit., pp. 359-420.
[208] Id., *Quaderni per una morale*, cit., p. 641.
[209] All'immagine dello sguardo, si sostituisce ora quella dell'uomo girato di spalle che mostra la nuca come simbolo della condizione comune di fragilità e finitezza che accomuna e unisce le soggettività.

immorali e antisociali, purché assunte dal soggetto autenticamente[210]. In risposta alla critica di soggettivismo, è stato tuttavia rilevato che Sartre fissa dei criteri ben precisi che devono essere soddisfatti affinché una certa condotta possa essere detta autentica[211]. In particolare, Sartre indica tre condizioni che sono in parte già emerse nello sviluppo della nostra argomentazione. La prima concerne il piano della consapevolezza di sé: la coscienza autentica è una coscienza che ha un consapevolezza di sé pura e non contaminata dalla malafede. La seconda concerne il piano dei rapporti con la contingenza: la coscienza autentica, riconoscendosi come libertà in situazione, non rifugge la sua contingenza ma la assume, ne diviene responsabile. La terza condizione, in ultimo, riguarda il piano del riconoscimento intersoggettivo: la coscienza autentica riconosce nell'altro una libertà in situazione analoga alla sua e di cui deve prendersi cura[212]. Si può quindi sostenere che il vero discrimine tra una condotta inautentica e una condotta autentica sta nel principio di responsabilità[213]. Le condotte inautentiche sono tali in quanto mirano a occultare o sopprimere la responsabilità che, come soggetti liberi e autonomi ma situati, abbiamo sia nei confronti della situazione storica e sociale[214] in cui siamo immersi sia nei confronti dell'altro. In questa misura l'autenticità non consiste semplicemente nell'«effettivo esercizio della libertà», bensì nel «suo esercizio *corretto* secondo un principio di non contraddizione del libero volere»[215] e tale principio corrisponde appunto alla responsabilità. Ciò significa che, per Sartre, l'autenticità non è pensabile se non all'interno di una morale dell'impegno in cui il soggetto deve mostrarsi disposto a mettersi

[210] Per argomentare contro Sartre, Anderson ricorre a un esempio ai limiti dell'iperbole affermando che, se ci attenessimo realmente a una morale soggettivista come quella sartriana, saremmo costretti a definire autentica anche la condotta di un serial killer che, nel commettere i suoi crimini, agisse in maniera pienamente consapevole e assumendosi la responsabilità derivante dai suoi propositi omicida. Cfr. Th. C. Anderson, *Sartre's Two Ethics*, cit., pp. 55-59.

[211] Cfr. T. S. Heter, *Sartre's Ethics of Engagement: Authenticity and Civic Virtue*, Continuum, London and New York 2006, pp. 75-101.

[212] A questo proposito Heter parla di un vero e proprio recupero, da parte di Sartre, del concetto kantiano di rispetto. Tale giudizio può essere accettato purché si tenga conto delle grosse riserve che il filosofo francese ha nei confronti della morale kantiana, *in primis* riguardo la formulazione della libertà. Per Sartre, il rispetto è qualcosa che io devo all'altro non perché riconosco in lui una libertà incondizionata, ma perché riconosco in lui una libertà situata, finita, fragile che è mio compito preservare.

[213] «Se si concorda con noi che l'uomo è una "libertà in situazione" si comprenderà facilmente come questa libertà possa definirsi autentica o non autentica, a seconda della scelta che fa di se stessa nella situazione in cui sorge. L'autenticità, va da sé, consiste nel prendere una coscienza lucida e veridica della situazione, nell'assumere le responsabilità e i rischi che tale situazione comporta, nel rivendicarla con fierezza o nell'umiliazione, a volte nell'orrore e nell'odio» (J.-P. Sartre, *L'antisemitismo*, cit., p. 62).

[214] In relazione a questo punto, è interessante leggere quanto Sartre scrive nei *Cahiers* a proposito del rapporto tra l'individuo e l'epoca storica, a cui è sotteso quel movimento dialettico e osmotico di interiorizzazione-esteriorizzazione in cui si produce la totalizzazione: «Ecco ciò di cui dobbiamo rendere conto. Qualunque cosa faccia, la mia presenza storica mette in questione il "corso del mondo", e il rifiuto di metterlo in questione è ancora messa in questione e invenzione di risposta. La mia situazione concreta è definita come un punto di vista particolare sulla situazione storica. "Io-sono-nella" Storia e ognuno dei miei atti provocherà una modifica del corso oppure esprimerà quel corso. In questo senso, tutto quello che faccio dalla mattina alla sera (dal modo in cui mi lavo sino a quello di leggere o osservare) sarà per il futuro storico significativo, quand'anche fossi perso nella folla e i miei ricordi fossero sopravvissuti per caso. Per questo il mio avvenire si ritaglia nella società che mi circonda e, reciprocamente, l'avvenire di questa società è ciò che il mio avvenire la fa». (Id., *Quaderni per una morale*, cit., pp. 637-638).

[215] M. Russo, *Per un esistenzialismo critico*, cit., p. 224.

continuamente in questione, giacché l'accordo con sé non è dato una volta per tutte in maniera definitiva, ma richiede uno sforzo costante di ripresa dell'irriflesso da parte della volontà riflettente che deve concedere il suo assenso. E, in secondo luogo, all'interno di una morale che esorta il soggetto a non mostrarsi sordo all'appello che proviene dall'altro, dal momento che l'essere dell'altro è "*affar suo*"[216]: lo riguarda in prima persona.

3.5 L'immaginazione tra inautenticità e autenticità

Stabiliti i criteri che, secondo Sartre, specificano la condotta autentica, possiamo a questo punto riprendere le fila del nostro discorso sull'immaginazione nell'intento di mostrare come l'analisi sartriana in merito subisca, nel corso degli anni Quaranta, un progressivo spostamento dal piano psicologico al piano morale, legandosi al problema della riflessione pura. Qui la duplicità dell'atto immaginativo sembra intrecciarsi con la differenziazione interna all'esercizio riflessivo: come la riflessione, l'immaginazione può porre basi dell'alienazione, oppure farsi esercizio autentico della libertà. Per avvalorare tale ipotesi, possiamo riferirci alle analisi descrittive che Sartre sviluppa attorno a quelli che potremmo considerare tre tipi dell'immaginazione – il primitivo, l'ingegnere e l'artista[217], mettendone in evidenza le caratteristiche, allo scopo di individuare quale tra questi si avvicina maggiormente, sulla base dei criteri ricavati, all'ideale dell'autenticità.

Il primitivo esiste all'interno di un universo magico nel quale i suoi rapporti con la Natura si articolano sul piano dell'immaginario, sul piano del desiderio e del godimento immediato. La mancanza di utensili e di tecniche adeguate a lavorare l'oggetto naturale pongono l'uomo primitivo in una posizione di sudditanza nei confronti del suo ambiente. Non disponendo di mezzi che gli permettano di produrre l'oggetto desiderato, la sola possibilità di farlo apparire è il ricorso alla magia e alla pregheria rivolta alla Natura, che segnala il sussistere di un rapporto di immanenza tra i due. Nel senso che, a questo stadio evolutivo, l'uomo e la Natura formano una totalità non ancora pienamente differenziata e si rapportano l'uno all'altro come "trascendenze-immanenze". Lo stesso ricorso al magico non va inteso come se il primitivo scegliesse consapevolmente di operare magicamente sulla Natura, ma piuttosto è il desiderio in sé a essere magico in quanto «*mimo* del soddisfacimento»[218]. Non conoscendo mediazione, il desiderio è «diritto sull'apparizione dell'oggetto»[219] che pretende di far comparire grazie al potere fascinatorio dei suoi incantesimi, a cui fa ricorso per compensare la sua incapacità di produrlo. Da questo punto di vista, Sartre riconosce al desiderio una funzione emancipatoria: esso pone in ogni caso un "vuoto" nell'essere esortando la

[216] «In questo modo, l'essere dell'Altro è *affar mio*» (J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*, cit., p. 658).
[217] Cfr. J. Simont, *Sartrean Ethics*, cit., pp. 185-189.
[218] J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*, cit., p. 473.
[219] *Ibidem*.

coscienza a trascendere il già dato. D'altra parte, sottolinea anche come esso sia in realtà deficitario di forza creativa: il desiderio non crea, attualizza delle potenzialità implicite nell'oggetto naturale rispetto al quale l'uomo primitivo risulta in fondo inessenziale. È come se il primitivo si scoprisse "attraversato da parte a parte", in quanto essere naturale, dalla Natura che "si desidera in lui e per mezzo di lui"; come se il desiderio attestasse in lui la presenza di una potenza aliena – l'Altro – che lo abita. A questo livello l'immaginazione appare pienamente soggiogata dalla magia e dalla compensazione simbolica, la sua capacità presentificante non ha altro scopo che quello di alimentare l'appagamento del desiderio.

Contrariamente al primitivo, l'ingegnere è l'emblema di un uso tecnico e strumentale dell'immaginazione messo in moto dal bisogno. L'attività produttiva dell'ingegnere, che sfocia nell'invenzione tecnica, prende le mosse dalla costatazione di una lacuna oggettiva nell'essere che tale invenzione intende colmare attraverso la produzione dell'oggetto mancante. Da questo punto di vista, quello dell'immaginazione rappresenta un momento fondamentale nel procedere dell'ingegnere: «è il momento in cui il tecnico prende coscienza di ciò che vuole per poterlo poi eseguire»[220]. È il momento in cui il tecnico tematizza la sua operazione, quindi riflette su di essa, e al contempo tematizza l'oggetto che desidera realizzare. L'agire dell'ingegnere si presenta in prima istanza come un agire libero, in cui lo spazio della libertà coincide proprio allo spazio della progettazione mediante l'immaginazione. Quest'ultima gli consente di porre il mondo, inteso come un insieme organico organizzato in mezzi-fini, a una certa distanza da sé, di costituirlo come una totalità sintetica sullo sfondo della quale l'oggetto mancante, da realizzare, «si manifesta tematicamente attraverso un *analogon*»[221] come oggetto del bisogno. Benché l'agire del tecnico si caratterizzi come un agire tematico e non irriflesso come quello del primitivo, per Sartre anche la creazione tecnico-strumentale dell'ingegnere conduce parimenti all'alienazione. In un primo momento l'azione tecnica, scaturita dalla necessità dell'uomo di assicurarsi la sopravvivenza, è tutta tesa all'invenzione di strumenti che garantiscano la sua conservazione. In questo senso lo strumento prodotto risulta ancora iscritto all'interno del progetto esistenziale del singolo individuo, in cui esso viene assunto in quanto mezzo atto a mantenere in essere la soggettività. Qui l'azione tecnica figura, dunque, come assunzione e superamento della contingenza rappresentata dal bisogno. Con l'industrializzazione e la meccanicizzazione dei rapporti di produzione, si determina, tuttavia, un ricollocamento dello strumento, che viene a situarsi – e per questo a disperdersi – in una catena infinita di rimandi da un mezzo a un altro mezzo e così via. Da inessenziale il mondo, come complesso strumentale, si fa essenziale mentre l'uomo, per converso, diviene inessenziale anche se continua a

[220] Ivi, p. 710.
[221] Ivi, p. 708.

pensarsi come necessario. Ma questa necessità non è che il frutto di un'illusione che l'uomo stesso alimenta credendo erroneamente di essere il fondamento dell'universo tecnico-strumentale che ha creato. Sartre osserva che il movimento che ha luogo nell'azione meccanizzata è esattamente inverso: non è la libertà a infondere nell'essere un ordine finalistico che rispecchi l'ordine futurizzante della sua temporalizzazione, ma è la macchina che l'uomo produce ad assorbire e alienare la libertà nell'ordine causalistico che regola il suo funzionamento. «Si può chiaramente dire – scrive Sartre – che la macchina è un essere sintetico proprio e che essa è una condotta caduta nell'esteriorità d'indifferenza»[222], una condotta che imita sul piano del meccanicismo la finalità dell'azione libera umana. L'invenzione dell'ingegnere non crea nulla, modifica soltanto i rapporti interni all'essere: il prodotto della sua operazione è, proprio come nel caso del primitivo, già presente nell'Essere e deriva dallo sviluppo di potenzialità non ancora attualizzate del mondo naturale. È l'Essere che si adopera per conferire l'essere al suo progetto, rendendo possibile la realizzazione di oggetti che sintetizzano e prescrivono all'uomo tutta una serie di condotte da assumere, le quali costituiscono il riflesso dell'intera società e del suo grado di industrializzazione. Non si tratta di meri oggetti materiali ma di significati, idee che, una volta oggettivate e private del loro carattere dialettico, si solidificano «in una sorta di imitazione grottesca della soggettività che si temporalizza grazie all'esteriorità del presente istantaneo»[223]. L'oggetto d'uso, che ritrae una specie di ibrido che sintetizza in sé la passività materiale e la soggettività rappresa nella forma dell'idea oggettivata, restituisce all'uomo l'immagine di una libertà reificata. Da qui proviene, secondo Sartre, la psicologia dell'ingegnere che delinea un'ulteriore specificazione del "materialismo magico" tipico del primitivo che accresce, nelle comunità primitive, la tendenza a sacralizzare il bisogno mentre, nella società capitalistica, alimenta la tendenza a dargli la parvenza di libertà attraverso la produzione di oggetti di lusso e dall'estetica ricercata.

Tanto il primitivo quanto l'ingegnere ci restituiscono il quadro di un'immaginazione che non emancipa ma imprigiona l'uomo nell'universo mistificato della magia. Mentre l'origine dell'alienazione del primitivo può ricondursi all'assenza di una prassi trasformativa della natura, che è dovuta anche alla sua incapacità di mettere a distanza il reale, quella dell'ingegnere può ricondursi invece alla meccanicizzazione dei rapporti produttivi che, in prima istanza, sottomette l'agire libero all'ordine causalistico e, in seconda istanza, priva il soggetto della possibilità di riconoscersi nel prodotto della sua creazione. Una volta prodotto, l'oggetto si perde nel sistema vasto e impersonale dei mezzi e acquisisce "un uso naturale", "rituale", diviene un universale che «si indirizza al "si"», all'uomo inteso come «strumento universale che si serve di strumenti, passivo ed esteriore a se

[222] Ivi, p. 702.
[223] Ivi, p. 705.

stesso»[224]. L'alienazione ha l'effetto di mascherare all'uomo «il suo carattere di creatore»[225] che gli proviene dalla sua capacità di agire. Ogni azione, persino quella in apparenza più insignificante, introduce "un senso nuovo" che altera l'organizzazione del mondo umano e pone un ordine inedito di rapporti tra le cose. Tutto ciò viene in qualche modo occultato dall'alienazione che espropria l'uomo della sua abilità inventiva e creativa. La coscienza alienata, qual è ad esempio la coscienza dell'operaio che coglie nel prodotto del suo lavoro un oggetto indipendente da lui, quasi una presenza "ostile ed estranea", percepisce la sua azione come inessenziale rispetto al risultato conseguito. Nella creazione – fa notare Sartre – si estrinseca un potere sovversivo, scandaloso che inquieta la società capitalistica e borghese, la quale si adopera ingegnosamente per rimuoverla. Questa rimozione passa attraverso l'ideologia determinista che mira a «distruggere l'idea stessa di creazione». Per il determinismo, l'uomo «non è che un esistente che emerge in un mondo da conservare, da ripulire, da contemplare. L'azione scivola sulla superficie delle cose; tutt'al più essa ravvicina ciò che non lo era ancora»[226]. Ma con il supporto della riflessione non complice l'uomo è in grado di riacquisire la libertà e di ristabilire l'identità tra azione e creazione.

Se nel primitivo e nell'ingegnere l'azione si vede destituita dalla mistificazione del suo potenziale inventivo, nell'agire dell'artista essa sembra invece recuperare il suo significato originario di creazione. A questo riguardo, occorre sottolineare un'ambiguità relativa alla posizione di Sartre sull'arte. I passaggi dedicati alla figura dell'artista all'interno dei *Cahiers* mettono in luce una contraddizione interna all'opera d'arte, che si colloca in un orizzonte che potremmo definire "intermedio" tra l'azione tecnico-strumentale dell'ingegnere e l'attualizzazione del primitivo. Come l'operazione dell'ingegnere, la produzione dell'opera d'arte necessita di una tecnica anche se l'azione dell'artista non si esaurisce nella sola dimensione strumentale. Similmente al primitivo, l'artista è mosso dal desiderio che «fa *sorgere* l'oggetto come un essere al di là dell'essere, magicamente e nell'immediato […]»[227]. In tal senso, l'opera d'arte appare come una curiosa sintesi tecnica e magica al contempo. L'elemento che più accentua l'originalità dell'arte, a detta di Sartre, sta nella sua aspirazione a porsi come creazione *ex nihilo*. L'artista non vuole soltanto modificare i rapporti sul piano dell'essere, attualizzando cioè dei rapporti che già esistono in potenza, ma intende introdurre il nuovo nell'essere. Ambisce a creare un'opera inedita apportando, per mezzo della sua operazione, un fattore di assoluta novità nel mondo. Per questo la condotta dell'artista è quella che più di ogni altra

[224] Ivi, p. 108. Da questo punto di vista, possiamo dire che Sartre vede nell'ascesa della società capitalistica una ricaduta dell'uomo nella condizione di indifferenziazione rispetto alla natura che ritroviamo nel primitivo. Non a caso egli definisce la "civiltà delle macchine" – qui ha in mente soprattutto il modello capitalistico americano – la "civiltà del si" che ha posto il suo ideale nella pura oggettività.
[225] Ivi, p. 660.
[226] Ivi, p. 664.
[227] Ivi, p. 709.

è sensibile al mito della creazione divina, al quale si ispira perché mira a creare l'oggetto come se fosse prodotto dal suo libero desiderio. La produzione artistica è «produzione *del mondo* come mondo del desiderio, nel senso che il mondo come essere contingente è annullato per riapparire come mondo prodotto da una libertà, come mondo il cui *essere stesso* è finalità, mondo *creato*»[228]. L'*analogon* rappresenta proprio l'esito di questa creazione, in quanto sintesi cognitiva e affettiva che restituisce l'oggetto della percezione ma risignificato dalla libertà che lo compenetra. Ciò malgrado, anche l'operazione dell'artista si rivela contaminata dalla mistificazione: benché riesca a produrre il nuovo nell'Essere, «questa apparizione nell'Essere è sul modo della produzione tecnica. È dall'Essere e nell'Essere che sorge il nuovo modo d'essere del marmo, per esempio»[229]. L'opera d'arte è sì un'«unità organica di apparizione istantanea» ma è «anche progressivamente e tecnicamente prodotta da una successione di operazioni reali»[230], pertanto essa «non riesce ad essere altro che un indicatore. Essa indica quello che dovrebbe essere il mondo per potere essere creato da un libero desidero»[231]. Ciò che l'artista crea, con un atto di creazione immediato, "non è che un *immaginario*", un Nulla, di cui la tela dipinta attraverso una serie di operazioni tecniche è mera riproduzione. La distanza tra l'immaginario prodotto e la sua "incarnazione" materiale, oltre che conferire a tutto il processo un carattere mistificatorio, priva l'immaginazione dell'artista della sua capacità di trasformare il reale, evidenziando quindi lo scacco della libertà che non può "infondersi" nella materia senza pagare il prezzo della sua oggettivazione.

D'altra parte se ci riferiamo ai saggi che Sartre scrive negli anni dell'immediato dopoguerra, che sono più o meno coevi a quelli in cui redige i *Cahiers*[232], sull'importanza dell'*engagement* letterario, possiamo notare che il giudizio sull'arte e sul suo rapporto con la verità assume tutt'altro tenore. Qui Sartre pone l'enfasi sul valore etico-politico dell'impegno letterario e poetico, sottolineando a più riprese il ruolo critico dell'artista nei confronti della società da un lato, e dell'altro attribuendo alla lettura una valenza emancipatoria. Come spiegare allora questa contraddizione? Si può spiegare, a nostro avviso, se si tiene conto del progetto esistenziale che guida l'artista nella sua operazione. L'arista che ambisce a eguagliare la creazione divina si muove sul piano di una creazione inautentica, poiché ignora che «l'essere è necessario alla creazione»: «non si crea che entro i limiti di un In-sé già

[228] Ivi, p. 711.
[229] Ivi, p. 712.
[230] Ivi, p. 713.
[231] *Ibidem*.
[232] Ci riferiamo in particolare alla *Présentation à "Temps Modernes"*, in «Temps Modernes», 1945, poi in Id., *Situations II. Littérature et engagement*, Gallimard, Paris 1948, pp. 9-30; tr. it. *Presentazione di "Temps Modernes"*, in Id., *Che cos'è la letteratura. Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 122-139; Id., *Qu'est-ce que la littérature ?*, in «Temps Modernes», 1947, poi in Id., *Situations II*, cit., pp. 55-198; tr. it. *Che cos'è la letteratura?*, in Id., *Che cos'è la letteratura*?, cit., pp. 11-12; Id., *Orphée noir*, in L. Sedar Senghor (a cura di), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, PUF, Paris 1948; poi in Id., *Situations III. Lendemains de la guerre*, Gallimard, Paris 1949, pp. 229-288; tr. it. *Orfeo nero. Una lettura poetica della negritudine*, a cura di S. Arcoleo, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009.

dato»[233]. Lo scrittore impegnato, al contrario, non rifiuta l'in-sé ma anzi lo accoglie, lo plasma all'interno della sua opera appropriandosi di uno strumento, che è il linguaggio inteso come un sistema di significati oggettivato, e servendosene per agire[234]. Lo scopo della sua azione è duplice: in primo luogo quello di comunicare, in secondo luogo quello di rivelare. Quest'azione, che Sartre definisce come "azione per rivelazione"[235], consiste nel rivelare al suo pubblico di lettori un certo aspetto del mondo, e costituisce l'impresa che lo scrittore impegnato assume «come una volontà risoluta e come scelta»[236]. A questo livello possiamo ritrovare l'esercizio di un'immaginazione autentica, conforme ai tre criteri che specificano la condotta autentica o responsabile. Il primo riguarda il piano della consapevolezza: lo scrittore sa di essere responsabile della sua creazione ma non utilizza l'opera come un pretesto per darsi un fondamento. Il secondo riguarda il rapporto con la situazione contingente: lo scrittore ha sulla realtà un punto di vista storico e situato. Non è, per dirla con Merleau-Ponty, un "soggetto di sorvolo" ma è, prima ancora di essere scrittore, un agente storico e sociale. Per quanto la vocazione letteraria sia sostenuta dalla libera scelta di scrivere, questa scelta non può evitare di rapportarsi con il modo in cui la società si rappresenta la funzione dello scrittore. Il pubblico "investe" lo scrittore con la "sua concezione della società e della letteratura" e lo scrittore la riprende per costruire la sua opera, e per circoscrivere a sua volta il suo pubblico di potenziali lettori. Egli non si rivolge all'uomo universale: ha di mira "un gruppo storico concreto" di lettori ai quali parla direttamente e, attraverso di loro, si rivolge indirettamente a un pubblico che idealmente si allarga sempre più. Da qui scaturisce la funzione critica dello scrittore e, più in generale, dell'intellettuale che ha il compito di riflettere la società come uno specchio, non certo per edificarla, ma per metterla in questione, confutarla. In una società senza classi, scrive Sartre, «lo scrittore potrebbe essere mediatore *per tutti* e la sua confutazione di principio potrebbe procedere o accompagnare i mutamenti di fatto. Questo è il significato profondo che si dovrebbe dare, secondo me, alla nozione di *autocritica*»[237]. In una società di questo tipo, che Sartre immagina come una società in rivoluzione permanente, lo scarto tra pubblico ideale e pubblico concreto verrebbe progressivamente annullarsi e lo scrittore potrebbe realmente scrivere per la totalità degli uomini,

[233] Id., *Quaderni per una morale*, cit., p. 680.
[234] A questo proposito si veda l'intervista di Sartre con Pierre Verstraeten sul rapporto tra lo scrittore e la sua lingua. Cfr. Id., *L'écrivain et sa langue*, in Id., *Situations IX – Mélanges*, cit., pp. 40-82; tr. it. *Lo scrittore e la sua lingua*, in Id., *L'universale singolare*, cit., pp. 88-117.
[235] Questa nozione di "azione per rivelazione" viene approfondita da Sartre, oltre che nei *Quaderni*, soprattutto in *Vérité et Existence* (Gallimard, Paris 1989). Si tratta di uno scritto, pubblicato postumo, che Sartre redige nel 1948 in risposta al saggio heideggeriano *Sull'essenza della verità* (1943). A partire dal confronto con le posizioni sostenute da Heidegger, la riflessione sartriana che si sviluppa in queste pagine mira a evidenziare il nesso tra azione, verità e storicizzazione ponendo l'accento sulla responsabilità del soggetto conoscente in rapporto al disvelamento dell'essere. Su questo punto, cfr. A. Ruoppo, *Etica ed esistenza. Un possibile dialogo fra Heidegger e Sartre*, in Ead. (a cura di), Essere e Tempo. *Novanta anni dopo: Attualità e inattualità dell'analitica esistenziale*, FedOA Press, Napoli 2019, pp. 85-94. Cfr. anche M. Meletti Bertolini, *La conversione all'autenticità*, cit., pp. 153-163.
[236] Id., *Che cos'è la letteratura?*, cit., p. 31.
[237] Ivi, p. 62.

«per l'uomo intero della sua epoca e per i suoi contemporanei»[238]. La letteratura costituirebbe «il momento della coscienza riflessiva», il momento in cui la collettività si recupera per esaminarsi e trasformarsi: la letteratura sarebbe cioè «la soggettività di una società in rivoluzione permanente»[239]. Per quanto auspicabile l'avvento di una società senza classi, che Sartre identifica con l'avvento "del regno della libertà umana", è un'idea solamente pensabile che lo scrittore assume come *telos* ultimo verso cui tendere. La vera moralità – scrive Sartre in un appunto dei *Cahiers* – sta nel «preparare il regno dei fini per mezzo di una politica rivoluzionaria, finita e creatrice»[240]. E nella misura in cui lo scrittore non scrive per descrivere ma per «prendere partito»[241], contribuendo così con la sua opera a questo processo di preparazione, la sua attività creativa si specifica come politica e morale al contempo. Difatti – e qui giungiamo alla terza condizione – lo scrittore impegnato non scrive per se stesso, ma fa dono della sua opera al lettore. In tal senso l'oggetto letterario «esiste per gli altri e per mezzo degli altri»[242]: è un'oggettività intersoggettiva che si costituisce attraverso un'operazione congiunta a cui la libertà dello scrittore e quella del suo lettore concorrono in egual modo. Lo scrittore si impegna a restituire al lettore un'immagine del mondo recuperato dalla libertà, e il lettore si impegna dal canto suo a costituire l'opera. L'immaginazione del lettore svolge una funzione costitutiva in quanto deve "ricomporre" l'oggetto letterario, si addossa la responsabilità di farlo esistere. Prendendo in carico la richiesta che l'oggetto estetico avanza nei suoi confronti, che ha la forma di un imperativo che si rivolge alla sua libertà, il lettore prende parte attivamente alla realizzazione dell'opera. D'altra parte, anche lo scrittore ha degli obblighi nei confronti del lettore nel senso che non cerca né di influenzarlo né di indurlo alla credulità, ma si impegna a ripagare e non tradire la fiducia che gli è stata accordata. Il legame che unisce lo scrittore al suo pubblico si fonda su un sentimento di reciproca generosità mediato dalla percezione del valore estetico dell'opera, che comporta «un'esigenza assoluta nei confronti degli altri: che ogni uomo, in quanto libertà, provi lo stesso piacere leggendo la stessa opera»[243]. Nella gioia estetica la coscienza immaginante esperisce «il mondo nella sua totalità come essere e come dover essere»[244], lo percepisce cioè non solo per quello che è ma anche per quello che *dovrebbe* essere.

Il quadro che emerge è allora quello di «un'immaginazione critica»[245] che, pur non essendo direttamente «assimilabile a un atto», rappresenta comunque «una condizione essenziale

[238] Ivi, p. 113.
[239] Ivi, p. 114.
[240] Id., *Quaderni per una morale*, cit., p. 616.
[241] Cfr. Id., *Les écrivains en personne* (1960), in Id., *Situations IX- Mélanges*, cit., pp. 9-39.
[242] Id., *Che cos'è la letteratura?*, cit., p. 35.
[243] Ivi, pp. 46-47.
[244] Ivi, p. 47.
[245] M. Russo, *L'immaginazione come condizione di possibilità della libertà in Sartre. Dai primi studi di psicologia fenomenologica all'immaginazione critica*, in A. Donise, A. Bocchetti (a cura di), *Crisi e patologia dell'immaginazione*, Guida, Napoli 2023 (in fase di pubblicazione), pp. 159-180.

dell'azione»[246]: il momento riflessivo e distanziante che precede immediatamente l'agire, in cui la coscienza recupera il reale non semplicemente per contemplarlo nella sua datità fattuale (*essere*) ma per metterlo in rapporto con l'orizzonte del valore (*dover essere*). Ed è per questa ragione che, nei *Cahiers*, Sartre scrive che l'immaginazione sfugge alla storia, poiché segna una rottura nel procedere lineare storico: l'immaginazione non è *tradizionale*[247], ma capacità di inventare il nuovo e di introdurlo nel mondo. In una parola,

> l'immaginazione è la libertà […], è il momento del recupero e della soggettività: c'è rottura del contatto, l'*analogon* è appreso come l'oggetto da ottenere sul venir meno del mondo e senza contatto con esso. […] È anche il momento in cui il desiderio si recupera e in cui, di conseguenza, esso è più cosciente e *si esiste* di più. È infine il momento della messa in questione[248].

Com'è noto, di questa morale dell'autenticità non resta che un progetto incompiuto. I *Quaderni* si presentano infatti come un'opera aporetica, in cui Sartre ritorna con insistenza sull'idea di fondare una moralità concreta senza riuscire però a coniugare l'istanza morale con la sua realizzazione nella storia. Numerosi sono i quesiti aperti: innanzitutto la difficoltà di mettere in rapporto la scelta della libertà singolare di compiere la conversione all'autenticità con l'orizzonte universalistico della morale. O si riduce la morale a un fatto privato che concerne la dimensione esistenziale del singolo, con il conseguente ritorno a una forma di soggettivismo morale che Sartre non intende affatto avallare; o – se si ammette che «la morale è possibile solo se tutti sono morali»[249] – bisogna fare ritorno alla legge morale kantiana in quanto principio categorico che esorta il soggetto ad agire moralmente. Ma, come si è mostrato, il giudizio sartriano sulla morale kantiana all'interno dei *Cahiers* è molto severo: l'imperativo categorico non solo conduce all'eteronomia della libertà, ma addirittura rappresenta una forma interiorizzata di violenza che l'altro esercita nei confronti della soggettività. Questi problemi, uniti al bisogno crescente di pervenire a una morale depurata da ogni residuo di idealismo, porteranno Sartre ad avviare un dialogo sempre più serrato con il marxismo, in cui il filosofo francese individua una possibile via per superare l'impasse dei *Cahiers* e giungere finalmente alla moralità concreta (dove per concreta si intende storica) più volte invocata all'interno dell'opera.

L'abbandono del progetto dell'autenticità potrebbe indurci a pensare che un'immaginazione, intesa come momento di rottura del "contatto" con il processo storico, appaia al Sartre marxista come un'immaginazione impossibile e che, per questa ragione, scompaia del tutto dall'orizzonte della riflessione filosofica sartriana. È nell'ultimo Sartre che il tema dell'immaginazione torna nuovamente

[246] J.-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, p. 114.
[247] Cfr. Id., *Quaderni per una morale*, cit., pp. 72-76.
[248] Ivi, p. 709.
[249] Ivi, p. 57.

centrale, in particolare nella biografia di Flaubert, dove emerge più chiaramente il nesso tra soggettivazione, immaginazione e donazione di senso. Un ritorno che testimonia non solo una sussistente continuità con la psicologia fenomenologica degli anni giovanili, ma anche come la categoria dell'immaginazione, così vicina alla libertà da confondersi con essa, divenga cifra specifica dell'umano. In virtù della sua vocazione all'idealità, l'immaginazione si configura come quel potere della coscienza di astrarsi dal reale per osservarlo non così come appare ma come dovrebbe apparire. E, in questa misura, essa costituisce un principio essenziale per l'agire. È l'immaginazione, intesa come possibilità di emanciparsi dal presente per proiettarsi in un futuro in cui il fine potrà realizzarsi, che conferisce direzionalità all'agire umano. Nei colloqui che tenne con il suo segretario Benny Lévy poco prima di morire, Sartre torna a ragionare su questa tensione teleologica che anima l'azione umana (a cui si riferisce utilizzando il termine speranza, ma che si potrebbe sostituire con quello di immaginazione) in cui riconosce adesso, non più "un'illusione lirica", ma al contrario un elemento senza il quale alcuna azione umana risulterebbe pensabile:

> […] Io ho sempre pensato che ognuno viva con la speranza, cioè creda che qualsiasi cosa intraprenda, o che la riguarda, o che concerne il gruppo sociale al quale appartiene, sia in corso di realizzazione, si realizzerà, e sarà positiva per lui come per coloro che costituiscono la sua comunità. Io penso che la speranza faccia parte dell'uomo; l'azione umana è trascendente, cioè mira sempre a un oggetto futuro a partire dal presente, nel quale noi progettiamo l'azione e tentiamo di realizzarla. Essa pone il suo fine, la sua realizzazione nel futuro. E, nella modalità dell'agire c'è la speranza, ossia il fatto stesso di porre un fine come dovesse essere realizzato. […] Non ho mai considerato la speranza come un'illusione lirica. Io ho sempre creduto, anche quando non ne parlavo, che era un modo di realizzare il fine che mi proponevo, come se potesse essere realizzato. […] Ciò non vuol dire che l'azione debba realizzare necessariamente il suo fine, ma che debba presentarsi come una realizzazione del fine, posto nel futuro. E c'è anche una sorta di necessità nella speranza[250].

3.5.1 Considerazioni conclusive

Giunti alla conclusione del nostro percorso, ci sembra opportuno mettere in rilievo alcune questioni problematiche che, a nostro avviso, potrebbero porre dei limiti al funzionamento sul piano morale alla teoria sartriana dell'immaginazione. Si tratta di questioni che si ritrovano già nel *Diplôme* e che sembrano rimanere insolute anche negli sviluppi successivi della riflessione sartriana, almeno fino al termine degli anni '40.

1) In primo luogo, il ruolo ambiguo della letteratura. Nel secondo capitolo, abbiamo mostrato come le ricerche sartriane attorno all'immaginazione prendano avvio dal progetto giovanile dell'autore di pervenire a una morale plasmata sul modello di un'estetica dell'esistenza, in seguito abbandonata in favore di una concezione della moralità più in linea con l'istanza realista fenomenologica, e non più

[250] J.-P. Sartre, B. Lévy, *L'Espoir maintenaient*, Gallimard, Paris 1991; tr. it. *La speranza oggi. Le interviste del 1980*, cit., pp. 54-59.

confinata alla dimensione singolare dell'esistenza individuale. Il recupero della letteratura con l'enfasi posta sul ruolo critico dello scrittore, sebbene con una finalità assolutamente rinnovata rispetto a quella del periodo giovanile, dove l'intenzione era quella di trovare un fondamento che mettesse al riparo dalla contingenza dell'esistenza, rischia in ogni caso di configurarsi come un ritorno a una forma di estetismo moralizzante.

2) In secondo luogo, la difficoltà di individuare un punto di raccordo tra le proprietà dell'immagine mentale con la capacità dell'immaginazione di introdurre il nuovo nel mondo. In precedenza, abbiamo visto che, tra le proprietà che qualificano la coscienza d'immagine, Sartre pone la *quasi*-osservazione, ossia quel fenomeno per il quale l'immagine simula soltanto l'apparire prospettico dell'oggetto percettivo. Quando immaginiamo abbiamo l'impressione che l'immagine appaia prospetticamente, e dunque l'impressione di poterla osservare da più punti di vista, di poter girare attorno a essa così come possiamo girare attorno all'oggetto percettivo. Tuttavia, Sartre sottolinea che si tratta appunto solamente di un'impressione nella misura in cui l'osservazione dell'oggetto percettivo ci rivela aspetti sempre nuovi della cosa, accrescendo il nostro sapere su di essa, mentre l'immagine non ci insegna nulla giacché è costituita sulla base di un sapere di cui siamo già in possesso. L'*analogon*, in quanto complesso ideo-affettivo, è una sintesi di sapere e affettività. Pertanto, il sapere è un prerequisito per la formazione dell'immagine mentale che, in tal senso, non può rivelarci nulla di più di ciò "che ci abbiamo messo". La povertà essenziale che Sartre attribuisce all'immagine sembra dunque limitare le possibilità epistemiche dell'immaginazione. Tuttavia, benché non accresca la nostra conoscenza della realtà, l'immaginazione si fa carico di un'importantissima funzione di mediazione in relazione al desiderio, che Sartre segnala sin dai tempi del *Diplôme*. Tale funzione, che consiste in una sorta di traduzione cognitiva dell'affezione, permette di restituire all'immaginazione una certa pregnanza epistemica nella misura in cui essa ci informa sulle nostre "possibilità affettive"[251].

3) In terzo luogo, la questione della frattura insanabile tra la dimensione immaginaria dell'ideale e la dimensione percettiva del reale, tra le quali neanche l'immaginazione autentica riesce a gettare un ponte. Tale frattura viene sancita nella *Conclusione* de *L'immaginario*, dove Sartre pone una cesura netta tra l'orizzonte dell'ideale, in cui l'oggetto non appare più per quello che è ma per ciò che potrebbe essere, e l'orizzonte del reale, in cui l'oggetto è percepito in tutta la sua contingenza e assurdità[252]. Da qui scaturisce la critica nei confronti di Scheler. In un passaggio de *L'essere e il nulla*,

[251] Su questo punto, cfr. J. Webber, *Sartre's phenomenological psychology of imagination*, cit.

[252] «Tuttavia, accade che assumiamo l'atteggiamento di contemplazione estetica di fronte a eventi o a oggetti reali. In questo caso ciascuno può constatare in sé una specie di arretramento rispetto all'oggetto contemplato, che scivola a sua volta nel nulla. È da quel momento esso non viene più *percepito*, ma funziona da *analogon* di se stesso, cioè un'immagine irreale di ciò che è si manifesta per noi attraverso la sua presenza attuale. Questa immagine può essere puramente e semplicemente l'oggetto "stesso", neutralizzato, annullato, come quando contemplo una bella donna o il colpo mortale in una corrida. Può anche essere l'apparizione imperfetta e nebulosa di quello *che potrebbe essere* attraverso ciò che è […].

Sartre rimprovera a Scheler di non aver distinto adeguatamente il piano dell'intuizione del valore dal piano dell'incondizionato a cui il valore afferisce. Se è vero, come sostiene Scheler, che si può giungere alla percezione del valore partendo dagli esempi concreti – per esempio, intuire la nobiltà in un gesto nobile, ciò non significa che il valore così appreso si offra «come se fosse sullo stesso piano dell'atto che valorizza […]». Contrariamente esso «si dà come al di là degli atti considerati, come il limite, per esempio, della progressione infinita degli atti nobili. Il valore è al di là dell'essere»[253]. È ciò che per principio si situa al di là di ogni superamento della coscienza, un incondizionato a cui la coscienza tende ma che non realizza mai pienamente. In questa misura, come si evince chiaramente anche dagli ultimi colloqui con Benny Lévy, il valore sembra rinviare costantemente a un futuro indeterminato in cui potrebbe realizzarsi. Ma tale rinvio non è nulla di più che una speranza che muove l'agire umano, una tensione, un'attesa che non è detto possa divenire realtà concreta. In questo senso, al rapporto tra ideale e reale, si lega anche il problema della prassi. La speranza è un principio sufficiente a fondare una prassi che si ponga come obiettivo la trasformazione del reale? Può la speranza porsi come garanzia di una morale dell'azione, com'è quella a cui Sartre aspira? Non rischia forse la speranza, con l'ideologia del «futurismo»[254] che si porta dietro, di legittimare esattamente il contrario dell'impegno, e cioè l'inazione?

La nostra impressione è che la teoria sartriana si trovi in seguito costretta a pagare il prezzo della radicalità della separazione posta tra immaginazione e percezione. Seguendo la strada dell'antitesi, Sartre si preclude la prospettiva di un'immaginazione che, seppur distinta dalla percezione, non risulti estranea al processo percettivo ma anzi si mostri capace di operare congiuntamente alla percezione, per illuminare spazi di possibilità per l'agire. Insomma, un'immaginazione che non si cali dall'alto sul mondo ma che si strutturi dal basso, un'immaginazione incarnata che emerga dal rapporto in prima istanza percettivo con il mondo. Una strategia per superare la difficoltà interna alla proposta teorica sartriana potrebbe essere – questa è per esempio la prospettiva di Judith Butler – quella di ripartire dalla strettissima connessione che Sartre pone tra immaginazione e desiderio, che consentirebbe alla prima di riprendere, riagganciandosi al corpo, contatto con la realtà. Secondo Butler, l'analisi sartriana del desiderio, specie quando inteso come desiderio sessuale, mette in luce una coscienza immaginativa che «non è interamente separata dalla coscienza percettiva quotidiana che partecipa al mondo fattuale»[255], e che, affiancando la percezione, disvela il mondo nella sua "presenza incarnata".

Nello stesso momento l'oggetto, dandosi come dietro se stesso, diventa *intoccabile*, è fuori dalla nostra portata» (Id., *L'immaginario*, cit., pp. 289-290).

[253] Id., *L'essere e il nulla*, cit., p. 134.

[254] M. Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique*, Gallimard, Paris 1955; tr. it. *Le avventure della dialettica*, a cura di D. Scarso, Mimesis, Milano-Udine 2008, p. 199.

[255] J. Butler, *Subjects of desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, Columbia Press University, New York 199; tr. it. *Soggetti di desiderio*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 164-165.

Se la lettura di Butler permette all'immaginazione sartriana di recuperare il rapporto con la dimensione percettiva, resta tuttavia da verificare se, legandosi al desiderio, essa riesca a recuperare rilievo anche dal punto di vista della prassi, facendosi responsabile di un agire che non si limiti alla sola risignificazione del dato.

Bibliografia

J.-P. Sartre:

La Légende de la vérité, in «Bifur», 8, 1931, pp. 77-96, poi in Id., *Les écrits de Sartre*, a cura di M. Contat, M. Rybalka, Gallimard, Paris 1970, pp. 531-541; tr. it. di F. Castelli*, La leggenda della verità. Scienza, filosofia, arte di fronte alla verità,* a cura di V. Coorebyter, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2019.

La transcendance de l'Ego. Esquisse d'une description phénoménologique, in «Recherches philosophiques», n. 6, 1936/37, pp. 85-123; poi in J. Vrin, Paris 1965/1985; tr. it. *La trascendenza dell'Ego*, a cura di R. Rochi, Marinotti, Milano 2011.

L'imagination, PUF, Paris 1936; tr. it. *L'immaginazione*, a cura di N. Pirillo, Bompiani, Milano 1962/2016.

La Nausée, Gallimard, Paris 1938; tr. it. B. Fonzi, *La nausea*, Einaudi, Torino 1948/2014.

Esquisse d'une théorie des émotions, Hermann, Paris 1939; tr. it. *Idee per una teoria delle emozioni*, in *L'immaginazione*, cit.

Le Mur, Gallimard, Paris 1939; tr. it. di E. Giolitti, *Il muro*, Einaudi, Torino 1947/2015.

Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité, in «Nouvelle Revue Française», 304, 1939, pp. 31-35; poi in *Situations I: Essais Critiques*, Gallimard, Paris 1947; tr. it. *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*, in Id., *Materialismo e rivoluzione*, a cura di F. Fergnani, P. A. Rovatti, Il Saggiatore, Milano 1977.

L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination, Gallimard, Paris 1940; tr. it. *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, a cura di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007.

L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique, Gallimard, Paris 1943; tr. it. di G. Del Bo, *L'essere e il nulla*, a cura di F. Fergnani, M. Lazzari, Il Saggiatore, Milano 2014.

L'existentialisme est un humanisme (1945), Gallimard, Paris 1996; tr. it. di G. Mursia Re, *L'esistenzialismo è un umanismo,* a cura di M. Montanari, Mursia, Milano 2016.

Présentation à "Temps Modernes", in «Temps Modernes», 1945, poi in Id., *Situations II. Littérature et engagement*, Gallimard, Paris 1948, pp. 9-30; tr. it. *Presentazione di "Temps Modernes"*, in Id., *Che cos'è la letteratura. Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 122-139.

Conscience de soi et connaissance de soi (1947), in «Bulletin de la Société Française de Philosophie», XLII, 1948, pp. 49-91; tr. it. *Coscienza di sé e conoscenza di sé*, in M. A. Rancadore, *L'idealismo critico di Sartre*, Franco Angeli, Milano 2020, pp. 51-126.

Qu'est-ce que la littérature ? (1947)*,* in Id., *Situation II*, cit., pp. 55-198; tr. it*. Che cos'è la letteratura?*, in Id., *Che cos'è la letteratura?*, cit., pp. 11-115.

La liberté cartésienne (1947), in *Situations I*, cit., pp. 289-308 ; tr. it. *La liberté cartésienne. Dialogo sul libero arbitrio*, a cura di N. Pirillo, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2007.

Orphée noir, in L. Sedar Senghor (a cura di), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, PUF, Paris 1948; poi in Id., *Situations III. Lendemains de la guerre*, Gallimard, Paris 1949, pp. 229-288; tr. it. *Orfeo nero. Una lettura poetica della negritudine*, a cura di S. Arcoleo, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009.

Réflexions sur la question juive, Gallimard, Paris 1954; tr. it. di I. Weiss, *L'antisemitismo. Riflessioni sulla questione ebraica*, SE, Milano 2015.

Critique de la raison dialectique. T. 1: Théorie des ensembles pratiques, Gallimard, Paris 1960; tr. it. di P. Caruso, *Questioni di metodo*, in *Critica della ragione dialettica. T. 1: Teoria degli insiemi pratici*, Il Saggiatore, Milano 1990.

Les mots, Soleil, Paris 1964; tr, it. *Le parole*, a cura di L. De Nardis, Il Saggiatore, Milano 1964/2011.

L'art cinématographique (1931), in Id., *Les écrits de Sartre*, cit., pp. 546-552; tr. it. di F. Caddeo, *L'arte cinematografica*, M. Carbone, A. C. Dalmasso, J. Bodini (a cura di), «Materiali di estetica», n. 1, Università degli studi di Milano, 2014, pp. 41-47.
L'idiot de la famille I-III, Gallimard, Paris 1971/1972; tr. it. parziale, *L'idiota della famiglia. Flaubert dal 1821 al 1885*, a cura di C. Pavolini, Il Saggiatore, Milano 1977/2019.
Situations IX – Mélanges, Paris, Gallimard, 1972.
Situations X – Politique et autobiographie, Gallimard, Paris 1976.
Sartre par lui-même, Gallimard, Paris 1977; tr. it. di G. Invitto, *La mia autobiografia in un film. Una confessione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004.
Cahiers pour une morale (1947/1948), Gallimard, Paris 1983; tr. it. *Quaderni per una morale*, a cura di F. Scanzio, Editori Associati, Roma 1991 (I edizione); Mimesis, Milano-Udine 2019 (II edizione).
Lettres au Castor et à quelques autres, a cura di S. de Beauvoir, Gallimard, Paris 1983.
Vérité et Existence, Gallimard, Paris 1989.
Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un Art international (1924/1925), in Id., *Écrits de jeunesse*, a cura di M. Contat, M. Rybalka, Gallimard, Paris 1990, pp. 383-404; tr. it. di F. Caddeo, *Apologia per il cinema. Difesa e illustrazione di un'arte internazionale*, in M. Carbone, A. C. Dalmasso, J. Bodini (a cura di), «Materiali di estetica», 1, cit., pp. 23-40.
Une défaite (1927), in Id., *Écrits de jeunesse*, cit., pp. 189-286.
Id., B. Lévy, *L'Espoir maintenant. Les entretiens de 1980*, Verdier, Paris 1991; tr. it. *La speranza oggi*, a cura di M. Russo, Mimesis, Milano-Udine 2019.
Carnets de la drôle de guerre 1939-1940, Gallimard, Paris 1995.
L'universale singolare. Saggi filosofici e politici 1965-1973, a cura di R. Kirchmayr, Mimesis, Milano-Udine 2009.
Le Carnet Dupuis (1931/1932), in G. Idt (a cura di), «Études sartriennes», 8, Ritm, Université Paris X 2001, pp. 13-21.
Empédocle (1925/1926), in A. Chabot (a cura di), «Études sartriennes», 20, Garnier, Paris 2016, pp. 27-50.
L'Image dans la vie psychologique : rôle et nature (1927), in G. Dassonneville (a cura di), «Études sartriennes», 22, Garnier, Paris 2018, pp. 43-246.

E. Husserl:

Erfarung und Urteil, Classen Verlag, Hamburg 1948; tr. it. di Filippo Costa, *Esperienza e Giudizio. Ricerche sulla genealogia della logica*, Silva, Milano 1960.
Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge, in *Husserliana*, I, a cura di S. Strasser, M. Nijhoff, The Hague 1950; tr. it. *Meditazioni Cartesiane e Lezioni parigine*, a cura di A. Canzonieri, Morcellania, Brescia 2017.
Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, in *Husserliana*, III, 1, a cura di K. Schuhmann, M. Nijhoff, The Hague 1976, tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 1: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002.
Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution, in *Husserliana*, IV, a cura di W. Biemel, M. Nijhoff, The Hague 1976; tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 2: Ricerche fenomenologiche sopra costituzione*, a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002.
Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften, in *Husserliana*, V, a cura di W. Biemel, M. Nijhoff, The Hague 1976; tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica.*

Vol. 3: La fenomenologia e i fondamenti delle scienze, a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002.

Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Einleitung in die phänomenologischen Philosophie, in *Husserliana*, VI, a cura di W. Biemel, M. Nijhoff, The Hague 1954; tr. it. di E. Filippini, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 2008.

Erste Philosophie (1923/24). Zweiter Teil: Theorie der phänomenologischen Reduktion, in *Husserliana*, VIII, a cura di R. Boehm, M. Nijhoff, The Hague 1959; tr. it. di A. Staiti, *Filosofia prima. Teoria della riduzione fenomenologica*, a cura di V. Costa, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007.

Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917, in *Husserliana*, X, a cura di R. Boehm, M. Nijhoff, The Hague 1966; tr. it. *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, a cura di A. Marini, Franco Angeli, Milano 2011.

Analysen zur Passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926, in *Husserliana*, XI, a cura di M. Fleischer, pp. 3-222, M. Nijhoff, The Hague 1966; tr. it. *Lezioni sulla sintesi passiva*, a cura di V. Costa, Morcellania, Brescia 2016.

Ding und Raum. Vorlesungen 1907, in *Husserliana*, XVI, a cura di U. Claesges, M. Nijhoff, The Hague 1973; tr.it. *La cosa e lo spazio. Lineamenti di fenomenologia e critica della ragione*, a cura di V. Costa, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009.

Formale und transzendentale Logik. Versucht einer Kritik der logischen Vernunft, in *Husserliana*, XVII, a cura di P. Janssen, M. Nijhoff, The Hague 1974; tr. it. di G. D. Neri, *Logica formale e trascendentale*, Mimesis, Milano-Udine 2009.

Logische Untersuchungen, in *Husserliana*, XVIII-XIX, a cura di E. Holenstein, U. Panzer, M. Nijhoff, Teh Hague 1975/84; tr. it. *Ricerche Logiche*, a cura di G. Piana, Il Saggiatore, 1968/2015.

Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925), in *Husserliana*, XXIII, a cura di E. Marbach, M. Nijhoff, The Hague 1980; tr. it. parziale *Fantasia e immagine*, a cura di C. Rozzoni, Rubettino, Soveria Mannelli 2017.

Philosophie als strenge Wissenschaft, in Aufsätze und Vorträge (1911-1921), in *Husserliana*, XXV, a cura di T. Nenon, H. R. Sepp, M. Nijhoff, The Hague 1987; tr. it. di G. Semerari*, La filosofia come scienza rigorosa,* Laterza, Roma-Bari 1994/2018.

§9. Zur Frage der Epoché (nachher Vergleich mit der ästhetischen Epoché), in Id., *Zur Phänomenologischen Reduktion* (1926-1935), in *Husserliana*, XXXIV, a cura di S. Luft, Springer, Dordrecht 2002, pp. 356-371.

Einleitung in die Ethik. Vorlesungen Sommersemester 1920/1924, in *Husserliana,* XXXVII, a cura di H. Peucker, Kluwer, Dordrecht 2004; tr. it. di N. Zippel*, Introduzione all'etica. Lezioni del semestre estivo 1920/24,* a cura di F. S. Trincia, Laterza, Bari-Roma 2009.

Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912), in *Husserliana*, XXXVIII, a cura di T. Vongehr, R. Giuliani, Springer, Dordrecht 2004; tr. it. *Percezione e attenzione*, a cura di A. Scanziani, P. Spinicci, Mimesis, Milano-Udine 2016.

Briefwechsel, in *Husserliana Dokumente Series*, III, a cura di E. Schuhmann, K. Schuhmann, Kluwer, Dordrecht 1994, pp. 133-137; tr. it. di E. Massimilla, in Id., *L'arte pura e la sfinge della conoscenza. Una lettera di Edmund Husserl ad Hugo von Hofmannsthal*, in «Panoptikon. Rivista di cultura mitteleuropea», 2002, pp. 147-178.

Letteratura secondaria:

Th. C. Anderson, *Sartre's two ethics*. *From Authenticity to integral humanism*, Open Court, Chicago and La Salle 1993.

H. Arendt, *Lectures on Kant. Political Philosophy*, The University of Chicago, Chicago 1982; tr. it. di P. P. Portinaro, *Teoria del giudizio politico*, Il Melangolo, Genova 1990/2005.
C. Badano, *La possibilità e il senso: un itinerario interno al tema della possibilità nella filosofia del pensiero: Meinong, Husserl, Wittgenstein*, Armando Editore, Roma 2008.
S. Baiasu, *Kant and Sartre. Re-discovering Critical Ethics*, Palgrave Macmillan, London and New York 2011.
G. Baptist, *Tra ideazione e fatticità. Le possibilità della fantasia in Edmund Husserl*, in V. G. Kurotschka, C. Luzenberger (a cura di), *Immaginazione etica e interculturalità*, Mimesis, Milano-Udine 2008, pp. 145-158.
R. Barbaras, *Le corps et la chair dans la troisième partie de L'Être et le Néant*, in J.-M. Mouillie (a cura di), *Sartre et la phénoménologie*, ENS Éditions, Lyon 2000, pp. 279-296.
C. Barbero, *Immaginazione e finzione*, in L. V. Distaso, A. Donise, E. Massimilla (a cura di), *Immagine e Immaginazione*, FedOA Press, Napoli 2020, pp. 169-186.
L. Bartolesi, *La dimensione cognitiva dell'attenzione estetica*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di) *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 135-150.
L. Basso, *Inventare il nuovo. Storia e politica in Jean-Paul Sartre*, Ombre Corte, Verona 2016.
S. de Beauvoir, *La force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960; tr. it. *L'età forte*, Einaudi, Torino 1960/2016.
H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), PUF, Paris 1958; tr. it. Di F. Sossi, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2002.
R. Bernet, *Wirkliche Zeit und Phantasiezeit. Zu Husserls Begriff der zeitlichen Individuation*, in «Phänomenologische Forschungen», Felix Meiner Verlag 2004, pp. 37-56.
Id., *Phenomenological and Aesthetic Epoche: Painting the Invisible Things themselves*, in D. Zahavi (a cura di), *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 564-582.
L. Bisin, *Che cosa significa orientarsi nel vedere? Pluralità e visibilità della forma in Husserl*, in «Rivista di Storia della Filosofia», 63, 2008, pp. 25-72.
E. Bleuler, *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien,* Franz Deuticke, Leipzig und Vienna 1911; tr. it. di A. Sciacchitano, *Dementia praecox o il gruppo delle schizofrenie*, Polimnia Digital Edition 2017.
J. B. Brough, *Notes on the Absolute Time-Constituting flow of consciousness,* in D. Lohmar, I. Yamaguchi (a cura di), *On Time. New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time*, 197, Springer, Dordrecht 2010, pp. 21-50.
J. Butler, *Subjects of desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, Columbia Press University, New York 199; tr. it. *Soggetti di desiderio*, Laterza, Roma-Bari 2009.
Id., *Something that is Nothing but can be Anything: The Image and our Consciousness of it*, in D. Zahavi (a cura di), *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*, cit., pp. 545-564.
Ph. Cabestan, *Rêve, obsession, hallucination : qu'est-ce qu'une conscience captive ?*, in J. M. Mouillie (a cura di), *Sartre et la phénoménologie*, cit., pp. 21-76.
Id., *Une liberté infinie ?*, in R. Barbaras (a cura di), *Sartre. Desir et liberté*, PUF, Paris 2005, pp. 19-40.
Id., *Phénoménologie, anthropologie : Husserl, Heidegger, Sartre*, in «Alter», 23, 2015, pp. 226-242.
Id., *Qui suis-je ? Sartre et la question du sujet*, Hermann, Paris 2015.
F. Caeymaex, *La fiction du Soi entre liberté e mauvaise foi l'imaginaire dans* L'Etre e le Néant, «Daìmon. Revista de Filosofia», 16, 1998, pp. 73-81.
C. Calì, *Husserl e l'immagine*, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo 2002.
F. Cambria, *"Una moralità concreta". La ricerca sartriana nel decennio 1939-1949*, in J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*, cit., pp. 7-43.
T. Carman, *The concept of authenticity*, in H. L. Dreyfus, M. A. Wrathall (a cura di), *A Companion to Phenomenology and Existentialism*, Blackwell Publishing, Oxford 2006, pp. 229-239.

E. S. Casey, *Imagination and Phenomenological Method*, in F. A. Elliston, P. Mc Cormick (a cura di), *Husserl. Exposition and Appraisals*, University of Notre Dame Press, London 1977, pp. 70-83.
D. Chateau, *Sartre et le cinéma*, Séguier, Biarritz 2005.
P. Conte, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Macerata 2014.
V. de Coorebyter, *Introduction*, in J.-P. Sartre, *La Transcendance de l'Ego et autre textes phénoménologiques*, a cura di V. de Coorebyter, Vrin, Paris 2003, pp. 7-66.
Id., *Sartre avant la phénoménologie. Autour de «La nausée» et de la «Légende de la vérité»*, Ousia, Bruxelles 2005.
Id., *Sartre romantique. Du diplôme sur l'image (1927) à L'Imaginaire (1940)*, in R. Barontini, J. Lamy (a cura di), *L'Histoire du concept d'imagination en France (de 1918 à nos jours)*, Garnier, Paris 2019, pp. 97-110.
Id., *De* L'Imagination *à* L'image dans la vie psychologique *– l'inconsistance du souvenir*, in G. Cormann, V. de Coorebyter (a cura di), «Études sartriennes», 25, Garnier, Paris 2021, pp. 121-146.
G. Cormann, G. Dassonneville, *Traduire la* Psychopathologie générale*: Sartre avec Lagache et Aron, face à Jaspers. Une lecture du mémoire de DES de Sartre sur* L'Image dans la vie psychologique (1927), in «Revue germanique internationale», 30, 2019, pp. 99-129.
V. Costa, E. Franzini, P. Spinicci, *La fenomenologia*, Einaudi, Torino 2002.
Id., *I modi del sentire. Un percorso nella tradizione fenomenologica*, Quodibet, Macerata 2008.
Id., *Husserl*, Carocci, Roma 2009.
Id., *La questione della cosa e il realismo*, in E. Husserl, *La cosa e lo spazio*, cit., pp. XLIII-XLV.
Id., *Premessa*, in E. Husserl, *Lezioni sulla sintesi passiva*, cit., pp. 5-33.
Id., *Psicologia fenomenologica. Forme dell'esperienza e strutture della mente*, Morcelliana, Brescia 2018.
Id., *Un altro presente: le modificazioni immaginative*, in «Studi di estetica», anno XLVI, IV, 2, 2018, pp. 23-36.
G. Currie, *Imagination and Learning*, in A. Kind (a cura di), *The Routledge Handbooks of Philosophy of Imagination*, Routledge, Oxon and New York 2016, pp. 407-419.
G. Dassonneville, *Une contribution sartrienne au roman de la psychologie. Le Diplôme sur l'image* (1927), in Id. (a cura di), «Études sartriennes», 22, cit., pp. 15-42.
Id., *"Pensée sans images" (Imageless thought) and "Images de pensée" (Thought-Images): Jean-Paul Sartre, reader of Karl Bühler and Auguste Flach*, presentata all'International Workshop Karl Bühler tenutosi presso la Sigmund Freud PrivatUniversität il 4 e 5 febbraio 2021.
Id., *Sartre, l'imagination créatrice et la naissance de l'esthétique française dans les années 1920*, in G. Cormann, V. Coorebyter (a cura di), «Études sartriennes», 25, cit., pp. 31-51.
F. Dastur, *La critique heideggérienne de l'anthropologisme,* in Id., *Heidegger et la pensée a venir*, Vrin, Paris 2011, pp. 79-96.
L. De Giovanni, *L'ombra di Husserl. Il problema della sensazione nella fenomenologia husserliana*, Mimesis, Milano-Udine 2018.
P. Dècina Lombardi, *Il muro: vane fughe e parodie liquidatorie,* in J.-P. Sartre, *Il muro*, cit., pp. V-XXV.
H. Delacroix, *Le langage et la pensée*, Alcan, Paris 1924.
Id., *Le sentiment esthétique*, in G. Dumas (a cura di), *Traité de psychologie*, II, Alcan, Paris 1924, pp. 297-331.
Id., *Psychologie de l'art. Essai sur l'activité esthétique*, Alcan, Paris 1927.
N. Depraz, *Imagination and passivity. Husserl and Kant: A cross-relationship*, in V. Costa, N. Depraz, D. Zahavi, (a cura di), *Alterity and Facticity. New perspectives on Husserl*, in *Phaenomenologica*, 148, Springer, Dordrecht 1998, pp. 29-56.
Ead., *Le statut de la description dans* L'esquisse pour une théorie des émotions, in «Alter», 10, 2002, pp. 103-118.

R. Descartes, *Méditations métaphysiques*. *Objection et Réponses* (1641), in Id., *Oeuvres complètes*, IV.1, a cura di J.-M. Beyssade, D. Kambouchner, Gallimard, Paris 2018; tr. it. *Meditazioni di filosofia prima*, a cura di S. Landucci, Laterza, Roma-Bari 1997.
F. Desideri, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011.
A. Donise, *Gli involucri tra vita e forma: per una difesa dell'inautentico*, in S. Achella, J. E. Schlimme (a cura di), «Discipline filosofiche», XXVIII, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 175-188.
Ead., *Critica della ragione empatica. Fenomenologia dell'altruismo e della crudeltà*, Il Mulino, Bologna 2019.
Ead., *Corpo proprio e corpo altrui. Husserl e il costituirsi dell'identità*, in «Teoria», XLI, 1, 2021, pp. 91-109.
Ead., *Husserl va a teatro. Un'analisi fenomenologica tra immaginazione e percezione*, in V. Bochicchio, S. Facioni, F. Palombi (a cura di), *Il pensiero e l'orizzonte. Studi in onore di Pio Colonnello*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 325-338.
A. Dufourcq, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, in *Phaenomenologica,* 198, Springer, Dordrecht 2011.
C. Y. Dupont, *Phenomenology in French philosophy: Early encounters*, in *Phaenomenologica*, 208, Springer, Dordrecht 2014.
Id., *Jean Héring and the Introduction of Husserl's Phenomenology to France*, in «Studia Phaenomenologica», XV, 2015, pp. 129-153.
J. Farges, *Réflexivité et scission originaire du sujet chez Husserl*, in E. Marini (a cura di), in «Discipline Filosofiche», XXV, 2, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 93-112.
G. Farina, R. Kirchmayr (a cura di), *Il soggetto e l'immaginario. Percorsi nel Flaubert di Sartre*, Edizioni Associate, Roma 2001.
Ead., *Quelques réflexions sur l'«Esquisse d'une théorie des émotions» à propos de l'affectivité de la pensée*, in F. Caeymaex, G. Cormann, V. de Coorebyter (a cura di), «Études sartriennes», 17/18, Garnier, Paris 2014, pp. 7-19.
L. Fedi, *Dalla psicologia di James alla fenomenologia di Sartre: il problema dell'emozione*, in S. Besoli (a cura di), «Discipline Filosofiche», X, II, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 241-256.
J. Fell, *Emotion in the thought of Sartre*, Columbia University Press, New York 1965.
A. Ferrarin, *Hegel e Husserl sull'immaginazione*, in D. Manca, E. Magrì, A. Ferrarin (a cura di), *Hegel e la filosofia trascendentale*, ETS, Pisa 2015, pp. 116-117.
E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit* (1930), in Id., *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, M. Nijhoff, The Hague 1966; tr. it. *Presentificazione e immagine. Contributi per una fenomenologia dell'irrealtà* (1930), in Id., *Studi di fenomenologia*, a cura di N. Zippel, Lithos, Roma 2010, pp. 49-140.
Id., *Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik*, in «Kant Studien», XXXVIII, pp. 321-383, poi in Pan Verlag, Berlin 1934; tr. it. *La filosofia fenomenologica di Edmund Husserl nella critica contemporanea*, in Id., *Studi di fenomenologia 1930-1939*, cit., pp. 141-238.
Id., *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*, Karl Alber, Freiburg und München 1957; tr. it. *Oasi del gioco*, a cura di A. Calligaris, Raffaello Cortina, Milano 2008.
Id., *Per gioco. Saggi di antropologia filosofica*, a cura di V. Cesarone, Morcellania, Brescia 2016.
A. Flajoliet, *La première philosophie de Sartre*, Édition Champion, Paris 2008.
Id., *Sartre's phenomenological Anthropology between Psychoanalysis and Daseinanalysis*, in «Sartre Studies International», 16, 1, 2010, pp. 40-59.
T. R. Flynn, *Sartre. A philosophical biography*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
Id., *Kant and Sartre: Psychology and Metaphysics: The Quiet Power of the Imaginary*, in S. Baiasu (a cura di), *Comparing Kant and Sartre*, Palgrave Macmillan, New York 2016, pp. 62-76.
E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano 2001.

Id., *Verità dell'immagine*, Il Castoro, Milano 2004.
S. Gallagher, D. Zahavi, *The phenomenological mind. An introduction to philosophy of mind and cognitive science*, Routledge, New York 2008; tr. it. di P. Pedrini, *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina, Milano 2009.
M. Gardini, *Immagini di malafede*, in G. Matteucci (a cura di), «Discipline Filosofiche», XVIII, 2, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 1-14.
M. Geiger, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, in «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», 1, 1913, pp. 567-684; tr. it. di P. Conte, *Contributi alla fenomenologia del godimento estetico*, a cura di A. Pinotti, CLUEB, Bologna 2012.
V. Ghiron, *La teoria dell'immaginazione di Edmund Husserl. Fantasia e coscienza figurale nella «fenomenologia descrittiva»*, Marsilio, Genova 2002.
T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano-Udine 2017[2].
E. Gripay, *La signification obscure : l'«Esquisse» de Sartre et la psychologie concrète de Politzer*, in F. Caeymaex, G. Cormann, V. de Coorebyter (a cura di), «Études sartriennes», 17/18, cit., pp. 107-137.
A. Gurwitsch, *A non-egological conception of consciousness* (1941), in Id., *The collected works of Aron Gurwitsch (1901-1973). Vol. II: Studies in phenomenology and psychology,* a cura di F. Kersten, Springer, Dordrecht 2009, pp. 319-334.
S. Gusman, *To the Nothingnesses Themselves: Husserl's Influence on Sartre's Notion of Nothingness*, in «Journal of the British Society for Phenomenology», 2017, pp. 1-16.
P. Harris, *The Work of the Imagination*, Blackwell, Oxford 2000; tr. it. *L'immaginazione nel bambino*, a cura di O. Albanese, Raffaello Cortina, Milano 2008.
M. Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), Klostermann, Frankfurt am Main 1977; tr. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi, Longanesi, Milano 1970/2005.
Id., *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), Klostermann, Frankfurt am Main 1973; tr. it. *Kant e il problema della metafisica*, a cura di V. Verra, Laterza, Bari-Roma, 1981/2020.
Id., *Was ist Metaphysik* (1929), Klostermann, Frankfurt am Main 1976; tr. it. *Che cos'è la metafisica?*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2001.
Id., *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in Id., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950; tr. it. *L'epoca dell'immagine del mondo*, in Id., *Sentieri Interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1968, pp. 71-100.
D. Herbert, *Kant and Sartre on temporality*, in S. Baiasu (a cura di), *Comparing Kant and Sartre*, cit., pp. 45-61.
T. S. Heter, *Sartre's Ethics of Engagement: Authenticity and Civic Virtue*, Continuum, London and New York 2006.
R. Hopkins, *Sartre*, in A. Kind (a cura di), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, cit., pp. 82-93.
Ch. Howells, *Conclusion: Sartre and the deconstruction of the subject*, in Id. (a cura di), *The Cambridge Companion to Sartre*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, pp. 318-352.
R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Tübingen 1965, tr. it. *L'opera d'arte letteraria*, a cura di I. Gasperoni, G. Di Salvatore, Centro Studi Campostrini, Verona 2011.
W. James, *Does "Consciousness" Exist*?, in «Journal of philosophy, psychology and scientific methods», I, 1904; tr. it. *Esiste la "coscienza"?*, in Id., *Saggi sull'empirismo radicale*, a cura di L. Taddio, Mimesis, Milano-Udine 2009, pp. 9-25.
D. Janicaud, *Heidegger en France*, Hachette, Paris 2001.
J. Jansen, *Phenomenology, Imagination and Interdisciplinary Research*, in S. Gallagher, D. Schmicking (a cura di), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*, Springer, Dordrecht 2010, pp. 141-158.
K. Jaspers, *Die phänomenologische Forschungsrichtung in Psychopathologie*, in «Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie», Bd. 9, Berlin und Leipzig 1912, pp. 391-408; tr. it. di

A. Donise, *L'indirizzo fenomenologico in psicopatologia*, in Id., *Scritti psicopatologici*, a cura di S. Achella, A. Donise, Guida, Napoli 2004, pp. 27-50.
Id., *Einführung*, in *Allgmeine Psychipathologie*, Springer, Berlin 1913; tr. it. di S. Achella, *Psicopatologia generale. Introduzione (1913)*, in Id., *Scritti psicopatologici*, cit., pp. 81-113.
Id., *Allgemeine Psychopathologie*, Springer, Berlin und Heidelberg 1923.
Id., *Allgemeine Psychopathologie*, Springer, Berlin und Heidelberg 1946; tr. it. di R. Priori, *Psicopatologia Generale*, Il pensiero scientifico editore, Roma 1964.
M. Kail, *Sartre et Bergson*, in G. Idt (a cura di), «Études sartriennes», 5, Ritm, Université Paris X 1993, pp. 167-178.
D. Kambouchner, *Descartes et la force de l'imagination*, in «Les Cahiers philosophiques de Strasbourg», 48, 2020, pp. 19-31.
I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), in *Kants gesammelte Schriften*, Preussischen Akademie der Wissenschaften, vol. IV, De Gruyter, Berlin 1997; tr. it. di V. Mathieu, *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari 1966/2005.
Id., *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), in *Kants gesammelte Schriften*, Preussischen Akademie der Wissenschaften, vol. IV, De Gruyter, Berlin 1997; tr. it. di F. Gonnelli, *Fondazione della metafisica dei costumi,* Laterza, Roma-Bari 1997.
Id., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), in *Kants gesammelte Schriften*, Preussischen Akademie der Wissenschaften, vol. VII, Georg Reimer Verlag, Berlin 1907, 1917[2], pp. 117-333; tr. it. di M. Bertani, G. Garelli, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, introduzione e note di M. Foucault, Einaudi, Torino 2010.
T. Kartooms, *Phenomenology of Time. Edmund Husserl's Analysis of Time-Consciousness,* Kluwer Academy Publisher, Dordrecht 2002.
T. Keefe, *The Second Type of Emotion in Sartre's* Esquisse D'une Theorie Des Émotions, in «Romance Studies», 7, 2, 1989, pp. 63-75.
A. Kind, *Introduction: Exploring Imagination*, in Id. (a cura di), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, cit., pp. 1-12.
Ead., P. Kung, *Introduction: The Puzzle of Imaginative Use*, in A. Kind, P. Kung (a cura di), *Knowledge Through Imagination*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 1-37.
R. Kirchmayr, *La cesura dell'immagine. Su* L'immaginario *di Sartre*, in Id., *Passioni del visibile. Saggio sull'estetica francese contemporanea*, Ombre Corte, Verona 2018, pp. 11-45.
S. Kripke, *Reference and Existence. The John Locke Lectures*, Oxford University Press, Oxford 2013; tr. it. *Riferimento ed esistenza*, a cura di R. Raimondi, Bollati Boringhieri, Torino 2021.
A. Kolnai, *Der Ekel*, in «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», X, 1929, pp. 515-569; tr. di M. Tedeschini, *Il disgusto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2017.
C. Korsmeyer, B. Smith, *Visceral Values: Aurel Kolnai on disgust*, in A. Kolnai, *On disgust*, Open Court, Chicago and La Salle 2004, pp. 1-25.
D. Kuspit, *Fiction and Phenomenology*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 29, 1, 1968, pp. 16-33.
J. Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essai d'analyse d'une fonction en psychologue* (1936), Navarin, Paris 1984; tr. it. *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, a cura di A. Ciacca, Einaudi, Torino 2005.
K. Lennon, *Imagination and the Imaginary*, Routledge, London and New York 2015.
E. Lévinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl* (1930), J. Vrin, Paris 2001; tr. it. di V. Perego, *La teoria dell'intuizione nella fenomenologia di Husserl*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 2002.
Id., *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, J. Vrin, Paris 1949/1967, tr. it. di F. Sossi, *Scoprire l'esistenza con Husserl e Heidegger*, Raffaello Cortina, Milano 1998.
L. Lévy-Bruhl, *L'âme primitive*, Alcan, Paris 1927; tr. it di A. Macchioro, *L'anima primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino 1948/2013.

K. Lewin, *Vectors, cognitive process and Mr. Tolman's criticism*, in «The Journal of General Psychology», 8, 2, 1933, pp. 318-345.
Id., *Substitute activity and substitute value*, in Id., *A dynamic theory of personality. Selected papers*, Mc Graw-Hill Book Company, New York and London 1935, pp. 180-193.
Id., *Principles of topological psychology*, Mc Graw-Hill Book Company, New York and London 1936; tr. it. di A. Ossicini, *Principi di psicologia topologica*, Edizioni Os Firenze, Firenze 1970.
Th. Lipps, *Einfühlung und ästhetischer Genuß*, in «Die Zukunft», 54, 1906, pp. 100-114; tr. it. di A. Pinotti, *Empatia e godimento estetico*, in S. Besoli, M. Manotta, R. Martinelli (a cura di), «Discipline Filosofiche», XII, 2, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 31-45.
Id., *Das Wissen vom Fremden Ichen*, in Id., *Psychologische Untersuchungen I*, Engelmann, Leipzig 1907, pp. 694-722; tr. it. *La conoscenza degli altri io*, a cura di D. Nuccilli, Castelvecchi, Roma 2018.
Id., *Erkenntnisquellen. Einfühlung*, in Id., *Leitfaden der Psychologie*, Engelmann, Leipzig 1909, pp. 222- 241; tr. it. di A. Pinotti, *Fonti della conoscenza. Empatia*, in S. Besoli, M. Manotta, R. Martinelli (a cura di), «Discipline Filosofiche», cit., pp. 47-62.
D. Lohmar, *The Function of Weak Phantasy in Perception and Thinking*, in S. Gallagher, D. Schmicking (a cura di), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*, cit., pp. 159-177.
D. Manca, *La dialettica dell'immagine. Benjamin e Husserl sull'ordinarietà della filosofia*, in L. Filieri (a cura di), *Linguaggi dell'immaginazione*, ETS, Pisa 2015, pp. 71-90.
Id., *Spontaneità e realtà umana in Sartre*, in «Studi Sartriani», XIII, Roma Tre Press, Roma 2019, pp. 61-86.
E. Marbach, *Einleitung des Herausgebers*, in E. Husserl, *Phantasie*, *Bildbewusstsein, Erinnerung*, cit., pp. XXV- LXXXII.
A. Meinong, *Über Gegestandstheorie*, in Id., *Untersuchungen zur Gegenstandtheorie und Psychologie*, Barth, Leipzig 1904, pp. 1-50; tr. it. *Teoria dell'oggetto*, a cura di E. Coccia, Quodlibet, Macerata 2003.
M. Meletti Bertolini, *La conversione dell'autenticità. Saggio sulla morale di J.P. Sartre*, Franco Angeli, Milano 2000.
M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; tr. it. *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003.
Id., *Les aventures de la dialectique*, Gallimard, Paris 1955; tr. it. *Le avventure della dialettica*, a cura di D. Scarso, Mimesis, Milano-Udine 2008, p. 199.
S. Micali, *The Temporalization of Absolute Flow of Time-Consciousness*, in D. Lohmar, I. Yamaguchi (a cura di), *On Time*, cit., pp. 169-187.
A. de Mijolla, *La psychanalyse en France (1893-1965)*, in R. Jaccard (a cura di), *Histoire de la psychanalyse*, Hachette, Paris 1982, pp. 9-105.
D. Moran, *Husserl, Sartre and Merleau-Ponty on Embodiment, Touch and the 'Double Sensation'*, in K. J. Morris (a cura di), *Sartre on the body*, Palgrave Macmillan, Oxford 2010, pp. 41-66.
J.-M. Mouillie, *Sartre. Conscience, ego et psyché*, PUF, Paris 2000/2021.
Id., *Sartre et Husserl : une alternative phénoménologique ?*, in Id. (a cura di), *Sartre et la phénoménologie*, cit., pp. 77-134.
Id., *La signification métaphysique de la phénoménologie sartrienne*, in «Alter», 10, cit., pp. 229-247.
K. Mulligan, *Perception*, in B. Smith, D. Woodruff Smith (a cura di), *The Cambridge Companion to Husserl*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 168-238.
A. Musio, *L'inganno del solipsismo. Da Scheler a Sartre*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 3, 2011, pp. 457-496.
J.-Ph. Narboux, *Intentionnalité et négation dans* l'Être et le néant, in J.-M. Mouillie, J.-Ph. Narboux (a cura di), *Sartre.* L'Être et le néant*. Nouvelles lectures*, Les belles lettres, Paris 2015, pp. 57-91.

S. Nicolas, J. Segui, L. Lefrand, *Les premières revues de psychologie : la place de L'Année Psychologique*, in «L'Année Psychologique», 100, 1, 2000, pp. 71-110.
F. Nobili, *Husserl sullo stato dell'arte: riflessioni al crocevia tra fenomenologia e letteratura*, in Id., (a cura di), *Arte e fenomenologia. Rifrazioni reciproche*, ETS, Pisa 2017, pp. 41-54.
Id., *Sartre e la dissoluzione onto-fenomenologica della realtà umana*, in «Studi Sartriani», XIII, cit., pp. 9-29.
E. Paganini, *Oggetti e personaggi fittizi. Un dibattito filosofico contemporaneo*, Carocci Editore, Roma 2019.
F. Parot, M. Richelle, *Introduction à la psychologie. Histoire et méthodes* (1992), PUF, Paris 2003.
J.-F. Petit, *Histoire de la philosophie française au XX^e^ siècle*, Desclée du Brouwer, Paris 2009.
J. Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, Alcan, Paris 1926; tr. it. di M. Villaroel, *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, Bollati Boringhieri, Torino 1955/2013.
G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano 1967, ed. digitale 1998.
Id., *Le regole dell'immaginazione* (1980), ed. digitale 2004, scaricabile online dall'Archivio Giovanni Piana.
Id., *"Occorre riflettervi ancora". Considerazioni in margine a* Fantasia e immagine *di Edmund Husserl*, in «Bollettino Filosofico», XXXIII, FedOA Press, Napoli 2018, pp. 305-307.
T. Piazza, *Esperienza e sintesi passiva. La costituzione percettiva nella filosofia di Edmund Husserl*, Guerini e Associati, Milano 2001.
A. Pinotti, *I centri fenomenologici: Monaco, Gottinga e Friburgo in Brisgovia*, in A. Cimino, V. Costa (a cura di), *Storia della fenomenologia*, Carocci, Roma 2012, pp. 113-128.
Id., *Empatia: destinazioni e aporie di un moto a luogo*, in «Reti, saperi, linguaggi», 2, 2, 2013, pp. 13-18.
N. Pirillo, *Sartre, Cartesio: un dialogo*, in J.-P. Sartre, *La liberté cartésienne*, cit., pp. 7-85.
P. Poellner, *Early Sartre on freedom and ethics*, in «European Journal of philosophy», 23, 2, 2012, pp. 221-247.
Id., *Action, value and autonomy: a quasi-sartrean view*, in S. Baiasu (a cura di), *Comparing Kant and Sartre*, cit., pp. 132-157.
Id., *Value in modernity. The philosophy of existential modernism in Nietzsche, Scheler, Sartre, Musil*, Oxford University Press, Oxford 2022.
R. Poli, *Kazimierz Twardowski*, in L. Albertazzi, M. Libardi, R. Poli (a cura di), *The School of Franz Brentano*, Springer, Dordrecht 1996, pp. 207-232.
O. Pompeo Faracovi*, Il primo Sartre e la filosofia francese*, in «Rivista di Storia della Filosofia (1984)», 50, 2, Franco Angeli, Milano 1995, p. 401-419.
M. A. Rancadore, *L'idealismo critico di Sartre*, cit.
M. Recalcati, *Ritorno a Jean-Paul Sartre. Esistenza, infanzia e desiderio,* Einaudi, Torino 2021.
D. Reisman, *Sartre's Phenomenology*, Continuum, London and New York 2007.
W. Remley, *Ethics of authenticity*, in M. C. Eshleman, C. L. Mui (a cura di), *The Sartrean Mind*, Routledge, Oxon and New York 2020, pp. 277-287.
A. Renaut, *Chapitre II. Sartre et Heidegger*, in J. Quillien (a cura di), *La réception de la philosophie allemande en France au XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1994, pp. 241-262.
M. Richir, *Imagination et Phantasia chez Husserl*, in J. Benoist, V. Gérard (a cura di), *Lectures de Husserl*, Ellipses, Paris 2010, pp. 143-158.
S. Richmond, *Magic in Sartre's early philosophy*, in J. Webber (a cura di), *Reading Sartre. On phenomenology and existentialism*, Routledge, London and New York 2011, pp. 145-160.
P. Ricoeur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, a cura di R. Messori, Aesthetica Preprint, Palermo 2002.
H. Rizk, *Être et faire, la liberté comme principe d'individuation*, in J.-M. Mouillie, J.-Ph. Narboux (a cura di), *Sartre*, cit., pp. 193-212.

R. Ronchi, *Oltre la fenomenologia. La questione della coscienza assoluta ne* La transcendance de l'ego, in J.-P. Sartre, *La trascendenza dell'Ego*, cit., pp. 7-22.
C. Rozzoni, *Percezione, fantasia, immagine*, in E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., pp. XIX-LVIII.
A. Ruoppo, *Etica ed esistenza. Un possibile dialogo fra Heidegger e Sartre*, in Ead. (a cura di), Essere e Tempo. *Novanta anni dopo: Attualità e inattualità dell'analitica esistenziale*, FedOA Press, Napoli 2019, pp. 85-94.
M. Russo, *Per un esistenzialismo critico. Il rapporto tra etica e storia nella morale dell'autenticità di Jean-Paul Sartre*, Mimesis, Milano-Udine 2018.
Ead., *Testamento, inizio o ritorno?*, in J.-P. Sartre, B. Lévy, *La speranza oggi*, cit., pp. 7-34.
Ead., *L'immaginazione come condizione di possibilità della libertà in Sartre. Dai primi studi di psicologia fenomenologica all'immaginazione critica*, in A. Donise, A. Bocchetti (a cura di), *Crisi e patologia dell'immaginazione*, Guida, Napoli 2023 (in fase di pubblicazione), pp. 159-180.
M. Saraiva, *L'imagination selon Husserl*, in *Phaenomenologica*, 34, M. Nijhoff, The Hague 1970.
J.-M. Schaeffer, *Oggetti estetici?*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze 2006, pp. 37-54.
M. Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie* (1923), in *Gesammelte Werke*, VII, a cura di M. Frings, Bouvier Verlag, Bonn 2005, pp. 7-258; tr. it. *Essenza e forme della simpatia*, a cura di L. Boella, Franco Angeli, Milano 2010.
Id., *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1927^2), in *Gesammelte Werke*, II, a cura di M. Frings, Bouvier Verlag, Bonn 2009; tr. it. *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, a cura di R. Guccinelli, Bompiani, Milano 2013.
R. Schmitz-Perrin, *Strasbourg, «banlieue de la phénoménologie». Edmond Husserl et l'enjeu de la philosophie religieuse*, in «Revue des Sciences Religieuses», 69, 4, 1995. pp. 481-496.
A. Schnell, *Husserl et le fondements de la phénoménologie constructive*, Édition Jérôme Millon, Grenoble 2007; tr. it. di M. Cavallaro, *Husserl e i fondamenti della fenomenologia costruttiva*, Inschibboleth, Roma 2015.
Ch. Schües, *Conflicting apprehension and the question of sensation*, in V. Costa, N. Depraz, D. Zahavi (a cura di), *Alterity and Facticity*, cit., pp. 139-162.
J. R. Searle, *The logical status of fictional discourse*, in Id., *Expression and meaning: Studies in Theories of Speech Act*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 58-75.
G. Seel, *Pre-reflective and reflective time-consciousness. The shortcomings of Sartre and Husserl and a possible way out*, in S. Miguens, G. Prayer, C. Bravo Morando (a cura di), *Pre-reflective Consciousness Sartre and contemporary philosophy of mind*, Routledge, London and New York 2016, pp. 120-139.
J. Simont, *Morale esthétique, morale militante: au de là de la «faribole»?*, in «Revue Philosophique de Louvain», 87, 73, 1989, pp. 23-58.
Ead., *Sartrean ethics*, in Ch. Howells (a cura di), *Cambridge Companion to Sartre*, cit., pp. 178-210.
C. Sommerlatte, *It's about that time: Sartre's theory of temporality*, in M. C. Esheleman, C. L. Mui (a cura di), *The Sartrean mind*, cit., pp. 198-211.
R. Sokolowski, *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*, in *Phaenomenologica*, 18, M. Nijhoff, The Hague 1970.
Id., *Introduction to Phenomenology*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
H. Spiegelberg, *The phenomenological movement*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1960/1994.
P. Spinicci, *Il paradosso della percezione*, Mimesis, Milano-Udine 2019.
C. Stumpf, *Dettati di psicologia e logica*, a cura di M. Manotta, in S. Besoli, R. Martinelli (a cura di), «Discipline Filosofiche», XI, 2, Quodlibet, Macerata 2001, pp. 11-72.
A. Tamina Katz, *Toward a Husserlian Foundation of Aesthetics: On Imagination, Phantasy, and Image Consciousness in the 1904/1905 Lectures*, in «The Journal of Speculative Philosophy», 30, 3, pp. 339-351.

M. Tedeschini, *Distanti uno sputo. Disgusto e paura in Aurel Kolnai e Jean Paul Sartre*, in «Itinera», 12, 2016, pp. 40-59.
E. Terrone, *Happiness is Like This. Fiction as a Repertoire of Indexical Predicates*, in «Teorema: Revista Internacional de Filosofía», XXXV, 3, 2016, pp. 117-131.
A. Tomès, *Sartre et la critique des fondements de la psychologie : Quelques pistes sur les rapports de Sartre et de Politzer*, in «Bulletin d'analyse phénoménologique», VIII, 1, 2012, pp. 227-228.
L. Van Eynde, *Husserl et l'imagination comme mode intentionnel. La théorie de l'intentionnalité dans le cours de 1904-1905*, in «Phänomenologische Forschungen», 5, 1, 2000, pp. 45-70.
D. Vanello, *Sartre's theory of motivation*, in «The Southern Journal of Philosophy», 57, 2, 2019, pp. 259-278.
L. Vanzago, *Husserl e la doppia vita dell'immaginazione*, in «Paradigmi. Rivista di critica filosofica», 3, 2009, pp. 13-28.
A. Voltolini, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Laterza, Roma-Bari 2010.
J. Wahl, *Vers le concret. Études d'histoire de la philosophie contemporaine (William James, Whitehead, Gabriel Marcel)* (1932), Vrin, Paris 2004; tr. it. *Verso il concreto. Studi di storia della filosofia contemporanea. William James, Whitehead, Gabriel Marcel*, a cura di G. Piatti, Mimesis, Milano-Udine 2019.
N. de Warren, *Imagination et incarnation*, in «Methodos», 9, 1, 2009, pp. 1-16.
Id., *Lo sguardo di Pamina. Immagine e immaginazione nella fenomenologia husserliana*, tr. it. di A. Staiti, in C. Di Martino (a cura di), *Attualità della fenomenologia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 193-228.
J. Webber, *Sartre's phenomenological psychology of imagination*, in M. C. Eshleman, C. L. Mui (a cura di), *The Sartrean Mind*, cit., pp. 104-116.
D. Welton, *The Systematicity of Husserl's Transcendental Philosophy: From Static to Genetic Method*, in Id. (a cura di) *The New Husserl. A critical reader*, Indiana University Press, Bloomington 2003, pp. 255-288.
K. Wider, *The bodily nature of consciousness. Sartre and the contemporary philosophy of mind*, Cornell University Press, Ithaca and London 1997.
V. Wiel, *Du bon usage de l'imagination selon Malebranche*, in «L'information littéraire», 58, 4, 2006, pp. 20-27.
G. Wormser, *L'*Être et le néant *et la phénoménologie des valeurs*, in J.-M. Mouillie (a cura di), *Sartre et la phénoménologie*, cit., pp. 297-322.
J. Žanić, *Generality in Fiction*, in «Teorema: Revista Internacional de Filosofía», XXXV, cit., pp. 113-147.

Sitografia

«Fou», fou, folle | Dictionnaire de l'Académie française | 9e édition (dictionnaire-academie.fr).