

Aesthetica Preprint

Supplementa

Husserl e l'immagine

di Carmelo Cali



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint
Supplementa

10

Aprile 2002

Centro Internazionale Studi di Estetica
Edizione fuori commercio distribuita in omaggio

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica 40%, 1999, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Carmelo Calì

Husserl e l'immagine

Indice

INTRODUZIONE	7
I – I DIFFERENTI SENSI DELL'IMMAGINAZIONE	9
1 – I nomi dei fenomeni dell'immaginazione in Husserl	9
2 – Immaginazione e rappresentazione	11
3 – La fenomenologia dell'immaginazione	16
4 – Testi e metodo della ricerca	18
II – L'IMMAGINE FISICA	23
1 – Gli oggetti materiali e le immagini	23
2 – La struttura dell'immagine fisica	26
3 – Le condizioni di senso dell'immagine	32
4 – Il contrasto e l'inattualità dell'immagine	39
5 – Il senso ed il riferimento dell'immagine	47
6 – La raffigurazione e il problema della somiglianza	56
7 – L'immagine immanente e la funzione simbolica	71
8 – Una nuova descrizione dell'immagine fisica	78
III – L'IMMAGINE DI FANTASIA	97
1 – La descrizione fenomenologica della <i>Phantasie</i>	98
2 – Le condizioni fenomeniche dell'immagine di fantasia	101
3 – Il senso e il riferimento nell'immagine di fantasia	110
4 – La teoria della <i>Repräsentation</i>	118
5 – La somiglianza nell'immagine di fantasia	123
6 – Difficoltà e aporie della teoria della <i>Repräsentation</i>	126
7 – La teoria dell'implicazione intenzionale	134
IV – L'ANALISI DELL'OGGETTO ESTETICO	145
1 – L'immagine e l'oggetto estetico nell'arte figurativa	146
2 – L'analisi del sentimento estetico	157
3 – La rappresentazione teatrale	170
5 – Criteri d'identità dell'oggetto d'arte	178
CONCLUSIONE	217
BIBLIOGRAFIA	225

A Claudia

Introduzione

Il presente lavoro si propone di ricavare una teoria organica e potente, dal punto di vista descrittivo, dei fenomeni che rientrano nel campo dell'immaginazione, attraverso l'analisi dei testi che Husserl ha dedicato all'immagine fisica e di fantasia, e in particolare utilizzando alcuni testi poco conosciuti del *corpus* husserliano, pubblicati nel volume XXIII della collana Husserliana, nel quale sono raccolte lezioni, abbozzi di studio, appunti, veri e propri saggi d'applicazione del metodo fenomenologico ai temi delle immagini fisiche e delle immagini di fantasia, oltre che all'oggetto d'arte.

La descrizione fenomenologica dell'immagine fisica e di fantasia risponde alla domanda sui molteplici sensi del termine "immagine". Se la possibilità di applicare il termine "immagine" sia nel caso di quadri, incisioni, fotografie, sculture, sia nel caso delle immagini di fantasia è avvertita come relativamente non problematica dal senso comune, ciò non è sufficiente per stabilire l'identità delle condizioni di senso di questi fenomeni. Pertanto le analisi di Husserl si rivolgono allo studio delle caratteristiche strutturali del modo in cui un osservatore si riferisce a qualcosa attraverso forme diverse d'immagini e del modo d'apparizione di esempi qualsiasi d'immagini fisiche e di fantasia. Il fine del lavoro mira quindi a stabilire se l'estensione comunemente attribuita al termine "immaginazione" comprenda specie di fenomeni differenti rispetto al senso ed al modo del riferimento.

In conformità ad una delle prescrizioni fondamentali del metodo fenomenologico, sia le analisi di Husserl sia le argomentazioni qui proposte sono condotte attraverso la costruzione d'esempi che corrispondano all'uso che si fa in modo ordinario delle immagini. Introducendo delle variazioni negli esempi proposti, si mostrerà quali siano le condizioni di senso del fenomeno studiato.

Husserl ha dedicato, inoltre, delle analisi all'oggetto estetico ed alla sua esperienza. È possibile allora studiare fenomenologicamente, da un lato, i rapporti che sussistono tra immagine fisica ed oggetto artistico, dall'altro, la possibilità di comprendere nella categoria di oggetto estetico sia oggetti culturali sia oggetti o eventi naturali. Queste analisi non compongono una teoria estetica unitaria, all'interno della fenomenolo-

gia di Husserl. Tuttavia è possibile utilizzarne il metodo e i risultati per studiare certi temi suscettibili di pertinenza estetica. In questa prospettiva mi occuperò anche della discussione dello statuto fenomenologico degli oggetti d'arte, rispetto ai quali studierò quale condizione di senso regoli l'attribuzione di valore estetico ad un oggetto o evento. Una volta chiarito il senso degli atti dell'esperienza estetica e la loro specie correlativa di riferimento, ho ritenuto di poter formulare, sulla base delle indicazioni di Husserl, le condizioni d'identità alle quali rispondono gli oggetti dell'esperienza ordinaria e quelli dell'esperienza estetica.

Questo volume è il risultato della rielaborazione del lavoro che ho condotto nell'ambito del Dottorato di ricerca in "Estetica e Teoria delle Arti" dell'Università di Palermo. Desidero quindi ringraziare il prof. Luigi Russo, coordinatore del corso, che ha sempre seguito con partecipazione l'evoluzione del lavoro e che come co-tutor mi ha sempre invitato ad applicare il rasoio di Occam, un consiglio senza il quale difficilmente avrei portato a termine la mia ricerca. Desidero esprimere la mia gratitudine anche alla prof. Maria Barbara Ponti, tutor della ricerca, che ha fatto corrispondere ad ogni pagina del lavoro una pagina di utili consigli. Un sentito ringraziamento rivolgo anche al prof. Elio Franzini, che ha messo a mia disposizione la sua disponibilità, la sua profonda conoscenza di Husserl, ed ha sempre accompagnato con simpatia ogni indicazione o suggerimento. Ringrazio poi il prof. Salvatore Tedesco, che si è sobbarcato la lettura di una prima versione di questo volume, per i suoi consigli e le sue annotazioni sempre attente e precise; e il prof. Giuseppe Di Giacomo per il suo costante interesse per la mia ricerca e per aver letto e sostenuto questo lavoro prima della sua pubblicazione.

Per lo studio dei manoscritti, conservati presso lo Husserl Archiv di Leuven e di Köln, è stata essenziale l'assistenza del dottor Sowa, che ringrazio insieme ai proff. Rudolf Bernet e Ulrich Melle per la loro disponibilità e per l'autorizzazione alla citazione di alcuni passi dei manoscritti tuttora inediti. Questi passi sono stati citati in tedesco, mentre la mia traduzione sarà riportata in nota.

Infine, devo molto a tutti coloro con i quali ho avuto modo di discutere le tesi e le argomentazioni di questo studio, e in particolare al prof. Vincenzo Costa, al prof. Mauro Carbone e al dottor Matteo Bianchin.

I – I differenti sensi dell'immaginazione

La domanda alla quale le analisi di Husserl devono fornire una risposta è esprimibile nella seguente forma: ciò che il linguaggio designa con “immaginazione” [*Imagination*] o “immagine” [*Bild*] corrisponde ad una nozione univocamente determinata? In altre parole, l'estensione di questi due termini è un insieme di fenomeni che condivide una struttura comune tale da rientrare nell'ambito di applicazione di uno stesso concetto? Immaginazione e immagine significano sempre la stessa cosa nei diversi contesti in cui sono impiegati per riferirsi a fenomeni che hanno a che fare con le immagini, intese in un senso intuitivamente molto ampio?

1 – I nomi dei fenomeni dell'immaginazione in Husserl

Prima di esporne le analisi sui fenomeni dell'immaginazione, è opportuno elencare le diverse espressioni che Husserl impiega per designarli, indicandone le differenze di significato. Le distinzioni terminologiche che riguardano i fenomeni che è possibile far rientrare sotto un concetto ampio e intuitivamente plausibile, seppur generico, d'immaginazione in parte sono richieste dalla teoria, in parte danno in prima approssimazione un'idea delle differenze tra i fenomeni da studiare.

(a) *Imagination*: Husserl usa questo termine per designare in modo generico sia la specie delle immagini fisiche, in altre parole tutte quelle che necessitano di un supporto fisico di una qualunque natura per esercitare la propria funzione, sia quella delle immagini mentali. All'epoca delle *Ricerche Logiche*, i due fenomeni sono, infatti, distinti rispettivamente con le espressioni «abbildende Imagination» e «schlichte Imagination»¹. Queste espressioni evidenziano la funzione raffigurativa delle immagini fisiche, che richiede una struttura complessa che presenti come un suo elemento un supporto materiale, di contro al carattere delle immagini mentali, che non posseggono la funzione di raffigurare un oggetto assente e che sono dotate di una struttura semplice, dal momento che non prevedono la necessità di un supporto materiale.

(b) *Bild* e *Bildvorstellung*: si tratta di due termini, il cui uso corrisponde ad una distinzione necessaria per la teoria tra l'atto che attribuisce ad un oggetto il senso di immagine di qualcosa e l'immagine stessa, considerata come ciò che sta nello sguardo dell'osservatore, come un oggetto particolare in cui si vede un oggetto assente. Il termine "*Bild*" designa l'immagine dotata di un supporto fisico, quindi l'immagine che è un quadro o un'incisione su carta, mentre solo impropriamente esso può servire per designare l'atto che la costituisce ². "*Bildvorstellung*", invece, designa non il "*Bild*", ma l'atto di una «*ab-bildende Imagination*», che di norma è contrapposto all'atto costitutivo di un'immagine mentale, per il quale è usato solitamente il termine specifico "*Phantasievorstellung*".

(c) *Phantasie, freie Phantasie*: con questi termini, Husserl designa il fenomeno dell'immagine priva di un supporto fisico e l'atto specifico, il riferimento del quale è responsabile dell'apparizione di un'immagine di fantasia. Di norma, è il termine *Phantasie* ad essere usato per designare sia l'atto sia il suo correlato intenzionale ³.

A rigore, non sarebbe corretto utilizzare l'espressione "immagine mentale" come equivalente a quella di "*Phantasie*", dal momento che per Husserl a questo termine non corrisponde un'immagine che sussista dentro la mente. Tuttavia, le cosiddette immagini mentali forniscono un buon esempio di quanto Husserl studia sotto il titolo di immagine di fantasia. Per questo motivo, a volte le due espressioni sono usate in questa ricerca per intendere lo stesso insieme di fenomeni. Uno dei fini principali dell'esposizione delle analisi di Husserl in merito è mostrare che i risultati così ottenuti possono chiarire la questione del senso e dell'esistenza delle immagini mentali.

(d) *Einbildung*: quest'espressione, che Husserl non usa di frequente, si applica sia a casi di «immaginazione semplice» che di «immaginazione raffigurativa» ⁴.

Questa prima esposizione della differenza di senso e d'applicazione dei termini, che riguardano i fenomeni che rientrano nel campo dell'immaginazione, mostra l'equivocità del termine "immaginazione". Esso può essere applicato a casi che presentano una struttura differente: l'immagine fisica e l'immagine di fantasia. Bisognerà allora studiare in che cosa consistono queste differenze strutturali, la loro eventuale corrispondenza con differenze di funzione dell'immagine, le eventuali differenze nel modo in cui ci si riferisce a qualcosa per mezzo di un'immagine dell'una o dell'altra specie. Il termine "*Bild*" non può essere usato in senso proprio per designare ogni specie d'immagine, all'infuori di quella che è dotata di un supporto e che, per convenienza, possiamo dunque chiamare "immagine fisica", seguendo l'abitudine di Husserl che in proposito si serve a volte di «*physisches Bild*». La distinzione, poi, tra "*Bild*" e "*Bildvorstellung*" annuncia lo stile d'ana-

lisi della fenomenologia, che rintraccia il senso dei fenomeni nella struttura intenzionale dell'atto. Si tratterà allora di studiare quali parti della struttura degli atti siano responsabili del senso dell'immagine fisica o di quella di fantasia.

2 – Immaginazione e rappresentazione

Il fatto che “*Bildvorstellung*” designi un atto che appartiene alla specie del riferimento intenzionale attraverso un'immagine richiede altre distinzioni terminologiche, per chiarire il senso di un termine chiave dell'analisi fenomenologica: “rappresentazione”, in tedesco “*Vorstellung*” o “*Repräsentation*”. Entrambe queste espressioni sono usate da Husserl come termini fondamentali nelle sue analisi della struttura di atti di ogni specie, ma nessuna delle due può essere confusa con espressioni che designano la specie particolare di atti dell'immaginazione. Ne chiarirò brevemente il significato.

(1) *Vorstellung*: si tratta di un termine equivoco e l'analisi dei suoi sensi diversi coincide con buona parte della teoria fenomenologica. Mi limito a segnalarne alcuni, utili per comprendere le analisi dell'immaginazione.

(1.1) *Vorstellung* come “materia” [*Materie*] di un atto: è il momento della struttura di ogni atto, di una qualunque specie, che lo rende un atto intenzionale. Se c'è differenza tra l'atto generico di percepire e il percepire qualcosa, allora è la materia a fornirla. Essa, infatti, non solo indica quale oggetto sia inteso dall'atto, ma anche in che modo lo sia, in altre parole indica quali attributi, relazioni o forme l'atto attribuisca all'oggetto⁵. Specificando ulteriormente quest'accezione di *Vorstellung*, Husserl usa anche l'espressione «senso apprensionale» [*Auffassungssinn*], dal momento che la materia costituisce il senso con cui un atto intenzionale si riferisce ad un oggetto. La tesi dell'intenzionalità, infatti, non prescrive solo che un atto abbia sempre un oggetto come suo correlato, ma innanzi tutto prevede che ogni singolo atto intenda in modo determinato un oggetto o, meglio, che ad ogni atto corrisponda un oggetto con determinate proprietà. La materia, dunque, non solo fornisce il riferimento di un atto, ma anche il senso di questo riferimento, che consiste esattamente nel modo in cui un singolo atto individua un determinato referente.

L'esempio di un qualsiasi atto percettivo può servire per chiarire la funzione intenzionale della materia.

La tesi, secondo la quale ogni atto è dotato di materia, rende possibile la distinzione tra vivere [*erleben*] le sensazioni [*Empfindungen*] di una percezione e percepire un oggetto. Percepire un oggetto, con le sue proprietà, non equivale al vivere delle sensazioni visive o tattili,

vale a dire al registrare semplicemente delle impressioni sensoriali in qualche modo generate dall'oggetto. Le impressioni sensoriali, le sensazioni non possono esaurire il senso di una percezione di un oggetto materiale.

Innanzitutto, tra le sensazioni vissute e le proprietà dell'oggetto o l'oggetto stesso, che è il solo referente dell'atto, passa la differenza fondamentale tra parti della percezione e parti dell'oggetto percepito. Queste parti sono momenti di specie differente. Le proprietà dell'oggetto sono proprietà sensibili trascendenti, che si trovano al di fuori dell'atto percettivo, poiché appartengono all'oggetto, che è il referente della percezione. Le sensazioni vissute sono le qualità sensoriali colte dalla percezione. Se il carattere specifico della percezione consiste nel riferirsi ad un oggetto trascendente, distinto dall'atto che vi si riferisce, allora l'oggetto e le sue proprietà non possono coincidere con il complesso d'impressioni sensoriali registrate nella percezione. Le impressioni sensoriali forniscono l'insieme di dati ai quali la materia deve attribuire un senso, affinché essi siano trasformati nell'aspetto dell'oggetto che cade nella percezione. La materia dà struttura ai dati sensoriali, che sono così appresi [*aufgefasst*] in modo da costituire il contenuto dell'aspetto in cui si mostrano le proprietà dell'oggetto. Questa strutturazione corrisponde all'attribuzione di senso alle sensazioni vissute, senza il quale non si potrebbe affermare che certe proprietà di un oggetto siano percepite secondo un senso determinato. Vivere delle sensazioni non è la stessa cosa che percepire un oggetto, perché alla registrazione delle impressioni sensoriali manca il senso fornito dalla materia. Essa, dunque, rende la percezione un atto in grado di riferirsi a qualcosa esterno alla capacità di ricezione sensoriale del soggetto. La materia, per esempio, fornisce la differenza tra le sensazioni acustiche vissute nella percezione e il canto di una cantante, che è l'unico e il solo referente della percezione. Essa, quindi, rende possibile il riferimento stesso, poiché fornisce il senso, dal quale il riferimento intenzionale non può mai prescindere.

Inoltre, se non fosse possibile assicurare la distinzione tra momenti della percezione e proprietà dell'oggetto percepito, non si potrebbe rendere conto né della possibilità di percepire la stessa proprietà dell'oggetto in differenti circostanze né della possibilità di percepire lo stesso oggetto con atti percettivi che gli si riferiscono in tempi diversi attraverso le medesime proprietà o attraverso proprietà diverse.

La stessa forma, infatti, può essere percepita sotto angoli e prospettive differenti, come lo stesso colore può rimanere lo stesso referente percettivo in differenti condizioni d'illuminazione. Ruotando intorno ad un oggetto, entro un certo margine di distanza da esso, la sua forma, pur rimanendo invariata, può mostrarsi secondo prospettive diverse, rimanendo la stessa forma vista ora da un lato ora dall'altro.

La costanza del riferimento è assicurata dalla materia, che dà ai dati sensoriali differenti che appartengono ad ogni atto un senso tale, che le rispettive percezioni possano riferirsi alle corrispondenti proprietà della stessa forma di un oggetto che cade nella visione da prospettive differenti. Analogamente, in seguito al mutamento delle condizioni d'illuminazione, si avrà una serie di atti con contenuti sensoriali differenti, che si riferiscono comunque alla stessa proprietà cromatica dell'oggetto, data in modi differenti.

La materia, allora, è una parte della struttura intenzionale di ogni atto. Il concetto di *Vorstellung*, nel senso di materia, è necessario per rendere conto del fatto che ciascun atto intenzionale di ogni specie non equivale ad un semplice vivere delle sensazioni, il che renderebbe incomprensibile il suo esser diretto a qualcosa secondo certe proprietà piuttosto che altre. Questo concetto di *Vorstellung* non va allora in nessun modo confuso con qualsiasi fenomeno che rientra nella famiglia dell'immaginazione, dal momento che esso designa una parte della struttura intenzionale comune ad ogni atto di qualsiasi genere, sia esso percettivo o immaginativo.

(1.2) *Vorstellung* come «atto oggettivante» [*objektivierende Akt*]: in questo caso “rappresentazione” designa ogni atto che rende il proprio correlato oggettuale [*gegenständlich*] in senso lato ossia un'unità oggettiva che corrisponde all'unità di senso dell'atto. Secondo quest'accezione una percezione, una fantasia, un atto che si riferisce a qualcosa attraverso un'immagine fisica, sono rappresentazioni o atti oggettivanti di natura intuitiva, che si riferiscono ad un oggetto che appare con un senso unitario, seppur in modi diversi in rapporto alle differenti specie dell'atto intenzionale ⁶.

(2) *Repräsentation*: anche questo è un termine equivoco, che conosce differenti applicazioni nella teoria della struttura dell'atto, elaborata soprattutto all'epoca delle *Ricerche Logiche*.

(2.1) *Repräsentation* come «forma apprensionale» [*Auffassungsform*]: la forma apprensionale non va confusa con il senso apprensionale o materia di un atto. Il senso apprensionale è la parte dell'atto che gli conferisce il carattere intenzionale, poiché esso stabilisce il senso del riferimento all'oggetto, ma considerato a parte rispetto agli eventuali dati sensoriali ai quali esso dà una struttura. Ci si basa sul senso apprensionale di due percezioni, quando si afferma che entrambe si riferiscono allo stesso oggetto, indipendentemente dagli aspetti diversi che ne hanno colto. La forma apprensionale, invece, è ciò che stabilisce la specie intenzionale del rapporto tra la materia e il contenuto sensoriale di un atto, ragion per cui non può prescindere dai dati sensoriali.

L'apprensione dei contenuti sensoriali da parte della materia di un atto intenzionale non è, infatti, ancora sufficiente per restituire l'intero senso dell'atto. Una percezione di un qualunque oggetto materiale non

consiste solo nell'apprensione di determinate sensazioni che, in base al modo del riferimento dell'atto ad un oggetto, danno luogo alle apparizioni in cui si mostrano le proprietà dell'oggetto. Al senso della percezione appartiene anche la caratteristica delle apparizioni percettive di mostrare un oggetto presente [*gegenwärtig*], vale a dire come parte dell'ambiente in cui si colloca l'osservatore. Affinché si possa rendere conto di questo carattere di "presentazione" [*Gegenwärtigung*] ⁷ della percezione, è necessario ricorrere alla «forma apprensionale». Quest'elemento della struttura dell'atto stabilisce il modo specifico dell'unità tra l'apprensione della materia e le sensazioni, in modo che i dati sensoriali siano strutturati come l'apparizione percettiva di un oggetto che occorre nell'ambiente percettivo dell'osservatore. Il punto si chiarisce ulteriormente, se si pensa che uno stesso insieme di dati sensoriali può servire come base ad atti di specie differente, come una stessa materia può fornire loro un senso identico. Un colore fantasmatico e un colore percepito non sono differenti in specie, poiché appartengono all'estensione della stessa specie di qualità cromatica. Il predicato "essere rosso" designa la stessa proprietà attribuita ora ad un oggetto attuale, ora all'oggetto di un'immagine mentale. Si dà lo stesso caso, se una stessa complessione di linee e macchie cromatiche, distribuite su una tela, assume ora il valore d'insieme di proprietà percettive di un oggetto materiale colorato e ricoperto di linee di varia natura, ora di proprietà figurative che stanno per le forme e i colori di un oggetto assente, riprodotto in immagine. In entrambi i casi, il valore del dato sensoriale dipende non solo dal senso apprensionale, che è responsabile dell'apprensione di una sensazione come proprietà cromatica di un oggetto, ma anche dalla relazione di *Repräsentation* che stabilisce la natura di quest'apprensione, che potrà essere percettiva, figurativa o di fantasia.

Una complessione sensoriale possiede il valore di sensazioni delle proprietà di un oggetto attuale, se l'atto è dotato di una forma di rappresentazione che unisce la materia alle sensazioni in modo tale che ad apparire sia un oggetto attuale e presente, così che l'intera percezione avrà il carattere di una presentazione. Al variare della forma di rappresentazione varieranno quindi sia il valore del contenuto sensoriale sia il carattere complessivo dell'atto. Il contenuto avrà valore di sensazioni come apparizioni di un oggetto attuale che si dà come presente e in se stesso, nel caso della percezione, oppure di base sensoriale per apparizioni che rendono presente per somiglianza le proprietà di un oggetto assente, che si dà solo per mezzo di un analogon, nel caso dell'immagine fisica. Nello studio fenomenologico dei fenomeni dell'immaginazione, si studierà allora la forma apprensionale o la *Repräsentation* che stabilisce il carattere dell'unità formata dalla materia e dal contenuto sensoriale dell'atto, a causa della quale l'apprensione dei dati sen-

soriali costituisce l'apparizione di un oggetto per mezzo di un'immagine, fisica o mentale, oppure l'apparizione dell'oggetto in se stesso nella percezione.

(2.2) *Repräsentation* nel senso di «semplice rappresentazione» [*Repräsentation schlechthin*]: il significato di quest'espressione è strettamente legato a quello di forma apprensionale, tuttavia i due significati non vanno confusi. L'espressione "semplice rappresentazione" designa il rapporto tra il senso apprensionale e le sensazioni, considerati non come due elementi separati, bensì come un intero. Il senso apprensionale struttura i contenuti sensoriali, per conferire alle sensazioni il valore d'apparizione dell'oggetto al quale ci si riferisce. L'operazione di strutturazione però non consiste nell'assunzione da parte della materia di una complessione indistinta di materiale sensibile. Il senso apprensionale e l'insieme delle sensazioni, infatti, devono costituire un intero, vale a dire una struttura composta da parti che intrattengano relazioni necessarie tra loro. Si deve dunque stabilire una correlazione necessaria tra parti del senso e parti correlative del contenuto sensoriale. L'apparizione delle proprietà dell'oggetto è il risultato di un'operazione che mette in relazione ogni parte del senso ed ogni parte correlativa del contenuto sensoriale, non di una semplice corrispondenza tra la materia e le sensazioni. Tutto ciò che si mostra negli aspetti dell'oggetto è inteso dal senso dell'atto, grazie alle sensazioni che sono una parte costitutiva delle apparizioni e che corrispondono al senso apprensionale. Per questa ragione, la struttura designata con "semplice rappresentazione" è responsabile della relazione tra ciò che dell'oggetto appare nella percezione e le proprietà dell'oggetto, che ne è il referente. Solo dopo esser stata dotata di un senso determinato ed esser stata inserita in una struttura d'apparizione, la qualità cromatica "rosso", attribuita in particolari condizioni ad un oggetto, può essere considerata corrispondente alla sfumatura di colore rosso dell'oggetto percepito.

Il complesso di senso e sensazioni, che forma l'intero della "semplice rappresentazione", può assumere valore percettivo o immaginativo. Ciò dipende dalla "forma della rappresentazione", che stabilisce se la qualità sensibile, che appare in corrispondenza con una proprietà dell'oggetto, possiede il valore di apparizione di un oggetto presente o di un oggetto assente. Sarà il carattere percettivo o d'immaginazione della forma della rappresentazione dell'atto (a) a stabilire i criteri secondo i quali mettere in relazione certe parti del senso con certe parti dei dati sensoriali e non altre; (b) a stabilire la specie del riferimento che le sensazioni, così selezionate e una volta apprese e messe in relazione con il senso, veicoleranno verso le proprietà dell'oggetto.

Dunque se con *Repräsentation* s'intende la specie dell'unità stabilita nell'apprensione tra senso e dati sensoriali, e di conseguenza il modo in cui questi ultimi fanno apparire l'oggetto, cioè come presente e

attuale nelle sue proprietà oppure come assente e reso presente in immagine, la *Repräsentation schlechthin* indica solo il rapporto tra senso, sensazioni e proprietà dell'oggetto, che potrà essere poi rispettivamente di natura percettiva o immaginativa ⁸.

(2.3) *Repräsentation* come "ri-presentazione" [*Re-präsentation*]: se la forma apprensionale di un atto non è quella della "presentazione", in base alla quale le sensazioni apprese hanno il valore di apparizioni di un oggetto attuale che occorre nello stesso ambiente dell'osservatore, bensì è la forma immaginativa, in base alla quale le sensazioni apprese hanno valore di apparizioni di un oggetto assente mediate da un'immagine fisica o di fantasia, allora il carattere complessivo dell'atto sarà quello di una "ri-presentazione". L'espedito grafico permette, da un lato, di sottolineare il carattere di riproduzione rispetto ad una presentazione [*Gegenwärtigung, Präsentation*] in una percezione possibile dell'oggetto da parte dell'immaginazione, e, dall'altro, di distinguere questo senso specifico di "rappresentazione" da quello di forma apprensionale, che si applica ad ogni specie d'atto. Si dirà dunque che se un atto è dotato della forma di rappresentazione [*Repräsentation*] immaginativa, allora esso ha il carattere di una "ri-presentazione" [*Re-präsentation*] dell'oggetto ⁹ o di una sua riproduzione in immagine.

3 – *La fenomenologia dell'immaginazione*

Da quanto si è detto, si possono trarre delle considerazioni preliminari importanti prima di affrontare l'analisi fenomenologica vera e propria dei fenomeni dell'immaginazione.

Innanzitutto, bisogna notare che le distinzioni dei differenti sensi in cui si dice "immaginazione" nascono sulla base delle assunzioni del linguaggio comune e questo non deve essere considerata una deficienza della teoria o una fatale necessità, alla quale rassegnarsi, dal momento che da qualche parte bisognerebbe pur cominciare. Si tratta, invece, di un primo passo della teoria, che assume l'equivocità della designazione nel linguaggio e nel senso comune come base per delineare le domande e prospettare le ipotesi sul senso dei fenomeni da studiare e come orizzonte entro il quale approssimare il campo dei fenomeni da analizzare. Husserl indica più volte questo punto di partenza della fenomenologia. Nelle *Ricerche Logiche* ¹⁰, egli parla del concetto di *Vorstellung*, dell'uso dell'espressione che lo designa nel linguaggio comune in opposizione a quello di percezione [*Wahrnehmung*], poiché l'espressione è intesa come sinonimo di "Imagination". Ma il fine delle analisi non è screditare l'equivocità del linguaggio comune, quanto chiarirla attraverso uno studio della struttura dei fenomeni che può anche orientarsi inizialmente grazie agli usi linguistici, in cui a volte si

depositano delle distinzioni che riflettono la forma dell'esperienza dei fenomeni che sono oggetto della fenomenologia. Non è un caso allora che quanto risulta dall'analisi dei differenti sensi del termine e dalla loro spiegazione si possa mettere in corrispondenza ai sensi riconosciuti dall'uso comune ¹¹. Del resto, ciò non dovrebbe stupire, dal momento che la fenomenologia può essere utilizzata come metodo di descrizione delle strutture dell'esperienza, diretta alla descrizione del senso dei fenomeni così come esso si costituisce nell'esperienza che se ne fa. La fenomenologia non procede né alla ricerca di definizioni, da controllare poi su una base empirica di dati, né compila una lista dei fenomeni che possono corrispondere alle diverse accezioni del termine "immaginazione", per poi ricercare quanto vi sarebbe di comune. L'analisi fenomenologica prende spunto dalle intuizioni usuali sui fenomeni dell'immaginazione, che è possibile si depositino nel linguaggio, per analizzarne la struttura.

Quest'analisi procede con l'assunzione del dato intuitivo come caso paradigmatico, rispetto al quale produrre esempi della classe dei fenomeni che s'intende studiare o di classi affini, che introducano delle variazioni delle caratteristiche pertinenti del caso paradigmatico fino al limite in cui esso confina con fenomeni apparentemente analoghi ma di struttura differente. Superato questo limite, si passa ad una nuova classe di fenomeni, dotati di diverse condizioni strutturali di senso. Queste variazioni permettono quindi di mettere in luce le condizioni di senso del fenomeno preso in esame. Questo metodo di produzione di esempi e di variazione delle loro caratteristiche non solo assume le intuizioni che quotidianamente se ne hanno, dal momento che il fine è chiarire il senso che il fenomeno mostra nella nostra esperienza, ma dovrà sempre riferire gli esempi utilizzati a dei contesti d'uso, che sono appunto forniti dal senso comune, se con questo s'intende l'aver a che fare con i fenomeni studiati.

L'analisi fenomenologica si propone di chiarire la struttura specifica dei fenomeni, che sono comunemente associati nell'estensione del termine "immaginazione", anche solo in base all'opposizione con quanto è ritenuto essere il carattere peculiare della percezione. Husserl fa propria quest'assunzione del senso comune che lo induce a riunire, come primo passo dell'analisi e in via ipotetica, le due specie d'immaginazione fisica e di fantasia sotto la designazione comune di "immaginazione" in opposizione alla percezione. Se si studia allora la ragione strutturale che renda conto di questa differenza di senso, riconosciuta già dal senso comune, tra presentazione e ri-presentazione di un oggetto, si può giungere alla conclusione che queste due specie differenti d'immaginazione non possono essere in alcun modo confuse con casi limite che appartengono alla percezione. In particolare, l'immagine fisica deve essere distinta dai casi d'illusione percettiva, poiché un'immagine si

vede ed è parte di un campo percettivo attuale o possibile, a differenza di un'illusione che scompare non appena si è coscienti del suo carattere illusorio. D'altra parte, l'immagine di fantasia non può essere spiegata come un residuo di un'impressione percettiva, che abbia perduto intensità, poiché è un modo di riferirsi ad un oggetto assente che è differente in specie da qualsiasi caso di riferimento percettivo, sia effettivo sia illusorio.

Per la fenomenologia, tutto ciò che rientra nel campo dell'immaginazione, tutto ciò che è definito impropriamente "finzione", ha una struttura, un senso e una modalità d'evidenza ed intuizione specifici¹². Bisogna allora studiare questo genere di senso e individuarne le caratteristiche specifiche.

La struttura coincide con la forma di rappresentazione specifica che distingue il senso dell'immagine fisica da quello dell'immagine di fantasia e il senso di entrambe da quello della percezione. Grazie a questa descrizione di differenze strutturali sarà possibile non rimanere allo stadio delle distinzioni e associazioni del senso comune, per spiegare in che senso si possano accomunare le percezioni e le immaginazioni. Nonostante le differenze nelle rispettive forme della rappresentazione, l'immaginazione può essere posta a fianco della percezione, qualora entrambe siano opposte al riferimento che si attua attraverso qualsiasi tipo di segno e al pensiero categoriale, sulla base del fatto che sia la percezione sia l'immaginazione sono *Vorstellungen* intuitive, che prevedono la possibilità di mostrare l'oggetto al quale si riferiscono. Questa possibilità strutturale è invece assente nel caso del riferimento linguistico o del pensiero, che sono considerati da Husserl come forme di riferimento "vuoto". Si tratta di una posizione che distingue le analisi fenomenologiche dell'immaginazione da quelle che, tradizionalmente, la considerano una facoltà intermedia tra la singolarità dell'atto che afferra l'individuo percettivo e la generalità dell'atto che produce o coglie l'idea astratta. L'immaginazione non è una facoltà intermedia, ma una specie di riferimento intenzionale autonomo che non può essere né confuso con la percezione o il pensiero, né spiegato come un fenomeno ibrido che ne conservi in qualche modo le caratteristiche¹³.

4 – Testi e metodo della ricerca

La fenomenologia è un metodo descrittivo dotato di una serie di strumenti d'analisi peculiari. Nello sviluppo dei concetti chiave della fenomenologia, Husserl ha continuamente riformulato le caratteristiche del metodo utilizzato e la natura dello stadio al quale l'analisi può ritenersi compiuta, almeno momentaneamente. All'epoca della redazione

e della prima pubblicazione delle *Ricerche Logiche*, la fenomenologia era definita come una psicologia descrittiva, in rapporto con la psicologia empirica di Brentano, dalla quale si distingueva per importanti accorgimenti di metodo e terminologia. Lo scopo era analizzare la struttura dei vissuti responsabile dei differenti generi di riferimento intenzionale, tra i quali anche quelli dell'immagine e della fantasia, in opposizione a quelli della percezione e del significato¹⁴. Nelle *Lezioni* del 1904-05 sulla fantasia e l'immagine fisica, l'oggetto dell'analisi rimane pur sempre la struttura degli atti responsabile del riferimento intenzionale nelle forme dell'immaginazione, ma associato ad una maggiore attenzione alla struttura del fenomeno. Husserl studia non solo l'atto d'immaginare, che costituisce il senso delle immagini fisiche o di fantasia, ma anche il fenomeno dell'immagine, nelle sue parti, di cui si chiarisce la funzione all'interno dell'intero che costituiscono, per studiare il senso con cui l'immagine fisica e di fantasia entrano in relazione con il campo percettivo.

Comune tuttavia a queste due impostazioni è l'apparato concettuale che fornisce la base per l'analisi: la distinzione tra senso e riferimento, la relazione funzionale tra senso e apparizione, il carattere inevitabilmente intenzionale d'ogni apparizione, la costituzione del senso d'ogni fenomeno secondo leggi che regolano i rapporti tra le parti e l'intero¹⁵. Saranno dunque questi elementi, con cui Husserl conduce le sue analisi concrete dei fenomeni studiati, ad essere privilegiati nell'esposizione dell'analisi fenomenologica dei fenomeni dell'immaginazione.

In questo studio non dedico un'attenzione specifica alle implicazioni che le diverse teorie della riduzione fenomenologica, elaborate nel corso del tempo da Husserl, hanno sulla definizione e sull'uso del metodo descrittivo. Le segnalerò, qualora si dia il caso di mutamenti notevoli nello stile della descrizione, attenendomi però sempre alla massima di dare la precedenza nell'esposizione a quello che riguarda direttamente la descrizione dei fenomeni considerati¹⁶. Un mutamento nello stile descrittivo sarà preso in considerazione solo se le conseguenze che esso comporta nell'analisi dell'immagine sono rilevanti ai fini della loro analisi fenomenologica.

Come punto di partenza userò le analisi che Husserl dedica all'immagine fisica e alla fantasia nel corso del semestre invernale del 1904-05 a Göttingen, che formano la terza parte di un corso dedicato ai problemi fondamentali della teoria della conoscenza¹⁷. L'importanza di questo corso consiste nel fatto che è la prima testimonianza di una rielaborazione delle analisi sui fenomeni dell'immagine e della fantasia, che avevano occupato numerose pagine delle *Ricerche Logiche*.

L'analisi precedente non sembrava essere stata condotta in modo soddisfacente per il fenomeno dell'immagine fisica, mentre era insufficiente per quello dell'immagine mentale. Dopo tre anni dalla scrittura

ra del secondo volume delle *Ricerche Logiche*, Husserl si trova costretto a riformulare le domande che riguardano l'intero campo dei fenomeni che cade sotto il concetto ampio d'immaginazione.

Nel corso di questa ricerca però si farà anche riferimento a testi successivi, provenienti dallo stesso volume della serie della *Husserliana* in cui sono state pubblicate le suddette lezioni, il quale raccoglie testi dedicati specificamente ai temi dell'immaginazione e dell'oggetto d'arte. Non tenderò a dare un resoconto completo delle variazioni che le analisi di Husserl su questi temi hanno subito nel corso degli anni, spesso accompagnandosi a mutamenti nel modo di concepire gli strumenti e il metodo della fenomenologia stessa, ma introdurrò solo quelle che ritengo funzionali all'esposizione. Il riferimento alle diverse analisi provenienti da testi successivi alle *Lezioni* del 1904-05, sarà dunque sempre giustificato da esigenze descrittive. Esponendo dunque le tesi principali riguardo all'immagine fisica, a quella mentale, all'oggetto d'arte, che si ritrovano nel corso di Göttingen, se ne arricchirà la descrizione attraverso i testi successivi, che, per quanto riguarda soprattutto l'immagine mentale, presentano differenze descrittive notevoli.

¹ *Husserliana* XIX/1, *Logische Untersuchungen*, p. 385. Da ora in avanti, la collana Husserliana sarà indicata con la sigla *Hua* e le *Logische Untersuchungen* con la sigla *LU*, seguita dal numero di pagina dell'edizione in *Hua* ed eventualmente dal numero della pagina corrispondente dell'edizione italiana.

² *Hua* XIX/1, *LU* v, p. 422; tr. it., pp. 206-07. In questo contesto, la discussione sull'uso proprio o improprio del termine "*Bild*" è condotta nell'ambito della confutazione della *Bildertheorie*, che spiega il riferimento ad un oggetto attraverso la mediazione di un'immagine che sussiste nella mente indipendentemente dall'esistenza o meno dell'oggetto stesso nel mondo attuale. Non si tratta di una circostanza accidentale, dal momento che l'errore della teoria delle immagini risiede anche nel non saper spiegare la natura stessa dell'immagine, a causa di una confusione tra l'atto dell'immaginare e l'immagine, che porta i suoi sostenitori ad attribuire la proprietà "essere immagine di qualcosa" all'oggetto come una proprietà reale.

³ Nelle *Lezioni sulla fantasia e sulla coscienza d'immagine*, delle quali mi occuperò più avanti, il fenomeno dell'immagine mentale è designato anche con il termine *Bild*, usato come designatore della classe di tutto ciò che ordinariamente può essere definito "immagine" per la sua contrapposizione all'apparizione della percezione. L'uso ampio di *Bild*, a dispetto della specificità segnalata in precedenza, si giustifica con il fatto che inizialmente Husserl tenta di spiegare l'immagine di fantasia, nei termini di un'immagine fisica, facendo emergere i tratti comuni. Spesso, allora, l'attività intenzionale di riferimento a qualcosa attraverso un'immagine, sia fisica sia di fantasia, è designata dal termine generale "*Bildlichkeit*", che è impiegato per riferirsi al senso di un qualsiasi atto che intende un oggetto simile attraverso un'immagine. Si veda, per esempio, *Hua* XXIII, *Phantasie und Bildbewusstsein*, pp. 1-108, p. 16, n. 1.

⁴ *Hua* XIX/1, *LU*, p. 385, *LU* v § 40, p. 490. Husserl parla anche di «*Einbildungszintention*».

⁵ *Hua* XIX/1, *LU* v, § 20. La materia determina non solo il "che cosa" [*Was*] ma anche il "come" [*Wie*] un atto si riferisce a qualcosa come proprio oggetto.

⁶ Si tratta di una definizione molto ampia, che non considera tutte le distinzioni tracciate da Husserl nelle *LU*, dove l'atto oggettivante è ritenuto il genere di qualità superiore in cui ordinare sia atti proposizionali sia atti nominali, se opposti agli atti della volontà e del sentimento; vedi *Hua* XIX/1, *LU*, pp. 481, 494-95, 498.

⁷ La forma apprensionale della percezione è proprio la "presentazione" [*Gegenwärtigung*,

Präsentation], in base alla quale la materia struttura il contenuto sensoriale come apparizione delle proprietà della cosa stessa, cfr. Hua XIX/2, *LU VI*, p. 83; tr. it., p. 383: «In quanto presentazione [*Präsentation*], la percezione coglie il contenuto ostensivo [*den darstellenden Inhalt*] in modo tale che con esso e in esso l'oggetto appare come dato in se stesso».

⁸ Hua XIX/2, *LU VI*, p. 91; tr. it., p. 391: la «semplice rappresentazione» esprime «il rapporto tra contenuto rappresentante e contenuto rappresentato (l'oggetto, o la parte dell'oggetto, che è rappresentato) secondo il suo fondamento fenomenologico». Piana traduce *Re-präsentation schlechthin* con «rappresentanza sic et simpliciter».

⁹ Hua XIX/2, *LU VI*, p. 79; tr. it., p. 378, in cui Husserl parla anche di una «"ri-presentazione" in senso più stretto» [*Re-präsentation in einem engeren Sinne*], che designerebbe solo il carattere di «raffigurazione per analogia» [*analogisierende Abbildung*] specifico dell'immagine fisica. La nozione di "riproduzione" [*Reproduktion*] è assunta da Husserl non nel significato immediato di realizzazione di una copia di un oggetto che faccia da modello e debba dunque essere disponibile prima della sua duplicazione in immagine, quanto per indicare la differenza strutturale tra la manifestazione dell'oggetto nella percezione, in cui appare senza alcuna intermediazione, e la manifestazione nell'immagine fisica, in cui la mediazione di un altro oggetto materiale è essenziale. Vi è un altro senso di *Reproduktion*, che Husserl usa per designare la relazione temporale tra atti che presentano un oggetto e atti che "ri-presentano", tra cui quelli dell'immaginazione. Nelle ricerche sulla coscienza interna del tempo, infatti, si afferma che gli atti dell'immaginazione "riproducono" [*wiederholen*] la coscienza di qualcosa, in modo da poter "rivivere" [*nachleben*] la durata di una presentazione percettiva di qualcosa, senza però che l'oggetto sia dato di nuovo [*wiedergeben*] nella sua durata attuale, cfr. Hua X, p. 34; tr. it., p. 36.

¹⁰ Hua XIX/1, *LU V*, p. 501.

¹¹ Cfr. Hua XIX/2, *LU VI*, p. 94; tr. it., p. 393-94. Stabilito che tutti gli atti oggettivanti sono *Vorstellungen* che possiedono una *Repräsentation*, una forma apprensionale, che nel caso dell'immagine fisica e dell'immagine mentale può essere designata come *Re-präsentation*, si può ancora sottolineare la corrispondenza di quest'ultima nozione con il senso comune di *Vorstellung*. Nel frattempo si saranno chiariti la struttura e il senso di quanto è designato in modo equivoco nel linguaggio comune.

¹² Cfr. Hua XVII, *Formale und Transzendente Logik*, pp. 148-49. La polemica è rivolta contro la psicologia naturalista o sensualista che vede solo una differenza di grado tra fenomeni che, invece, sono distinti da differenze specifiche. Le immagini, le finzioni, hanno la propria "Seinsart, ihre Weise der Evidenz, ihre Weise Einheiten von Mannigfaltigkeiten zu sein».

¹³ Cfr. Saraiva (1970: 64).

¹⁴ Sulle analisi di *LU* dell'immagine fisica e della fantasia, si veda Biondi (1999).

¹⁵ La distinzione tra il senso ed il riferimento di un atto non è identica a quella che si è soliti effettuare in filosofia del linguaggio, a partire dalle indicazioni di Frege (1892). Innanzi tutto, questa distinzione è estesa a tutti gli atti, non solo a quelli del significato e a quelli linguistici. Inoltre, la nozione di senso [*Sinn*] è impiegata da Husserl in relazione sia all'atto con cui s'intende un oggetto sia alla struttura fenomenica dell'oggetto. La nozione di riferimento, che è espressa da espressioni quali "*Richtung auf*" o "*Beziehung auf*", deriva dalla teoria dell'intenzionalità di Brentano ed è intesa da Husserl come una proprietà intrinseca di ogni atto intenzionale. Tuttavia, se si considera il senso come la struttura di un atto, dalla quale dipende che esso si dirige ad un determinato oggetto, ed il riferimento come il correlato oggettuale di una qualsiasi parte di un atto, allora queste nozioni possono non solo essere impiegate in modo sensato, ma il loro uso permette anche di confrontare la descrizione intenzionale di certi fenomeni con la spiegazione offerta dalla tradizione analitica. Su Husserl e Frege si veda Bell (1994), Føllesdal (1958), Mohanty (1969) e (1982), Smith (1987), (1994). La teoria delle parti e dell'intero rimane la chiave descrittiva principale della struttura di senso degli atti e di quella fenomenica degli oggetti. L'uso che se ne fa nella presente ricerca deve molto a Lampert (1989) e a Piana (1977), (1979). Essenziale è poi Smith (1982), molto utile è Blacksmith - Null (1991). Si veda anche Simons (1987).

¹⁶ La teoria della neutralizzazione o della sospensione della credenza, nelle sue varie forme, è per esempio importante sia per la descrizione con cui Husserl nel 1918 completa le analisi del 1904-05 sulle condizioni di senso dell'immagine fisica sia per la teoria della *Phantasie*, *infra*, capitolo II, § 8; capitolo III, § 7. Lo studio che Husserl dedica alla neutralizzazione è strettamente intrecciato con il tema delle diverse riduzioni, che tra le questioni di metodo

è quella che più s'identifica agli occhi di Husserl con l'identità stessa della fenomenologia. Tuttavia, è possibile a mio parere, impiegare la nozione di neutralizzazione solo per spiegare la struttura dei fenomeni studiati, privilegiando tra le accezioni di metodo fenomenologico la descrizione del senso degli atti del riferimento e della struttura dei fenomeni correlati, senza presupporre il valore ontologico attribuito agli oggetti che ne sono i referenti. Quest'accezione di metodo rinvia naturalmente a Piana (1979). In due occasioni, introdurrò la nozione di noema, strettamente legata al metodo della riduzione, ma anche in questi casi, il suo uso sarà limitato a quanto ritengo sufficiente per chiarire la portata delle descrizioni di Husserl o per contribuire alla soluzione di uno specifico problema.

¹⁷ *Hua* xxiii, *Phantasie und Bildbewusstsein*, pp. 1-108. Queste lezioni sulla fantasia e la coscienza d'immagine fanno parte di un corso che aveva per titolo *Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Il testo delle lezioni sarà citato da ora in avanti con la sigla *PhB*. Dove non è espressamente indicato altrimenti, le traduzioni dei testi di Husserl sono da considerarsi mie. Sulle analisi condotte da Husserl in queste lezioni e sulla loro relazione con le teorie di Brentano, Stumpf e Meinong si veda Ghiron (2001: 83 ss.), che mette in rilievo la centralità del tema dell'immaginazione in tutta l'evoluzione della fenomenologia husserliana.

II – *L'immagine fisica*

1 – *Gli oggetti materiali e le immagini*

Le condizioni di senso che regolano l'apparizione dell'oggetto materiale non coincidono con quelle dell'immagine fisica, nonostante questa debba essere necessariamente vincolata ad un supporto, provvisto da un oggetto materiale. Inizialmente si potrebbe anche pensare che ogni esempio d'immagine fisica sia un caso di un sottoinsieme appartenente all'insieme più comprensivo degli oggetti materiali, dal momento che l'immagine va vista, così come si vedono gli oggetti materiali, e che essa, grazie al suo supporto, è parte del campo visivo in cui si distribuiscono gli oggetti materiali. In fondo, sia l'immagine fisica sia un qualsiasi oggetto materiale interrompono una continuità, ritagliandosi un posto nel campo visivo, e precludono la vista di ciò che è dietro di loro. Alle condizioni di senso per le apparizioni degli oggetti materiali si potrebbero aggiungere, dunque, delle clausole che le specificino per i casi in cui alcuni oggetti assumono il valore d'immagini.

Tuttavia, che cosa significa esattamente “vedere” nel caso di un oggetto materiale e di un'immagine? Si tratta della stessa attività o, meglio, della stessa specie di riferimento a qualcosa? Si è di fronte ad uno stesso uso dell'attività del vedere in contesti diversi? Nel caso di un oggetto materiale, ad essere visti sono i suoi aspetti, in altre parole le apparizioni in cui l'oggetto stesso si mostra nelle sue proprietà, in rapporto ad un certo punto di vista e alle condizioni dell'ambiente in cui è collocato. Nel caso di un'immagine, ad essere vista non è l'immagine stessa, né tanto meno l'oggetto materiale che ne fa da supporto, ma il soggetto, ciò che è mostrato nell'immagine, che non è presente nel campo visivo di cui fa parte il supporto e in cui l'immagine appare. Vedere l'immagine di una casa non significa, infatti, guardare l'immagine in cui è raffigurata una casa, ma la casa che è mostrata nell'immagine. Analogamente, se si guarda ad un quadro, non è il quadro ad essere visto, bensì l'oggetto o lo stato di cose dipinto. Nel vedere un'immagine non ci si riferisce a qualcosa che è presente nel campo visivo dell'osservatore, bensì a qualcosa che ne è assente, per mezzo di qualcosa d'altro che vi appare.

È corretto, poi, affermare che un oggetto materiale e un'immagine occupano una posizione nel campo visivo? Non si scambiano così le proprietà dell'immagine con quelle dell'oggetto materiale che le fa da supporto, per poi eventualmente dichiararle coincidenti con quelle di un qualsiasi oggetto materiale? È vero che alcune azioni effettuate sull'oggetto materiale hanno effetti anche sull'immagine. Si può spostare un quadro o una fotografia e cambiare così il luogo in cui l'immagine appare. Si può però affermare che l'immagine, oltre ad essere localizzata in una porzione di spazio, la occupa così come accade per l'oggetto? Inoltre, se sia l'oggetto materiale sia l'immagine interrompono una continuità nel campo visivo, si può affermare che ciò accade nello stesso modo o che ciò è vissuto dall'osservatore con lo stesso senso?

L'apparizione dell'oggetto materiale ritaglia una porzione del campo visivo, in relazione all'orientamento delle superfici dell'oggetto e ai suoi contorni, in base ai quali l'oggetto è separato dagli altri oggetti con i quali coesiste nello spazio. L'oggetto introduce, affinché possa essere notato, una discontinuità nel campo visivo. Si tratta però di un'interruzione che presuppone l'omogeneità dello spazio e la continuità della serie delle apparizioni degli altri oggetti materiali. Infatti, è sempre possibile passare dai confini di un oggetto ad altri oggetti vicini o lontani. Inoltre, il passaggio da un oggetto all'altro non comporta nessun cambiamento nel genere dell'attività intenzionale coinvolta: appaiono sempre oggetti percettivi che si mostrano nello spazio in cui sono collocati. Anche un'immagine si ritaglia uno spazio in cui apparire, segnando una discontinuità rispetto a ciò che le appare intorno, ma si è già supposto che vedere un'immagine sia effettuare un riferimento in modo differente rispetto alla percezione. In altre parole, non si può passare da un'immagine alla percezione degli oggetti che le stanno intorno, senza passare dal riferimento a qualcosa che letteralmente non è là dove l'osservatore volge lo sguardo al riferimento a qualcosa che invece si mostra nelle sue proprietà, occupando una posizione nello stesso ambiente in cui è collocato il punto di vista dell'osservatore.

Altra caratteristica dell'apparizione degli oggetti materiali è il loro ricoprire altri oggetti che coesistono nel campo visivo. Una caratteristica analoga rimane valida per il supporto dell'immagine. Si può sempre asserire che un quadro preclude la vista della parete sottostante, che un portafotografie ostacola la vista della parte di tavolo che gli sta dietro. Ma l'immagine che appare nel quadro non preclude affatto la vista del muro, bensì ricopre una porzione di muro e fa vedere, per contro, un altro spazio, che non diventa più reale per il fatto d'essere promesso alla vista dall'immagine. Allo stesso modo, della casa vista in una foto non si può asserire che propriamente occluda la vista di una parte del tavolo. Non ha senso affermare che l'immagine si trova nella parte centrale della sala, a destra dell'interruttore della luce, tranne che non si dica ciò in un

senso modificato, intendendo con “immagine” il quadro che con la tela e l’imbastitura fa da supporto a quanto vi appare.

Queste considerazioni introducono quindi la necessità di distinguere oggetto materiale e immagine. Da un lato, in questi due casi il riferimento sembra essere di tipo differente, dall’altro, le proprietà ascrivibili all’oggetto materiale non sono altrettanto imputabili all’immagine.

Eppure sembra che non si possa negare che di fatto il campo visivo in cui appare l’immagine sia dotato di un certo grado di continuità nell’ordinamento delle parti in cui si collocano le apparizioni degli oggetti visti e dell’immagine ¹. Se si fa scorrere lo sguardo da un oggetto materiale ad un altro, passando per l’apparizione di un’immagine, si può esserne consapevoli, senza tuttavia avvertire una discontinuità visiva. Sembra che i contenuti della visione si ordinino in un’unica connessione oggettuale, che rimane il referente complessivo dell’attività percettiva. Di fatto, sembra che sussista un’unità d’esperienza, formata da tutto ciò che si vede, immagine compresa, grazie anche al fatto che l’immagine può imporsi con la stessa forza e pienezza intuitiva di una normale apparizione percettiva. Questa prossimità alla percezione rimane costante, anche quando si prescinda dai valori visivi e dalle proprietà di forma o colore dell’immagine. Essa non dipende, infatti, solo dal fatto che un’immagine particolarmente riuscita, prodotta con intenti raffigurativi e con una tecnica appropriata, permette di vedere l’oggetto raffigurato così come se esso fosse presente all’osservatore, quanto anche dal fatto che un’immagine può mostrare qualcosa allo stesso titolo della percezione, una volta che si prescinda dai caratteri propri di quest’ultima e si presti attenzione solo al contenuto di ciò che vi appare. L’immagine possiede, infatti, la proprietà essenziale di mostrare qualcosa secondo certi aspetti e da un certo lato, mentre altre proprietà e lati rimangono indeterminati ².

Bisogna allora distinguere oggetto materiale e immagine, anche se di fatto sembra non sussistere alcuna reale discontinuità visiva tra loro e se sia nella percezione sia nell’immagine ci si riferisce ad un oggetto che si mostra secondo determinate proprietà e non altre, che rimangono nascoste?

La domanda deve allora spostarsi dalla rassegna delle caratteristiche che un oggetto materiale e un’immagine intuitivamente presentano nel campo visivo, in cui appaiono ugualmente oggetti percepiti e raffigurati, all’analisi della struttura e del senso del vedere un’immagine. Bisogna studiare la struttura che rende il riferimento a qualcosa per mezzo di un’immagine un’attività della visione distinta ed inconfondibile con l’attività di vedere un oggetto materiale. Si potrà poi eventualmente constatare se la struttura specifica dell’immagine giustifichi le ragioni per cui si danno evidenze intuitive per porla sullo stesso piano dell’apparizione percettiva, sotto certi aspetti.

2 – *La struttura dell'immagine fisica*

Gli esempi d'immagine fisica considerati da Husserl come casi paradigmatici, a partire dai quali analizzarne la struttura, sono forniti da comuni fotografie, dipinti, stampe ed incisioni, riproduzioni di varia natura, ma anche immagini dotate di tre dimensioni come nella scultura³. Husserl privilegia la nozione d'immagine che è tipica del senso comune, in altre parole di un oggetto che permetta a chi lo guarda di farsi un'immagine di qualcosa assente. Quindi l'attività del vedere quest'oggetto corrisponde al guardare la riproduzione, sotto forma di un'immagine di qualcuno o di qualcosa. Ma che cosa si guarda esattamente e a cosa ci si riferisce in questo caso?

La tesi centrale delle analisi di Husserl consiste nel ritenere che l'immagine fisica sia un fenomeno dotato di una struttura formata da parti diverse, di cui bisogna descrivere la relazione e distinguere il contributo di senso complessivo⁴. Questi elementi si riuniscono in insieme unitario, rendendo possibile il riferimento ad un oggetto assente, che esemplifica la forma di riferimento specifica dell'immagine fisica.

Se si guarda un quadro, per esempio, si è di fronte ad un oggetto materiale: la tela, provvista di cornice, appesa al muro, sulla quale si distribuiscono dei pigmenti di colore e dei tratti grafici di varia natura. Di quest'oggetto si può affermare che occupa una determinata posizione nello spazio, che può essere visto ad una certa distanza, quindi che è vicino o lontano rispetto all'osservatore, che ha una certa grandezza, che intrattiene delle relazioni spaziali con gli altri oggetti, collocati in posizioni diverse nello spazio, che possono entrare nella stessa porzione del campo visivo in cui il quadro appare. Il quadro può essere toccato e spostato in un altro punto dello spazio, può essere perduto e ritrovato dopo un certo tempo.

Tuttavia, ammettere la presenza di un oggetto materiale non significa ammettere che l'immagine fisica sia riducibile ad un oggetto percettivo. Se un osservatore guarda un'immagine, infatti, s'impegna in un'attività che esclude che egli noti allo stesso tempo le proprietà del supporto. All'interno del quadro, o se si preferisce sul supporto, appare uno spazio, diverso da quello reale, con un suo orientamento e degli oggetti che vi si dispongono, dei quali non ha senso asserire che occupino una certa posizione rispetto agli oggetti dello spazio reale. Se non sussiste un motivo specifico per farlo, non ha senso affermare che la collina del paesaggio raffigurato in un dipinto sia alla sinistra o alla destra di un oggetto, che si trova nello stesso ambiente in cui è collocato il quadro. Quando si guarda un'immagine è proprio a questo spazio finzionale che ci si rivolge, alle proprietà con cui esso appare, che non rientrano nel campo visivo allo stesso titolo delle proprietà del quadro, inteso come oggetto materiale. L'osservatore non si riferisce

alle proprietà del supporto, che cadono nella percezione. Per apparire, le proprietà dell'immagine hanno bisogno di un supporto fornito da un oggetto materiale, sebbene ciò non autorizzi a considerarle analoghe alle proprietà percettive del supporto.

Husserl intende questo, quando afferma che, nel caso dell'immagine fisica, il concetto d'immagine è duplice. È possibile, infatti, distinguere: «(1) l'immagine come cosa fisica, come questa tela dipinta e incorniciata, come questa carta stampata, ecc. In questo senso, affermiamo che l'immagine è storta, lacerata, o che l'immagine pende dal muro; (2) l'immagine come oggetto-immagine [*Bildobjekt*] che appare così e così, per mezzo del darsi di colore e di forma [...], vale a dire l'oggetto che appare, che è un ripresentante del soggetto dell'immagine»⁵.

Nella struttura dell'immagine bisogna, secondo Husserl, distinguere: (1) il *Bildding*, che è l'oggetto materiale o "la cosa fisica" che fa da supporto all'immagine; (2) il *Bildobjekt*, che è ciò che appare nel *Bildding*, l'"oggetto-immagine" nelle cui forme e colori si vede l'oggetto assente; (3) il *Bildsujet*, che è l'oggetto al quale ci si riferisce, ciò che è riprodotto nell'immagine pittorica o fotografica, il vero e proprio referente dell'osservatore.

La duplicità del concetto d'immagine [*Bild*] nel caso dell'immagine fisica deriva dall'impossibilità che il *Bildobjekt* prescindere da un oggetto materiale percepibile, che gli fa da supporto. In qualunque esempio d'immagine fisica, il termine "immagine" può designare l'oggetto materiale [*Bildding*], senza il quale nessuna immagine potrebbe occorrere, o ciò che appare nell'immagine [*Bildobjekt*] e che rende visibile il referente [*Bildsujet*] per l'osservatore.

Per chiarire questa distinzione, Husserl ricorre all'esempio di una fotografia in cui è raffigurato un bambino. Guardando la foto, si sa intuitivamente che ciò che vi appare è uguale al bimbo raffigurato, al soggetto che ha posato per la fotografia in determinate circostanze passate. Questo sapere accompagna l'uso quotidiano delle immagini fotografiche, qualora sia loro attribuito un fine raffigurativo, poiché si ritiene che il referente della fotografia sia chi o che cosa è reso visibile all'osservatore nel modo della riproduzione fotografica. È però sufficiente distogliere l'attenzione dalla direzione usuale del riferimento, per notare che ciò che appare sulla carta da stampa fotografica è differente, sotto certi aspetti, dal soggetto fotografato e che solo una particolare interpretazione di certi tratti di ciò che appare permette di assumerli come proprietà simili ad alcune proprietà del soggetto. Prestando attenzione, per esempio, a tratti come la grandezza e il colore, è chiaro che solo entro un certo limite, provvisto dall'intenzione che essi raffigurino determinate proprietà corrispondenti nel soggetto, è possibile considerare irrilevante la distanza che separa ciò che appare [*Bildobjekt*] nella foto dal soggetto inteso [*Bildsujet*]. Guardando l'im-

magine fotografica, però, di solito ci si riferisce al bambino con il suo incarnato e la sua grandezza attuali al momento in cui la foto è stata realizzata, attraverso le sfumature di colore fornite dal film e dalla stampa e la forma di ciò che rientra nel riquadro della foto ⁶. Tuttavia, c'è una differenza ineliminabile tra il colore, la forma e la grandezza effettive del soggetto inteso, e le apparizioni di colore e forma che appaiono nella foto. Ciononostante proprio questi tratti del *Bildobjekt* forniscono la base per il riferimento al soggetto, dal momento che nell'apparizione del *Bildobjekt* si mostrano le proprietà dell'oggetto al quale ci si riferisce.

Si riscontra così una prima differenza essenziale nel fenomeno dell'immagine: se ad apparire sono colori e grandezza fotografici, ad essere intesi sono i colori e la grandezza del soggetto, che può essere un ente del mondo reale. Questa differenza tra ciò che appare e ciò che è inteso, costituisce già una valida ragione per non confondere l'attività di vedere oggetti materiali con quella di vedere degli oggetti in immagini. Nel primo caso, chi osserva si riferisce all'oggetto inteso, secondo certe parti e proprietà che si mostrano in una serie di apparizioni percettive. Nel secondo caso, chi osserva si riferisce alle parti e alle proprietà dell'oggetto inteso, che in senso stretto non appaiono. Ciò che appare all'osservatore non è l'oggetto inteso, ma solo l'oggetto-immagine che fornisce il mezzo in cui farne vedere le proprietà. A rigore, il soggetto di un'immagine non appare, ma è solo inteso nell'apparizione delle proprietà figurative dell'oggetto-immagine.

È possibile, allora, constatare nell'immagine una dissociazione tra il referente e l'apparizione in cui esso si mostra, se la si confronta con la percezione, in cui le proprietà dell'oggetto inteso si mostrano direttamente nelle parti corrispondenti dell'apparizione percettiva. Questa dissociazione è essenziale, secondo Husserl, affinché si dia la possibilità stessa del riferimento figurativo, altrimenti l'oggetto-immagine avrebbe il medesimo valore di una qualsiasi apparizione percettiva. Esso possiederebbe il senso di un'ostensione [*Darstellung*] dell'oggetto inteso. Quindi, se la tipologia e l'estensione di questa dissociazione variano in relazione al tipo d'immagine fisica considerata, poiché si daranno delle differenze per una foto, un quadro o una scultura, tuttavia essa deve sempre occorrere in qualche modo. Se l'immagine non fosse distinta dal suo referente, grazie alle differenze fenomeniche rispetto ad una qualsiasi apparizione percettiva dell'oggetto inteso, non ci sarebbe nessuna immagine, ma solo un'apparizione uguale ad una percezione dell'oggetto ⁷.

Quindi, non sono i colori del *Bildobjekt* ad essere assunti come referente, bensì i colori del soggetto che vi si mostrano e dai quali rimangono distinti. Questa distinzione tra le proprietà cromatiche dell'oggetto-immagine e del soggetto permarrrebbe, anche se la differen-

za fenomenica tra loro si approssimasse a livelli tanto bassi da essere possibile per l'osservatore non prestarle attenzione.

D'altra parte i colori che appaiono con la funzione di proprietà figurative, che sono parti dell'oggetto-immagine, non coincidono neanche con quelli del supporto materiale. Se, infatti, il corpo tridimensionale di un bambino appare in una foto, con una certa grandezza e colorazione, ciò avviene sulla base delle sfumature cromatiche e delle forme che si disegnano nel *Bildobjekt*, non sulla base degli adombramenti [*Abschattungen*] relativi al colore e alla forma della carta da stampa fotografica. La carta, sulla quale appare ciò che è riprodotto nella foto, è un oggetto materiale che appare con un certo colore e una certa forma, senza che queste proprietà, in quanto proprietà percettive, possano essere usate per mediare il riferimento a quelle del soggetto riprodotto. È la foto, intesa come oggetto materiale, ad essere colorata in un certo modo su alcune parti della sua superficie, mentre è l'oggetto-immagine ad essere colorato in modo tale da lasciare intendere all'osservatore un soggetto con certe proprietà cromatiche.

Si ritrova, in questo caso, un'altra differenza essenziale per il senso dell'immagine: quella tra il *Bildding* ed il *Bildobjekt*. I colori e le forme dell'oggetto-immagine appaiono solo grazie all'occorrenza di pigmenti e di zone di chiarezza omogenee sulla superficie dell'oggetto materiale, che fa da supporto all'immagine. Tuttavia, le proprietà figurative dell'oggetto-immagine, nelle quali si mostrano le proprietà del soggetto, non si possono identificare con questi stessi pigmenti. In una foto in bianco e nero, per esempio, è necessario riconoscere una differenza tra le sfumature grigie [*Graunancen*], sulle quali si costruiscono [*aufbauen*] visivamente le proprietà della figura che appare, e gli aspetti di colore grigio [*Grauabschattungen*], che si estendono sulla superficie del supporto e che possono essere attribuite come proprietà fisiche e percepibili alla carta da stampa fotografica. Ora, con *Abschattung* Husserl intende due dati fenomenologici distinti ⁸: una fase di un qualunque processo percettivo dotata di un contenuto sensoriale determinato, un aspetto che un oggetto mostra in un qualunque processo percettivo.

Nel primo caso, la nozione di *Abschattung* è applicata ai contenuti sensoriali di colore e forma [*Gestalt*], nei quali le rispettive proprietà dell'oggetto si adombrano in relazione alla posizione che l'oggetto occupa nello spazio e all'orientamento delle sue superfici rispetto al punto di vista dell'osservatore. In ogni fase della percezione, alle proprietà dell'oggetto corrispondono sensazioni [*Empfindungen*] di forma e colore, che hanno valore di *Abschattungen* della forma e del colore dell'oggetto materiale. Questi contenuti si associano in campi di sensazioni, in base alla loro specie comune, e sono strutturati dal senso apprensionale dell'atto percettivo, che li assume come qualità sensoriali

corrispondenti alle proprietà cromatiche e di *Gestalt* dell'oggetto. Nel momento stesso in cui il senso apprensionale presta loro il riferimento all'oggetto, i contenuti sono riuniti nell'unità della percezione di un oggetto. In questo modo, gli adombramenti, che costituiscono la base sensoriale delle percezioni, divengono parti dell'apparizione percettiva e sono dotati della funzione di mostrare il colore e la forma dell'oggetto percepito. Una volta strutturati dal senso apprensionale, che li riferisce all'oggetto e li unifica in questo riferimento, gli adombramenti divengono apparizioni [*Erscheinungen*] del colore, della forma, delle proprietà tattili dell'oggetto inteso. Conformemente alla forma della rappresentazione della percezione, gli adombramenti assumono il valore di contenuti ostensivi [*Darstellungsinhalte*] della percezione. Essi costituiscono le parti delle apparizioni che mostrano le proprietà dell'oggetto in presenza del quale si effettua la percezione. In questo senso, dunque essi sono definiti da Husserl come una parte "reale" [*reel*] dell'atto percettivo, in quanto non sono indipendenti dall'occorrere di una percezione, quindi a fortiori non possono essere scambiati con le proprietà sensibili dell'oggetto materiale, trattandosi di ciò che tra le proprietà dell'oggetto che cadono nell'apparizione è colto in una singola fase percettiva ⁹.

"*Abschattung*" corrisponde a "dato sensoriale", inteso come base sensoriale che si associa in un campo con sensazioni di specie affine, che non ha ancora valore oggettuale, in quanto non corrisponde alle proprietà dell'oggetto, finché non sia stato strutturato dal senso apprensionale.

Nel secondo caso, in cui "*Abschattung*" designa l'aspetto dell'oggetto percepito, Husserl intende l'insieme delle proprietà dell'oggetto materiale che cadono nella percezione, in una certa circostanza e in un momento determinato, e che può essere riconosciuta come tale da uno stesso soggetto in diverse percezioni successive. Se la nozione d'aspetto è utile per rendere conto della differenza di contenuto di atti percettivi diversi ma diretti allo stesso oggetto, è altrettanto vero che il contenuto di diverse percezioni può essere paragonato e riconosciuto come simile. In vista di questa possibilità, Husserl riconosce una certa "oggettività" all'aspetto, che è il tratto essenziale di questo secondo senso di "*Abschattung*". Egli usa spesso l'espressione «Objektivität der Erscheinung», intendendo ciò che della visione della cosa può esser ritenuto comune a percezioni diverse, come nel caso in cui uno stesso soggetto, o soggetti diversi, da una stessa posizione nello spazio, occupata in momenti diversi, e con la stessa illuminazione abbiano la stessa vista di un paesaggio.

Con l'espressione "*Grauabschattungen*", dunque, Husserl intende ciò che fornisce la base sensoriale della percezione dei colori del *Bildung*. In altre parole, Husserl designa così le sensazioni cromatiche che

corrispondono alla distribuzione dei pigmenti sulla carta da stampa della foto e che, una volta strutturate dal senso della percezione, costituiscono le qualità sensoriali delle apparizioni in cui si adombrano le proprietà cromatiche della carta da stampa, intesa come un oggetto materiale che è il referente di un'attività percettiva. I colori distribuiti sul supporto dell'immagine fotografica si associano in sensazioni che, se assunte come parte di un atto percettivo, costituiranno quella parte dell'apparizione della carta come un oggetto materiale colorato in un certo modo. Poiché è il supporto a mostrarsi colorato in un certo modo, gli adombramenti cromatici faranno apparire delle proprietà che appartengono al *Bildning* e non al *Bildobjekt*. Per Husserl, però, sono le parti dell'apparizione del *Bildobjekt* a possedere la funzione figurativa di riprodurre le parti dell'oggetto inteso. Se non fosse così, di fronte ad una foto non solo non si potrebbe affermare di vedere un soggetto fotografato, ma neanche di vedere un'immagine del soggetto. Se l'immagine consistesse di apparizioni percettive, di cui fanno parte gli adombramenti cromatici del suo supporto, si potrebbe legittimamente affermare solo di vedere una carta colorata e nient'altro. Invece, non solo si è in grado di vedere un soggetto nell'immagine, ma in certe circostanze è possibile distinguere agevolmente tra l'apparire del *Bildning* e l'apparire del *Bildobjekt*. Quando si pronuncia un giudizio sulla riuscita di una fotografia, il soggetto del giudizio non è certo il supporto, quanto l'immagine stessa. Il supporto della foto è un oggetto materiale che appare in una serie concordante di apparizioni percettive, ma in quanto tale esso può solo mostrare se stesso e le sue proprietà attuali che cadono nella visione, mentre non può mai raffigurare un altro oggetto ¹⁰.

Queste considerazioni presuppongono una distinzione essenziale tra proprietà percettive e figurative. Le prime si possono attribuire all'oggetto materiale, che fornisce il supporto all'immagine, e si mostrano in apparizioni percettive, mentre le seconde si possono attribuire al *Bildobjekt* e si mostrano in apparizioni con cui s'intendono le rispettive proprietà di un oggetto assente. Si comprende meglio questa distinzione, riflettendo sul senso differente dell'apparizione di un colore nell'uno o nell'altro caso. Se il colore è una proprietà percettiva, esso non sarà neanche notato come un modo di apparire dell'oggetto, poiché sarà solo una parte dell'apparizione percettiva, in cui l'oggetto si mostra colorato. Infatti, il riferimento percettivo non assume come referente le proprietà che appaiono, bensì l'oggetto stesso nelle sue proprietà. Nella percezione, dunque, non si presterà attenzione al colore di una certa zona della carta da stampa della foto come un modo d'apparire della carta. Il senso dell'apparizione del colore è, infatti, funzionale al riferimento alla carta. Del resto, la foto è anche un oggetto materiale e deve apparire colorata in un certo modo, per essere

vista. Se il colore è invece una proprietà figurativa, pur corrispondendo alla stessa distribuzione di pigmenti che corrispondono alle sensazioni della percezione, non appartiene più all'apparizione della carta da stampa. Il senso dell'apparizione figurativa del colore è funzionale al riferimento alle proprietà dell'oggetto raffigurato e non dell'oggetto materiale. In un caso, sarà la carta ad apparire verde, nell'altro sarà una parte del paesaggio fotografato ad apparire tale, per come esso appare riprodotto nella foto. L'opposizione tra "*Grauabschattungen*" e "*Graunuancen*" corrisponde alla distinzione tra proprietà percettive e figurative, tra parti dell'apparizione percettiva del supporto e parti dell'apparizione figurativa dell'oggetto-immagine. Solo le proprietà figurative contano nel riferimento al soggetto riprodotto in una qualsiasi immagine. La funzione figurativa deve, dunque, essere ascritta all'oggetto-immagine e non all'oggetto materiale che fornisce il supporto all'immagine. Questa è la ragione principale per la quale si deve affiancare alla distinzione tra oggetto-immagine e soggetto, quella tra oggetto-immagine e supporto.

Secondo Husserl, trascurare questa coppia di distinzioni essenziali sarebbe un errore in grado di compromettere la validità di qualunque teoria dell'immagine. Non si sarebbe in grado di descrivere correttamente la struttura del fenomeno studiato. Tanto più che se il *Bild Ding* è un oggetto attuale [*ein wirkliches Objekt*], che esiste nello spazio e nel tempo reali, il *Bildobjekt* «è qualcosa che appare, che né è esistito né esisterà, che di certo per noi non possiede il valore dell'attualità neanche per un istante»¹¹.

È chiaro, però, che sia le apparizioni percettive sia quelle figurative condividono una stessa base materiale, dal momento che entrambe corrispondono agli stessi pigmenti di colore, gli stessi tratti di disegno, che si trovano sul supporto. È necessario, allora, individuare la condizione secondo la quale ciò che si trova materialmente sul supporto fisico di un'immagine è in grado di motivare apparizioni dal senso differente, ostensivo o figurativo, in un riferimento ora ad un oggetto della percezione ora ad un soggetto della figurazione.

L'individuazione di questa condizione permetterà anche la descrizione della particolare natura del *Bildobjekt*, che secondo Husserl non è né esistente né inesistente.

3 – Le condizioni di senso dell'immagine

La struttura fenomenica dell'immagine fisica è costituita da due parti interdipendenti, che devono occorrere affinché si possa affermare che un oggetto possessa la funzione d'essere immagine di qualcosa. È possibile che l'osservatore si riferisca alla parte che corrisponde al sup-

porto dell'immagine o alla parte che corrisponde a ciò che vi appare. In entrambi i casi, sia il *Bildding* sia il *Bildobjekt* appaiono nel senso proprio del termine.

Husserl propone l'esempio dell'osservazione di una riproduzione di un quadro di Raffaello, per studiare il rapporto tra l'apparizione del supporto e dell'oggetto-immagine. Nell'osservazione percettiva, l'interesse si dirige all'oggetto materiale, ad un foglio di carta incorniciato appeso al muro. Se ne notano la forma, le dimensioni, le relazioni spaziali di vicinanza o lontananza con altri oggetti. Al variare dell'interesse, anche il senso dell'osservazione varia. L'osservatore può riferirsi ad una minuscola figura di donna, alta una spanna e mezzo, priva di colori, se si esclude il bianco e il nero, effetto dell'incisione, che appare nell'oggetto-immagine della riproduzione. In questo caso, l'apparizione di un oggetto materiale con le sue proprietà percettive lascia il posto all'apparizione dell'oggetto-immagine, con le sue proprietà figurative, in funzione della variazione del riferimento ¹². Al posto della forma quadrangolare e degli adombramenti di colore dell'oggetto materiale, l'osservatore è in grado di notare le forme delle figure e le sfumature in bianco e nero che vi appaiono.

L'oggetto materiale, dunque, può supportare due apparizioni di specie differente. Questa molteplicità non può essere ascritta alla sua struttura fisica, che fornisce un'identica base materiale sia ai dati sensoriali della percezione sia ai dati corrispondenti alle proprietà figurative dell'immagine.

Secondo Husserl, la molteplicità delle apparizioni di un oggetto materiale trova la sua condizione nella struttura e nel senso degli atti dell'osservazione percettiva o figurativa. Il senso della struttura fenomenica dell'immagine fisica dipende dal senso dell'atto del riferimento. Il senso apprensionale dell'atto conferisce ai dati sensoriali ora il valore di proprietà percettive ora il valore di proprietà figurative. Nel primo caso, appare il *Bildding*, un oggetto materiale, che è anche un portatore [*Träger*] dell'immagine; nel secondo, il *Bildobjekt*, con cui l'osservatore si riferisce al soggetto dell'immagine.

Questa fase iniziale dell'analisi conferma quanto Husserl aveva già esposto nelle *Ricerche Logiche*: il senso del fenomeno dell'immagine fisica dipende dal senso dell'atto che opera il riferimento ad un oggetto, secondo la forma apprensionale della riproduzione raffigurativa. Tuttavia, permangono ancora molti aspetti del fenomeno da chiarire. Che relazione sussiste tra il senso apprensionale delle rispettive apparizioni? Quale relazione intrattengono le apprensioni del *Bildding* e del *Bildobjekt* con la comune base sensoriale, interpretata ora come proprietà dei punti e delle linee sulla carta e ora come una forma plastica che appare nella riproduzione ¹³? L'apprensione del *Bildding* è necessaria affinché appaia il *Bildobjekt*? Se si dovesse costatare questa

necessità, ciò indicherebbe che in qualche modo l'apparizione dell'oggetto materiale deve essere sempre presupposta, nel momento in cui appare il *Bildobjekt*? «[...] Se si mantiene l'identità della base sensoriale, le due apprensioni non possono sussistere contemporaneamente, non possono selezionare nello stesso tempo due apparizioni. Forse alternandosi, tuttavia non contemporaneamente, dunque separate»¹⁴.

L'identità della base sensoriale esclude la possibilità che l'apprensione percettiva coesista con l'apprensione figurativa e che quindi il *Bildding* appaia accanto al *Bildobjekt*. Le due apprensioni, infatti, non hanno lo stesso senso, di conseguenza non possono dividersi il contenuto sensoriale, come se dovessero far apparire prima una parte e poi un'altra di uno stesso oggetto, nel modo della percezione o dell'immagine. Esse posseggono, invece, sensi differenti, in base ai quali ogni apprensione configura l'intero complesso sensoriale a disposizione in una o più apparizioni differenti o percettive o figurative. Se, invece, le due apprensioni fossero in grado di condividere parti dello stesso insieme di dati sensoriali, darebbero luogo all'apparizione di un oggetto che mostrerebbe contemporaneamente delle proprietà figurative e percettive. Si giungerebbe quindi alla contraddizione di un oggetto costituito da parti eterogenee in specie.

L'impossibilità della coesistenza tra due apprensioni dal senso specificamente differente ha un effetto notevole sul rapporto tra l'apparizione percettiva e quella figurativa, che vi corrispondono. La possibilità che il *Bildobjekt* appaia dipende dall'incompatibilità delle apprensioni, che si contendono un'identica base sensoriale, e dalla sostituzione dell'apparizione percettiva di un oggetto materiale con l'apparizione dell'immagine, che introduce nel campo visivo le proprietà figurative di un oggetto assente. La relazione intenzionale che s'instaura tra l'apprensione percettiva del supporto e l'apprensione dell'oggetto-immagine è designata da Husserl con il termine contrasto [*Widerstreit*]¹⁵. Il contrasto spiega il modo in cui l'apprensione del *Bildobjekt* sottrae i dati sensoriali comuni a quella del *Bildding*. La prima fa arretrare la seconda nello sfondo dell'interesse dell'osservatore e ne fa scomparire l'apparizione correlativa da una certa zona del campo visivo.

Per descrivere questa relazione, Husserl ricorre ancora una volta all'esempio di una riproduzione a stampa, che sia appesa al muro. La stampa ha un margine bianco che permette di vedere la carta, mentre la cornice che la inquadra si distingue dalla parete, che costituisce una parte osservabile dell'ambiente che circonda la stampa e che appare nella percezione. Il margine della carta, la cornice e la parete appartengono al campo visivo e sono oggetto dell'apprensione percettiva, mentre quello che appare entro la cornice, al di qua dei margini bianchi della carta, non entra a far parte dell'unità oggettuale stabilita dalle apprensioni percettive. Infatti, fin dove il disegno si estende sulla car-

ta, si estende anche l'immagine, che circoscrive una zona nella quale non appare una parte del campo visivo, bensì il soggetto della figurazione. Nella misura in cui ci si riferisce al soggetto dell'immagine, l'apparizione percettiva complementare all'immagine scompare, poiché la normale apprensione percettiva dei tratti del disegno è sostituita dall'apprensione del *Bildobjekt*. Essa sostituisce l'apprensione del *Bildding*, strutturando i contenuti sensoriali, che in precedenza servivano come base per la percezione e che ora, invece, sono utilizzati per far apparire il *Bildobjekt* come portatore del riferimento al soggetto [*Träger des Sujet-Bewusstsein*].

L'apprensione relativa all'oggetto-immagine fa parte di un atto, che possiede una forma di rappresentazione differente rispetto a quella di un qualsiasi atto della percezione. Questa differenza di forma si traduce in una differenza di senso e riferimento. La zona di campo visivo, nella quale appare l'oggetto-immagine, è sottratta all'unità della serie di apparizioni percettive, poiché i dati sensoriali che vi sono collocati sono utilizzati per riferirsi ad un oggetto che non è collocato nella parte dell'ambiente percettivo corrispondente a quella stessa zona del campo visivo. I dati sensoriali, allora, si compenetrano [*durchdringen*] con l'apprensione del *Bildobjekt* e si fondono [*verschmelzen*] nell'unità dell'apparizione del soggetto nell'immagine.

Il contrasto tra le due apprensioni ha conseguenze notevoli sul senso che è attribuito dall'osservatore all'immagine in contrapposizione a quanto appare nella percezione, all'interno dello stesso campo visivo. Il campo visivo [*Gesichtsfeld*] è composto di punti in cui appaiono i contenuti fenomenici degli oggetti grazie a diverse apprensioni percettive, le quali confluiscono nell'unità di uno stesso atto percettivo o formano atti diversi. Il carattere principale della percezione è la presentazione, vale a dire l'ostensione delle proprietà di un oggetto o di una pluralità d'oggetti che occupano lo stesso ambiente in cui si colloca l'osservatore e che si estendono nella stessa durata attuale, nella quale si susseguono le sue operazioni percettive: i movimenti degli occhi, del tronco o del corpo o i movimenti intorno agli oggetti. Ciò che appare nella percezione costituisce una connessione oggettuale [*gegenständlicher Zusammenhang*] che forma un'unità di senso coerente. Ogni membro di questa connessione può assumere nella percezione il carattere dell'attualità o della realtà [*Wirklichkeit*], che qualifica come enti reali uno o più oggetti che occorrono nello stesso ambiente percettivo dell'osservatore. L'attribuzione di questo carattere dipende dalla coerenza, con cui ogni singola apparizione s'inserisce in una serie continua ed unitaria, e dalla conferma che ogni apparizione apporta al senso della precedente. Grazie al carattere della percezione e al tipo di decorso delle sue apparizioni, dunque, tutto ciò che si mostra nelle diverse posizioni del campo visivo possiede il valore del presente attuale [*aktuelle Gegenwart*] e della *Wirklichkeit*.

Rispetto ad ogni parte di questo campo, l'immagine segna una discontinuità di senso, poiché l'oggetto-immagine appare solo grazie alla sostituzione dell'apparizione che corrisponde ai contenuti di una certa zona del campo, eliminando una parte della connessione oggettuale che si estende nella stessa porzione di durata e di spazio nei quali si estendono gli atti dell'osservatore e se ne colloca il punto di vista. L'immagine, intesa in senso stretto come *Bildobjekt*, non è né parte del presente attuale né reale [*wirklich*]. Essa, infatti, non mostra nessun oggetto che occorre nello stesso ambiente dell'osservatore e la sua apparizione non si ordina nel decorso concordante della connessione oggettuale della percezione, all'interno del quale si forma il carattere della *Wirklichkeit*.

La discontinuità segnata dai confini dell'immagine, sul bordo della cornice e sui margini bianchi del supporto cartaceo, marca una differenza nella specie e nel senso dell'apparizione all'interno del campo visivo. Questa discontinuità non deve allora essere confusa con quella che qualsiasi oggetto materiale deve inscrivere con i propri contorni nel campo, affinché le sue parti e proprietà siano vincolate nell'unità di un "intero" [*Ganze*] e siano distinte da quelle di altri oggetti. In questo caso, la connessione oggettuale degli oggetti percepibili è interrotta per essere articolata dalla nuova apparizione di un oggetto con i propri contorni. L'immagine, invece, non articola la serie percettiva e l'insieme di ciò che si mostra nel campo visivo, ma ne segna un'interruzione per mostrare qualcosa che è assente. «L'apparizione dell'oggetto-immagine si distingue dalla normale apparizione percettiva in un punto essenziale, che ci rende impossibile assumerla come una percezione normale: essa porta in sé il carattere dell'inattualità, del contrasto con il presente attuale»¹⁶.

La relazione intenzionale del contrasto è, allora, la condizione fenomenologica dell'interruzione che il *Bildobjekt* introduce nella serie delle apparizioni percettive e nella relativa connessione oggettuale. L'apprensione del *Bildobjekt* contrasta con quella complementare della percezione del *Bildding*, alla quale contende un'identica base sensoriale relativa ad una stessa porzione di campo. In questo senso, si può affermare che l'immagine coincide con una variazione di senso di ciò che appare in una zona del campo visivo, in rapporto al valore attuale attribuibile a ciò che occupa le zone di campo circostanti.

L'interruzione della serie percettiva non è né un vuoto né un buco nel decorso univoco e concorde della percezione, dal momento che un oggetto appare proprio nella parte di campo visivo, nella quale un'apparizione della percezione è sostituita dall'apparizione del *Bildobjekt*. Quest'ultima, tuttavia, non si ordina nel campo percettivo nello stesso modo di una qualsiasi apparizione della serie percettiva, che costituisce il senso della realtà [*Wirklichkeit*] degli oggetti che vi appaiono,

grazie alla concordanza reciproca di ogni apparizione della serie. Se è possibile, in un certo senso, contrapporre l'immagine fisica ad un oggetto materiale, ciò dipende dal carattere "irreale" [*unwirklich*] che è attribuibile al *Bildobjekt* in dipendenza dal contrasto.

A questo stadio dell'analisi, si può affermare che qualcosa è un'immagine solo se non s'inserisce come parte non indipendente e concordante nel decorso unitario delle apparizioni percettive e se ciò avviene nella forma del contrasto. Quali sono dunque i requisiti necessari della relazione intenzionale del contrasto, che è la condizione di senso dell'immagine?

Il primo requisito è l'estensione continua del campo visivo, nella quale dovrà ritagliarsi lo spazio dell'immagine. La connessione unitaria degli oggetti della percezione occupa l'insieme dei punti del campo visivo, che comprende anche l'immagine, in modo che le parti immediatamente ai lati dell'immagine conservino il proprio senso percettivo senza alcuna soluzione di continuità. A questa connessione è legata anche la percezione della carta che fa da supporto all'immagine, il cui referente può essere designato con l'espressione "carta con un'impressione a stampa". L'apprensione dei margini bianchi intorno all'immagine non può essere tagliata fuori definitivamente dalla connessione percettiva.

Se ciò accadesse, mancherebbe la continuità del senso percettivo della connessione unitaria d'apparizioni, rispetto alla quale s'instaura il contrasto che fa apparire l'oggetto-immagine. D'altra parte, la porzione di campo al limite tra l'oggetto-immagine e le apparizioni percettive circostanti sarebbe priva di senso, in assenza di un'apprensione corrispondente, e corrisponderebbe ad un vuoto nel campo visivo.

Invece, perché il contrasto avvenga, è necessario che i margini della carta, sulla quale è stampata la riproduzione, suggeriscano l'appartenenza alla serie percettiva di ciò che è sostituito dall'apparizione dell'oggetto-immagine. L'osservatore sa cosa si trova dietro l'immagine e a che cosa corrisponde il supporto, perché il senso della percezione dell'ambiente percettivo che la circonda prosegue attraverso la cornice. La persistenza dell'apprensione percettiva e la continuità della serie percettiva, che si estende in modo unitario sull'estensione del campo visivo, motivano la sussistenza "impropria" [*uneigentlich*] della percezione della carta su cui sono stampati i tratti che costituiscono l'apparizione del *Bildobjekt*. La percezione della carta, che è il *Bildding* della riproduzione del quadro di Raffaello, sussiste in modo "improprio", dal momento che non le corrisponde nessuna apparizione o nessuna intuizione dell'oggetto materiale corrispondente. Essa permane, piuttosto, solo come presupposta parte non indipendente della serie che la comprende.

L'apprensione responsabile dell'apparizione dell'oggetto-immagine

entra in contrasto con la percezione complementare di ciò che corrisponde agli stessi punti del campo visivo. Così Husserl descrive il modo in cui, l'apprensione del *Bildobjekt* sostituisce l'apparizione correlativa all'apprensione percettiva del *Bildding*: con la percezione «[...] coincide per una parte una seconda percezione o piuttosto solo un'apprensione percettiva. Essa cancella la proprietà della parte corrispondente della percezione dell'ora, coincide dunque con una parte di quella percezione, che fornisce solo un'apparizione impropria. Così in questo punto otteniamo un'apparizione, un'intuizione sensibile e un'oggettivazione, ma in contrasto con un presente vissuto; otteniamo l'apparizione di ciò che non è ora nell'ora»¹⁷.

I contenuti sensoriali, che corrispondono ai pigmenti e ai segni del disegno sulla carta, sono strutturati dall'apprensione dell'oggetto materiale, formando l'insieme di sensazioni della percezione della parte del supporto che occupa i punti del campo visivo. Nel caso dell'apparizione dell'immagine, invece, questi stessi contenuti sono usati dall'apprensione dell'oggetto-immagine, per far apparire le proprietà figurative con cui s'intende il soggetto. L'apparizione delle proprietà figurative sostituisce così l'apparizione percettiva complementare della parte del supporto, che occuperebbe gli stessi punti del campo visivo.

Tuttavia, l'apprensione percettiva del supporto cartaceo continua a sussistere e fornisce alla corrispondente parte della realtà, che momentaneamente non cade nella percezione, il senso di ciò che scompare provvisoriamente a favore dell'apparizione di qualcosa, che non si ritrova nello stesso ambiente percettivo.

L'apprensione del *Bildobjekt* è di specie percettiva, dal momento che i pigmenti sulla carta della stampa, che sono appresi sia come proprietà percettive sia come proprietà figurative, devono in ogni caso essere visti, sebbene nei due casi non con lo stesso senso.

La descrizione del senso dell'immagine fisica nei termini della relazione del contrasto permette di concludere che l'uso dell'espressione "apparizione" per l'immagine fisica è proprio e non metaforico. In altre parole, l'osservatore vede le proprietà figurative del soggetto dell'immagine, sebbene non nello stesso senso in cui egli vede le proprietà degli oggetti materiali nella percezione. Questo permette anche di spiegare perché si vede ciò che appare nell'immagine con la stessa forza e pienezza della percezione. L'apprensione del *Bildobjekt* è di specie percettiva e sfrutta la stessa base sensoriale della percezione, ma è il suo senso ad essere modificato e ad essere responsabile dell'apparizione delle proprietà figurative al posto di quelle percettive. L'apprensione del *Bildobjekt* appartiene, infatti, ad un atto complesso, che subordina la visione di un oggetto materiale al riferimento ad un oggetto assente. Solo a questa condizione l'apprensione del *Bildobjekt* può strutturare uno stesso contenuto sensoriale non come *Abschattung* del

Bildding, ma come apparizione del soggetto che si mostra nel *Bildobjekt*.

Rimane ancora da studiare la relazione che lega il supporto all'oggetto-immagine, in rapporto alla domanda sulla necessità che il secondo presupponga sempre una precedente apparizione del primo. Dal momento che una risposta alla questione presuppone l'analisi della relazione tra oggetto-immagine e soggetto, mi soffermerò prima ancora sulle caratteristiche della relazione del contrasto e sulle loro conseguenze per il senso dell'immagine.

4 – Il contrasto e l'inattualità dell'immagine

Quali sono le basi fenomenologiche del contrasto alla base della costituzione dell'immagine?

Husserl distingue tra motivazioni di natura empirica e di natura strutturale.

Le motivazioni empiriche sono alla base del contrasto tra ciò che appare nell'immagine e ciò che l'osservatore sa sulle condizioni che devono essere soddisfatte, affinché qualunque oggetto, che appaia nella percezione, possa essere considerato un membro del mondo reale.

Un primo tipo di contrasto empirico si basa sulle proprietà dell'oggetto materiale, che fornisce il supporto all'immagine. È possibile che esse risultino insufficienti o inadeguate per fornire l'apparizione di qualcosa che valga come dato d'esperienza attuale. I colori del supporto di una fotografia in bianco e nero, in cui appare un uomo, non corrispondono a nessuna tonalità cromatica, con cui un uomo appare nella realtà. Ciò che si sa sul mondo dell'esperienza prescrive che le apparizioni di un uomo siano dotate di certe proprietà cromatiche, di grandezza, di movimento, di variazione negli aspetti in rapporto al movimento dell'osservatore, che non si riscontrano nell'apparizione che ne offre un oggetto-immagine, a causa delle proprietà fisiche del supporto che ne fornisce la base sensoriale¹⁸. Le forme e i colori, con i quali si raffigura un soggetto in un *Bildobjekt*, sono il risultato dell'apprensione delle proprietà dell'oggetto materiale che ne è il supporto. Il supporto di un'immagine può possedere, però, pigmenti di una gamma tale da non essere in grado di fornire un equivalente delle proprietà cromatiche, con cui si è soliti percepire degli oggetti nel mondo dell'esperienza quotidiana. Così, le proprietà figurative del *Bildobjekt* mostreranno forme, colori, in assenza o presenza di movimento, che contrastano con quanto normalmente è attribuito agli oggetti reali, sulla base del patrimonio di conoscenze che l'osservatore possiede sul loro modo di apparire.

Un altro tipo di contrasto empirico sussiste tra l'oggetto-immagine

e le condizioni che la sua apparizione dovrebbe soddisfare per ordinarsi nella serie percettiva, senza segnarvi una discontinuità. L'oggetto-immagine non può essere un'ulteriore articolazione della percezione delle proprietà e delle relazioni tra gli oggetti percettivi del campo visivo, poiché non mostra né i momenti che sono richiesti in un'apparizione percettiva, né la possibilità di integrare gli aspetti dell'oggetto riprodotto in una percezione sempre più completa di un oggetto. È il caso dei lati e degli aspetti dell'oggetto che non risultano visibili in una singola apparizione, ma che ci si può attendere che siano mostrati in un decorso di percezioni ulteriore, nel quale appaiono altri aspetti che possano integrarli. Nella percezione di un oggetto materiale, ciò che cade nella visione in un momento dato, non esaurisce l'insieme delle sue proprietà e dei suoi lati visibili. La faccia posteriore di un oggetto visibile non è un aspetto della percezione frontale dell'oggetto. Normalmente, il retro di un oggetto è nascosto e ciò che se ne coglie è la forma delle superfici, che orientate verso l'osservatore secondo assi e direzioni riconoscibili, ne danno la collocazione nello spazio. Ciononostante, il retro di un oggetto può diventare visibile con un movimento dell'osservatore intorno ad esso o con una rotazione dell'oggetto stesso. Non solo l'insieme di conoscenze che si possiedono sull'esperienza degli oggetti materiali comprende questa possibilità come una proprietà essenziale della loro percezione, ma la proprietà degli aspetti visti in un dato momento di rinviare a quelli per il momento invisibili fa parte del senso della percezione. Se questo legame tra quanto si vede di un oggetto e quanto può esserne successivamente visto non sussistesse, gli aspetti che ne integrano la percezione complessiva in una serie d'apparizioni successive non possiederebbero nessun vincolo che li lega agli aspetti già visti e che ne fa aspetti di uno stesso oggetto. Essi sarebbero semplicemente altri aspetti e lo stesso oggetto non rimarrebbe il referente costante di una percezione continua.

Solo se l'apparizione di un oggetto soddisfa la condizione di poter essere integrata in una serie continua d'aspetti, essa può valere come apparizione delle proprietà di un oggetto reale. Invece, ciò che appare in un oggetto-immagine non può essere integrato da altri aspetti della serie percettiva, nella quale esso introduce un'interruzione e una variazione di senso. Se si gira intorno al supporto di un'immagine o lo si fa ruotare di fronte all'osservatore, a cadere nella visione sono gli aspetti del retro del *Bildding* e non quelli del *Bildsujet* riprodotto nel *Bildobjekt*. Ciò che appare intorno all'immagine non soddisfa le linee di possibile sviluppo della visione del soggetto, suggerite dalle proprietà che esso mostra nel *Bildobjekt*. Si verifica, dunque, un contrasto tra il *Bildobjekt* e ciò che appare nella percezione, in ragione dell'impossibilità d'integrazione dell'apparizione del soggetto dell'immagine nella percezione.

Il contrasto non riguarda, però, solo la connessione di apparizioni possibili delle parti di un oggetto, ma anche la connessione tra queste e le parti degli oggetti circostanti. Un oggetto materiale preclude la vista degli oggetti che gli si trovano dietro, mentre entra in svariati tipi di relazioni con gli oggetti compresenti nell'ambiente percettivo. La possibilità di riscontrare tipi analoghi di relazioni tra l'immagine e il suo ambiente percettivo, attraverso il movimento dello sguardo o del corpo dell'osservatore, è ampiamente disattesa. Innanzi tutto, l'immagine non preclude la vista di ciò che le si trova dietro, bensì interrompe la continuità del campo visivo, con l'intuizione di uno spazio fittizio, che non continua nello spazio reale, nonostante in certi casi le proprietà visive dello spazio dell'immagine sembrino prolungare quelle dello spazio reale¹⁹. Dal momento che gli oggetti dell'immagine si dispongono in uno spazio discontinuo rispetto all'ambiente percettivo circostante, non si danno relazioni effettive di distanza o di grandezza che li leghino agli oggetti materiali che occupano l'ambiente percettivo.

Infine, se il supporto dell'immagine s'inserisce nella continuità delle leggi causali che governano i rapporti tra gli oggetti materiali, ciò non vale per l'immagine. Sono il quadro, la carta, su cui è stampata una foto o un'incisione, il pezzo di gesso o di marmo, in cui appare una figura, a poter essere seppelliti e poi ritrovati dopo un certo tempo, a poter essere danneggiati dall'azione di altri oggetti materiali, non le immagini di cui essi sono un supporto.

Il contrasto che ha base fenomenologica nelle diverse motivazioni empiriche si verifica, dunque, tra ciò che appare nell'oggetto-immagine e le condizioni ritenute necessarie affinché qualcosa appartenga al dominio degli oggetti reali, di cui è possibile venire a conoscenza nella percezione.

Le motivazioni empiriche del contrasto comprendono, allora, non solo ciò che appare in una determinata fase della percezione, ma l'intera serie di conoscenze, comprendenti ricordi, giudizi, dati dell'esperienza condivisi con gli altri, che riguardano il contenuto di un'apparizione e il suo rapporto con il contenuto di altre possibili apparizioni²⁰. Il contrasto empirico rende conto del fatto che, nel caso dell'immagine fisica, c'è un contenuto fenomenico che appare come un possibile membro "a" della serie A "..., b, c, d, ..., n, n+1", in cui i caratteri latini minuscoli stanno per individui localizzati con le loro proprietà nello spazio e nel tempo attuali, grazie alla percezione. Per valere come "a", però, questo contenuto deve mostrare di possedere certe proprietà e di poter supportare certe relazioni con gli altri membri della serie, che sono previste dal patrimonio di conoscenze sull'intera serie, alla quale tutti questi oggetti appartengono. Nonostante alcune caratteristiche che potrebbero indurre l'osservatore a credere che l'oggetto-immagine sia un "a", la sua apparizione possiede certe altre ca-

ratteristiche che contrastano con le conoscenze condivise sull'esperienza degli oggetti materiali e manca di altre che sono ritenute necessarie. Se questo contrasto è ritenuto valido e mantenuto dall'osservatore, allora l'oggetto-immagine che appare non può contare come un "a". Il suo valore figurativo è perciò stabilito, per questa via, non solo sulla base intuitiva del suo contrasto immediato con ciò che gli sta intorno, ma attraverso la mediazione di un sapere su base conoscitiva ²¹.

Il contrasto empirico rende conto del modo mediato in cui si ha consapevolezza di un'immagine, della differenza del suo apparire rispetto ad una qualsiasi percezione. Per dare ragione, invece, della forma intuitiva con cui un'immagine si costituisce, in opposizione alla forma della percezione, è necessario studiare le motivazioni strutturali del contrasto.

Da un lato, si tratta dell'incompatibilità già rilevata tra il senso delle due apprensioni del supporto e dell'oggetto-immagine, a causa della quale l'apparizione del soggetto s'inserisce nel campo visivo, sostituendo l'apparizione percettiva dell'oggetto che fa da supporto ed occupandone lo stesso insieme di punti. Si può, dunque, affermare che l'apparizione dell'oggetto-immagine coincide con un inserimento [*Hineinsetzung*] dell'immagine nell'ambiente percettivo attuale ²², in modo che essa contrasti con la percezione, pur essendo dotata della stessa forza e pienezza. D'altro lato, perché un'apparizione di un oggetto assente possa inserirsi nella serie della percezione, in modo tale da sembrare, a certe condizioni, di esserne un membro, l'apprensione del supporto e quella dell'oggetto-immagine non devono solo entrare in contrasto, ma anche compenetrarsi [*sich durchdringen*]. Se rimanessero separate l'una dall'altra, non si comprenderebbe in che modo l'apprensione del *Bildobjekt* possa esercitare un effetto immediato su quella del *Bildding*. Le due apprensioni devono compenetrarsi, in modo che il contrasto su ogni punto comune del campo visivo faccia sì che le parti dell'apparizione del *Bildding* scompaiano a favore delle parti dell'apparizione del *Bildobjekt*. Se si trattasse di due apprensioni che si escludono, per sussistere separate l'una dall'altra, non si comprenderebbe perché dove sussiste l'una, considerata nella sua pienezza, non può sussistere l'altra ²³. Il contrasto strutturale è, allora, composto dalla necessità dell'inserimento della discontinuità dell'immagine nel campo visivo e della compenetrazione tra le apprensioni del supporto e dell'immagine.

Dal punto di vista strutturale, si può parlare di un contrasto tra apprensioni, che dà luogo ad un contrasto di localizzazione tra l'apparizione di un oggetto materiale e quella di un'immagine.

Il contrasto tra le apprensioni rende conto del fatto che l'immagine appaia all'interno del campo visivo. Il contrasto relativo alla localizzazione rende conto del fatto che l'immagine mostra un mondo indipen-

dente dalla connessione delle percezioni, che riempiono i punti contigui del campo ²⁴.

Un ruolo importante nella localizzazione è svolto dalla cornice. Essa coincide con la serie di punti, a partire dai quali si estende l'indipendenza dell'oggetto-immagine dalla connessione percettiva che occupa i punti restanti del campo visivo. La cornice forma il confine fino al quale giunge l'apprensione percettiva del campo visivo, ma delimita anche la zona nella quale si è in grado di vedere gli oggetti nello spazio della figurazione. Attraverso la mediazione della cornice, dunque, lo spazio reale e quello dell'immagine entrano in relazione. Questa relazione non è di specie semplicemente percettiva, dal momento che non contribuisce all'articolazione dell'unità oggettuale che la serie delle percezioni costituisce nel campo visivo. La cornice ricopre, infatti, l'insieme dei punti del campo, al di fuori dei quali il rimando delle parti non visibili degli oggetti riprodotti ad aspetti ulteriori non è soddisfatto, perché a partire da questi stessi punti si collocano gli aspetti delle parti degli oggetti materiali attuali ²⁵. Lungo la zona del campo visivo occupata dalla cornice si apre dunque lo spazio in cui si mostrano gli oggetti raffigurati dall'immagine.

Un altro insieme di ragioni strutturali del contrasto riguarda le leggi di compatibilità tra le parti di un intero, in questo caso le apprensioni e la base sensoriale che costituiscono parti di atti completi. Il contrasto è possibile solo sulla base del fatto che una stessa complessione sensoriale può dar luogo, se strutturata con un senso differente, a sensazioni di un atto percettivo che corrispondono a proprietà percettive dell'oggetto attuale, oppure ad aspetti colti da un atto immaginativo che corrispondono a proprietà figurative in cui si mostra un oggetto assente. Poiché è una stessa e sola base sensoriale ad occorrere in entrambi i casi, le due apprensioni, che possono strutturarla in un senso o in un altro, sono alternative. Due sensi apprensionali alternativi non possono utilizzare contemporaneamente la stessa base sensoriale ²⁶. Non c'è invece nulla che impedisca che due apprensioni, dotate di sensi apprensionali compatibili, strutturino la stessa complessione sensoriale, privilegiando ora una parte ora l'altra della stessa complessione come sensazioni che mostrano ora un lato ora l'altro dell'oggetto. In questo caso gli atti dei due sensi apprensionali, con le loro apparizioni corrispondenti, entrano in un rapporto di inclusione tra parti in un intero che le comprende, grazie ad una sintesi di sovrapposizione [*Überschiebung*]. Essi divengono parti non disgiunte di una serie percettiva in cui appaiono aspetti diversi dello stesso oggetto. Ogni apprensione, con la relativa apparizione, integra quella precedente e anticipa quella successiva. La sintesi di sovrapposizione vincola l'apparizione costituita dalla prima apprensione a quella costituita dalla seconda, in modo che entrambe coincidano parzialmente, rispetto ad

alcune proprietà dell'oggetto, mentre le differenze tra le due, motivate dai diversi elementi sensoriali selezionati nella stessa complessione, corrispondono ai differenti lati dello stesso oggetto che appaiono nei due casi. Entrambe le apparizioni divengono allora parti di un intero, che è l'insieme dei lati di un oggetto apparsi in un certo istante, in cui esse hanno la funzione di parti non indipendenti, riferite ad uno stesso oggetto. Questa sintesi di sovrapposizione, che costituisce l'integrazione di due apprensioni con la stessa base sensoriale, non si verifica se le due apprensioni hanno senso apprensionale differente, altrimenti si costituirebbe un intero formato da parti con un senso specificamente differente. Le due apprensioni entrano necessariamente in contrasto, con il risultato che le rispettive apparizioni non possono occorrere contemporaneamente, dal momento che corrispondono a proprietà di correlati differenti. Nel caso dell'immagine fisica i due correlati corrispondono al *Bildding*, con le sue proprietà percettive, e al *Bildobjekt*, con le sue proprietà figurative, che non possono valere come parti non indipendenti di uno stesso oggetto.

Da questo punto di vista, il contrasto che costituisce l'immagine fisica è motivato da una legge strutturale che regola le relazioni tra le parti, dipendenti e non indipendenti, e l'intero.

Il contrasto spiega il valore d'inattualità, che è attribuito all'immagine, qualora la si contrapponga agli oggetti materiali. La spiegazione nei termini del contrasto è economica, perché non s'impegna in una distinzione ontologica tra gli oggetti materiali e le immagini. Qualcosa assume il senso e la funzione d'immagine di qualcosa d'altro solo in base al modo in cui s'inserisce nel campo visivo, in dipendenza dal senso del riferimento effettuato dall'osservatore. La differenza tra un'immagine fisica e un oggetto materiale è interamente ascrivibile a differenze fenomeniche e di riferimento, che la descrizione in termini di contrasto tra apprensioni e relazioni tra parti e intero, o la descrizione in termini di discontinuità nella serie percettiva, riescono a catturare.

Che cosa s'intende esattamente, quando si parla d'inattualità dell'immagine? Innanzi tutto, si tratta di una proprietà del riferimento a qualcosa attraverso un'immagine fisica che lo differenzia dal riferimento ad un oggetto nella percezione. Qualsiasi apparizione percettiva di un oggetto materiale ne mostra le proprietà e i lati che gli appartengono. L'apparizione di un qualsiasi *Bildobjekt* mostra, invece, le proprietà e i lati che appartengono ad un altro oggetto. A ciò che si mostra nella percezione può essere attribuito il carattere d'attualità, che non coincide con la predicazione d'esistenza, ma indica che ciò a cui si applica occorre nello stesso ambiente percettivo che ospita l'osservatore. A ciò che si mostra nell'immagine questo stesso carattere d'attualità non può essere attribuito in modo univoco.

Questa differenza si chiarisce, prestando attenzione all'ordinamento

spazio-temporale del campo visivo, in cui s'inscrive l'oggetto-immagine. Se si restringe il senso dell'espressione "immagine" al solo oggetto-immagine, allora si può affermare che l'immagine appare nello stesso orizzonte d'attualità, nel quale sono collocati l'osservatore e gli oggetti che gli si mostrano nella percezione. Se, invece, s'intende con "immagine" sia ciò che appare sia il referente dell'osservatore, allora si deve negare che l'immagine sia attuale al pari di un qualsiasi oggetto materiale della percezione. L'oggetto-immagine appare solo per mostrare il soggetto, che non condivide con l'osservatore la collocazione nello stesso ambiente spaziale.

La stessa cosa si constata in relazione alla forma d'ordinamento temporale del campo visivo. Le apparizioni degli oggetti materiali percepibili sono collocate in una fase della durata, nella quale appare anche il contenuto fenomenico dell'oggetto-immagine. Rispetto all'osservatore, sia l'oggetto-immagine sia gli oggetti che gli stanno intorno appaiono "adesso" [*Jetzt*]. Tuttavia, il soggetto dell'immagine, che sia esistente o inesistente, non appartiene alla stessa fase della durata, ma si colloca in una fase che non coincide con quella che per l'osservatore dura "adesso" [*Nicht-Jetzt*] ²⁷. Queste differenze dell'immagine rispetto alla percezione permettono di definirne l'inattualità [*Unwirklichkeit*] in contrapposizione alla percezione degli oggetti materiali.

L'inattualità dell'immagine permarrebbe anche nel caso di un uso ordinario di un'immagine fisica in presenza dell'oggetto raffigurato. Affinché l'immagine appaia, l'apparizione delle proprietà intese del soggetto nelle proprietà figurative dell'oggetto-immagine deve già essersi sostituita a quella delle proprietà del supporto. La presenza del soggetto dell'immagine nello stesso ambiente percettivo dell'osservatore non annulla il valore inattuale del *Bildobjekt* ²⁸. L'inattualità dell'immagine è determinata dal contrasto tra le apprensioni e non presuppone nessun impegno ontologico, nella distinzione tra immagine ed oggetto materiale.

L'apprensione del *Bildding* è una parte della serie di percezioni, nella quale si costituisce il senso d'attualità degli oggetti che occupano il campo visivo e rientrano nello stesso ambiente percettivo dell'osservatore. Anche se l'apprensione del *Bildobjekt* la riduce ad una forma di sussistenza impropria, la prima apprensione non scompare e continua a contribuire alla costruzione del valore d'attualità della zona del campo, nella quale appare il *Bildobjekt*. L'apprensione che struttura l'apparizione dell'immagine contrasta con l'apprensione del suo supporto materiale. Essa fa apparire, dunque, il *Bildobjekt* in una sezione del campo visivo che coincide con un'alterazione del valore d'attualità della zona nella quale l'apparizione percettiva del supporto è sostituita dall'immagine. Dal momento che l'apprensione percettiva relativa a questa zona, anche se contrastata dall'apprensione del *Bildobjekt*, con-

tinua a sussistere come parte della serie percettiva d'apparizioni che si estendono per tutto il resto del campo visivo, l'apparizione del *Bildobjekt* entra in contrasto con il valore d'attualità che si distribuisce su tutto ciò che occupa i punti restanti del campo. Il contrasto fa sì che l'immagine sia qualificata come inattuale e che l'apparizione del *Bildobjekt* sia quella di un *Fiktum*²⁹. Con questo termine Husserl designa il valore specifico dell'oggetto-immagine che appare all'interno del campo visivo, senza tuttavia che le proprietà che vi appaiono gli siano direttamente attribuibili. L'immagine fisica è un *Fiktum*, dal momento che essa appare in modo da interrompere la serie d'ostensioni percettive che mostrano gli oggetti dell'ambiente percettivo. Il contrasto con il carattere generale della connessione oggettuale stabilito dalla percezione, che si estende su tutto il campo visivo, qualifica il *Bildobjekt* con il carattere del "niente" [*ein Nichtiges*], che ne designa ancora una volta l'inattualità.

L'affermazione di Husserl che il *Bildobjekt* è qualcosa che appare, ma che non è mai esistito né mai esisterà mira a catturare la contrapposizione dell'immagine all'attualità della percezione degli oggetti materiali³⁰. L'inattualità è un carattere di ordine differente rispetto alla predicazione d'inesistenza. Essa è relativa solo al valore dell'apparizione del *Bildobjekt*, in rapporto al riferimento al soggetto dell'immagine.

L'inattualità dell'immagine deve essere distinta dall'inesistenza d'oggetti che sono esistiti ma ora non sono più. Essa non deve neanche essere confusa con l'inesistenza di oggetti che sono esclusi dall'esperienza che si ha del mondo attuale. Un drago, per esempio, non ha lo stesso valore dell'oggetto-immagine, poiché quest'ultimo appare intuitivamente in una connessione di fenomeni che appartiene all'esperienza del nostro mondo, sebbene non dotato di un carattere percettivo, ma motivato da un oggetto materiale che se ne fa portatore.

Il valore nullo dell'oggetto-immagine ha un senso differente anche rispetto a quello che è attribuito ad un oggetto di qualsiasi genere, attraverso la negazione. Una proprietà di un oggetto deve essere già apparsa in una o più percezioni, prima di essere negata, dal momento che essa non corrisponde a ciò che dello stesso oggetto, relativamente alla stessa proprietà, è mostrato nel decorso successivo della percezione. Per esempio, un lato di un oggetto deve essere apparso blu, prima che ulteriori circostanze percettive permettano all'osservatore di vedere lo stesso lato nero piuttosto che blu. Relativamente alla proprietà cromatica dello stesso lato di un oggetto, l'osservatore può negare l'esistenza di una colorazione per affermare quella di un'altra. Invece, l'oggetto-immagine appare inattuale fin dall'inizio, a causa del contrasto. Se si è inclini, come a volte lo è Husserl, a qualificare l'inattualità nei termini di un carattere negativo dell'immagine, allora bisogna distinguere questo carattere dalla negazione in senso stretto. È l'immagine stessa a

darsi come “nulla” [*nichtig*]. Questo carattere le è attribuito in ragione del contrasto, che è condizione della sua apparizione. L'inattualità dell'immagine fisica non può allora essere descritta con l'uso dell'opposizione tra esistenza e inesistenza. La sua descrizione non presuppone nessun impegno ontologico nella definizione della contrapposizione tra l'immagine fisica e un oggetto materiale percepibile ³¹.

Rimane ancora un senso in cui si potrebbe avvicinare l'inattualità dell'immagine alla negazione dell'esistenza, in relazione al soggetto che appare nell'oggetto-immagine. Si potrebbe ritenere che il soggetto sia visto al posto di un oggetto materiale e che l'osservatore sappia di avere di fronte l'oggetto che fa da supporto, e non il soggetto. In base alle circostanze attuali, l'osservatore potrebbe negare l'esistenza del soggetto, ma sospenderne [*ausschalten*] l'inesistenza, in modo da concedere all'apparizione del soggetto una validità limitata all'immagine. Questa non è però una descrizione che risponda alle intuizioni che un osservatore ha rispetto al suo far uso d'immagini. Chi guarda un'immagine si riferisce direttamente, sebbene attraverso la mediazione dell'oggetto-immagine, all'oggetto raffigurato, che possiede il senso di ciò che al momento non appartiene allo stesso ambiente percettivo dell'osservatore ³². Eventuali operazioni di negazione, affermazione o messa in dubbio di ciò che appare nell'immagine saranno possibili, dopo che l'immagine si sia costituita, per mediare il riferimento dell'osservatore a un oggetto assente. Si potranno, infatti, proferire enunciati che descrivono, esplicano, confrontano con una serie di conoscenze, il soggetto dell'immagine o il modo della sua raffigurazione, in relazione alla credenza nell'esistenza dell'oggetto che corrisponde al soggetto³³. Tutti questi enunciati e gli atti di credenza, con i quali sono messi in relazione, devono però presupporre che l'oggetto-immagine sia già apparso con il suo specifico carattere d'inattualità.

5 – Il senso ed il riferimento dell'immagine

Camminando per una galleria d'arte, ci s'imbatte in un oggetto tridimensionale, nel quale, dato il contesto, si riconosce immediatamente un busto. Esso è a grandezza naturale. In altre parole, la forma e la grandezza dell'oggetto materiale, in gesso o in marmo, permettono ad un oggetto-immagine di apparire con forma e grandezza analoghe a quelle che si potrebbero riscontrare in un'apparizione percettiva corrispondente, che mostri l'aspetto di un uomo. Ciò che appare possiede un contenuto tale da potersi definire un'apparizione percettiva [*perzeptive Erscheinung*] ³⁴, non solo per la forza e la stabilità con cui si inserisce nel campo visivo, ma anche per la pienezza [*Fülle*] dei suoi contenuti sensoriali. Infatti, gli aspetti che vi si mostrano, relativi alla for-

ma tridimensionale, alle dimensioni ed alla posizione, coincidono con quelli che una persona, che occupi lo stesso punto nella sala, mostrebbe ad un osservatore nella percezione. Grazie alle proprietà materiali del supporto, si riesce ad intuire nell'oggetto-immagine un insieme abbastanza ampio di proprietà che devono sussistere nella percezione attuale di un uomo, tanto che il grado di intuizione del soggetto è elevato. Per quale ragione, allora, l'apparizione del soggetto nell'oggetto-immagine non riesce ad imporsi come una percezione effettiva [*wahrnehmungsmässige Erscheinung*] di un uomo, nonostante genere e numero delle proprietà figurative approssimino l'oggetto-immagine ad una percezione?

La ragione si trova ancora una volta nella relazione del contrasto, che in questo caso sussiste tra l'oggetto-immagine e il soggetto, a partire dall'orizzonte di familiarità con cui un oggetto normalmente si dà nella percezione. Ogni oggetto della percezione appare grazie ad una pluralità d'apprensioni che strutturano delle sensazioni e ne unificano le apparizioni, attraverso una sintesi sensibile d'identificazione³⁵, nel riferimento ad uno stesso oggetto. L'apparizione complessiva dell'oggetto si dà allora all'incrocio di più campi sensoriali, i cui dati sono appresi in diverse sintesi percettive. Il senso di quest'apparizione è però inscindibile da un orizzonte di proprietà tipiche che forniscono la possibilità di riconoscere l'oggetto come familiare, cioè dotato di proprietà caratteristiche che ci si aspetta di ritrovare nel caso singolo del tipo di cui l'oggetto è un esempio, e che quindi orientano le attese dell'osservatore su ciò che è ancora possibile vedere dell'oggetto, rispetto a quanto attualmente si mostra³⁶.

L'apparizione di un uomo in un busto contrasta con alcuni tratti necessari che il tipo "uomo" prescrive ad una qualsiasi percezione di un singolo uomo e che corrispondono alle proprietà delle sue potenziali apparizioni. Questo contrasto riguarda il *Bildobjekt* e il *Bildsujet*, o meglio il modo in cui il soggetto appare nell'oggetto-immagine in rapporto alle prescrizioni del tipo, al quale appartiene l'oggetto che è riprodotto come soggetto nell'immagine. Il tipo, che classifica empiricamente le proprietà della percezione di un uomo, richiede nell'apparizione dell'oggetto-immagine sia momenti che non possono occorrervi, poiché richiedono proprietà che il supporto non possiede, sia momenti che dovrebbero risultare visibili in un'ulteriore serie d'apparizioni dell'oggetto. Il busto dovrebbe presentare dei momenti cromatici, poiché la presenza del colore è un tratto essenziale per attribuire ad una percezione il carattere d'ostensione [*Darstellung*] di un uomo reale. Inoltre, le caratteristiche del busto, come oggetto materiale, impediscono che l'apparizione dell'oggetto-immagine sia integrata da momenti ulteriori, come per esempio il movimento e l'esser dotato della parte inferiore del corpo, che sono altrettanti tratti essenziali del tipo

“uomo”. In breve, la non conformità del modo in cui il soggetto è intuito nell'apparizione del oggetto-immagine, rispetto a certi tratti tipici della percezione dell'oggetto attuale corrispondente, impediscono che l'oggetto-immagine tridimensionale possenga lo stesso valore di una percezione di un uomo ³⁷.

Questa relazione di contrasto introduce la necessità della distinzione tra altri due momenti della struttura dell'immagine: il *Bildobjekt* e il *Bildsujet*. Si è già visto che il modo specifico dell'immagine di riferirsi a qualcosa prevede la differenza essenziale tra oggetto-immagine e soggetto, dal momento che di fronte ad un'immagine non si vede il quadro di una casa, ma una casa in uno spazio riprodotto in un quadro. Il soggetto è dunque un momento ineliminabile della struttura dell'immagine. Esso costituisce il referente in senso stretto dell'attività intenzionale di chi intende qualcosa attraverso le immagini.

Tuttavia, il riferimento che si effettua attraverso l'immagine fisica comprende necessariamente sia ciò che appare nell'immagine sia il suo soggetto. L'osservatore, infatti, vede l'immagine, ma si riferisce all'oggetto che vi si mostra, che possiede delle proprietà differenti rispetto alle proprietà con cui è riprodotto e che può esistere indipendentemente dalla sua riproduzione. Di conseguenza, l'oggetto-immagine e il soggetto devono essere momenti distinguibili ma non separabili sia nel senso del riferimento specifico dell'immagine fisica sia nella sua struttura fenomenica.

Dal lato del riferimento, la distinzione di questi due momenti dipende dall'intervento di una nuova apprensione che intende il soggetto. Nessuna nuova apparizione corrisponde all'apprensione del soggetto, dal momento che la sua funzione si esaurisce nel connettere il riferimento dell'osservatore all'oggetto-immagine che appare con il riferimento al soggetto che vi è riprodotto. L'apprensione del soggetto subordina l'apparizione dell'oggetto-immagine al riferimento all'oggetto che l'osservatore intende, guardando un'immagine. Se mancasse questa apprensione nella struttura del riferimento, a rigore non si avrebbe nessuna immagine, dal momento che l'apparizione del contenuto dell'immagine non sarebbe più l'apparizione di un oggetto usata per riferirsi ad un altro oggetto, che non appare perché è altrove o inesistente ³⁸.

Dal lato della struttura fenomenica dell'immagine, la distinzione tra il *Bildobjekt* ed il soggetto introduce una differenza descrittiva tra un oggetto che appare nell'immagine, che corrisponde al suo contenuto fenomenico, e l'oggetto che l'osservatore intende, sebbene esso non appaia in nessun modo ³⁹. Questa differenza corrisponde ad una caratteristica essenziale del senso dell'immagine fisica, vale a dire alla suddivisione dell'identità del referente in due oggetti, che sono portatori di funzioni differenti nella struttura dell'immagine. L'oggetto che ap-

pare non è il referente primario dell'osservatore, ma svolge la funzione di rendere visibile il soggetto nell'immagine. L'oggetto che è inteso è, invece, il referente in senso stretto dell'immagine, che non appare in senso stretto nell'immagine, poiché le proprietà che vi appaiono sono proprietà del *Bildning* che hanno subito la modificazione di senso in proprietà figurative.

Tuttavia, distinguere tra l'oggetto-immagine e il soggetto non equivale a separarli. Il riferimento a qualcosa tramite la sua immagine deve possedere un senso unitario, perché possa essere effettuato con successo in circostanze ordinarie. Il senso complessivo del riferimento deve mettere in risalto l'apprensione che si dirige all'oggetto inteso, affinché sia questo il referente dell'atto attraverso l'apparizione dell'oggetto-immagine⁴⁰. D'altra parte, il riferimento al soggetto deve essere mediato dal riferimento al contenuto fenomenico dell'oggetto-immagine.

Anche sul versante della struttura fenomenica, ciò che appare nell'immagine ed il suo soggetto devono essere riuniti, per rendere conto del comportamento dell'osservatore. Normalmente, infatti, non si distingue l'immagine del paesaggio dal paesaggio raffigurato, per poi mettere in relazione l'oggetto che appare con quello che è possibile solo intendere nel pensiero. L'immagine possiede il carattere immediato del guardare un soggetto che vi è reso presente per l'osservatore⁴¹.

La preminenza che il senso e la struttura fenomenica dell'immagine assegnano all'apprensione del soggetto fornisce la motivazione del contrasto che oppone le due apprensioni percettive che s'escludono a vicenda, rispetto alla strutturazione di un'identica base sensoriale. Un oggetto-immagine appare al posto dell'oggetto materiale, che gli fa da supporto, dal momento che l'apprensione correlativa è subordinata al riferimento ad un oggetto assente, che è riprodotto dalle proprietà figurative. Se non ci si riferisse all'oggetto inteso, verrebbero a mancare le condizioni stesse del contrasto tra l'apprensione dell'oggetto-immagine e quella del supporto.

La forma specifica del riferimento dell'immagine prevede, allora, che l'osservatore si riferisca ad un doppio oggetto [*doppelte Gegenständlichkeit*], composto dall'oggetto-immagine, che è il contenuto che appare nell'immagine, e dal soggetto, che è l'oggetto inteso attraverso l'apparizione dell'immagine. La figura appare sul supporto solo perché l'osservatore vi vede riprodotto un soggetto.

Le proprietà figurative che appaiono nell'immagine devono essere attribuite al doppio oggetto: al *Bildobjekt*, nel quale appaiono, ed al *Bildsujet*, che è inteso grazie alle proprietà che l'osservatore vede nell'immagine e attribuisce al soggetto. Il colore rosso che appare sulla tela di un quadro, per esempio, non è una proprietà del supporto dell'immagine pittorica, ma del tetto della casa riprodotta nel modo della figurazione pittorica. Ora, se è vero che il referente in senso stretto

dell'osservatore è il soggetto, è altrettanto vero che il soggetto dell'immagine non è il correlato di un'attività percettiva. In altre parole, il tetto rosso della casa non è oggetto della percezione dell'osservatore, piuttosto è l'oggetto inteso da una differente attività intenzionale che vi si riferisce solo attraverso un contenuto fenomenico che non è né la tela né l'oggetto inteso, bensì ciò che della casa raffigurata si mostra sulla tela, come se la casa fosse al posto del quadro. Il colore rosso del tetto, allora, è una proprietà figurativa attribuibile al doppio oggetto dell'immagine, che corrisponde alla "casa vista nel dipinto sulla tela".

Si chiariscono così ulteriormente lo statuto e l'inattualità dell'oggetto d'immagine. Il contenuto che appare nell'immagine non è un oggetto irreali, che possiede una specie particolare di proprietà, che si possono definire rappresentazionali o figurative e che lo distinguono dagli oggetti ordinari. Esso è, invece, un momento non indipendente della struttura fenomenica dell'immagine, che corrisponde alla forma specifica del riferimento effettuato per mezzo d'immagini fisiche. Il *Bildobjekt* non è altro che il *Bildsujet* nella misura in cui esso appare nel *Bildding*. Infatti, «[...] l'oggetto-immagine non appare semplicemente, piuttosto porta in sé un nuovo carattere apprensionale, che originariamente si compenetra e si fonde con esso in un certo modo che non rimanda per così dire al di fuori del contenuto di ciò che appare, bensì in esso o attraverso le parti di questo contenuto rimanda all'oggetto che è inteso in senso proprio. Ciò che nel contenuto dell'oggetto-immagine ha funzione ripresentativa, è messo in risalto in modo particolare: esso mostra, presentifica, illustra, porta ad intuizione. Il soggetto per così dire ci guarda attraverso questi tratti»⁴².

La nuova apprensione compenetra [*durchdringt*] ciò che appare nell'immagine. Essa entra in relazione con le parti dell'apparizione, e si fonde [*verschmilzt*] in unità con essa. Il riferimento al soggetto s'intreccia al riferimento al contenuto dell'immagine, poiché l'apprensione del soggetto si connette all'apparizione dell'oggetto-immagine, mettendone in risalto quei tratti, che corrispondono alle proprietà figurative del "doppio oggetto", che l'osservatore vede nell'immagine ed attribuisce al soggetto. In questo modo, ciò che appare nell'immagine rende intuibile⁴³ l'oggetto riprodotto, attraverso le sue proprietà visive. La relazione che così s'instaura ha la forma di una sintesi di coincidenza [*Deckung*] tra l'oggetto-immagine e l'apprensione del soggetto, che è relativa alle parti dell'apparizione adatte a riprodurre le proprietà delle parti corrispondenti del soggetto. La sintesi di coincidenza può essere descritta dal lato del *Bildobjekt* o da quello del *Bildsujet*. Da un lato, l'apparizione del *Bildobjekt* suscita l'apprensione del soggetto, che ne è distinto ma gli è simile, sia interamente sia solo secondo alcuni suoi aspetti. Dall'altro, l'apprensione del *Bildsujet* non si riferisce al soggetto in modo indeterminato, ma intendendone certe

proprietà e non altre, secondo il suo senso apprensionale. Essa dunque entra in coincidenza con i tratti dell'apparizione che corrispondono alle proprietà del soggetto inteso. Questi tratti divengono i portatori della funzione raffigurativa dell'immagine e sono chiamati da Husserl «momenti analogizzanti» [*analogisierende Momente*].

La sintesi di coincidenza, che è la forma in cui il riferimento al soggetto dell'immagine s'intreccia con il riferimento a ciò che vi si vede, è la condizione grazie alla quale l'osservatore è in grado di intuire un oggetto nell'immagine: «guardiamo all'interno dell'oggetto-immagine, guardiamo a ciò in ragione del quale esso è un oggetto-immagine, a questi momenti della somiglianza. Il soggetto si mostra in essi, vediamo il soggetto attraverso essi. La coscienza del soggetto si estende attraverso le parti della coscienza dell'oggetto-immagine, secondo i lati dei momenti analogizzanti»⁴⁴.

Chi guarda un'immagine di solito rivolge la propria attenzione agli elementi grazie ai quali essa svolge una funzione riproduttiva, in altre parole ai momenti che possono supportare il riferimento all'oggetto assente, grazie alla loro somiglianza, che ha per criterio il senso determinato con il quale l'apprensione del soggetto si riferisce all'oggetto inteso. Grazie ai momenti analogizzanti, l'immagine può esercitare la funzione della raffigurazione [*Abbildung*], dal momento che si costituisce una relazione d'identità di grado variabile tra il *Bildobjekt* e l'oggetto inteso, in rapporto ai soli momenti coinvolti nella sintesi di coincidenza.

La relazione d'identità però non stabilisce nessuna identità in senso stretto tra il *Bildobjekt* e il *Bildsujet*. In linea di principio nulla impedisce che occorra il caso limite, in cui la sintesi di coincidenza tra i due comprenda tutti i momenti dell'apparizione del primo che sono in grado di divenire portatori di somiglianza rispetto alle proprietà intese dall'apprensione del secondo, che con esse si riferisce ad un oggetto assente. In questo caso, sussisterebbe una relazione di uguaglianza, priva di un grado di differenza sufficiente perché la distinzione tra l'immagine e l'oggetto riprodotto sia avvertita. Non può, invece, sussistere una relazione di identità che ponga *Bildobjekt* e *Bildsujet* come la stessa cosa. Per quanto uguali, rispetto alle proprietà che appaiono nel primo ed alle proprietà intese dal secondo, tra essi deve sussistere sempre e comunque una distinzione [*Scheidung*]. In altre parole, ciò che appare nell'immagine deve sempre possedere proprietà che non soddisfano tutte e sole le proprietà con le quali s'intende il soggetto, in modo da mantenere la distinzione tra l'immagine e l'oggetto riprodotto, esistente o inesistente, che può essere inteso al di fuori e in modo indipendente dalla sua raffigurazione in un'immagine qualsiasi. Le determinazioni che l'apprensione del *Bildsujet* attribuisce all'oggetto raffigurato, che compongono la descrizione sotto la quale s'intende l'oggetto determinato che è riconoscibile nell'immagine, non sono esem-

plificate da ogni proprietà del *Bildobjekt* e non corrispondono interamente alle proprietà del *Bildobjekt* che le esemplificano. Anche ammesso il caso limite dell'uguaglianza completa tra *Bildobjekt* e *Bildsujet*, in cui si è in grado di vedere nel primo tutte le proprietà che sono attribuite all'oggetto sulla base del secondo, questa possibilità rientra in un continuo in cui si danno gradi diversi del modo in cui le proprietà dell'oggetto inteso coincidono con le proprietà figurative. A questi gradi corrispondono, poi, gradi diversi di somiglianza tra l'immagine e l'oggetto.

L'apparizione dell'oggetto-immagine e il senso dell'apprensione del soggetto rimangono distinti e s'identificano solo rispetto a certi momenti, per esempio la forma plastica, mentre si distinguono per altri, per esempio il colore o le dimensioni. Tuttavia, un certo grado di coincidenza deve darsi, perché un oggetto assuma la funzione e il senso dell'immagine fisica. Infatti, anche i momenti che non svolgono nessuna funzione analogizzante, perché non corrispondono a nessuna proprietà intesa dall'apprensione del soggetto, possono essere notati in un'immagine solo dopo che altri momenti siano già stati assunti dal riferimento come portatori della somiglianza con l'oggetto. L'immagine deve costituirsi, affinché se ne possa constatare la non corrispondenza di certe parti con l'intenzione raffigurativa.

La distinzione tra le proprietà attribuite all'oggetto e gli aspetti che se ne mostrano nell'immagine è necessaria affinché l'immagine e l'oggetto non risultino identici, nel senso stretto del termine. Dal momento che le proprietà che si attribuiscono all'oggetto sono differenti, in un certo grado e secondo certi rispetti, dalle proprietà figurative che riproducono l'oggetto nell'oggetto-immagine, l'osservatore è consapevole di non vedere direttamente l'oggetto⁴⁵. Se così non fosse, il contenuto fenomenico dell'immagine ed il suo soggetto non costituirebbero più un doppio oggetto, quindi ciò che appare nell'immagine avrebbe solo un valore ostensivo rispetto alle proprietà percettive del supporto. Le condizioni d'uso e di significato intuitivo dell'immagine non sono, però, quelle della percezione. Se in un ritratto è possibile vedere la persona raffigurata, come se essa fosse presente nella porzione di campo in cui l'immagine la raffigura, è necessario che la persona raffigurata, dotata solo di certe proprietà (*Bildsujet*) con cui è resa visibile nell'immagine (*Bildobjekt*), sia differente dalla persona vera e propria che può esistere ancora o non più, nel momento in cui se ne guarda il ritratto in un quadro. Altrimenti, l'osservatore non guarderebbe un ritratto di una certa persona, secondo certe proprietà rese visibili nel modo della figurazione pittorica, ma la persona stessa, con tutte le proprietà con le quali può mostrarsi nella percezione.

Dunque, il riferimento al doppio oggetto e la necessità di un limite alla sintesi di coincidenza, che permette al senso dell'apprensione del

soggetto di compenetrare le parti dell'oggetto-immagine, sono altrettante condizioni che garantiscono la funzione e il senso stesso di ogni immagine. Esse integrano quelle poste dal contrasto tra l'oggetto-immagine e la percezione dell'oggetto materiale, che fa da supporto, poiché contribuiscono all'apparizione ed alla selezione delle proprietà figurative. Se queste condizioni venissero meno, l'immagine di un oggetto non sarebbe qualcosa che appare nell'ambiente percettivo dell'osservatore per mostrare un oggetto che ne è assente⁴⁶. La necessità d'introdurre la nozione del doppio oggetto, per rendere conto del riferimento ad un oggetto assente, dipende dalla forma di connessione intenzionale tra il *Bildobjekt* e il *Bildsujet*. Se l'osservatore effettua il riferimento al soggetto, tuttavia all'apprensione che vi si riferisce non corrisponde nessuna apparizione, dal momento che il contenuto sensoriale dell'immagine è del tutto utilizzato per l'apparizione del *Bildobjekt*. Quindi, l'apprensione del soggetto deve connettersi con il *Bildobjekt*. Essa non sussiste solamente accanto a ciò che appare nell'immagine, poiché il suo intervento contribuisce all'apparizione del contenuto fenomenico dell'immagine, attraverso il quale ci si riferisce all'oggetto, ma deve entrare in una sintesi di coincidenza con il *Bildobjekt*. Questa coincidenza è relativa a quelle parti del contenuto dell'immagine che corrispondono alle proprietà che l'apprensione del soggetto attribuisce all'oggetto raffigurato⁴⁷. L'assenza dell'oggetto che è il referente dell'osservatore e la necessità che ciò che appare nell'immagine faccia da medium per il riferimento forniscono, dunque, la motivazione principale per introdurre la nozione di doppio oggetto ed attribuirle il valore di tratto specifico dell'immagine fisica.

La necessità, invece, di riconoscere un limite alla coincidenza, che giustifica la distinzione tra l'oggetto-immagine e il soggetto, risiede nella non completa corrispondenza tra ciò che un osservatore intende di un oggetto e la sua apparizione nell'immagine, le cui parti e proprietà sono vincolate alle proprietà fisiche dell'oggetto che fa da supporto. Il limite della sintesi di coincidenza è parte delle condizioni di senso dell'immagine fisica, dal momento che rende conto della distinzione riconosciuta tra l'immagine e l'oggetto.

In conclusione, è possibile rispondere alla domanda sulla relazione che intercorre tra il *Bildding* e il *Bildobjekt*. Per spiegare la relazione di dipendenza che fonda un'apparizione figurativa necessariamente su un supporto, è, infatti, opportuno non considerare solo il contenuto fenomenico dell'immagine, ma anche il doppio oggetto di cui esso è parte. Husserl propone l'esempio di un *Panoptikum*, nel quale un osservatore cada vittima di un'illusione, creata ad arte, attraverso l'impiego di manichini dotati di tutte le caratteristiche sufficienti, affinché le loro apparizioni siano scambiate con quelle percettive che corrisponderebbero loro, se al posto dei manichini, dotati di movimenti grazie

a dei congegni meccanici, si trovassero degli uomini ⁴⁸. L'osservatore che vede un uomo nell'apparizione del manichino effettua un riferimento, al quale corrisponde un'apparizione della percezione. Solamente in seguito al decorso ulteriore delle percezioni, l'apparizione iniziale mostra di possedere un carattere illusorio, a dispetto della sua totale corrispondenza con la percezione possibile di un uomo. Consapevole dell'inganno percettivo, l'osservatore potrebbe tentare di sfruttare l'apparizione illusoria come immagine di un uomo. Egli effettua, dunque, un riferimento attraverso l'immagine fisica, il cui supporto è provvisto dall'apparizione del manichino, che dovrebbe divenire il contenuto fenomenico in cui si mostra un uomo assente. Tuttavia, la somiglianza tra il contenuto fenomenico dell'apparizione del manichino, che l'osservatore assume con la funzione di *Bildobjekt*, è troppo elevata per lasciar spazio all'effetto del contrasto, che è condizione del senso di ogni immagine fisica. Il manichino che l'osservatore ha intenzione di vedere come un uomo è uguale ad un uomo, secondo tutti gli aspetti ritenuti rilevanti per riconoscerne la percezione, e l'osservatore è nuovamente indotto in un inganno percettivo. Il riferimento ad un uomo mediato dall'immagine decade, dal momento che un'apparizione percettiva ingannevole sostituisce un'apparizione inattuale nella quale dovrebbe mostrarsi un uomo esistente o inesistente. L'osservatore è consapevole di vedere una finzione percettiva, il cui senso è incompatibile con l'apparizione inattuale di un'immagine. L'illusione percettiva non dipende, infatti, dal contrasto nello stesso modo dell'immagine, né la tendenza ad esser presa per vera, a causa dell'uguaglianza sensibile con una percezione corrispondente, è compatibile con l'inattualità dell'immagine. Si può dar il caso che l'osservatore oscilli a lungo nel dubbio se assumere l'apparizione come percettiva o illusoria. Tuttavia, in nessun caso l'apparizione di un *Bildobjekt*, attraverso il quale riferirsi ad un soggetto, riesce ad imporsi. L'osservatore sa di trovarsi di fronte ad un'illusione, ma non riesce a fare a meno di prenderla per una percezione, anche se, una volta dotata del valore della percezione, l'apparizione del manichino non riesce a soddisfare le richieste delle apparizioni percettive degli oggetti circostanti o a mostrare quelle proprietà che una qualunque apparizione percettiva di un uomo deve tipicamente possedere. Si è, dunque, rimandati dalla finzione percettiva del manichino come uomo alla percezione dell'uomo.

L'esempio mostra che il tentativo di vedere l'immagine di un uomo nel manichino decade sempre a favore di un'apparizione percettiva, genuina o ingannevole. La descrizione dell'esempio dimostra, secondo Husserl, che il contenuto fenomenico in cui si potrebbe vedere raffigurato un oggetto possiede un valore percettivo, che in questo caso non si modifica in valore figurativo a causa dell'assenza sia del contrasto sia dell'apprensione del soggetto, che costituisce il riferimento in funzione

del quale avviene la modificazione delle proprietà percettive in figurative e la selezione delle proprietà figurative pertinenti per raffigurare un soggetto in un'immagine. Lo stesso contenuto fenomenico possiede un valore percettivo, che sarà genuino o illusorio, solo se decade o non interviene del tutto l'apprensione del soggetto. Lo stesso contenuto possiede il valore figurativo del *Bildobjekt*, solo se si effettua il riferimento ad un oggetto che vi si mostra e che ne è il soggetto.

Quindi, l'apparizione figurativa del *Bildobjekt/Bildsujet* presuppone sempre un'apparizione percettiva da sostituire, che coinciderebbe con l'apparizione di lati e proprietà del supporto. L'apparizione figurativa sostituisce l'apparizione percettiva solo se interviene l'apprensione del soggetto, responsabile del riferimento all'oggetto raffigurato. Senza l'apprensione del *Bildsujet*, il riferimento al contenuto fenomenico dell'immagine non si articolerebbe con il riferimento all'oggetto che l'immagine mostra. In altri termini non sussisterebbe nessuna immagine, ma nel migliore dei casi un'apparizione percettiva, genuina o ingannevole. Tuttavia, nell'ordine della fondazione, che vincola tutte le parti della struttura del riferimento attraverso un'immagine fisica, l'apprensione del soggetto è una parte non indipendente rispetto all'apprensione dell'oggetto-immagine. Essa potrebbe, infatti, strutturare lo stesso contenuto fenomenico con il valore di percezione illusoria.

6 – La raffigurazione e il problema della somiglianza

L'analisi della relazione tra *Bildobjekt* e *Bildsujet* e del riferimento ad un doppio oggetto dimostra che Husserl intende l'immagine nell'accezione comune d'un oggetto usato per raffigurare un altro oggetto assente. Dal lato della struttura fenomenica dell'immagine, l'analisi fenomenologica riconosce un ruolo importante ai momenti portatori dell'analogia con l'oggetto, poiché la sintesi di coincidenza tra soggetto e oggetto-immagine riguarda proprio quelle parti del contenuto fenomenico che possono servire a raffigurare il soggetto, in base alle proprietà intese dal senso dell'apprensione.

Dunque, la costituzione dell'immagine, descritta come l'apparizione di un *Bildsujet* in un *Bildding* grazie ad un *Bildobjekt*, richiede di affrontare il tema della raffigurazione.

L'analisi, allora, deve affrontare il problema della somiglianza, sia se la teoria fenomenologica vuole attenersi all'uso comune delle immagini sia per ragioni interne. Da un lato, nell'uso ordinario delle immagini, la raffigurazione di un oggetto è una funzione dell'immagine che si ritiene vincolata alla sussistenza di un certo grado di somiglianza. Dall'altro, la teoria fenomenologica deve spiegare in che modo il doppio oggetto diviene il referente per chi osserva un'immagine.

Spesso, si è dubitato che la questione della somiglianza tra l'immagine e l'oggetto raffigurato sia un problema per una teoria dell'immagine fisica. Infatti, sembra che sussistano fondati motivi per non riconoscere un significato determinato all'espressione "somigliare a -" nel caso in cui essa occorra in descrizioni dei caratteri di un'immagine, per esempio un dipinto o una scultura ⁴⁹.

Inoltre, non è chiaro se a proposito delle immagini si parli di somiglianza in senso proprio o modificato. Infatti, se la somiglianza tra due oggetti materiali qualsiasi è una relazione simmetrica, la somiglianza tra un'immagine e un oggetto non lo è: il fatto che un'immagine somiglia ad un oggetto non implica che l'oggetto somigli all'immagine. Si è affermato che un quadro somiglia più ad un qualsiasi altro quadro di quanto non somigli alla cosa che vi è raffigurata. Tuttavia, questi argomenti non sono sufficienti per eliminare la questione della somiglianza dalla lista dei problemi che una teoria del senso e del riferimento dell'immagine fisica deve risolvere. La somiglianza sembra possedere un ruolo nell'uso ordinario delle immagini. Si dovrà, allora, innanzi tutto isolare il tipo rilevante di somiglianza per il riferimento raffigurativo, per poi studiare se essa fornisce un contributo alle condizioni di senso dell'immagine e di che tipo esso sia.

Certamente, non ha senso affermare che un cavallo reale somiglia ad una qualsiasi delle sue raffigurazioni pittoriche, nella misura in cui le proprietà rispetto alle quali il cavallo differisce dalla sua riproduzione sono tali da distinguere la comparazione tra due cavalli reali da quella tra un cavallo e una sua immagine. Di solito, non si è inclini ad affermare che un cavallo somiglia alla sua immagine, dal momento che quest'ultima differisce dalla percezione di un cavallo in momenti e proprietà rilevanti per riconoscere che un oggetto è un cavallo.

La relazione di contrasto, che necessariamente deve occorrere tra l'oggetto-immagine e l'apprensione del soggetto, può servire a spiegare questo comportamento. Un determinato oggetto è identificabile con il soggetto di un'immagine solo perché (a) alcune sue proprietà sono intese dall'apprensione del soggetto; (b) queste proprietà corrispondono in un certo grado alle parti dell'apparizione dell'oggetto-immagine.

Se queste due condizioni non fossero soddisfatte, il contrasto verrebbe meno, con la conseguenza che o l'immagine e l'oggetto non sarebbero solo simili ma indiscernibili o non si avrebbe più un'immagine ma una percezione dell'oggetto. Dunque, se la somiglianza sussiste tra immagine e oggetto, essa deve essere una relazione asimmetrica. Vi sono, infatti, delle circostanze ordinarie che rendono sensato affermare che il contenuto fenomenico di un'immagine somiglia ad un oggetto, sebbene non si possa affermare sensatamente l'inverso. Si pensi, per esempio, ad un affresco danneggiato, che è oggetto di studio per restauratori e storici dell'arte ⁵⁰. Sulla base delle proprietà figurative ri-

levanti, accessibili per gli studiosi grazie alle varie tecniche di rilevamento, lo storico o il restauratore tenta di identificare il potenziale soggetto dell'affresco, scegliendo un oggetto tra una serie di candidati plausibili, grazie al grado maggiore o minore di somiglianza che sussiste tra le proprietà figurative riconoscibili e documentabili nell'affresco e le proprietà dell'oggetto. In questo caso, la somiglianza è necessariamente una relazione asimmetrica, perché l'immagine dell'affresco somiglia ad un certo oggetto x , solo a condizione che le proprietà corrispondenti di x si mostrino negli aspetti e nei lati del soggetto riprodotti figurativamente nell'affresco. Questa condizione segna la differenza tra la somiglianza simmetrica e asimmetrica. Infatti, quando un osservatore nota la somiglianza tra due oggetti, non è necessario che egli veda le proprietà di entrambi gli oggetti contemporaneamente, per vedere che la proprietà dell'uno è simile alla proprietà corrispondente dell'altro. Per notare la somiglianza di due oggetti rispetto al comune colore rosso della superficie, non è necessario che l'osservatore veda la superficie rossa di x , mentre vede che y è rosso come x . La possibilità di notare che la proprietà cromatica di y lo rende simile a x è indipendente dal fatto che all'apparire di y sia connesso l'apparire di x o dal fatto che y appaia come x , relativamente al colore. Nell'esempio dell'affresco, invece, la possibilità di vedere che il contenuto fenomenico dell'immagine z è simile a certe proprietà di un oggetto x dipende dalla possibilità che l'osservatore veda alcune proprietà di z come momenti e lati di x riprodotti nel soggetto riconoscibile dell'immagine. Nei resti dell'immagine dell'affresco, infatti, il restauratore non vede né un lato o un momento di z che somiglia a x né solo z , piuttosto egli vede certi lati o aspetti di x in z . Le proprietà rilevanti dell'immagine sono ritenute simili all'oggetto x solo se esse esemplificano le proprietà corrispondenti di x come se x fosse al posto di z . Questa differenza di condizioni del riconoscimento della somiglianza è notevole. Nel caso della somiglianza simmetrica, ciascun membro della relazione è simile all'altro, tanto che è possibile stabilire la somiglianza, rispetto a certe proprietà, tanto di x con y quanto di y con x . Nel caso dell'immagine, invece, non si può affermare che l'oggetto x sia simile al contenuto fenomenico di z , perché la somiglianza è rilevabile se e solo se x è in qualche modo parte dell'apparizione di z ⁵¹.

Tuttavia, l'esempio dell'affresco danneggiato è fuorviante, se induce a credere che l'osservatore faccia esperienza della somiglianza attraverso un paragone tra il contenuto dell'immagine e l'oggetto raffigurato. Husserl rileva che l'osservatore sarebbe in grado di effettuare un paragone se l'oggetto riprodotto fosse percepito indipendentemente dall'immagine. Affinché si dia un paragone, l'oggetto che l'immagine raffigura deve essere portato a fianco dell'immagine, ma ciò è possibile solo dopo che esso sia stato riconosciuto come il soggetto dell'immag-

gine. Dunque, se il paragone è effettuato tra un'immagine ed il suo oggetto, deve essere già intervenuta la relazione del contrasto, in modo che l'osservatore si riferisca al soggetto raffigurato nell'immagine, che può in seguito essere confrontato con l'oggetto che gli corrisponde e gli è simile. Secondo Husserl, una teoria che volesse spiegare il riconoscimento della somiglianza dell'immagine con l'oggetto attraverso il modello del paragone non sarebbe in grado di descrivere correttamente la condizione di senso dell'immagine. Per effettuare un paragone, i due termini devono essere dati prima che se ne constati la somiglianza. In effetti, il restauratore o lo storico dell'arte dell'esempio precedente identifica il soggetto dell'immagine in un candidato di una serie d'oggetti plausibili, confrontandone le proprietà con quanto appare nell'affresco. Dopo aver rilevato le informazioni necessarie sui tratti del contenuto fenomenico dell'immagine, un restauratore o uno storico si trova nella condizione di controllare direttamente sull'oggetto la corrispondenza con quanto è riprodotto nei resti dell'affresco. Questo procedimento è necessario, però, solo perché bisogna ricostruire il soggetto dell'immagine, a partire da un supporto danneggiato, a causa del quale l'oggetto-immagine, che dovrebbe mostrare un oggetto, assolve a questa funzione in modo insufficiente o lacunoso. Da questo punto di vista, l'esempio dell'affresco danneggiato non è un caso paradigmatico dell'uso ordinario delle immagini, nelle quali il soggetto occorre con l'apparizione dell'oggetto-immagine nella struttura del doppio oggetto. Il caso di un'immagine talmente danneggiata, da necessitare una ricostruzione dell'identità del suo soggetto, attraverso un paragone tra le parti ricostruibili del suo *Bildobjekt* e le proprietà di una serie di candidati al ruolo di oggetto raffigurato, è piuttosto un esempio di ciò che potrebbe accadere se il *Bildobjekt* e il *Bildsujet* fossero il referente di due atti separati di riferimento. In questo caso, però, non si avrebbe né un contenuto fenomenico né un soggetto raffigurato, venendo a mancare il riferimento al doppio oggetto e la correlativa struttura fenomenica dell'immagine ⁵².

L'esempio proposto, allora, mostra in negativo che la somiglianza che interviene nell'immagine fisica è una relazione asimmetrica specifica. In altre parole, bisogna ancora individuare il tipo di somiglianza asimmetrica specifico per l'immagine fisica.

La somiglianza dell'immagine con l'oggetto non è, dunque, né la relazione simmetrica che due oggetti materiali qualsiasi intrattengono né la relazione asimmetrica che può istituirsi in un paragone, attraverso il quale due termini sono messi in relazione. L'osservatore, infatti, vede l'oggetto nell'immagine e lo intuisce attraverso la somiglianza, senza dover confrontare e mettere in relazione ciò che appare nell'immagine, il suo soggetto e l'oggetto che ne è riprodotto. L'osservatore intuisce un oggetto assente *x* nell'immagine, grazie alla somiglianza tra

il doppio oggetto x^* e x rispetto alle proprietà figurative che appaiono nell'oggetto-immagine, che l'apprensione del soggetto mette in corrispondenza con le proprietà di x . La relazione di somiglianza non mette in corrispondenza due oggetti indipendenti l'uno dall'altro. Da un lato, il doppio oggetto è una struttura composta dall'oggetto-immagine, l'apparizione figurativa che non è un oggetto materiale, e dal soggetto, che non corrisponde a nessuna apparizione o ad un oggetto in senso stretto, bensì all'"oggetto inteso", al soggetto dell'immagine. Dall'altro, l'oggetto x riprodotto, che possiede le proprietà corrispondenti a quelle che appaiono nell'immagine, satura il riferimento dell'apprensione del soggetto.

La somiglianza asimmetrica che interviene nell'immagine possiede la funzione di connettere in una sintesi intuitiva il doppio oggetto x^* con l'oggetto x . Essa contribuisce a saturare il riferimento effettuato dall'osservatore al doppio oggetto, in modo che l'osservatore veda apparire un oggetto assente x , simile al soggetto rispetto a certe proprietà, sul supporto, o al suo posto, e con la mediazione dell'oggetto-immagine. Affermare, allora, che si deve riconoscere un ruolo alla somiglianza nel caso delle immagini, non equivale ad asserire che sussiste una generica relazione di somiglianza tra l'immagine, da un lato, e l'oggetto dall'altro. La somiglianza sussiste tra quanto del *Bildsujet* appare nel *Bildobjekt* e un oggetto assente, che corrisponde al doppio oggetto formato dal *Bildobjekt/Bildsujet*.

Si chiarisce così perché la somiglianza interviene nell'uso ordinario delle immagini fisiche. Essa rientra nella forma di rappresentazione [*Repräsentation*] specifica dell'immagine fisica, che si differenzia dalla percezione, perché l'oggetto che vi appare non appartiene allo stesso ambiente dell'osservatore, ma vi è presentificato⁵³. In altre parole, un oggetto x è fatto apparire in un determinato contesto percettivo come se esso vi fosse presente, facendone parte e collocandosi nella stessa porzione in cui appare il contenuto fenomenico dell'immagine. La somiglianza, allora, assolve la funzione di sintesi del riempimento⁵⁴, che permette all'osservatore di intuire l'oggetto nell'immagine. La somiglianza non è una relazione che l'osservatore rilevi in modo accidentale, ma una sintesi che interviene nel riferimento dell'immagine, solo perché è integrata nella struttura del riferimento al doppio oggetto⁵⁵. L'integrazione della sintesi della somiglianza consiste nel contributo che fornisce alla connessione intenzionale tra l'apparizione del contenuto fenomenico e il senso dell'apprensione del soggetto, che determina il riferimento di chi guarda un'immagine.

Per esempio, chi guarda qualcuno tracciare un segno continuo a matita su un foglio di carta, può decidere di seguire con lo sguardo la linea che si sviluppa sul foglio, la quale rimane una proprietà del foglio della stessa specie della sua proprietà cromatica di esser bianco.

L'osservatore vede un foglio bianco con una traccia a matita, effetto dell'azione di chi vi ha disegnato sopra. La linea potrebbe mantenere questo valore, finché l'intero foglio non è ricoperto dallo sviluppo del segno continuo o da una serie di segni discontinui, tracciati in modo contiguo l'uno all'altro lungo tutta la sua superficie. Tuttavia, se l'osservatore è in grado di vedere una porzione della linea come un primitivo abbozzo spaziale, allora il valore della linea si altera. Si pensi, per esempio, che una porzione della linea sia vista disegnare un angolo, seppure in modo solo abbozzato, a partire dal quale si proiettano le dimensioni di un ambiente, di un interno. A partire da questo momento, la linea sul foglio perde il valore di proprietà percettiva per divenire una proprietà figurativa di ciò che appare nel supporto cartaceo, vale a dire l'abbozzo di un ambiente, visto dall'osservatore nell'orientamento in cui gli apparirebbe se egli lo percepisse dallo stesso punto di vista che occupa attualmente o da quello che occuperebbe, per vedere più o meno adeguatamente lo spazio che prende corpo nella figura sul foglio. Quando il valore della linea si altera da traccia della relazione del contrasto. L'ambiente che appare sul foglio, seppure solo rozzamente abbozzato e non nel modo di proiezione corretto con la quale si rende l'aspetto e l'orientamento d'oggetti tridimensionali su un piano bidimensionale, non ha lo stesso valore d'attualità degli oggetti circostanti e del foglio stesso, che fa da supporto alla sua apparizione. L'osservatore può, infatti, riempire l'ambiente con delle figure immaginarie, mentre chi traccia la linea ne definisce ulteriormente i contorni, introducendo un numero sempre maggiore di indici spaziali, che ne suggeriscono l'estensione e la posizione nello spazio figurativo. Chi guarda il disegno si riferisce, allora, ad un doppio oggetto, formato dal contenuto fenomenico che appare sul foglio e dal soggetto, che può essere descritto con l'espressione "ambiente di una casa", e che può corrispondere ad un oggetto x , che è reale o finzionale oppure solamente il prototipo di una stanza, che pochi indici figurativi sono sufficienti ad esemplificare. Il riferimento dell'osservatore passa dal foglio al doppio oggetto non appena egli è in grado di vedere la linea come un abbozzo spaziale sufficientemente simile a x . La sintesi della somiglianza interviene nell'istituire il riferimento figurativo sia a partire dal contenuto fenomenico sia a partire dal senso che intende il soggetto del disegno.

Dal lato dell'oggetto-immagine, la linea mostra l'abbozzo di uno spazio figurativo se una sua parte diviene per l'osservatore sufficientemente simile ad un ambiente tridimensionale, rispetto alle proprietà minime che l'osservatore può attribuirgli, riferendosi ad esso come soggetto del disegno. Dunque, le parti dell'oggetto-immagine sono le proprietà figurative simili all'oggetto x in dipendenza dal senso con cui l'apprensione

del soggetto intende x in x^* . Le proprietà figurative sono le parti dell'apparizione selezionate dall'apprensione del soggetto, poiché simili alle proprietà che l'apprensione del soggetto attribuisce all'oggetto.

Dal lato del soggetto, il riferimento all'ambiente di una casa è mediato dall'apparizione di una certa porzione della linea sul foglio, perché le proprietà che l'osservatore gli attribuisce corrispondono in maniera più o meno adeguata a ciò che nel disegno appare simile ad un ambiente reale o finzionale, attuale o solo possibile. La somiglianza, allora, contribuisce alla sintesi che porta a coincidere le proprietà attribuite all'oggetto x e ciò che se ne mostra come soggetto nell'immagine ⁵⁶.

Tuttavia, affinché la somiglianza intervenga nel riferimento al doppio oggetto, la relazione del contrasto deve aver già introdotto un'alterazione del valore d'attualità della porzione del campo visivo, che ospiterà l'immagine. Il riferimento all'abbozzo disegnato che appare sul foglio e all'ambiente di una casa, che può corrispondere ad un oggetto x attuale o no, è integrato dall'intervento della somiglianza solo se una parte della linea continua si stacca dalla porzione del foglio, sulla quale è disegnata, per formare un mondo figurativo che si staglia su quello circostante, che è oggetto della percezione.

Perché intervenga la sintesi della somiglianza, la traccia sul foglio deve divenire l'abbozzo di uno spazio figurativo, che contrasta con quello attuale. Naturalmente, la precedenza del contrasto non è di natura temporale, ma fenomenologica. La sintesi di somiglianza, infatti, non istituisce le condizioni di senso dell'immagine fisica, ma le integra in funzione del contributo intuitivo che necessariamente deve fornire al riferimento, dal momento che esso si effettua attraverso un'immagine, dunque con una forma specifica che prevede l'intervento di un contenuto fenomenico intuitivo. Ciò ha delle importanti conseguenze.

Innanzitutto, si può essere d'accordo con la tesi secondo la quale la somiglianza non è condizione necessaria e sufficiente dell'immagine e del riferimento. Qualcosa appare come un'immagine se e solo se interviene una discontinuità nel campo visivo della percezione nella forma del contrasto. Senza il contrasto non sussiste la possibilità fenomenologica che appaiano delle proprietà figurative. D'altra parte, per quanto la sintesi della somiglianza intervenga nella coincidenza tra l'apprensione del soggetto e il contenuto fenomenico, essa necessita di una delle condizioni ulteriori, rispetto al contrasto, che contribuisce alla condizione di senso dell'immagine: la struttura del doppio oggetto.

Il riferimento, infatti, necessita il senso di un'apprensione che selezioni le proprietà figurative pertinenti che devono essere attribuite all'oggetto che è raffigurato come soggetto dell'immagine. Per contro si danno molti casi in cui un osservatore può notare la somiglianza tra due o più oggetti, senza che per questo motivo uno di essi sia assunto ad immagine degli altri.

Tuttavia, il fatto che la somiglianza non sia una condizione di senso dell'immagine, allo stesso modo del contrasto, non è un argomento sufficiente per astenersi dallo studio della funzione che essa svolge.

La somiglianza tra l'immagine e l'oggetto, che dal punto di vista logico è una relazione asimmetrica, non ha valore tanto come condizione di senso dell'immagine quanto come sintesi di riempimento che la integra. La sua funzione consiste nel contributo che fornisce al valore intuitivo di ogni parte della struttura fenomenica dell'immagine fisica e del riferimento dell'osservatore.

In secondo luogo, se si analizza la somiglianza in termini di sintesi del riempimento, si è in grado di chiarire le condizioni minime che ne garantiscono il funzionamento nel caso dell'immagine fisica.

La somiglianza tra l'immagine e l'oggetto raffigurato non è un caso di una generica relazione, parafrasabile con l'espressione "qualcosa in qualche rispetto somiglia a qualcos'altro"⁵⁷. Infatti, è necessario specificare il tipo di proprietà tra le quali sussiste la relazione, oltre ad un criterio che permetta di individuare contestualmente le proprietà rispetto alle quali un osservatore riconosce la somiglianza, senza che esse siano rilevabili solamente ad hoc.

Le proprietà, che nell'immagine sono portatrici della somiglianza, non sono proprietà genericamente visive, ma sono caratterizzate da una specifica modificazione di senso, che altera il valore della loro apparizione. La somiglianza, infatti, sussiste tra le proprietà figurative, che appaiono nell'oggetto-immagine e che sono predicabili del soggetto dell'immagine, e quelle proprietà di x che soddisfano il riferimento dell'apprensione del soggetto, per come esso appare nell'oggetto-immagine. Il *Bildobjekt* non è un oggetto materiale, bensì l'apparizione di un contenuto fenomenico inattuale, che s'inscrive nel campo visivo dell'osservatore grazie al contrasto. Questo già rende insufficiente un tentativo di spiegazione della somiglianza, che la ritenga una relazione tra proprietà percettive di due oggetti materiali. Infatti, il colore di un oggetto materiale fa parte di un'apparizione percettiva che non possiede il valore adeguato per divenire il medium del riferimento ad un altro oggetto, che presenti un colore simile o uguale⁵⁸. Se y ha lo stesso colore verde di x , non per questo percepire la somiglianza di y con x equivale a riferirsi a x attraverso y , come se x fosse visto dall'osservatore in/al posto di y . A rigore, quando si guarda y , il colore verde che appare nella percezione è solo funzionale al riferimento all'oggetto, che è dotato di una certa superficie colorata e che, per essere visto, deve apparire in un punto dello spazio come un oggetto colorato. Il colore verde di y è un momento non indipendente dell'apparizione percettiva, nella quale si mostra la superficie di y , in relazione all'orientamento dell'oggetto e alla sua posizione rispetto all'osservatore. In altre parole, non solo nella percezione il colore

di *y* non è una proprietà in grado di mediare il riferimento a *x* di colore simile, ma si dà il caso che l'osservatore percepisca "y-verde", piuttosto che il "verde di *y*". Nel caso dell'immagine fisica, allora, le proprietà portatrici della somiglianza non sono le proprietà dell'oggetto materiale [*Bildding*] che si mostrano nella percezione della tela, del legno, del marmo del supporto. Se *y* è il supporto di un'immagine, che raffigura *x*, l'apparizione percettiva di *y* deve essere sostituita dall'apparizione figurativa, nella quale la proprietà cromatica è selezionata dall'apprensione del soggetto come il colore verde dell'oggetto *x* che appare nel doppio oggetto *x** in/su *y*. Affinché una proprietà diventi portatrice della somiglianza dell'immagine, deve soggiacere alla modificazione che ne fa una parte dell'oggetto-immagine e non più un momento dell'apparizione percettiva del supporto.

Dunque, si può concludere che la somiglianza dell'immagine non è rilevabile solo sulla base delle proprietà visive, dal momento che deve intervenire una modificazione nel senso dell'apparizione, e non è una relazione tra due oggetti materiali rilevabile con la percezione.

Quanto al criterio d'individuazione contestuale delle proprietà simili dell'immagine, esso è fornito dalla selezione che effettua l'apprensione del soggetto tra le parti del *Bildobjekt*, che devono esemplificare il riferimento all'oggetto. Il ritratto di un uomo, eseguito con dell'inchiostro verde, ha il valore di ritratto verde di un uomo, piuttosto che di ritratto di un uomo verde, dal momento che la proprietà cromatica non è selezionata in questo caso come proprietà figurativa, al pari degli indici di spazialità o di forma del disegno. Il senso dell'apprensione fornisce il criterio contestualmente rilevante per il riconoscimento della somiglianza e l'individuazione delle proprietà, che ne sono portatrici. Le proprietà rilevanti del riferimento figurativo non sono individuate ad hoc. Se fosse così, non si potrebbe rilevare, in modo sufficientemente indipendente, in conformità a quali proprietà si può affermare che un'immagine sia riuscita o no, in rapporto al grado di somiglianza che intrattiene con l'oggetto ⁵⁹.

La descrizione fenomenologica della somiglianza in termini di contributo intuitivo alla condizione di senso e alla struttura fenomenica dell'immagine fisica spiega ulteriormente la differenza tra il vedere un oggetto in un'immagine e il paragonare un'immagine e un oggetto sulla base della somiglianza. Chi guarda un'immagine non ha bisogno di controllarne la somiglianza sull'oggetto, mentre o dopo che ne osserva la figura. L'osservatore intuisce l'apparizione dell'oggetto nell'oggetto-immagine, attraverso le proprietà figurative simili che corrispondono al modo in cui l'apprensione del soggetto intende l'oggetto. Le proprietà dell'immagine che possiedono il valore di tratti simili all'oggetto sono così messe in risalto ⁶⁰ nel contenuto fenomenico. Se non ne sussistessero a sufficienza, l'oggetto non potrebbe mostrarsi come se si

trovasse al posto dell'immagine, mentre l'oggetto-immagine non potrebbe illustrarne [*verbildlichen*] le proprietà. Per esempio, grazie alla somiglianza, chi guarda una foto di un castello della Loira, si riferisce al castello, inserito nel suo paesaggio, con i suoi colori e la sua grandezza reali, attraverso il contenuto fenomenico dei colori e delle forme, che tuttavia posseggono le sfumature della pellicola utilizzata e la dimensione del formato della stampa. Il castello della Loira, che esiste in una determinata regione dello spazio, è visibile nella foto con le sue proprietà reali, intese dall'apprensione del soggetto e riprodotte dalle proprietà figurative dell'oggetto-immagine.

Il caso d'immagini che riproducono oggetti inesistenti non costituisce un contro esempio della descrizione della somiglianza nella forma di una sintesi che integra la condizione di senso dell'immagine e ne soddisfa il riferimento. Si potrebbe obiettare che l'immagine di un oggetto inesistente non rende necessario distinguere tra contenuto fenomenico e soggetto dell'immagine, dal momento che tutto ciò che occorre è semplicemente ciò che appare nell'immagine, alla quale non corrisponde nulla nel mondo attuale. Non sarebbe necessario introdurre la struttura stessa del doppio oggetto, poiché l'osservatore in questo caso si riferirebbe solo al contenuto dell'immagine, che non potrebbe essere usato come medium per alcunché, visto che all'apparizione non corrisponde nulla. A fortiori, non sussisterebbe nessuna sintesi di somiglianza, non essendoci nessuna sintesi di coincidenza alla quale contribuire. Una seconda obiezione potrebbe riguardare la difficoltà di riconoscere la somiglianza tra l'immagine e l'oggetto inesistente, in modo sufficientemente indipendente dall'immagine stessa. Se l'immagine è simile a x , che è un oggetto finzionale o immaginario, quale criterio permette di discernere le sole proprietà portatrici della somiglianza in modo non banale, se l'unico metodo per accertarsi di tutte le proprietà di x è guardare l'immagine che lo riproduce?

Riguardo alla prima obiezione, si può affermare che ogni immagine deve apparire nella forma del contrasto e deve possedere la struttura del doppio oggetto, per essere tale. Queste condizioni sussistono indipendentemente dal carattere ontologico del referente, dell'oggetto al quale si riferisce l'osservatore ⁶¹. Se un'immagine pittorica raffigura una sirena, il fatto che l'oggetto raffigurato non esiste nel mondo attuale non implica né che ciò che appare nell'immagine sia identico al suo supporto né che il soggetto dell'immagine si esaurisca nel suo contenuto fenomenico. Infatti, da un lato è necessario distinguere tra la tela, con le sue macchie di colore, e l'apparire della sirena, dall'altro l'osservatore si riferisce ad una sirena che si mostra nella forma della raffigurazione pittorica e non in un'immagine di altro tipo. L'osservatore si riferisce ad un oggetto fittizio dipinto, che potrebbe essere riprodotto in modi diversi e con altre proprietà, rispetto a quanto si mostra nel

quadro considerato. Anche in questo caso, dunque, la somiglianza contribuisce a far coincidere le proprietà figurative con il riferimento ad un oggetto, che ne intende determinati caratteri e non altri.

La risposta alla seconda obiezione è più articolata. Innanzi tutto, il problema sollevato non sussiste, nel caso s'intenda che è impossibile avere un secondo termine di paragone rispetto all'immagine. Infatti, l'osservatore non ha nessuna necessità di controllare la somiglianza paragonando le proprietà dell'immagine e dell'oggetto, per riconoscerla⁶². Se, invece, il problema consiste nella difficoltà di ravvisare un punto di vista, che fornisca un criterio per riconoscere le proprietà rilevanti per riconoscere la somiglianza, allora la difficoltà può essere evitata ricorrendo alla struttura del doppio oggetto. Un criterio per il riconoscimento delle proprietà portatrici della somiglianza è offerto dal senso dell'apprensione. Questo criterio è relativo sia al senso del riferimento sia alle proprietà figurative del *Bildobjekt*. In altre parole, ci si riferisce ad un oggetto inesistente raffigurato in un'immagine, da un lato, intendendone certe proprietà che devono essere esemplificate dall'apparizione del *Bildobjekt*, dall'altro, vedendo ciò che dell'oggetto si mostra nell'immagine. Allora, che cosa ha la funzione di saturare il riferimento del doppio oggetto? La sintesi della somiglianza contribuisce alla coincidenza tra *Bildsujet* e *Bildobjekt*, contribuendo a far apparire un soggetto che mostra almeno una tra le caratteristiche che distinguono l'oggetto inesistente raffigurato da altri oggetti finzionali o immaginari. Queste caratteristiche possono essere proprietà d'oggetti reali, che compongono certi aspetti dell'oggetto finzionale, o dello stesso soggetto, che occorrono in altre immagini di esso o ne sono registrate sotto altra forma. Quindi, è possibile affermare che un quadro *y* ospita l'immagine di un oggetto finzionale *x* se un osservatore si riferisce a *x* e non all'oggetto finzionale *w*, per aver riconosciuto *x* in *y* almeno secondo una proprietà che rende *x* dissimile da *w*⁶³.

Il contributo intuitivo della somiglianza, dunque, rende possibile in ogni caso il riferimento figurativo nella forma dell'«hineinweisen hindurch». Quest'espressione designa per Husserl il modo specifico in cui un oggetto si mostra nell'immagine fisica, vale a dire dall'interno dell'oggetto-immagine, attraverso le sue parti che assumono valore di proprietà figurative. Per questa ragione, affermare che l'oggetto stesso guardi l'osservatore dall'interno dell'immagine non è privo di senso, ma anzi esprime un effetto che la presentificazione deve alle proprietà portatrici della somiglianza, rispetto alle quali l'immagine ed il suo soggetto coincidono in certi aspetti⁶⁴.

Tuttavia, non tutti i momenti dell'oggetto-immagine sono portatori della somiglianza. Vi sono delle parti dell'apparizione che contrastano con le proprietà del soggetto. Si pensi ai colori di una foto in bianco e nero, che contrastano con i colori reali dell'oggetto, o ai momenti re-

lativi alla dimensione di ciò che appare come contenuto fenomenico nell'oggetto-immagine. In entrambi i casi, questi momenti non somigliano ai colori o alle dimensioni dell'oggetto, piuttosto, nel migliore dei casi, possono servire da indice per ricostruire i rapporti d'intensità luminosa o di grandezza degli oggetti raffigurati. Essi, allora, o non rientrano a pieno titolo nella funzione raffigurativa, dal momento che non sono portatori della somiglianza allo stesso modo di quelli che raffigurano la forma degli oggetti, o sono apertamente in contrasto con essa. Se si raggruppano le parti del contenuto, che contrastano o non partecipano alla sintesi della somiglianza, e li si contrappone a quelli che offrono un riempimento al riferimento, si ottiene un insieme di dati fenomenici che Husserl definisce "vuoti" [*leere*]. Questo insieme comprende tutti gli elementi dell'immagine che non contribuiscono in gradi diversi al valore intuitivo delle parti della sua struttura. La nozione di dato fenomenico "vuoto" si ottiene portando al limite inferiore la possibilità d'adeguatezza a soddisfare figurativamente il riferimento all'oggetto. Ad ogni modo, i dati vuoti dell'immagine rimangono parti dell'oggetto-immagine, anche se non rendono pienamente le proprietà dell'oggetto intese dal riferimento o non rientrano nell'insieme delle proprietà selezionate dal senso dell'apprensione del soggetto. Per esempio, ci si può riferire a qualcuno attraverso una foto in bianco e nero, senza che la mancanza di dati simili ai colori reali nel contenuto fenomenico della foto implichi che l'osservatore si riferisca ad un uomo o una donna dotati delle stesse sfumature cromatiche della foto. In questo caso, il riferimento all'oggetto con le sue proprietà cromatiche tipiche è mantenuto, nonostante la foto possieda un contenuto fenomenico "vuoto" rispetto al colore ⁶⁵.

L'osservatore avverte l'effetto di una tensione contraria al senso della raffigurazione [*Widerspannung*], generata dai momenti vuoti rispetto alla sintesi di coincidenza tra oggetto-immagine e soggetto, in misura tanto minore, quanto maggiore sarà l'effetto della concordanza [*Übereinstimmung*] tra le parti dell'oggetto-immagine e le proprietà dell'oggetto da raffigurare, intese in funzione del senso dell'apprensione del soggetto. Se le proprietà portatrici della somiglianza occorrono in numero sufficientemente elevato, le altre parti del contenuto fenomenico formano dei vuoti nel decorso continuo della sintesi di coincidenza. I vuoti, però, possono non essere rilevati, se la congruenza tra proprietà figurative e proprietà dell'oggetto è sufficientemente elevata.

Oltre ai momenti che rientrano nell'insieme dei dati "vuoti" del contenuto dell'immagine, ne sussistono degli altri che non possiedono nessun valore per la raffigurazione, alla quale non prendono parte a nessun titolo, neanche come dati contrastanti la sintesi di coincidenza ⁶⁶. Un esempio di questa classe di momenti è fornito dalle proprietà dell'oggetto materiale, che fa da supporto, che non entrano a far parte

dell'oggetto-immagine. Se l'immagine ha una funzione raffigurativa, il materiale della tela o la natura dei pigmenti è indifferente rispetto all'apparizione dell'oggetto nell'immagine: un ritratto assolve la sua funzione sia nella forma di una foto che di un dipinto ad olio. Infatti, in entrambi i casi, alla domanda intorno all'identità della persona raffigurata, si può rispondere con lo stesso nome proprio.

Tuttavia, non si può affermare che questi momenti siano del tutto indifferenti all'apparizione dell'immagine, perché ne possono influenzare i diversi gradi d'adeguatezza [*Angemessenheit*]. Le proprietà del supporto, allora, incidono sulla capacità raffigurativa dell'immagine, sebbene a rigore né sono parti del contenuto fenomenico né partecipano alla sintesi della somiglianza. Essi rientrano, invece, nella distinzione tra gradi estensivi e intensivi dell'adeguatezza dell'immagine.

I gradi dell'estensione [*Extensität*] dell'adeguatezza della raffigurazione dipendono dall'ambito [*Umfang*] più o meno ampio della capacità e dell'effetto illustrativo dei momenti dell'immagine, in rapporto alle proprietà fisiche del supporto e dei mezzi utilizzati per la figurazione. L'adeguatezza raffigurativa sarà, per esempio, maggiore in un dipinto ad olio rispetto ad un disegno a china. I gradi dell'intensità [*Intensität*] indicano la dipendenza dell'adeguatezza da differenze intensive nella scala della somiglianza, che variano in modo indipendente da quanto è indicato dai gradi estensivi⁶⁷. Un disegno a matita di un braccio può solamente accennare il contorno della figura, dunque avere un grado estensivo d'adeguatezza abbastanza basso, ma raffigurare la cosa con un grado di somiglianza elevato, dal momento che il tratto grafico fornisce i momenti che corrispondono alle proprietà di forma dell'oggetto in modo completo. All'inverso, una stampa a colori può avere un grado estensivo d'adeguatezza maggiore rispetto al semplice disegno, poiché coinvolge più momenti illustrativi, ma raffigurare la cosa con un grado di somiglianza inferiore, poiché nonostante possa raffigurarne anche il colore, l'osservatore può percepire una distanza ineliminabile tra il colore della riproduzione e quello reale, oppure tra la riproduzione cromatica e la plastica dell'oggetto. In rapporto all'intensità, si possono distinguere, allora, gradi di somiglianza inferiori, in tutti quei casi in cui è avvertita in misura maggiore la tensione contraria indotta dalla presenza dei dati vuoti, che ha per effetto la distanza avvertita tra immagine e oggetto, da gradi di somiglianza superiori, in cui al crescere dell'intensità dell'adeguatezza raffigurativa decrescono gli effetti sia della tensione contraria sia della distanza.

Le proprietà del supporto possono incidere, dunque, sulla somiglianza tra l'immagine e l'oggetto, rispetto ai diversi gradi con cui essa soddisfa il riferimento al doppio oggetto e contribuisce al valore intuitivo della struttura fenomenica dell'immagine.

Per prestare un'esplicita attenzione sia ai gradi d'adeguatezza sia

alle proprietà del supporto, è necessario però che l'osservatore non si riferisca più all'oggetto dell'immagine, in maniera tale che il suo interesse si sposti dal soggetto raffigurato ai modi della raffigurazione. Potrebbe, per esempio, essere necessario confrontare due ritratti dello stesso soggetto, eseguiti con una tecnica diversa, per decidere quale preferire tra i due per la sua maggiore adeguatezza al soggetto. Per controllare lo stato di conservazione di un quadro o per effettuare lo studio di un dettaglio di un'immagine pittorica, potrebbe essere necessario prestare attenzione ad una o più parti del supporto, averne una visione ravvicinata. Il colore verde, allora, che è attribuito al doppio oggetto ed è portatore della somiglianza rispetto alla x riprodotta nell'immagine, perde il valore di proprietà figurativa ed acquista una funzione ostensiva nella percezione del supporto. In questo caso, l'osservatore si riferisce al supporto che in una certa porzione mostra una macchia di colore, che possiede determinate proprietà percettive e fisiche. Egli può rendere la macchia stessa il referente della propria attività intenzionale, spostando l'interesse sulle proprietà che essa possiede, che sono indirettamente proprietà del supporto che la ospita sulla sua superficie. Ad ogni modo, l'osservatore non si riferisce più al soggetto dell'immagine. La sua attività intenzionale muta, infatti, senso e riferimento e torna ad essere un'attività percettiva, sulla quale si fondano atti più complessi di constatazione di uno stato di cose e di giudizio. Naturalmente, si danno casi intermedi, in cui l'osservatore smette di riferirsi al doppio oggetto per notare qualche aspetto del supporto, senza che ciò comporti la sostituzione dell'intuizione di x nell'immagine con la percezione del supporto y . Può, infatti, accadere che l'osservatore concentri l'interesse sull'andamento di una linea, per comprenderne per esempio la funzione nel delimitare in modo blando zone d'intensità cromatica diversa in un'immagine pittorica, senza dimenticare che essa è parte dell'apparizione di un paesaggio finzionale in un oggetto-immagine. L'attenzione dell'osservatore si sposta, dunque, dal soggetto ad un elemento del supporto, vale a dire alla linea tracciata sull'oggetto materiale, per apprezzarne meglio il contributo fornito all'apparizione del soggetto nell'immagine. L'apparizione figurativa, allora, non ricade nell'interesse principale dell'osservatore, poiché nulla di ciò che vi si mostra è il referente della sua attività intenzionale, tuttavia essa rimane sullo sfondo rispetto alla percezione, in modo che la constatazione dei caratteri di una certa proprietà del supporto integri il successivo riferimento al soggetto. In questo caso, il riferimento all'oggetto raffigurato passa in secondo piano, per lasciar spazio ad un riferimento percettivo al supporto. Per riferirsi di nuovo all'oggetto assente, con la mediazione del contenuto fenomenico dell'immagine, è necessario che l'osservatore distolga l'interesse dal supporto. In nessun caso, infatti, la connessione tra percezione e riferi-

mento figurativo equivale alla coesistenza di queste due attività intenzionali di specie diversa. Altrimenti, dovrebbe essere possibile che le proprietà percettive del supporto e quelle figurative del soggetto coesistano nello stesso campo visivo in una stessa fase temporale e per uno stesso osservatore, pur ordinandosi in spazi incompatibili⁶⁸.

Perché questa connessione tra percezione e riferimento figurativo si realizzi, è necessario che la proprietà del supporto percepita sia una delle parti che contribuiscono all'apparizione della figura nel contenuto fenomenico dell'immagine, una volta modificata il senso dalla relazione del contrasto. Quest'esempio è dunque diverso dal caso dell'incidenza indiretta sulla raffigurazione di proprietà del supporto, che non entrano a far parte dell'oggetto-immagine.

L'analisi fenomenologica si occupa del problema della somiglianza, a prescindere dai sistemi di credenza e di convenzione dei singoli o di una comunità, che ne possono regolare le condizioni di riconoscimento e i criteri di rilevanza. Al mutare degli orizzonti storici e culturali, è possibile che cambino anche le condizioni di riconoscimento della somiglianza o della sua produzione in funzione della raffigurazione. La fenomenologia si preoccupa però di studiare la forma intuitiva, che si può ritenere occorrere in ogni caso nella struttura dell'immagine e della raffigurazione. Per questa ragione, la descrizione della funzione della somiglianza nell'immagine non ne rintraccia le condizioni nella dipendenza da una descrizione, che esprima un contenuto discorsivo o linguistico di credenza, di un singolo individuo o di una comunità, che determinerebbe le proprietà in base alle quali le immagini sono riconosciute simili agli oggetti. La somiglianza dell'immagine dipende da una specie del riferimento e da una struttura fenomenica che prevede la possibilità del riempimento intuitivo. L'apparizione del *Bildobjekt* rende possibile vedere l'oggetto, sebbene in senso modificato, da un certo punto di vista come se occupasse una determinata porzione del campo visivo.

Inoltre, il *Bildobjekt* non è né un contenuto mentale né un segno fuori della mente, ai quali l'osservatore assocerebbe il sapere riguardo alla loro funzione che consiste nel raffigurare qualcosa. Se si adotta quest'interpretazione del fenomeno dell'immagine, diventa allora necessario cercare quale contenuto di credenza questo sapere contiene, da quali descrizioni di stati del mondo e di relazioni tra questi stati è composto, in che modo diviene un contenuto mentale dell'osservatore. Questa ricerca dovrebbe fornire le condizioni, che permettono all'osservatore di vedere un oggetto nel contenuto simile di un'immagine e di riconoscere la stessa relazione di somiglianza con un certo oggetto.

7 – L'immagine immanente e la funzione simbolica

Il fenomeno dell'immagine fisica è stato analizzato fino ad ora nel suo uso paradigmatico: vedere *x* nelle proprietà figurative dell'immagine che gli somigliano sotto certi rispetti, in funzione del senso attraverso il quale il riferimento figurativo intende *x*. Quest'uso paradigmatico non è però il solo al quale si prestano le immagini, che invece possono essere usate con intenti non propriamente raffigurativi. Husserl, infatti, distingue usi diversi dell'immagine con le espressioni «immagine immanente» e «immagine simbolica»⁶⁹.

L'attributo "immanente" definisce il carattere intuitivo specifico dell'immagine fisica: l'osservatore vede un oggetto, guardando nel *Bildobjekt* i momenti della somiglianza messi in rilievo nella sintesi di coincidenza tra apprensione del soggetto e contenuto fenomenico. In questo modo è possibile vedere l'oggetto nell'immagine che appare, senza che sia necessario associare al *Bildobjekt* un'ulteriore apparizione dell'oggetto inteso. Con «immagine simbolica» Husserl designa i casi in cui, invece, l'osservatore si distoglie in una certa misura dal contenuto fenomenico, per riferirsi all'oggetto raffigurato, pur mantenendo l'immagine come medium del riferimento. In questi casi, il riferimento non si limita al doppio oggetto e non è interamente soddisfatto dai momenti portatori della somiglianza, ma richiede un atto intenzionale ulteriore ed una nuova apparizione, nella quale intuire l'oggetto raffigurato⁷⁰. Le proprietà figurative dell'oggetto-immagine assumono la funzione di rinviare ad un'altra apparizione dell'oggetto raffigurato, che è correlata al senso di un altro atto della percezione, del ricordo, della fantasia o che corrisponde ad un'altra immagine. L'immagine e la nuova apparizione si associano nel riferimento allo stesso oggetto, che tuttavia non dipende più solo dal senso dell'apprensione del soggetto, ma da quello dell'atto associato. Quindi, l'osservatore si riferisce ad un oggetto, che si mostra in una percezione o in un ricordo, nei quali appare, però, con determinate caratteristiche indotte dalle proprietà figurative dell'immagine. I momenti dell'oggetto-immagine portatori della somiglianza mantengono una funzione importante nel riferimento, anche se è necessario che la loro portata intuitiva sia integrata o sostituita dalla sintesi di riempimento offerta dal nuovo atto.

Per esempio, una foto può presentificare una donna con determinati tratti, in un certo ambiente, come se una frazione [*Stück*] del mondo apparisse in una porzione del campo visivo dell'osservatore, alla quale non appartiene. Il senso dell'apprensione del soggetto si riferisce alla donna assente che la somiglianza d'alcuni tratti dell'oggetto-immagine fa apparire innanzi all'osservatore. La foto possiede, in questo caso, la forma dell'immagine immanente, secondo la quale l'oggetto assente è visto nell'immagine stessa. È però possibile usare la foto per riferirsi alla don-

na raffigurata, secondo le proprietà in cui è intesa da un ricordo che la evochi alla mente dell'osservatore in circostanze diverse. La foto diviene così un appiglio per ricordare la donna che vi è raffigurata⁷¹. L'immagine adotta così una nuova funzione: essa suscita e media il riferimento di un nuovo atto allo stesso oggetto. Il riferimento attraverso la foto si associa al ricordo che intende lo stesso oggetto con un senso differente e secondo proprietà diverse. La donna raffigurata, infatti, può apparire nel ricordo in un'altra fase della sua vita o in un ambiente diverso rispetto alla foto. Il contributo della somiglianza al riferimento non è annullato. Se l'osservatore non si limita ad intuire l'oggetto nel *Bildobjekt*, tuttavia egli effettua un nuovo riferimento all'oggetto solo a partire da ciò che vi appare. Da un lato, la somiglianza della foto suscita il nuovo riferimento, perché l'osservatore deve vedere *x* nel *Bildobjekt* di *y* per assumere *x* come referente di un ricordo, sebbene in quanto portatore di proprietà diverse. Dall'altro, le proprietà dell'immagine in cui si mostra *x* possono non soddisfare il senso del nuovo atto intenzionale. Esse si limitano a rinviare ad un ulteriore riempimento intuitivo che è provvisto dall'apparizione del ricordo.

L'immagine funziona come se fosse il primo membro di una relazione di simbolizzazione, nella quale l'atto che ne costituisce l'altro membro fornisce una nuova apparizione dell'oggetto. Tra l'immagine ed il ricordo non sussiste un passaggio privo di soluzione di continuità. I momenti delle rispettive apparizioni non si integrano in un'unica struttura fenomenica, poiché ciascuno assume il proprio valore solo all'interno del senso e della struttura dell'immagine e del riferimento del ricordo. Tra i due atti si scava un intervallo che non può essere colmato dalle rispettive parti, sebbene l'apparizione del secondo atto è sempre motivata dall'immagine.

Questa definizione non deve obliterare la differenza tra immagine con funzione simbolica e simbolo vero e proprio. L'immagine simbolica funziona come se fosse un simbolo, ma non lo è in senso stretto⁷². Per Husserl, un geroglifico e uno schizzo sono esempi di simboli, qualora siano usati per richiamare alla mente o rinviare ad un oggetto o uno stato di cose che non è visibile, come accade invece per il *Bildobjekt*. In questo senso, un geroglifico o un qualunque diagramma grafico non permette all'osservatore di vedere al suo interno l'oggetto al quale rinvia, poiché la configurazione dei suoi tratti visibili non è coinvolta in una modificazione figurativa che richieda il contributo di una sintesi di somiglianza. I tratti grafici di uno schizzo, con valore mnemonico o designativo, sono dotati di un carattere di necessità [*Sollen*] del rinvio ad un oggetto in conformità ad una stipulazione arbitraria o ad una convenzione⁷³. Questo carattere corrisponde al fatto che chi intende un oggetto attraverso un simbolo non vede l'oggetto simbolizzato nei tratti di ciò che lo simbolizza né vi sofferma la pro-

pria attenzione, come se ne fornissero una prima apparizione, per poi rivolgersi ad altro. Il riferimento attraversa i tratti grafici e li oltrepassa, poiché essi non soddisfano il riferimento attraverso un'intuizione dell'oggetto simbolizzato. Il simbolo in senso stretto è, dunque, diverso sia dall'uso simbolico dell'immagine in associazione con un altro atto sia dal suo uso immanente.

Infatti, è sempre possibile che un oggetto o uno schema usato come simbolo abbia una certa somiglianza con l'oggetto simbolizzato, ma il punto essenziale è che il riferimento non sarebbe soddisfatto dalla somiglianza, bensì sarebbe assicurato dalla convenzione che fornisce ai tratti di una certa configurazione un valore di rinvio. Se anche accadesse che certi momenti del simbolo siano portatori di un certo grado di somiglianza nei confronti dell'oggetto, ciò non sarebbe sufficiente perché certi aspetti dell'oggetto siano visti in essi.

Tuttavia, un'immagine con funzione simbolica e un simbolo in senso stretto hanno un carattere comune, che giustifica la loro appartenenza ad uno stesso insieme, se li si oppone all'immagine immanente. Questo carattere consiste nel fatto che in entrambi i casi sussistono due apparizioni per due oggetti, connessi grazie ad una forma d'associazione di due atti del riferimento indipendenti l'uno all'altro, a differenza dell'immagine immanente in cui un doppio oggetto corrisponde ad una sola apparizione.

Del resto, Husserl nota che le stesse immagini possono essere usate come simboli, sia in dipendenza di una regola che le associ ad un ricordo o ad una percezione dell'oggetto raffigurato, sia in circostanze idiosincratiche.

Un catalogo d'oggetti d'arte di una galleria o delle opere di un singolo artista può essere usato come un "motore del ricordo" [*Erinnerungs-Motore*], sia nel senso che l'intero catalogo designi l'insieme delle opere della galleria o dell'artista, sia che ad ogni singola riproduzione si associ il ricordo dell'opera vista durante una visita in una qualche galleria o collezione d'arte⁷⁴. Nel primo caso, però, il catalogo ha la funzione di simbolizzare, attraverso le immagini, l'intera produzione di un artista, come se costituisse un grande indice illustrato, nel quale ad ogni voce d'ingresso, costituita da una riproduzione, sia associato un singolo oggetto d'arte che vale come modello originale. Le singole immagini del catalogo non rimandano solamente ad altre apparizioni, in cui si dia lo stesso oggetto raffigurato, ma devono rinviare ad un'altra apparizione che ha valore di "*Urbild*", di modello che possiede la funzione di regola dell'adeguatezza della singola riproduzione. Il catalogo allora acquista il valore di un'associazione simbolica tra una riproduzione e l'originale, in base al quale la prima assolve la sua funzione di rimando all'interno del catalogo. Nel caso, invece, in cui il catalogo sia utilizzato come un repertorio di ricordi, ogni singola

riproduzione ha la funzione di un aiuto mnemonico, per riferirsi ad una nuova apparizione dello stesso oggetto, perché lo si vuole ricordare in certi particolari che sfuggono all'immagine sul catalogo o per ricordare l'intero contesto in cui l'oggetto d'arte riprodotto è stato visto la prima volta. In questo caso, il legame associativo si esaurisce nella funzione del riferimento ad un'ulteriore apparizione dello stesso soggetto dell'immagine, senza che questo valga come modello e regola della riproduzione. Ogni volta che un'immagine non soddisfa per qualche ragione l'osservatore, egli può ricercare nello stesso modo un ulteriore contributo intuitivo in un'altra immagine o nell'apparizione correlata ad un atto di diverso genere. In questo caso, allora, l'uso dell'immagine simbolica avvicina l'immagine al simbolo.

Quest'ultimo esempio d'uso delle riproduzioni di un catalogo è analogo a quello della foto che motiva un ricordo della persona raffigurata. La foto non deve necessariamente rinviare al ricordo della persona, come misura della sua adeguatezza, a meno che non ci sia un'esplicita richiesta a riguardo. Essa svolge la funzione d'immagine simbolica, solo perché l'oggetto che vi appare non soddisfa il riferimento del nuovo atto che le si associa.

Bisogna adesso distinguere un altro senso dell'attributo "simbolico" applicato all'uso delle immagini immanenti. Si tratta di un caso diverso sia dal riferimento simbolico in senso stretto, nel quale anche un'immagine può occorrere come un simbolo, sia dalla funzione simbolica dell'immagine, che rinvia ad un'apparizione diversa dal *Bildobjekt* per soddisfare il riferimento dell'atto che ha motivato. Secondo Husserl, è possibile riconoscere una forma di riferimento simbolico all'interno della stessa funzione immanente dell'immagine, ascrivibile alla variabilità dei gradi d'adeguatezza dei momenti portatori della somiglianza⁷⁵. Non ogni parte dell'oggetto-immagine, infatti, contribuisce con lo stesso grado estensivo o intensivo d'adeguatezza alla somiglianza dell'immagine. Se il riferimento all'oggetto raffigurato è veicolato da momenti con un basso grado di somiglianza, piuttosto che da quelli messi in rilievo perché permettono di vedervi le proprietà corrispondenti dell'oggetto, allora il riferimento assume la forma di un rinvio analogico più che la forma della presentificazione immanente. La presenza di questa forma di rinvio non è sufficiente a far cadere questo caso nell'estensione del concetto di funzione simbolica dell'immagine. Infatti, il passaggio da una forma di riferimento all'altra, per quanto possa essere continuo, avviene sempre all'interno di un'immagine che fa vedere l'oggetto raffigurato nel proprio *Bildobjekt*, senza rinviare ad un'ulteriore atto o apparizione. Si tratta quindi di un caso limite interno alla stessa funzione del riferimento immanente, perché occorre una variazione nella forma del riferimento solo se l'immagine presenta già una certa somiglianza all'oggetto e perché l'osservatore potrebbe limi-

tarsi a notare la variazione d'adeguatezza di parti diverse della stessa immagine, senza avvertire l'esigenza di una diversa intuizione dell'oggetto. L'apparizione dell'oggetto-immagine può essere allora mantenuta come la sola mediazione fenomenica del riferimento al doppio oggetto.

Un esempio di rinvio analogico all'interno del riferimento figurativo in senso stretto è fornito da qualunque caso in cui un'immagine si approssima all'oggetto, invece di raffigurarlo in modo intuitivamente soddisfacente, poiché la raffigurazione è affidata a certe proprietà figurative che garantiscono la somiglianza complessiva con l'oggetto, ma posseggono un indice d'adeguatezza troppo basso. L'approssimazione [*Angrenzung*] dipende dalla sintesi della somiglianza e presuppone dunque che una sintesi di coincidenza tra il contenuto fenomenico dell'immagine ed il soggetto si sia realizzata. Husserl propone l'esempio di una riproduzione di un quadro di Raffaello che ha per soggetto una "Madonna con bambino", nella quale la cattiva risoluzione grafica di alcuni tratti non supporta l'apparizione di parti dell'oggetto-immagine che raffigurino con pienezza intuitiva i contorni delle figure del quadro di Raffaello. In questo caso, i momenti dell'oggetto-immagine della riproduzione sono dotati di valore analogico, dal momento che si limitano a rinviare al loro soggetto. Questo rinvio, però, se non fa vedere il soggetto al pari di altri momenti del *Bildobjekt*, tuttavia è parte del loro riferimento al quadro di Raffaello, poiché ne riproduce i contorni delle figure con un certo grado di approssimazione.

In ogni immagine si potranno sempre notare alterazioni nella grandezza, nella colorazione, nella disposizione delle forme nello spazio del *Bildobjekt* rispetto agli aspetti degli oggetti corrispondenti, dovute alle tecniche raffigurative usate, che necessitano delle integrazioni da parte dell'osservatore, affinché sia possibile far coincidere ciò che appare con ciò che è inteso nell'immagine. In una stessa immagine, i momenti che semplicemente si approssimano alle proprietà dell'oggetto possono anche fondersi con i momenti portatori della somiglianza, partecipando così al riferimento. In questo senso, si può affermare che ogni immagine immanente può possedere delle proprietà figurative, rispetto alle quali s'istituisce una forma di riferimento per la quale non è garantita una piena soddisfazione intuitiva. Affermare che un'immagine immanente può mediare un riferimento simbolico o semplicemente analogizzante, che si fonda sull'approssimazione piuttosto che sulla somiglianza, non equivale ad asserire che ogni immagine immanente è un'immagine simbolica, facendo collassare le distinzioni effettuate in precedenza ⁷⁶. In una cattiva riproduzione a stampa dell'immagine di un quadro, sussisteranno momenti che non coincidono pienamente con le proprietà del soggetto, a causa del loro basso grado di somiglianza, e che non permettono di intuire le proprietà dell'oggetto raffigurato che gli corrispondono nell'immagine. Può dunque accadere

che, spostando l'attenzione su questi momenti non intuitivi, l'osservatore divenga consapevole di trovarsi di fronte ad un altro oggetto rispetto a quello raffigurato, piuttosto che di fronte al quadro riprodotto nell'incisione. Tuttavia, non ci sono ragioni sufficienti per inserire questo caso nell'insieme dell'immagine simbolica, se l'osservatore non avverte l'esigenza di procurarsi una nuova intuizione del quadro riprodotto e del suo soggetto. Nel riferimento al quadro approssimato dall'incisione, l'immagine offre solo e sempre una sola apparizione per un doppio oggetto e mai una doppia apparizione, vale a dire quella del simbolo e quella del simbolizzato, per due o più parti dello stesso oggetto. La riproduzione, dunque, offre «ancora una rappresentazione del soggetto nell'oggetto-immagine, sebbene sia una rappresentazione impura, non abbiamo una presentificazione di sé nei tratti uguali, piuttosto una mera rassomiglianza» ⁷⁷.

La differenza tra il riferimento immanente attraverso un grado elevato di somiglianza con l'oggetto ed il riferimento per analogia non è una differenza di specie, ma tra esempi della stessa specie del riferimento, che tuttavia si effettuano attraverso momenti che si situano in punti diversi della scala della somiglianza. La differenza può essere ascritta alla maggiore o minore portata della sintesi di coincidenza e del contributo intuitivo provvisto dalla sintesi della somiglianza. Nel caso del riferimento immanente, la sintesi di coincidenza fonda relazioni d'uguaglianza e sintesi d'identificazione tra l'immagine e l'oggetto. Husserl parla in proposito di coincidenza pura [*reine Deckung*]. Nel caso del riferimento analogico, la visione dell'oggetto raffigurato è contrastata da un certo grado di "distanza" [*Abstand*] fenomenica, poiché s'istituisce una coincidenza impura [*unreine Deckung*].

È possibile visualizzare le differenze che derivano dalla diversa portata della sintesi di coincidenza nei due casi nella tabella seguente:

Immagine Immanente	Immagine Analogica
(a) coincidenza	(a) sintesi di relazione
(b) congruenza	(b) concordanza
(c) identificazione	(c) sovrapposizione

Un'immagine dotata di momenti portatori della somiglianza con un grado d'adeguatezza sufficientemente elevato, che contribuiscono a costituire le proprietà figurative con le quali l'immagine diviene simile all'oggetto raffigurato, si definisce immanente se la sintesi di coincidenza tra il contenuto fenomenico e il senso con il quale s'intende l'oggetto è tale da permettere all'osservatore di vedere l'oggetto nell'immagine o, dopo averlo intuito, di descriverlo come il soggetto dell'immagine.

Naturalmente, la sintesi di coincidenza possiede una grandezza variabile, alla determinazione della quale contribuisce la sintesi della somiglianza. Tuttavia, in ogni caso di coincidenza pura, nel quale si vede x in y , le parti dell'oggetto-immagine e le proprietà dell'oggetto intese dall'apprensione del soggetto tendono a coincidere fino alla congruenza [*Kongruenz*], nello stesso senso in cui si possono far scivolare due figure geometriche sullo stesso piano fino a farle coincidere lungo i lati uguali. Se le proprietà figurative dell'immagine corrispondono in misura più o meno grande con ciò che s'intende dell'oggetto, al quale ci si riferisce attraverso l'immagine, allora l'oggetto x è identificato sotto certi rispetti come il soggetto che si mostra nel contenuto fenomenale di y .

Un'immagine dotata di momenti con un grado insufficiente d'adeguatezza si definisce analogica se x si vede nell'oggetto-immagine di y almeno secondo una proprietà figurativa, mentre per le restanti parti del contenuto fenomenico, rilevanti per la raffigurazione, interviene una sintesi che le mette in semplice relazione con il senso con il quale s'intende l'oggetto, piuttosto che portarle ad una coincidenza. Se si guardano le parti dell'oggetto-immagine con un basso grado d'adeguatezza, si è ancora in grado di vedere x in y , perché le parti dell'oggetto-immagine sono messe in relazione [*Beziehung*] con le proprietà attribuite all'oggetto, in modo da ottenere una corrispondenza variabile, ma tale da vedere la concordanza dell'oggetto-immagine con le proprietà di x che dovrebbero esserne raffigurate. A differenza della congruenza, la concordanza [*Übereinstimmung*] implica solo la sovrapposizione [*Überschiebung*] tra il riferimento al contenuto fenomenico di y e quello all'oggetto x , senza che si possa identificare x con quanto ne appare in y . La distanza tra l'immagine e l'oggetto, dovuta alla povertà qualitativa o quantitativa dei momenti portatori della somiglianza, è tale da impedire all'osservatore di vedere nell'immagine proprietà uguali a quelle dell'oggetto. Tuttavia, anche nel caso del riferimento analogico, rimane una tendenza ad identificare x come ciò che appare in y , senza la quale l'osservatore non sarebbe nella condizione di provare delusione per la scoperta che non è x bensì w ad apparire in y . Se si guarda una silhouette rozzamente abbozzata di un oggetto, essa può ancora valere come immagine dell'oggetto, se ci si concentra sugli aspetti dell'oggetto che le sue proprietà figurative approssimano, con un grado d'analogia variabile. In questo caso, la scoperta che la silhouette raffigura un castello invece che una casa, come si era creduto, provoca una delusione nell'osservatore solo se egli tendeva ad identificare quanto appare sul foglio con la casa, reale o immaginaria, alla quale si riferisce⁷⁸. È plausibile che l'insufficienza intuitiva dell'immagine analogica costringa l'osservatore a cercare un'integrazione in un'ulteriore apparizione, che si affianchi a quella del *Bildobjekt*. Lo

schizzo in cui si vede una casa diviene dunque l'analogon della stessa casa ricordata, in modo che il riferimento analogico si trasformi senza soluzione di continuità rilevante per l'osservatore nell'uso simbolico della stessa immagine, subordinato al riferimento effettuato nell'atto del ricordo. In questo caso, l'immagine fornita dallo schizzo può assumere lo stesso valore riconosciuto ad un geroglifico, se assunto come esempio della classe dei simboli: l'immagine deve associativamente ricordare la casa ⁷⁹.

8 – *Una nuova descrizione dell'immagine fisica*

Nel 1918 Husserl fornisce una nuova descrizione delle condizioni di senso dell'immagine, a partire dalle relazioni che strutturano il campo della visione. Le due nozioni centrali della descrizione del 1918 sono quella di orizzonte e quella di noema, strettamente correlate nella descrizione delle condizioni della visione e delle forme intuitive di riferimento in genere. Husserl le impiega per chiarire ulteriormente la relazione del contrasto, che è condizione necessaria per l'apparizione dell'immagine, con risultati che spiegano quale sia la portata intuitiva del contrasto per l'osservatore e che permettono di distinguere meglio il valore d'inattualità dell'immagine ⁸⁰.

Prima di passare a questa nuova descrizione, è necessario illustrare brevemente il significato e la relazione tra queste due nozioni chiave della fenomenologia.

Nella percezione di un qualsiasi oggetto, l'osservatore non coglie sensazioni o proprietà isolate, bensì un oggetto che mostra i propri lati e proprietà in relazione alla sua posizione e all'orientamento delle superfici rispetto al punto di vista dell'osservatore. Alcuni di questi lati sono visti in una determinata fase della percezione, altri invece sono semplicemente intesi, vale a dire non cadono nella visione nella stessa fase percettiva. Ciò che non cade nella visione è, tuttavia, connesso a quanto già si è visto dell'oggetto da un vincolo intenzionale. In primo luogo, ciò significa che l'apparizione delle proprietà dei lati dell'oggetto visti dall'osservatore richiede un'integrazione con la visione dei lati nascosti, nei quali si mostrano altre proprietà che confermino e arricchiscano il senso di quelle precedenti. In secondo, l'esistenza di un vincolo intenzionale spiega perché i lati nascosti dell'oggetto mostrino le proprietà dello stesso oggetto al quale appartenevano i lati già visti, piuttosto che essere considerati un nuovo dato della percezione. La nozione d'orizzonte interno di un oggetto serve a descrivere il vincolo d'anticipazione e di conferma, sussistente tra i suoi lati e proprietà, che si mostrano in punti diversi del campo visivo e in fasi temporali diverse. Quella d'orizzonte esterno serve a descrivere il vincolo tra le

relazioni sussistenti tra apparizioni d'oggetti diversi, che si mostrano in porzioni contigue, vicine o lontane dello stesso campo ⁸¹. La struttura dell'orizzonte interno, infatti, regola il decorso dell'apparizione dei lati e delle proprietà di uno stesso oggetto. Ogni dato che appare assume il valore di proprietà dell'oggetto solo se integra la portata intuitiva delle apparizioni precedenti dell'oggetto e se anticipa, coerentemente a quanto ne è già apparso, ciò che dello stesso oggetto l'osservatore si attende di percepire. Il vincolo di ogni singolo dato a ciò che precede e ciò che segue è fornito dall'orizzonte interno di ciò che dell'oggetto appare. L'orizzonte interno, dunque, regola l'esigenza d'integrazione tra le parti dell'apparizione dell'oggetto. Sul versante del riferimento dell'osservatore, a questa richiesta d'integrazione corrisponde un'intenzione che attende di essere soddisfatta da una certa apparizione dell'oggetto.

Considerato come la regola dell'integrazione dei contenuti della percezione e dell'intenzione dell'osservatore, l'orizzonte interno di un oggetto corrisponde alle linee lungo le quali se ne articola il senso percettivo. Ogni potenziale sviluppo della percezione, indicato dalla struttura dell'orizzonte interno, può essere saturato da un'apparizione che mostra una proprietà dello stesso oggetto e soddisfa l'intuizione e l'attesa dell'osservatore nella percezione di un nuovo lato dell'oggetto.

Una funzione analoga è svolta dall'orizzonte esterno rispetto alle relazioni che sussistono tra le apparizioni di un oggetto e quelle d'oggetti diversi. La struttura degli orizzonti articola il decorso e il senso dei dati della visione in un campo e marca le linee di forza lungo le quali si muoverà la sintesi percettiva dell'osservatore. Il riferimento dell'osservatore è, infatti, sempre orientato dai nessi che le apparizioni dei dati della visione mostrano nel campo visivo. Dal lato dell'osservatore, dunque, la struttura dell'orizzonte è direttamente legata alla portata intuitiva che indirizza il riferimento. Mentre percepisce la proprietà *a* di *x*, egli può attendersi di percepire *b*, che è intesa da un'intenzione vuota in dipendenza dal senso complessivo di *x* e dalle possibilità dei suoi orizzonti. Qualora l'apparizione successiva confermi l'intero *x* (*a*, *b*), la sintesi percettiva prosegue nell'articolazione del senso di *x* lungo la stessa direzione suggerita dall'orizzonte dell'oggetto. Nel caso contrario, la sintesi invece s'interrompe e si rende necessaria una nuova articolazione del senso di ciò che appare. Ciò che appare, può allora subire una modalizzazione o una modificazione del senso, giustificata dal nuovo corso intrapreso dalla sintesi. Per esempio, *b* non è più considerata dall'osservatore una proprietà ascrivibile a *x*, ma assume il valore di un errore percettivo se è rimpiazzata dalla proprietà *c* che concorda con l'intero *x* (*a*, non *b*).

Il noema è una nozione che appartiene al livello della descrizione fenomenologica. Esso corrisponde al sistema che unifica la molteplicità

dei dati e dei vincoli della struttura degli orizzonti negli aspetti d'uno stesso oggetto ⁸². In altre parole, il noema che descrive un oggetto della percezione comprende le proprietà, i lati, ciò che giustifica le attese, le conferme o le modalizzazioni, relative alle apparizioni dell'oggetto in diverse circostanze percettive. In breve, il noema corrisponde al senso complessivo dell'oggetto, nella misura in cui si mostra nelle intuizioni che l'osservatore ne ha e negli aspetti che si ordinano nelle diverse fasi della percezione. Descrivendo il contenuto di senso del noema, si è in grado di analizzare i modi e le proprietà del contenuto della percezione, a partire dal lato oggettuale di ciò che appare ad un qualsiasi osservatore in circostanze uguali o diverse della percezione. È possibile, infatti, distinguere tra gli aspetti cromatici o relativi alla forma di un oggetto, che fanno parte della percezione di un oggetto che un osservatore ha in una determinata circostanza, dal colore e dalla forma che vi appaiono. Nel primo caso, si tratta dei lati e delle proprietà di un oggetto considerati nel modo in cui si danno in corrispondenza a singoli atti della percezione: per esempio, l'apparizione del colore di un oggetto in determinate condizioni di luce ambientale e riflessa. Nel secondo caso, si tratta del colore che si mostra ma non si esaurisce nell'apparizione in quelle determinate circostanze, che può diventare il portatore di diverse proprietà d'intensità o brillantezza che gli siano attribuite dall'osservatore in altre percezioni possibili. Si può esprimere questa distinzione con le espressioni "visione del colore", che designa le variazioni alle quali sottosta ciò che di un oggetto è percepibile, e "colore che appare nella visione", che designa invece la variabile che si prospetta nelle variazioni e fornisce loro un valore, ordinandole sotto di sé come apparizioni di una stessa proprietà di un oggetto.

Le apparizioni dei lati di un oggetto, che integrano quelle dei lati già visti, confermandone o revocandone la validità, possono essere descritte come le variazioni che occorrono nella serie percettiva sempre vincolate al valore di una variabile, che si mostra nell'intero decorso. Il noema è la descrizione del senso dell'oggetto colorato, che ne unifica le apparizioni cromatiche, perché è ciò che invariabilmente si percepisce dell'oggetto al variare delle circostanze della visione. Naturalmente, il noema assume questa funzione d'invariante solo se ordina descrittivamente una serie di percezioni diverse dell'oggetto, che saturano le attese dell'osservatore e le necessarie integrazioni richieste dalla struttura degli orizzonti, che articolano il decorso delle apparizioni dell'oggetto. Infatti, una variazione imprevista nel decorso ed una corrispondente alterazione nell'intuizione dell'osservatore costringono ad estendere o modificare l'estensione della variabile descritta in termini noematici ⁸³.

La descrizione che impiega le nozioni di struttura d'orizzonte e di

noema permette di rintracciare la condizione di senso dell'immagine nella struttura del decorso delle apparizioni e della sintesi percettiva, motivata dagli orizzonti che articolano il campo visivo. Questa descrizione completa, allora, quella condotta nei termini della struttura del riferimento. Infatti, il contrasto non è descritto prevalentemente in funzione del riferimento dell'osservatore, ma a partire dalla struttura e dal valore dei dati visivi del campo che ne orientano gli atti del riferimento⁸⁴. Questo schema esplicativo ha molti vantaggi.

Innanzitutto, la teoria riesce a catturare il senso intuitivamente già presente nell'esperienza che l'osservatore fa dell'immagine e del riferimento ad un oggetto assente. L'apparizione del *Bildobjekt* nasce proprio da una modalizzazione di un'apparizione percettiva, dovuta ad un contrasto che si esperisce tra i dati intuitivi che appaiono nel campo dell'osservatore, senza che il contrasto debba dipendere solo dalla differenza tra due apprensioni. Il contrasto occorre nella sintesi che non riesce a far coincidere le attese della struttura d'orizzonti dell'apparizione percettiva con quelle della struttura d'orizzonti del *Bildobjekt*. A causa di questo contrasto, ciò che appare come oggetto percettivo si modifica nell'apparizione di un oggetto-immagine. All'apparizione delle proprietà percettive dell'oggetto materiale, che fa da supporto all'immagine, corrisponde la descrizione noematica "oggetto di forma quadrangolare e colorato", che individua il quadro con le relazioni d'orizzonte espresse da una proposizione quale: "accanto alla finestra e sopra il tavolo". Queste proposizioni esprimono il senso percettivo dell'oggetto che appare nel decorso della sintesi percettiva, riunendo ciò che, in diverse fasi, si mostra come l'intero formato dall'oggetto y e dai suoi momenti a e b , più le relazioni di coesistenza spaziale dell'essere sopra [S] all'oggetto z e a lato [L] dell'oggetto w . Se il decorso successivo delle apparizioni e delle sintesi mostra, invece, i lati e le proprietà di oggetti che non sottostanno al vincolo della struttura degli orizzonti alla quale appartiene y , ciò che appare non soddisfa il riferimento a y [$a, b, S(z), L(w)$] e non può rientrare nella serie delle variazioni aspettuali di y , che ne articolano il senso percettivo. La sintesi percettiva, allora, s'interrompe mentre un'altra serie d'apparizioni si sostituisce alla precedente. Il senso dell'immagine corrisponde a questo tipo d'interruzione, derivante da un contrasto dei dati visivi.

Un vantaggio ulteriore di questo tipo di descrizione è fornito dal fatto che descrivere la costituzione dell'immagine in termini di noema, senso e riempimenti della sintesi esplicativa, permette di non postulare la presenza di una complessione sensoriale antecedente alle apprensioni che entrano in contrasto⁸⁵. Il materiale sensibile, alla base della costituzione delle proprietà percettive o figurative, è una parte dell'apparizione già integrata nel senso dell'oggetto. Si tratta di aspetti che riguardano la forma o altre proprietà dell'oggetto, che cadono nella vi-

sione di un osservatore, il cui valore si modifica insieme al senso dell'intera apparizione di cui fanno parte. Questa modificazione avviene in una sintesi e in una strutturazione continua di ciò che appare in un campo visivo. Si chiarisce così che il mutamento di specie del senso e dell'attività di riferimento, che avviene tra la percezione e la visione di un oggetto in immagine, non è né una proprietà interna dell'oggetto percettivo né un'attribuzione esteriore del soggetto, ma una modalizzazione che deriva dal tipo di decorso delle sintesi e dalla struttura fenomenica dei dati del campo.

Il punto di partenza delle analisi del 1918 è ancora la considerazione della forza percettiva [*perzeptiv*] che caratterizza il *Fiktum*, tale che il contenuto fenomenico dell'oggetto-immagine è in condizione di possedere per l'osservatore il valore di una visione che si offre attraverso un'apertura, come se la cornice fosse una finestra su una parte di mondo. Tutto ciò che è dato intuitivamente nell'immagine è dotato di orizzonti interni ed esterni, che anticipano aspetti successivi, in cui dovrebbero mostrarsi le relazioni tra le parti interne di un oggetto, tra i lati visti e quelli non visibili, e tra tutti i lati dell'oggetto e le parti di altri oggetti. Queste anticipazioni intendono, in conformità a quanto è già apparso, quanto dovrebbe apparire per integrare e articolare il senso dell'oggetto. Poiché però il contenuto fenomenico coincide con un aspetto, o una serie di aspetti, già fissati, le anticipazioni non trovano conferma e le intenzioni vuote non sono soddisfatte dal decorso ulteriore di apparizioni.

Muovendo lo sguardo alla ricerca della soddisfazione delle intenzioni, secondo la struttura degli orizzonti interni e esterni, l'osservatore ha la conferma che in realtà il muro non presenta alcun'apertura sul mondo esterno e che lo spazio fittizio non continua oltre la cornice in luoghi che sarebbero stati nascosti solo momentaneamente dalla parete intorno alla cornice. Si supponga che l'osservatore diriga l'attenzione al supporto dell'immagine e all'ambiente percettivo circostante. Effettuando il riferimento delle intenzioni vuote, motivate adesso dalla struttura di orizzonti del supporto e degli oggetti dello spazio attuale, la serie delle apparizioni che ne consegue non soddisfa più il senso degli oggetti che si mostrano nelle proprietà figurative dell'immagine. Rispetto alla portata intuitiva delle percezioni, che soddisfano in modo continuo e coerente le anticipazioni e le integrazioni richieste dal supporto e dagli altri oggetti materiali, sarà allora la struttura di orizzonti di ciò che appare nell'immagine a subire un'inibizione della soddisfazione intuitiva. L'apparizione degli oggetti che si articolano grazie agli orizzonti figurativi, infatti, non contribuisce a determinare il valore di nessuno degli oggetti che si mostrano nelle apparizioni percettive. Il contrasto si forma nello sviluppo delle potenzialità della struttura d'orizzonte dell'ambiente percettivo che si estende intorno all'immagine.

Dunque, il contrasto occorre nella competizione [*Wettstreit*] tra la portata intuitiva delle due strutture d'orizzonti e non ha bisogno di essere rilevato attivamente, affinché l'osservatore istituisca l'inattualità di ciò che appare nell'immagine per mezzo della sua constatazione. È sufficiente l'esperienza del limite oltre il quale ogni frazione dell'apparizione del soggetto dell'immagine non riesce ad ordinarsi in nessuna serie percettiva. La serie delle apparizioni degli oggetti circostanti, che è contigua a questo limite, forma un circolo in sé completamente chiuso, che non permette alle intenzioni motivate dagli orizzonti dell'oggetto-immagine di inserirsi in essa per un possibile riempimento⁸⁶. La chiusura del sistema d'apparizioni, intenzioni e riempimenti, consiste nel valore contestuale costante che tutti i membri del sistema mantengono a differenza del contenuto fenomenico dell'immagine. Tutto ciò che è intuito e sviluppato a partire dalla struttura degli orizzonti dell'immagine, che occupa una frazione della connessione visiva che si estende nel campo dell'osservatore, non può mai assumere il valore di una variabile vincolata dalla regola che determina il decorso del resto connessione.

Il senso dell'oggetto-immagine non dipende allora da un passaggio attivo dell'osservatore dal riferimento percettivo al supporto al riferimento figurativo al soggetto nell'oggetto-immagine, dopo aver acquisito la consapevolezza del fenomeno del contrasto. In tutti i casi, infatti, in cui due apprensioni si contendono una stessa porzione di campo per costituire due apparizioni dal senso differente, nell'orizzonte intuitivo dell'osservatore è a priori riscontrabile una «cancellazione passiva» [*eine passive Durchstreichung*] del senso di una delle due apparizioni concorrenti⁸⁷. La “cancellazione” di un dato fenomenico o di un suo momento deriva da un'interruzione del decorso delle apparizioni, causata dalla mancanza di integrazione o dal contrasto tra due dati o tra due momenti dello stesso dato. Nello stesso decorso di valori, non è possibile che entrambe le parti in contrasto s'inseriscano con la rispettiva portata intuitiva. Il dato che si mostra nell'apparizione in grado di saturare l'integrazione richiesta dal decorso è confermato, quello che invece si mostra nell'apparizione contrastante subisce la cancellazione del suo valore attuale. Nel caso dell'immagine, la cancellazione riguarda il valore d'attualità [*Wirklichkeit*] che è revocato all'oggetto-immagine.

L'osservatore assume, dunque, un atteggiamento di sospensione della credenza nei confronti del valore dell'oggetto-immagine, dal momento che ciò che l'osservatore v'intuisce non corrisponde a nessun oggetto o proprietà di un oggetto che appaia nell'ambiente percettivo, le cui parti siano tutte integrabili nella serie di apparizioni percettive, dalla quale il suo contenuto fenomenico è escluso.

La cancellazione generata dal contrasto tra l'immagine e la perce-

zione si distingue da quella della negazione. La distinzione tra i due tipi di cancellazione è fornita dalla sospensione di credenza, che è un effetto della cancellazione del valore d'attualità del *Bildobjekt* ma non della negazione, e dalla forma che nei due casi assume la proposizione noematica che descrive lo stato del decorso ⁸⁸.

Da un lato, l'osservatore sospende solo la credenza nella funzione dell'oggetto-immagine di mostrare un oggetto che occorra nello stesso ambiente percettivo, in cui occorrono i dati che s'inseriscono in modo concordante nel decorso delle apparizioni. Egli non nega, dunque, l'esistenza dell'oggetto che si mostra nell'immagine. Un'immagine può, infatti, raffigurare oggetti della cui esistenza l'osservatore è certo. In questo senso, l'osservatore non assume l'atteggiamento di una credenza negativa, né tanto meno si trova dinanzi ad un buco della visione, dal momento che il contenuto dell'immagine mostra degli oggetti che egli vede. Piuttosto, l'osservatore non assume l'oggetto-immagine come un dato né da affermare né da negare, dal momento che il valore attribuito all'oggetto-immagine non è dello stesso ordine dell'affermazione o della negazione, che corrispondono ad una credenza nell'esistenza di ciò che appare o alla sua rispettiva negazione. L'oggetto-immagine soggiace ad una sospensione della credenza, poiché l'osservatore non crede che ciò che appare corrisponda ad un qualsiasi oggetto che occorra nel suo ambiente percettivo. Nel caso della negazione, la cancellazione si applica, invece, su un dato che non si crede essere esistente, a causa del suo contrasto con un altro dato che aspira a mostrare la stessa porzione dello stesso oggetto, già creduto esistente, in relazione alla stessa fase della percezione.

Dall'altro lato, una proposizione noematica, che descriva la cancellazione dell'esistenza di una proprietà, potrebbe essere espressa nella forma "y è b e non c", che corrisponde allo stato di cose che soddisfa sempre il riferimento a y (a, b, ~ c,...). Una proposizione che descriva la cancellazione dovuta al contrasto, invece, dovrebbe assegnare il carattere d'inattualità a tutto il contenuto fenomenico dell'immagine ed al suo soggetto e non limitarsi a negare l'esistenza di una proprietà, per esempio: "'x (e, f, g,...)' è una figura" ⁸⁹, che corrisponde allo stato di cose che inaugura un nuovo riferimento a x (e, z, q) in/su y.

La cancellazione del contrasto è intuitivamente disponibile già nella struttura del dato che appare nel campo visivo. Se l'interesse dell'osservatore coincide con l'appercezione dell'oggetto-immagine, allora «se viviamo nel dato intuitivo, senza passare all'altra appercezione e formare nel passaggio la coscienza del contrasto, allora sul versante dell'oggetto attivamente percepito manca la negazione dell'attualità, la cancellazione attiva, mentre non si ha tuttavia coscienza dell'oggetto intuitivo nella cornice della passività attraverso la normale percezione» ⁹⁰.

Affinché l'oggetto-immagine contrasti con il carattere di realtà di

ciò che gli appare intorno, non è necessario nessun rifiuto attivo [*aktive Verwerfung*]. Perché si dia un contrasto, infatti, non c'è bisogno di prendere atto dell'apparizione dell'oggetto-immagine, per poi passare all'apparizione percettiva del supporto e degli altri oggetti dell'ambiente percettivo, constatare un loro contrasto e "cancellare" il senso di realtà dell'apparizione dell'oggetto-immagine, nonostante essa si dia con la stessa forza di una percezione.

¹ *PhB*, §22, p. 46: non solo sia l'immagine sia ciò che è raffigurato nella sua apparizione sembra possedere lo stesso valore di un'apparizione percettiva, ma sembra anche ordinarsi senza soluzione di continuità con gli altri elementi sensoriali del campo.

² *PhB*, § 27, p. 57: in linea di principio, il contenuto fenomenico sia di una percezione sia di un'immagine fanno vedere all'osservatore un oggetto, i suoi colori e le sue forme, con le stesse restrizioni rispetto a quanto se ne può vedere di volta in volta.

³ Far rientrare esempi di immagini a due e tre dimensioni all'interno della stessa classe di fenomeni non significa negare qualsiasi differenza nella rispettiva struttura fenomenica. Tra un'immagine scultorea o, in genere, plastica ed una che possenga un supporto bidimensionale sussistono delle differenze fenomeniche che Husserl analizza in *Hua* XXIII, testo n. 17. *Zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein* (1912), pp. 487-93. Tuttavia, entrambi gli esempi risponderebbero, secondo Husserl, alle medesime condizioni di senso e d'apparizione. Nella letteratura recente, l'argomento è affrontato da Walton (1990: 63, 227, 296, 406), alle tesi del quale replica Vance (1995), che propone una teoria basata in parte sulla nozione di *seeing in*, elaborata da Wollheim (1980) e sulle immagini delle sensazioni tattili, aptiche e sinestetiche, suscitate dai movimenti che l'osservatore compie intorno o di fronte a una scultura.

⁴ È possibile, secondo Husserl, analizzare ogni dato, distinguendone l'intero e le parti. L'intero corrisponde alla composizione di parti connesse l'una all'altra. Se l'intero è un oggetto, allora ogni sua parte è o una frazione [*Stuck*], vale a dire un membro della sua articolazione, che si ottiene per "frammentazione" [*zerstückung*] o per analisi in elementi di livello inferiore [*zergliederung*], o un momento [*Moment*]. Le frazioni si collocano nell'intero l'una all'esterno dell'altra [*auseinanderliegen*], nel senso che possono esserne separate e associate come tali ad altri parti, mentre i momenti si compenetrano [*durchdringen*] nell'intero, nel senso che ne possono essere disgiunti solo nel pensiero. Le parti possono essere, quindi, indipendenti, separabili dall'intero, e non indipendenti, che necessariamente presuppongono qualche intero o parte in cui essere integrati. È necessario ricordare che gli interi e le parti intrattengono relazioni dinamiche, per cui le parti passano dall'una all'altra [*übergehen*], si mettono in rilievo l'una sull'altra [*abheben*] e richiedono o soddisfano un'esigenza d'integrazione [*Ergänzungsbedürftigkeit*] con altre parti e in un intero. Per questo, esse possono coincidere [*sich decken*], sovrapporsi [*überschieben*], contrastare [*widerstreiten*].

⁵ *PhB*, § 9, pp. 18-19: «1) Das Bild als physisches Ding, als diese bemalte und eingerahmte Leinwand, als dieses bedruckte Papier usw. In diesem Sinn sagen wir, das Bild ist verborgen, zerissen, oder das Bild hängt an der Wand usw. 2) Das Bild als das durch die bestimmte Farben- und Formgebung so und so erscheinende Bildobjekt [...] nämlich das erscheinende Objekt, das für das Bildsujet Repräsentant ist».

⁶ *Ibidem*, p. 20: le proprietà dell'oggetto raffigurato non devono essere confuse con i momenti delle apparizione della foto. Se l'osservatore è in grado di riferirsi ad un bimbo dai capelli biondi, attraverso il colore di una parte della foto, ciò non autorizza a identificare il colore che appare nella foto con il colore che apparirebbe nella percezione dello stesso soggetto, in cui si mostra una sua proprietà, indipendente dalla riproduzione fotografica.

⁷ *Ivi*.

⁸ Cfr. Melle (1983: 46) sui diversi sensi del termine "*Abschattung*" e sulla difficoltà di ritenere entrambi validi per ogni campo sensoriale, in quanto la nozione di "*Abschattung*" come dato sensoriale di una fase del processo percettivo, da sopporre prima ancora di qualsiasi apprensione percettiva, è scarsamente documentabile per la percezione visiva.

⁹ Un esempio di questo senso di dato sensoriale è fornito da Melle (1983) in rapporto all'esperienza della percezione tattile. Le sensazioni di pressione, infatti, si associano in un campo localizzato, che corrisponde ad una regione delle proprietà della materia dell'oggetto, prima ancora che siano interpretate come apparizioni delle sue proprietà tattili. Le sensazioni di pressione, dunque, avrebbero una sussistenza meramente fenomenica, sarebbero dati precedenti all'apprensione che li trasforma in apparizioni di qualcosa, ma riscontrabili solo nella struttura dell'atto. Esse sarebbero le parti non indipendenti che forniscono all'atto una base sensoriale.

¹⁰ *PhB*, § 9, p. 19.

¹¹ Ivi: «ist ein Erscheinendes, das nie existiert hat und nie existieren wird, das uns natürlich auch keinen Augenblick als Wirklichkeit gilt».

¹² *PhB*, § 21, p. 44.

¹³ Ivi: «Das Bildobjekt und das physische Bild haben doch nicht getrennte und verschiedene Auffassungsinhalte, sondern identisch dieselben. Dieselben Gesichtsempfindungen werden gedeutet als Punkte und Linien auf dem Papier und werden gedeutet als erscheinende plastische Gestalt». [Tuttavia l'oggetto-immagine e l'immagine fisica non hanno contenuti d'apprensione distinti e separati, piuttosto gli stessi: le stesse sensazioni visive sono interpretate come punti e linee sulla carta e come la forma plastica che appare.]

¹⁴ *PhB*, § 22, p. 45: «Bei der Identität der Empfindungsunterlage können die beiden Auffassungen doch nicht auf einmal bestehen, sie können nicht zugleich zwei Erscheinungen abheben. Abwechselnd wohl, aber doch nicht auf einmal, also gesondert».

¹⁵ La nozione di contrasto è già in *Hua XIX/2*, *LU VI*, §§ 11-12, in cui è intesa nel senso di sintesi della diversificazione, che è l'accezione rilevante anche per le analisi della struttura fenomenica dell'immagine, nel contesto però della relazione tra intenzioni significative e intuitive.

¹⁶ *Ibidem*, p. 47: «Die Erscheinung des Bildobjekts unterscheidet sich in einem Punkt von der normalen Wahrnehmungserscheinung, in einem wesentlichen Punkt, der es uns unmöglich macht, sie als normale Wahrnehmung anzusehen: Sie trägt in sich den Charakter der Unwirklichkeit, des Widerstreits mit der aktuellen Gegenwart».

¹⁷ Ivi: «[...] deckt sich einem Teil nach eine zweite Wahrnehmung, oder vielmehr nur Wahrnehmungsauffassung. Sie löscht die Eigentlichkeit eines entsprechenden Teils der Jetzt-Wahrnehmung aus, sie deckt sich also mit einem Teil jener Wahrnehmung, der nur uneigentliche Erscheinung bietet. So haben wir hier Erscheinung, sinnliche Anschauung und Vergegenständlichung, aber in Widerstreit mit einer erlebten Gegenwart; wir haben Erscheinung eines Nicht-Jetzt im Jetzt».

¹⁸ *Hua XXIII*, testo integrativo n. VII, *Widerstreit als Fundament der Bildlichkeitsvorstellung* (1906), p. 146. Questo tipo di contrasto riguarda l'immagine in se stessa. Secondo Husserl, infatti, esso si basa sul fatto che alcune proprietà con cui un oggetto può apparire nell'immagine non sono proprietà che ci si attende di riscontrare nell'apparizione percettiva dello stesso oggetto.

¹⁹ Gli esempi di *trompe l'oeil*, in cui l'architettura dipinta continua quella dell'ambiente reale, non sono un'eccezione alla discontinuità tra spazio dell'immagine e reale, perché affinché si dia l'illusione di continuità è necessario assumere una precisa posizione d'osservazione, altrimenti vengono meno le condizioni dell'effetto illusorio e intervengono delle deformazioni nello spazio rappresentato che impediscono di crederlo reale. Cfr. Casati (1985), Pirenne (1970) e Spinicci (1997).

²⁰ *Hua XXIII*, testo n. VII, cit., p. 147.

²¹ Ivi: Husserl discute il caso in cui un oggetto appare come un A, ma mostra proprietà che contrastano con le nostre conoscenze [*Kenntnissen*] e con le nostre leggi dell'esperienza [*Erfahrungsgesetze*], le quali determinano delle attese e prescrivono delle proprietà che non si ritrovano nell'oggetto.

²² *Hua XXIII*, testo integrativo n. VIII, *Frage nach den Arten des Widerstreits bei den Fikta der Phantasie und der Erinnerung*, p. 148.

²³ *Hua XXIII*, testo integrativo n. IX, pp. 149-60; p. 152: «Beim physischen Bild habe ich eine Ineinanderwirkung von zwei Wahrnehmungsauffassungen, eine Durchdringung mit Widerstreit» [nell'immagine materiale ho un'azione reciproca di due apprensioni, una penetrazione con contrasto].

²⁴ *PhB*, § 22, p. 46, in cui s'afferma che l'osservatore assume il mondo dell'immagine con le sue forme e i suoi colori e che ciò che essa ci mostra è un mondo ideale.

²⁵ Sulla funzione della cornice si veda *Hua* XXIII, testo integrativo n. I, *Phantasie und bildliche Vorstellung*, pp. 121-22. Husserl rileva l'importanza della cornice anche quando analizza l'immagine fisica con un nuovo impianto descrittivo, cfr. *Hua* XXIII, testo n. XVIII, *Zur Lehre von der Anschauungen und ihren Modis* (1918), p. 509; *infra*, capitolo II, § 8.

²⁶ *Hua* XXIII, testo integrativo n. IX, cit., p. 150: il contrasto è *necessario* se uno stesso insieme di dati sensoriali è strutturato da apprensioni che non appartengono allo stesso intero, ma ad un atto complessivo molteplice [*mehrfach*], le cui singole parti non sono compatibili.

²⁷ Cfr. *PhB*, § 22.

²⁸ Del resto, anche in questo caso limite, è vero che l'oggetto raffigurato non sarebbe completamente fuori dall'orizzonte e dalla portata percettiva dell'osservatore, tuttavia esso sarebbe collocato quantomeno ai margini della zona di interesse che cade sotto il suo sguardo nel momento in cui egli si rivolge all'immagine. Inoltre, bisognerebbe stabilire se questo è un caso d'uso proprio dell'immagine. Il fine al quale si mira ponendo un'immagine accanto all'oggetto che raffigura può essere più complesso del semplice riferimento all'oggetto raffigurato. Esso potrebbe consistere nell'invito per l'osservatore a paragonare i modi della raffigurazione con le proprietà dell'oggetto o a designare l'oggetto proprio come ciò che appare nell'immagine, nel caso in cui l'immagine sia poco riuscita o rovinata e il suo *Bildsujet* poco riconoscibile.

²⁹ *PhB*, § 23, p. 48.

³⁰ Cfr. *supra* p. 27.

³¹ L'inattualità dell'immagine è spiegata successivamente dalla nozione di neutralizzazione, che Husserl applica all'analisi dell'immagine nella forma in cui la elabora nel periodo di *Ideen... I*. Tuttavia, il senso dell'inattualità rimane sempre quello stabilito da *PhB*, vale a dire di un ordine diverso rispetto all'affermazione o negazione dell'esistenza di un oggetto. Cfr. *infra*, § 8.

³² Le caratteristiche fenomenologiche della situazione non cambierebbero, neanche se un'immagine rappresentasse artisticamente un evento storicamente occorso, poiché la credenza nell'esistenza dell'evento non ha effetti sul valore dell'immagine. Il *Bildobjekt* è allo stesso modo costituito dal contrasto, in modo da far apparire l'evento raffigurato, mentre il *Bildsujet* stesso è parte dell'immagine che rimane tale, della quale non si afferma né si nega l'esistenza. La credenza nella realtà dell'evento è diretta all'evento stesso, che può essere riprodotto o no. D'altra parte, la riproduzione non ha conseguenze sul fatto che l'evento sia realmente accaduto.

³³ Cfr. *Hua* XXIII, testo integrativo n. XLIII, *Gemisch von Wirklichkeit und Einbildung bei unmittelbarer und eikonischer Phantasie (Märchen, Theater, Porträt) [...]*, (1912), p. 450.

³⁴ Husserl contrappone la "*wahrnehmungsmässige Erscheinung*". La prima è un'apparizione che rientra nel campo visivo con gli stessi caratteri e proprietà che una qualsiasi apparizione percettiva potrebbe presentare, ma non possiede il carattere proprio della percezione, poiché non giustifica l'attribuzione della credenza nell'esistenza di ciò che vi si mostra. La seconda, invece, coniuga l'ostensione di qualcosa alla credenza nell'esistenza di ciò che corrisponde al contenuto ostensivo dell'apparizione. La percezione in senso stretto è un'apparizione che permette di «prendere per vero» [*für wahr nehmen*] l'oggetto che vi si mostra. Nell'esempio che si sta discutendo, il *Bildobjekt* si mostra non solo con la stessa forza e pienezza di una percezione effettiva, ma possiede anche le proprietà che normalmente si attribuiscono ad un oggetto nella percezione. Ciò nonostante, la sua apparizione non possiede lo stesso valore per l'osservatore della percezione effettiva dello stesso oggetto.

³⁵ Sulla sintesi continua d'identificazione, che riferisce tutte le proprietà, che appaiono negli aspetti di una serie continua e coerente di apparizioni, ad uno stesso oggetto, cfr. *Hua* XIX/2, *LU* VI, § 29. In questo paragrafo si discute, infatti, della "fusione di identità" che ha natura percettiva e non logico categoriale, con cui s'identifica un oggetto anche se non nel senso che gli si attribuisca un'identità in senso stretto.

³⁶ Sul *Typus* che ha la funzione di unità sensibile, in cui si ordinano i caratteri di molteplici apparizioni, e sulla genesi del concetto empirico, si vedano rispettivamente *Hua* XVI, *Dingvorlesung*, § 52; *Erfahrung und Urteil*, §§ 8, 33, 83. Da ora in avanti *Erfahrung und Urteil* sarà citato con la sigla *EU*.

³⁷ Brough (1992: 254) sostiene che grazie alla definizione del contrasto come condizione dell'immagine, nel caso in cui essa mostri delle proprietà aggiunte rispetto a quelle richie-

ste per una raffigurazione che riproduca solo gli aspetti tipici di un oggetto, non c'è bisogno di andare a controllare l'oggetto in una percezione per assicurarsi dell'identità del *Bildsujet*. Se si guarda, per esempio, una foto realizzata con dei filtri, che selezionano certi colori per un paesaggio, che non corrispondono a colori ordinariamente percepiti, non c'è bisogno di andare a controllare un certo numero di paesaggi per assicurarsi di riconoscere nel *Bildsujet* proprio un paesaggio, ma raffigurato con proprietà che non gli sono di solito attribuite. L'osservatore sa di trovarsi di fronte ad una riproduzione ed è intuitivamente consapevole del fatto che la foto possiede colori non conformi all'esperienza che normalmente si ha di un paesaggio. Poiché l'apparizione dell'immagine non coincide con un'illusione percettiva, ma è garantita dal contrasto con la percezione, l'immagine del paesaggio appare anche se mostra proprietà non conformi all'esperienza ordinaria.

³⁸ *PhB*, § 11, p. 23.

³⁹ Husserl rileva a volte questa distinzione usando "*Gegenstand*" per l'oggetto inteso [*Bildsujet*] dell'immagine, e "*Objekt*" per il contenuto fenomenico dell'immagine, [*Bildobjekt*]. La distinzione tra questi due "oggetti" non è ontologica, ma deriva da esigenze descrittive. Husserl sostiene, infatti, che nell'immagine solo il *Bildobjekt* appare [*erscheint*], mentre il *Bildsujet* vi è inteso [*gemeint*].

⁴⁰ *PhB*, § 11, p. 23: sulla base dell'apprensione del *Bildsujet* «ein Meinen vollziehen und sich in der Meinung auf den Gegenstand beziehen, ist wieder einerlei» [effettuare un'intenzione e riferirsi ad un oggetto nell'intenzione è ancora una volta una cosa sola]. Ciò è possibile perché il senso [*Meinen*] del riferimento possiede una «*pointierende Funktion*» [funzione indicizzante] rispetto all'apprensione del soggetto, alla quale si subordina l'apprensione figurativa.

⁴¹ *PhB*, § 12, p. 26.

⁴² *PhB*, § 14, p. 30: «das Bildobjekt nicht bloss erscheint, sondern einen neuen Auffassungscharakter trägt, der sich mit dem ursprünglichen in gewisser Weise durchdringt und verschmilzt, der sozusagen nicht vom Inhalt des Erscheinenden einfach weg, sondern *in ihn* hineinweist oder durch diesen Inhalt hindurch auf den eigentlich gemeinten Gegenstand hinweist. Was im Inhalt des Bildobjektes repräsentativ fungiert, das ist in eigentümlicher Weise ausgezeichnet: *Es stellt dar, es vergegenwärtigt, verbildlicht, veranschaulicht*. Das *Sujet* blickt uns gleichsam durch *diese* Züge an».

⁴³ Con l'espressione "rendere intuibile", traduco l'espressione "*veranschaulichen*", che Husserl usa per designare la modificazione dell'intuire [*anschauen*], quando l'oggetto che si mostra all'osservatore non occorre nel suo stesso ambiente percettivo.

⁴⁴ *PhB*, § 14, pp. 31-32: «Wir blicken in das Bildobjekt hinein, wir blicken auf das, wodurch es Bildobjekt ist, auf diese Momente der Ähnlichkeit. Und in ihnen stellt sich uns das *Sujet* dar, durch sie blicken wir in das *Sujet* hinein. Das Bewusstsein des *Sujets* breite sich durch das Bewusstsein vom Bildobjekt nach seiten der analogisierenden Momente hindurch».

⁴⁵ Questa consapevolezza ha una base fenomenica, nel senso che la distinzione tra l'oggetto riprodotto secondo le proprietà intese dall'apprensione del *Bildsujet* e il *Bildobjekt* deriva dalle rispettive possibilità d'integrazioni nel campo visivo. Il *Bildsujet* appare nel *Bildobjekt* all'interno di una zona del campo visivo che ospita altre apparizioni, nessuna delle quali è in grado di integrare gli aspetti dell'oggetto riprodotto, che non sono visibili nell'immagine.

⁴⁶ È questa la definizione generica e vicina al senso comune che Husserl dà dell'immagine: la presentificazione di qualcosa che non appare in qualcosa che appare. Si veda una parte del titolo del § 14: *Die Gegebenheit der bewussten Beziehung auf das Bildsujet durch das Bewusstsein der Vergegenwärtigung eines Nichterscheinenden im Erscheinendem*.

⁴⁷ La forma di questa corrispondenza ed il modo in cui si selezionano le parti del *Bildobjekt* adeguate alle proprietà, che l'apprensione del *Bildsujet* attribuisce all'oggetto, rientra nella questione della somiglianza dell'immagine con l'oggetto, che è discussa nel paragrafo seguente.

⁴⁸ *PhB*, § 19, p. 41.

⁴⁹ Questo è ormai un luogo comune della letteratura sull'argomento. L'esempio classico delle argomentazioni che negano un senso determinato alla somiglianza, che dovrebbe sussistere tra un'immagine e un oggetto è fornito da Goodman (1976: 4-5, 38). La tesi di chi sostiene questo punto di vista si può riassumere così: un dipinto non somiglia all'oggetto in tutti i rispetti rilevanti, mentre ogni cosa somiglia ad un'altra cosa in qualche grado e in qualche rispetto. Si veda anche Wollheim (1980). Per una difesa del senso e della funzione della so-

miglianza nelle immagini, cfr. Neander (1987), Schier (1986), mentre Ingarden (1962) fornisce un'impostazione fenomenologica del problema. Drost (1994) discute le ragioni che inducono Goodman a ritenere la somiglianza un carattere né sufficiente né necessario del riferimento attraverso l'immagine e le confronta con le tesi di Husserl nelle *Ricerche Logiche*. Per un riassunto analitico delle diverse tesi sulla somiglianza dell'immagine si rimanda a Casati (1991: 44-65).

⁵⁰ L'esempio si trova all'interno dell'analisi fenomenologica che Marbach (1993: 135-36, 142-43) dedica alla somiglianza, dalla quale la discussione condotta in queste pagine ha tratto diversi spunti.

⁵¹ La distinzione tra somiglianza simmetrica e asimmetrica è presente in molti testi che si occupano della questione della somiglianza e dell'immagine. Hannay (1970: 112-13) e Peetz (1990: 231) la discutono in modo dettagliato e considerano esplicitamente la somiglianza asimmetrica la relazione che deve essere studiata nel caso delle immagini pittoriche. Secondo la teoria fenomenologica che si sta esponendo in queste pagine, non si può però essere d'accordo con Hannay, il quale conclude che la vista dell'immagine simile all'oggetto sarebbe un caso d'inganno percettivo, mentre sussistono molti punti di contatto con la *aspect theory* elaborata da Peetz. Tuttavia, le analisi di Husserl non concorderebbero con la spiegazione che egli fornisce della visione rappresentativa di un punto nero su una superficie bianca, proposto come esempio paradigmatico di visione raffigurativa da Wollheim (1963).

⁵² *PhB*, § 13, p. 25.

⁵³ Nel capitolo sull'analisi dell'immagine di fantasia, si mostrerà che il carattere della presentificazione non appartiene solo all'immagine fisica.

⁵⁴ Sul concetto di sintesi del riempimento si rimanda ai paragrafi della *Sesta Ricerca Logica*, nei quali Husserl discute il valore conoscitivo della sintesi di riempimento, la relazione tra atti intuitivi e riempimento, la differenza tra riempimento e riempimento mediato, *Hua XIX/2*, *LU VI*, cap. 3, §§ 16-20.

⁵⁵ Del resto, le diverse sintesi del riempimento dipendono sempre dalla forma apprensionale dell'atto intenzionale al quale forniscono un supporto intuitivo. In altre parole, il modo in cui un contenuto sensoriale o un atto intuitivo soddisfa il riferimento di un atto intuitivo o di un atto non intuitivo è sempre funzione del senso complessivo e unitario dell'atto. Ciò che fornisce il riempimento ad un atto è la parte di un intero che deve possedere lo stesso senso dell'atto che soddisfa. Per questo uno stesso contenuto sensoriale può soddisfare il riferimento di un atto della percezione o della visione di un'immagine. Già nelle *Ricerche Logiche*, Husserl studia la sintesi del riempimento dell'immagine fisica sotto il titolo di "*Erfüllung des Ähnlichen durch Ähnliches*" che dipende dalla forma di rappresentazione specifica dell'immagine, definita con l'espressione "*Repräsentation durch Analogie*", alla quale va ascritta la capacità dell'immagine di far apparire in una forma unitaria l'immagine e la cosa [*Sache*], piuttosto che nella forma della contiguità [*Kontinguität*]. Cfr. *Hua XIX/2*, *LU VI*, §§ 14, 16.

⁵⁶ In *PhB*, § 14, p. 31. Husserl descrive l'intervento della somiglianza nella sintesi di coincidenza tra apprensione del *Bildsujet* e *Bildobjekt* quando deve spiegare la relazione intenzionale che lega l'una all'altro: «[...] die Anschauung vom Bildobjekt weckt eben ein neues Bewusstsein, eine Vorstellung von einem neuen Objekte, das mit dem Bildobjekt als ganzem, und im einzelnen nach den oder jenen Punkten, innere Verwandtschaft, Ähnlichkeit hat» [(...) l'intuizione dell'oggetto-immagine suscita una nuova coscienza, la rappresentazione di un nuovo oggetto, che ha un'interna affinità, una somiglianza con l'oggetto-immagine per intero e in particolare secondo questi e quei punti]. D'altra parte, questa nuova *Vorstellung* coincide [*dekt sich*] e compenetra [*durchdringt*] quella dell'oggetto-immagine, fornendole il carattere che le è proprio. Dunque, «Die Deckung bezieht sich auf die Momente der Ähnlichkeit» [la coincidenza si riferisce ai momenti della somiglianza].

⁵⁷ Wilson (1982: 216) enumera un insieme di casi in cui si riconoscono proprietà visive simili tra due oggetti, senza che l'uno sia considerato immagine dell'altro. In una serie ordinata dal caso più generico e vago a quello più determinato e vicino al fenomeno dell'immagine, si avrebbero: due cugini, uno dei quali sembra [*looks like*] l'altro; il tronco di un albero che può essere visto come [*seen as*] un uomo; una spada camuffata per sembrare come un ombrello; il sole dietro le cime degli alberi che dà l'illusione di due linee ineguali. Secondo l'autrice, l'immagine sarebbe più vicina al caso dell'illusione, nel quale qualcosa che non è x presenta tuttavia l'apparizione caratteristica di x, a patto che con "illusione" non s'intendano casi di conflitto di credenza, come nell'illusione di Müller-Lyer. La necessità che occor-

ra un contrasto come condizione della struttura fenomenica e del riferimento dell'immagine induce, invece, a ritenere che il fenomeno dell'immagine sia equidistante da tutti i membri della serie nella stessa misura, compreso il caso dell'illusione.

⁵⁸ Cfr. *Hua* XXIII, testo integrativo n. LII, *Unmöglichkeit, einen Empfindungsinhalt (Farbe, Ton etc.) zu malen* (1910), pp. 494-95. Husserl afferma che un se non vi c'è un *Fiktum*, allora non c'è neanche un'immagine. Non si tratta di negare, infatti, che la sensazione di un colore o il colore di un oggetto non possa svolgere la funzione di *analogon* di un colore percepito in precedenza, quanto piuttosto di sottolineare che in questo caso l'analogia, che può stabilirsi a piacere tra due dati sensoriali, non è la stessa relazione della somiglianza che interviene nell'immagine.

⁵⁹ Neander (1987) offre a questo proposito una discussione della rilevanza della somiglianza in termini di condizione per la riuscita di un'immagine come mezzo indipendente di comunicazione. Questo caso si verifica ogni volta che un osservatore riconosce l'oggetto dell'immagine, grazie alla somiglianza di quegli aspetti rilevanti in funzione dello stile della raffigurazione. Quest'impostazione gli permette di proporre dei *principi sistematici di rilevanza*, che permettono di stabilire che il riconoscimento della somiglianza non sia *ad hoc* e sia, nel contempo, sempre finalizzato alla riconoscibilità dell'oggetto simile, senza che questa funzione dipenda da un piano di correlazione o da un sistema simbolico.

⁶⁰ *PhB*, § 14, pp. 30-31, § 25, pp. 50-51: le proprietà dell'immagine simili all'oggetto sono messe in risalto [*ausgezeichnet*] rispetto ad altre, in modo che il *Bildobjekt* possa assolvere la funzione riproduttiva. L'immagine è allora in grado di mostrare [*darstellen*], presentificare [*vergegenwärtigen*], illustrare [*verbildlichen*], rendere intuitivo [*veranschaulichen*] l'oggetto. Husserl precisa che le proprietà figurative non sono messe in rilievo con un'operazione d'astrazione [*Abstraktion*]. L'uso del verbo *auszeichnen* farebbe pensare ad un esempio che può illustrare il modo in cui certe parti del *Bildobjekt* siano messe in evidenza, senza che ciò le separi dall'intero di cui fanno parte, vale a dire allo stesso modo in cui in una serie di segni grafici, alcuni sono messi in risalto da un espediente tipografico.

⁶¹ L'indifferenza al valore ontologico dell'oggetto dell'immagine è una conseguenza della tesi che ne stabilisce la condizione nel contrasto. L'apparizione del contenuto dell'immagine mostra un oggetto assente grazie al valore d'inaturalità, che possiede in dipendenza del contrasto con le apparizioni percettive degli oggetti circostanti. L'osservatore è indotto a vedere *x* in *y*, perché l'immagine non ha lo stesso valore d'attualità che possiederebbe una percezione di *y* e perché ciò che egli vede non è neanche *x*, piuttosto un'apparizione modificata di *y* che è simile a certi aspetti di *x*. L'immagine conserva la sua funzione per l'osservatore, se s'istituisce e perdura la modificazione che è condizione del *Bildobjekt*, indipendentemente dal fatto che la *x* che vi si mostra sia reale o immaginaria. Per la teoria dell'immagine fisica, che Husserl propone, il caso d'immagini di oggetti inesistenti non costituisce una particolare difficoltà, come invece accade per una teoria intensionale dell'immagine, che ne definisce il riferimento in termini di denotazione attraverso l'attribuzione di una caratteristica. Si veda Goodman (1978: 21) e in merito Walsh (1981). L'inaturalità del *Bildobjekt* permette all'osservatore di vedervi un oggetto, che egli può credere esistente o no, perché la sua credenza nel valore dell'immagine e quella nell'esistenza dell'oggetto raffigurato sono di due ordini differenti.

⁶² Se il riconoscimento della somiglianza non dipende dal confronto tra immagine e oggetto, il fatto che non si possa porre l'oggetto finzionale a fianco dell'immagine per controllarne i "punti di somiglianza" non costituisce un problema per chi sostiene l'intervento della somiglianza come sintesi di riempimento in ogni tipo d'immagine fisica raffigurativa.

⁶³ L'osservatore vede solo un oggetto inesistente, secondo certe proprietà figurative, allo stesso modo in cui vede solo un oggetto esistente, secondo certe proprietà figurative. In entrambi i casi, non è necessario che queste proprietà corrispondano a proprietà reali o no per assolvere alla propria funzione di mostrare un oggetto nell'immagine. Il fatto che l'osservatore veda in ogni caso *x* solo come *x** che si mostra in/su *y* e permette di sostenere che l'osservatore vede un'immagine simile a *x*, nel senso che vede in *y* aspetti simili di *x*, non importa se corrispondenti ad un oggetto reale o no. Se si riconosce che la somiglianza è una relazione asimmetrica, relativa alle proprietà figurative di un'apparizione inattuale, forse il dubbio di Margolis (1980: 100-01), relativo alla possibilità di una "independently discernible resemblance" nel caso d'oggetti inesistenti, non è la premessa per concludere che le asserzioni sulla somiglianza, che comprendono nomi di enti finzionali, non siano asserzioni di somiglianza in senso proprio, almeno nel caso delle immagini fisiche.

⁶⁴ *PhB*, § 14, p. 31.

⁶⁵ Husserl parla a proposito di questi momenti di gruppo di momenti integrativi [*ergänzende Gruppe*] del *Bildobjekt*. Essi confermano e *contrario* che la somiglianza non è una condizione dell'immagine, dal momento che è inevitabile che in essa vi siano delle proprietà differenti, sotto aspetti e gradi diversi, rispetto all'oggetto, e che la funzione della somiglianza può essere apprezzata se si è in possesso di un criterio che discrimini contestualmente le parti del contenuto fenomenico che partecipano alla sintesi di somiglianza da quelle che ne restano fuori. Del resto, che la somiglianza non possa estendersi a tutti i momenti dell'immagine non deriva solo dal contrasto tra *Bildobjekt* e *Bildsujet*, la cancellazione del quale renderebbe indiscernibili la percezione e l'immagine dello stesso oggetto, ma anche dal fatto che l'immagine ha necessariamente un supporto, che possiede proprietà fisiche indipendentemente dalla funzione raffigurativa dell'immagine.

⁶⁶ *PhB*, § 14, pp. 30-31. In queste pagine, Husserl riassume la ripartizione dei momenti dell'immagine, in relazione alla funzione.

⁶⁷ Un antecedente della discussione dei gradi d'adeguatezza dell'immagine si trova in *Hua* XIX/2, *LU* VI, § 23, nel quale Husserl accenna ai gradi di pienezza del contenuto intuitivo e del contenuto rappresentante.

⁶⁸ L'analisi della possibilità che il riferimento figurativo scivoli sullo sfondo di quello percettivo al supporto si trova nell'appendice al § 9 di uno scritto di Husserl relativo all'immagine fisica e alla fantasia del 1898, pubblicato in *Hua* XXIII, pp. 108-37, con il titolo *Phantasie und Bildliche Vorstellung*. L'appendice al § 9 è intitolata *Trotz meinender Zuwendung zum Bildling bleibt die erregte Erscheinung des repräsentierenden Bildes mitbemerkt*, cit., p. 137.

⁶⁹ *PhB*, §§ 15 ss. Husserl enuncia la distinzione tra queste due funzioni dell'immagine nel capitolo 3 intitolato *Bildlichkeitsbewusstsein in immanenter Funktion und in symbolischer Funktion*, mentre le analizza nella ricapitolazione dei risultati del capitolo 4 nel § 25, *Die doppelte Art der Repräsentation durch Ähnlichkeit*. Fin dall'inizio egli distingue i casi di figurazione interna [*innere Bildlichkeit*] o immanente [*immanente*] dai casi di figurazione esterna [*äußere*] o transiente [*transeunte*]. I primi corrispondono a funzioni ed uso propri dell'immagine fisica, mentre i secondi ad una funzione ed un uso simbolici.

⁷⁰ La distinzione tra i due usi dell'immagine è fornita anche dalle espressioni che Husserl impiega per designare il tipo di riferimento correlativo. Nel caso paradigmatico dell'immagine, il riferimento intuitivo è designato con il verbo "*hineinschauen*", che allude alla possibilità di guardare all'interno dell'immagine per riferirsi ad un altro oggetto, grazie alla preposizione "*hinein*". L'immagine fisica mostra un oggetto a partire da se stessa e attraverso le parti della sua apparizione. Questa è la sua caratteristica specifica che Husserl designa con l'espressione "*hindurch weisen durch sich selbst*". Nel caso dell'uso simbolico, l'immagine rinvia all'oggetto, più che mostrarlo nel suo *Bildobjekt*. Husserl impiega, allora, il verbo "*hinwegweisen*", nel quale la preposizione "*weg*" allude al fatto che ciò che appare nell'immagine non trattiene lo sguardo dell'osservatore, che è indotto ad integrarlo con un'ulteriore apparizione.

⁷¹ *PhB*, § 25, p. 52. In questa pagina, Husserl avvicina il senso di una foto che spinge al ricordo della persona raffigurata al senso di un segno: la foto rinvia al ricordo come un segno al proprio designato. Questo paragone è dovuto al fatto che ciò che appare nella foto rimanda ad una seconda apparizione dello stesso oggetto in un ricordo e non soddisfa in sé il riferimento.

⁷² Nel § 16, p. 35, Husserl afferma che l'immagine simbolica rientra nella classe dei simboli, mentre nel § 25, p. 52 egli afferma che l'immagine simbolica appartiene alla stessa serie che comprende i segni o *almeno* l'uso dell'immagine mediata da segni. Non mi sembra però che ci sia un passo di *PhB*, nel quale Husserl esprima l'identità del simbolo e dell'immagine simbolica. Egli si limita ad affermare che l'immagine simbolica è uguale [*gleichkommt*] al simbolo, ma questo non implica che siano la stessa cosa. Allo stesso modo, quando si afferma che l'immagine simbolica rientra nella classe dei simboli, il concetto di simbolo è assunto in un senso molto ampio, tanto da comprendere due sottoclassi formate da membri abbastanza eterogenei: da un lato immagini, simboli e geroglifici, dall'altro linguaggio e segni algebrici. Husserl ammette di considerare per la prima sottoclasse il vecchio senso della parola, secondo il quale un riferimento genericamente simbolico si può opporre ad un riferimento ostensivo. Da questo punto di vista, egli impiega ancora un'accezione del termine ottocentesca, pur se verosimilmente la giustificazione di questo uso è da ricercarsi in Brentano. Questi enunciati sono sufficienti a far rientrare l'immagine simbolica nella classe del simbolo e del segno non ben delimitata. La ragione mi sembra risiedere nel fatto che questa classifi-

cazione risponde solo al criterio della portata intuitiva e della funzione del riferimento dell'immagine. In altre parole, una classe così ampia è definita solo come classe complementare dell'immagine immanente, senza che Husserl si preoccupi troppo di stabilire una scala di prossimità dei suoi membri rispetto al riferimento proprio dell'immagine. Che sussistano delle differenze tra un segno o un simbolo e un'immagine simbolica, mi sembra sia confermato dalle righe 30 ss. di p. 52, nelle quali si afferma che l'immagine funziona anche proprio come un simbolo *nella misura in cui [insofern]* sia associata ad un'altra apparizione da una stipulazione convenzionale o arbitraria, oltre che dalle righe 17 ss. di p. 53, nelle quali si afferma che l'immagine che funziona come un segno, che Husserl considera in questo caso intercambiabile con un simbolo, non può avere *nello stesso tempo* valore d'immagine e di segno. Per rendere conto di queste distinzioni non chiare in Husserl, allora preferisco mantenere nell'esposizione delle sue analisi una distinzione tra immagine simbolica e simbolo *in senso stretto*, che è assente dal testo, ma appare più plausibile dal punto di vista sia logico sia degli argomenti di Husserl.

⁷³ Husserl considera il caso di un geroglifico e di una qualsiasi configurazione di tratti grafici come esempi della classe del simbolo. Ancora una volta, sembra che questa classificazione dipenda dalla sola necessità di addurre casi nei quali il riferimento passa attraverso un *medium*, che è in qualche modo percepito, senza che vi si intuisca però il referente. Se le cose stessero così, allora la distinzione tra immagine immanente, simbolica e simbolo in senso stretto non sarebbe mal fondata, come ritiene Thiel (1998: 49, 52), fondata su «una scelta preliminare irreflessiva del materiale visivo», motivata solo dal conservatorismo del gusto di Husserl. Sicuramente, Husserl ha la tendenza a considerare il geroglifico più che un esempio di scrittura, una forma intermedia tra il disegno e il segno. Tuttavia, in questo contesto la citazione del geroglifico può diventare pertinente accanto a quella di un qualsiasi segno usato per riportare alla mente qualcosa, se la si consideri esempio di un modo per riferirsi ad un oggetto, grazie all'istituzione di un rapporto tra due cose, che possono occorrere separatamente, a differenza dell'immagine fisica, anche in maniera indipendente da un metodo che assegni delle regole generali di corrispondenza. Se si considera un geroglifico non come un *token* di un sistema, ma come un segno che corrisponde per convenzione ad un fatto o ad un altro segno, allora esso può valere come esempio della classe dei simboli. Un esempio di ciò a cui pensa Husserl potrebbero essere i segni di un coltello e di una forchetta su un riquadro dal colore omogeneo che rimandano alla presenza, entro una certa distanza, di un ristorante. Entro certi limiti, essi funzionano proprio come un geroglifico, nella presente accezione. Essi non raffigurano nulla, pur presentando dei tratti figurativi, che possono somigliare ad oggetti del mondo, mentre per convenzione possono riferirsi sia alla successione di suoni della parola "ristorante", sia al fatto che nelle vicinanze c'è un ristorante. Questa convenzione non stabilisce un insieme di regole per occorrenze che farebbero parte di un sistema, assieme ai segni del coltello e della forchetta, nel momento stesso in cui associa questi ultimi ad una successione di suoni o ad un fatto. La convenzione non ha nessun valore sintattico, ma stabilisce solo un rapporto isolato di riferimento.

⁷⁴ Cfr. *PhB*, § 16, p. 35 e § 25, pp. 52-53.

⁷⁵ Questa ulteriore distinzione si trova nel testo integrativo n. V ai §§ 15, 25, 27 di *PhB*, nei quali Husserl ha esposto la teoria delle immagini simboliche, pubblicato in *Hua* XXIII, pp. 141-44, con il titolo *Bildvorstellungen (Bildliche – Symbolische)*.

⁷⁶ Ivi, p. 141. Husserl si chiede se la presenza di momenti analogizzanti all'interno dell'immagine fisica non implichi che ogni immagine possieda un riferimento esterno [*äussere Beziehung*] all'oggetto. La risposta a questa domanda è affermativa, se con riferimento esterno s'intende solo quello analogico per approssimazione. Che, invece, la risposta sia negativa, se s'intende l'uso simbolico delle immagini, è chiaro dalla cornice in cui Husserl studia il fenomeno. Egli premette all'analisi del riferimento analogico la constatazione che l'osservatore non considera il *Bildobjekt* così come appare, altrimenti non guarderebbe un'immagine bensì avrebbe un'illusione [*Schein*]. L'immagine deve possedere dei momenti che abbiano un basso grado di somiglianza con l'oggetto o che addirittura contrastino con le sue proprietà, in modo che l'osservatore sappia di guardare l'immagine e non l'oggetto. Quindi, il fatto che ogni immagine immanente possieda momenti che si approssimano solamente all'oggetto è una necessità interna del senso dell'immagine, piuttosto che l'ammissione della tesi che ogni immagine fisica sia un'immagine simbolica. La distinzione tra immagine immanente e simbolica mi sembra essere fondamentale per rendere conto correttamente, da un punto di vista fenomenologico, della questione del contenuto simbolico, nel senso di un contenuto non

visibile nelle proprietà figurative dell'immagine ma annesse come il suo significato, di cui si occupano Armstrong (1997) e Brough (1996). Se si deve riconoscere che l'immagine sia in grado di veicolare un contenuto di senso non visibile, politico o etico o religioso, non si è però per questo costretti a riformulare, a mio parere, la descrizione del carattere immanente del riferimento dell'immagine. Ogni immagine, con la sua struttura immanente, può entrare a far parte di relazioni significative che vanno al di là del riferimento ad un soggetto. Si tratta, però, di usi dell'immagine che non coincidono con quello ordinario, la cui occorrenza però è necessaria.

⁷⁷ Ibidem, p. 142: «[...]noch Darstellung des Sujets im Bildobjekt, aber unreine Darstellung, wir haben nicht Selbstvergegenwärtigung in den gleichen Zügen, sondern [...] eine bloße Verähnlichung».

⁷⁸ La concordanza tra immagine ed oggetto fondata sull'approssimazione prevede, secondo Husserl, due modi di riconoscere l'oggetto come ciò che è raffigurato nell'immagine. Si può giungere a stabilirne l'uguaglianza, se la concordanza è supportata da una somiglianza riconoscibile e di grado sufficientemente elevato, tanto che l'osservatore è in grado di passare senza soluzione di continuità dal riferimento al contenuto dell'immagine a quello all'oggetto. Si può, invece, stabilirne solo una vaga somiglianza, tanto che l'osservatore nota solo che l'immagine è analoga all'oggetto. Per quanto questi siano ancora casi di rappresentazione [*Darstellung*] dell'oggetto nell'immagine, Husserl tende a distinguerli da una vera e propria presentificazione, che presuppone l'intuizione dell'oggetto nel *Bildobjekt*. Cfr. citazione, *supra* p. 64. Questa distinzione arricchisce l'analisi della correlazione tra carattere del riferimento figurativo e sintesi del riempimento per somiglianza stabilita nelle *Ricerche Logiche*.

⁷⁹ Mi sembra sia questa l'interpretazione più coerente dei passi in cui Husserl attribuisce all'immagine analogica il valore di simbolo in senso stretto. Nella stessa appendice si trova scritto a p. 142 che quanto più la rappresentazione [*Darstellung*] dell'immagine è impura, tanto più la coscienza d'immagine trapassa nella coscienza del ricordo di una casa simile. Quindi «das Bildbewusstsein geht über in das Symbolbewusstsein (*im engeren Sinn*) oder besser in das Bewusstsein analogischer Repräsentation» [la coscienza d'immagine si traduce in una coscienza simbolica (*in senso più ristretto*) o meglio nella coscienza della ripresentazione analogica], (corsivi miei). Husserl sembra indeciso se assegnare all'immagine analogica un'identità di funzione rispetto al simbolo in senso stretto, vale a dire non inteso in un'accezione che comprende il segno. A quest'indecisione si deve probabilmente l'oscillazione tra l'identificazione con la funzione del simbolo in senso stretto oppure quanto meno con una funzione che gli si avvicina più di quanto non si avvicini a quella dell'immagine immanente. Questa indecisione mi sembra si possa attribuire a due cause principali: (a) un'analisi ancora insufficiente della specie del riferimento del ricordo, che in *PhB* è ancora inteso come un'immagine simile all'oggetto o l'evento di cui si ha memoria, in analogia alle immagini di fantasia; (b) alla tacita presupposizione che l'immagine vale come simbolo dell'oggetto se e solo se si associa ad un'altra apparizione dello stesso oggetto. Solo in questo caso, secondo le stesse analisi di Husserl, si può parlare di simbolo e simbolizzato. Del resto, alle righe 15 ss. di p. 143 e 3-8 di p. 144, si legge che l'immagine è un mero geroglifico se la distanza tra ciò che vi appare e l'oggetto aumenta tanto da far venir meno la stessa tendenza all'identificazione; che l'immagine simbolizza un oggetto come un ricordo che gli si sia simile o come un simbolo nel senso di un segno che significa [*meint*] l'oggetto. In questo caso, è l'equivalenza tra simbolo, ricordo e segno ad essere problematica, per le conseguenze che comporterebbe per la stessa nozione di riferimento attraverso un'espressione segnica, che Husserl ha già analizzato nelle *Ricerche Logiche*.

⁸⁰ Le nuove analisi di Husserl sono pubblicate in *Hua* XXIII, testo n. XVIII, *Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis*, pp. 499-524. Dopo *PhB*, Husserl era tornato già in *Idee...I*, § 111 sul senso dell'immagine fisica con degli accenni che mostrano un mutamento nella descrizione dell'immagine, permesso dall'introduzione delle nozioni di noema e di neutralizzazione. Tuttavia, si tratta d'indicazioni troppo concise e che, se non rendono appieno la portata delle distinzioni effettuate in precedenza, non mostrano neanche la ricchezza delle analisi successive. Volontè (1999: 479) sostiene che la descrizione presente in questo testo sia alternativa a quella esposta in *PhB*, perché nel 1918 Husserl eviterebbe l'errore di includere nella descrizione dell'immagine fisica il valore di un *Bildding*, che non sarebbe un dato fenomenologico ma solo un presupposto ingenuo dell'analisi, attraverso l'impiego esclusivo di una descrizione noematica e affidando la spiegazione dell'inattualità dell'immagine al contrasto. Tuttavia, la descrizione della funzione del *Bildding* mi sembra essenziale per comprendere il

senso e la struttura dell'immagine fisica, tanto più che esso è considerato da Husserl solo come una parte non indipendente della struttura dell'immagine. Inoltre, la differenza fenomenica tra *Bildung* e *Bildobjekt/Bildsujet* è introdotta anche in *PhB* solo in funzione del contrasto tra le apprensioni e le condizioni fenomeniche della visione di oggetti materiali ed immagini. Da questo punto di vista, dunque, mi sembra che le analisi del 1918 arricchiscano, più che correggere, quelle del 1904-05.

⁸¹ Sull'importanza della nozione d'orizzonte, per una comprensione piena dell'ampia portata della tesi della natura intenzionale degli atti del riferimento, si vedano Arp (1996) e Lampert (1995: 196 - 204).

⁸² La nozione di noema è esplicitamente introdotta in *Hua* III, *Ideen...I*, §§ 88 e 90. Nel § 97 si distingue tra apparizione noetica e noematica, nei §§ 128-33 Husserl discute del noema e della sua assunzione come "senso" dell'oggetto, in un'accezione modificata del termine "senso" [*Sinn*]. Sulle differenze dell'espressione tedesca *Sinn* nelle *LU* ed in *Ideen*, cfr. Lanfredini (1994). Su testi antecedenti che implicherebbero già la nozione di noema, cfr. Bernet (1985: xxxi), Kern (1964: 180-81), Melle (1984: xxi ss.), Schuhmann (1973: 17). La distinzione dei livelli in ciascuno dei quali la nozione di noema assume un senso e una funzione diversa si trova in Larrabee (1986). Nella presente ricerca, il noema è prevalentemente inteso come una nozione descrittiva che ha per estensione il valore e la variazione di un dominio di apparizioni. Føllesdal (1974) fornisce l'interpretazione del noema che lo lega alle strutture d'orizzonte, mentre il modo in cui espongo la funzione del noema corrisponde a Hintikka (1975). Tuttavia il mio uso della nozione del noema non implica l'accettazione delle tesi di Føllesdal e Hintikka sull'interpretazione del noema come entità intensionale. Per una visione d'insieme sulla letteratura intorno al noema, si vedano i contributi in Dreyfus - Hall (1994), in Drummond - Embree (1992), oltre a Smith e McIntyre (1984).

⁸³ Un esempio di quanto scritto è fornito da Spinicci (1997). Il contenuto di una fase della percezione della vera di un pozzo assume il valore di un aspetto del pozzo, nonostante corrisponda all'apparizione di un'ellissi piuttosto che di un cerchio, solo perché s'integra con apparizioni di una forma sempre più prossima al cerchio, in un decorso ordinato che tende all'apparizione intuitivamente più soddisfacente della forma del pozzo. Un'apparizione è un aspetto di un oggetto solo perché parte di un decorso costituito da altre apparizioni, unificate dall'essere valori di una variabile, che le subordina a sé come variazioni della stessa forma. Conformemente al modo in cui la nozione del noema è usata in questo paragrafo, si può affermare che le variazioni sono le estensioni su un dominio dato del valore della variabile che corrisponde al senso dell'oggetto e che è il dominio d'applicazione del noema correlativo. Per la considerazione del noema come "sistema descrittivo" si veda Bonomi (1987: 210 ss.).

⁸⁴ Il riferimento è reso possibile da quanto si mostra sul piano fenomenale della ricettività [*Rezeptivität*], in cui l'interesse del soggetto, dopo essere stato colpito dalle singolarità del campo che ne attraggono l'interesse, si rivolge [*zuwenden*] alle unità sensibili, ne fa il tema principale della propria osservazione e ne sviluppa la struttura implicita. Le sintesi che occorrono a questo livello sono designate da Husserl con l'espressione «sintesi esplicativa» [*expllicative Synthesis*]. Esse, infatti, permettono di articolare progressivamente l'unità di ciò che appare nelle sue proprietà. Se l'insieme di queste sintesi rientra nel dominio della «osservazione esplicativa» [*explicative Betrachtung*], uno stadio anteriore a qualsiasi attività categoriale, nel quale tuttavia si articola ciò che appare nel campo, l'insieme dei risultati delle sintesi rientra nel dominio d'applicazione del noema. Cfr. *EU*. sez. I, capp. 2 e 3, §§ 33-36. Un'analisi dettagliata delle condizioni minime richieste affinché si dia una struttura di campo alla quale corrispondano i livelli inferiori delle sintesi sensibili si trova in *Hua* XI, *Analysen zur passiven Synthesis*. Si rimanda inoltre a Piana (1979), Spinicci (1985a), per l'approfondimento e l'esposizione dei temi trattati in *EU*, e a Costa V. (1999) per l'analisi delle leggi associative di costituzione del campo percettivo.

⁸⁵ Holenstein (1975: 93) discute il rapporto tra l'introduzione della nozione di noema e la necessità di rivedere l'esistenza e la funzione che Husserl aveva attribuito in precedenza ai dati sensoriali, nell'ambito dell'analisi del concetto stesso di *Empfindung*. Per una ricostruzione del significato che questo concetto ha assunto nel confronto di Husserl con i positivisti, si rimanda a Sommer (1985).

⁸⁶ *Hua* XXIII, *Zur Lehre von den Anschauungen...*, cit., p. 512: l'apprensione dell'oggetto-immagine forma una frazione di connessione che «in sich (wie bei dem Bildobjekt) anschaulich zusammenstimmt, in sich also Intention in Erfüllung und der Erfüllung neu anhaf-

tende Intentionen wieder in Erfüllung führt, aber dann an eine Grenze kommt, wo weitere Intentionen in den Kreis der zweiten Apperzeption hineingreifen, der in sich nach Intention und Erfüllung [...] völlig geschlossen ist und das Hineingreifen nicht verträgt» [presa in se stessa (come nell'oggetto-immagine) concorda intuitivamente, vale a dire un'intenzione conduce al riempimento e il riempimento conduce le intenzioni annesse nuovamente al riempimento, però fino ad un limite in cui le ulteriori intenzioni sono incluse nel circolo della seconda apperzezione, che è in sé interamente chiuso, rispetto all'intenzione ed al riempimento, ed è incompatibile con questa inclusione].

⁸⁷ Ibidem, p. 511. La cancellazione non ha bisogno di un intervento attivo dell'osservatore, a meno che non ci si voglia prima riferire all'oggetto-immagine e solo dopo al soggetto che vi appare.

⁸⁸ La sospensione di credenza è un effetto di ciò che Husserl chiama neutralizzazione, cfr. *Hua III/1, Ideen...I*, § 109, *Hua XXIII*, testo n. XX, *Phantasie - Neutralität*, pp. 570-90, in particolare p. 578, nelle quali Husserl impiega la nozione di neutralizzazione per spiegare la modificazione necessaria per l'apparizione dell'immagine fisica, precisando e correggendo quanto aveva scritto in proposito in *Ideen...I*, § 111, cit. Sulla neutralizzazione, *infra*, cap. III, § 7.

⁸⁹ Sarebbe necessario inserire un operatore che segnali la differenza nel modo d'apparizione e nel senso del soggetto nel *Bildobjekt* rispetto all'apparizione di un qualsiasi oggetto materiale. Nella proposizione dovrebbe figurare un segno o un'espressione per la sospensione di credenza legata alla specie pittorica dell'apparizione dell'oggetto. Husserl prevede esplicitamente questa possibilità, ma per introdurre un segno con una funzione simile sarebbe necessario illustrare l'intera struttura del noema.

⁹⁰ *Hua XXIII, Zur Lehre von den Anschauungen...*, cit., p. 511: «leben wir uns nun in das Anschauliche ein [...], ohne in die andere Apperzeption einzutreten und im Übergang das Widerstreitbewusstsein zu bilden [...], so fehlt auf seiten des aktiv apperzipierten Gegenstandes die Negation der Wirklichkeit, die aktive Verwerfung, die aktive Durchstreichung, während doch im Rahmen der Passivität das anschauliche Objekt nicht in der normalen Wahrnehmung bewusst ist».

III – *L'immagine di fantasia*

Con il termine “fantasia” [*Phantasie*], Husserl designa una serie di fenomeni e di caratteristiche del riferimento profondamente differenti dal punto di vista fenomenologico. D'altra parte, sotto lo stesso titolo spesso si raccolgono fenomeni che rientrano in un insieme talmente ampio da comprendere diversi casi del farsi un'immagine, un'idea o una rappresentazione di qualcosa assente e a volte inesistente: farsi un'immagine mentale di un oggetto reale o finzionale, rivedere nella memoria un evento passato, immaginarsi un evento futuro probabile o improbabile, assumere una circostanza impossibile a realizzarsi o un evento non accaduto come se invece si fosse realizzato, associare ad un oggetto o stato di cose della realtà un valore arbitrariamente scelto. Le proprietà del riferimento della fantasia possono, inoltre, esser riunite in una stessa classe con quelle d'altre attività mentali diverse, come comprendere qualcosa senza affermarla o negarla, riflettere nella propria mente su qualcosa senza impegnarsi a crederci ¹.

All'equivocità, che accompagna l'uso del termine, bisogna aggiungere che Husserl non parla sempre dello stesso atto e della stessa specie di riferimento nei suoi studi sulla “*Phantasie*”, oltre alla considerazione ovvia che i risultati che ottiene dall'analisi dei diversi tipi di “*Phantasie*” sono soggetti a cambiamenti nell'evoluzione della stessa fenomenologia. Il risultato è che spesso Husserl designa con lo stesso termine funzioni differenti degli atti della fantasia, se non atti o loro caratteristiche di genere differente, oppure chiama con nomi diversi uno stesso fenomeno in periodi diversi.

Il presente capitolo si concentra esclusivamente sul fenomeno che equivale all'attività che dal senso comune è definita come farsi l'immagine mentale di qualcosa. In altre parole, assumo che le cosiddette immagini mentali forniscano un esempio delle immagini di fantasia, correlate agli atti dell'immaginazione. Si tratta, allora, di studiare il senso e la struttura dell'atto con cui ci si riferisce a qualcosa attraverso un'immagine che non possiede un supporto materiale e che non s'inscrive nell'ambiente percettivo allo stesso modo dell'immagine fisica.

Husserl ha elaborato due teorie principali di questo modo del riferimento, a partire dalle *Lezioni* del 1904-05, che tendono a colmare un

vuoto dell'analisi delle *Ricerche Logiche*, in cui la fantasia è spesso nominata, ma poco studiata nella sua struttura. Saranno queste due teorie ad essere studiate in questo capitolo.

1 – La descrizione fenomenologica della “Phantasie”

L'oggetto delle analisi delle Lezioni del 1904-05 è la fantasia, intesa come *Phantasievorstellung*, vale a dire come atto oggettivante intuitivo con il quale ci si riferisce ad un oggetto, che appare nelle proprietà intese dal senso dell'atto. Husserl, dunque, studia la forma apprensionale specifica di ogni atto appartenente alla specie *Phantasie*, in funzione della quale al senso di ogni atto di fantasia corrisponde l'apparizione mentale di un oggetto che ne è il referente ². Lo studio della struttura dell'atto s'accompagna alla descrizione della struttura fenomenica dell'oggetto fantastico, in modo da evidenziarne le differenze rispetto al senso delle apparizioni della percezione e delle immagini fisiche. Il tema dell'analisi, allora, è sia la specie [Art] e la forma [Form] del riferimento degli atti della fantasia sia la struttura di ciò che appare e contribuisce all'intuizione dell'oggetto fantastico.

Data quest'impostazione, la teoria fenomenologica che Husserl intende elaborare si discosta dalle spiegazioni dei fenomeni di fantasia, che ne rintracciano le caratteristiche specifiche in differenze d'origine nelle facoltà psicologiche di produzione delle rappresentazioni o in differenze descrittive del fenomeno della fantasia rispetto ad una qualsiasi percezione, una volta presupposto che le rispettive apparizioni siano causate dagli stessi stimoli. Secondo le spiegazioni del primo tipo, l'apparizione di un oggetto nella fantasia sarebbe un'immagine mentale dotata di gradi di pienezza intuitiva [Fülle] e di vivacità [Leibhaftigkeit] molto bassi, che condizionano il modo in cui l'oggetto appare alla mente. L'immagine mentale risulta inevitabilmente lacunosa rispetto alla quantità minima di proprietà che un'apparizione dell'oggetto deve mostrare, perché se ne possa avere un'intuizione soddisfacente. Se si effettua un confronto tra un'apparizione di fantasia e una percettiva di uno stesso oggetto, mediamente la prima risulta povera di determinazioni, di differenze di contenuto intuitivo rispetto alla seconda, che è più ricca di momenti che mostrano le proprietà corrispondenti dell'oggetto. L'immagine di fantasia sarebbe, dunque, l'immagine dell'apparizione di un oggetto alla mente, che possiede un basso grado di intensità del contenuto intuitivo, poiché prodotta da un'attività che non prevede la presenza dell'oggetto, come nella percezione.

Per le teorie che fondano la spiegazione sulle differenze descrittive rispetto alla percezione, invece, un'immagine di fantasia è l'apparizione di un oggetto alla mente, le cui proprietà cromatiche e di forma

variano in modo discontinuo in dipendenza da uno stimolo costante. L'immagine dell'oggetto viene alla mente come un'apparizione fluttuante, che appare e scompare ad intervalli irregolari. Gli aspetti di una percezione visiva, invece, relativi al colore e alla forma dell'oggetto, durano in modo continuo e costante, poiché le sensazioni rimangono invariate quanto ad intensità e pienezza a fronte di uno stimolo o una serie di stimoli sufficientemente stabili. Inoltre, le apparizioni della percezione visiva non appaiono in modo intermittente, ma formano una serie continua che s'interrompe solo nel caso in cui siano gli occhi dell'osservatore a chiudersi. Non è possibile in nessun altro modo causare una variazione arbitraria che incida sulla stabilità e continuità della loro apparizione, almeno in condizioni ordinarie di percezione.

Secondo Husserl, questo modo di caratterizzare la fantasia è però insufficiente. Le differenze relative all'intensità e all'estensione intuitive dei momenti dell'immagine di fantasia non hanno nessun valore distintivo nei confronti di fenomeni d'altra specie. Innanzi tutto, esse non occorrono in ogni immagine di fantasia, che anzi può anche apparire con gradi sufficientemente elevati di pienezza e stabilità da offrire un'intuizione soddisfacente dell'oggetto. Inoltre, le spiegazioni basate sulle differenze relative all'intensità dell'apparizione o al modo in cui una fantasia viene alla mente vertono sull'immagine mentale dell'oggetto, piuttosto che sull'oggetto fantasticato. Anche ammesso che l'immagine di fantasia consista in un'immagine in senso stretto, le spiegazioni discusse in precedenza sembrano trascurare il carattere intenzionale della fantasia. L'immagine che appare alla mente non è in nessun caso il referente dell'attività intenzionale del fantasticare. Essa è un modo di far apparire un oggetto, che non coincide secondo tutti i rispetti con l'immagine della mente. Un esempio è sufficiente a chiarire questa obiezione. Una fantasia e una percezione possono far apparire lo stesso oggetto, riconosciuto come tale nonostante le differenze contenutistiche nei due casi. Se s'immagina di camminare verso una casa di campagna vista in precedenza durante una passeggiata, si è anche in grado di identificare lo stesso oggetto nell'immagine e nella percezione. Ciò accade, nonostante l'immagine mentale non possa mostrare della casa altro lato all'infuori di quello che vi appare e nonostante sia dotata di colori e forme dotati di un'intensità inferiore rispetto a quelli dell'apparizione percettiva. Si può dare anche il caso che la casa fantasticata e la casa percepita appaiano come se fossero entrambe osservate dallo stesso punto di vista, con gli stessi aspetti relativi all'illuminazione, al colore ed alla forma. Dunque, da un lato, l'immagine mentale e la percezione mostrano uno stesso oggetto, che ne è il referente in funzione dell'attività intenzionale alla quale entrambe sono correlate. Dall'altro, non è possibile affermare che lo stesso oggetto appaia nei due casi con lo stesso senso. È necessario spiegare, allora, che cosa

renda un'immagine mentale un modo di riferimento ad un oggetto e quale sia la forma specifica del riferimento, che la rende differente da un'apparizione della percezione. Per questa ragione, non è possibile spiegare la fantasia considerando l'immagine mentale stessa come il referente dell'osservatore. La descrizione delle differenze di vivacità, pienezza e durata deve essere subordinata all'analisi della differenza di specie che individua il senso e il riferimento ad un oggetto attraverso la fantasia ³.

Lo studio del senso e della specie del riferimento della fantasia non esclude la descrizione della struttura dell'apparizione della fantasia. Anzi, l'analisi della fantasia di Husserl procede dalla descrizione delle condizioni fenomeniche dell'immagine di fantasia, che ne regolano la relazione con l'intero campo visivo.

Se si procedesse altrimenti, secondo Husserl, si rischierebbe di ridurre l'attività del riferimento di fantasia alla presenza di un'immagine di fronte agli occhi della mente, nella convinzione che quest'immagine funzioni per la mente come un quadro per gli occhi. Il senso del riferimento figurativo e di fantasia sarebbe considerato della stessa specie, con l'unica distinzione accidentale che in un caso l'immagine si colloca dentro la mente, mentre nell'altro all'esterno. Una simile conclusione, però, non descrive correttamente le caratteristiche specifiche dell'apparizione di un'immagine di fantasia. L'assenza del supporto, in questo caso, dovrebbe fornire un motivo sufficiente per far cadere l'identificazione con l'immagine fisica. Non si tratta di esempi di una stessa specie di riferimento ad un oggetto assente, distinti solo dalla proprietà del medium del riferimento d'essere intra o extra mentem. Bisognerà, allora, scoprire se all'assenza del supporto non corrisponda una differenza di senso nel riferimento, in modo da avere sufficienti ragioni per considerare l'immagine di fantasia come un'immagine in senso stretto o no.

La descrizione che Husserl fornisce dell'immagine di fantasia dipende dall'assunzione che l'apparizione di un oggetto nella fantasia non implichi l'esistenza di un'immagine interiore, che si possa guardare nella mente, mentre presuppone necessariamente un atto che si riferisca ad un oggetto attraverso la sua apparizione. L'attività intenzionale specifica, che riceve il nome di *Phantasie*, è la specie che comprende atti oggettivanti e intuitivi, perché il loro senso consiste nel far vedere un oggetto fantasticato, in modo analogo agli atti della percezione che permettono all'osservatore di vedere un oggetto, senza presupporre l'esistenza di immagini mediatrici nella mente di chi guarda ⁴.

2 – Le condizioni fenomeniche dell'immagine di fantasia

Una figura mitologica di un quadro di Böcklin non appare nel campo visivo nel modo in cui la stessa figura, prodotta nella fantasia, vi apparirebbe. La figura di un dipinto appare nella o sulla superficie di un oggetto materiale, sostituendo un'apparizione percettiva dell'oggetto materiale che ne occuperebbe la stessa parte del campo, inquadrata dall'insieme di punti riempiti dall'apparizione della cornice del quadro.

Il centauro di un quadro di soggetto mitologico appare all'interno del campo visivo. La sua apparizione s'inserisce nella connessione che lega tutte le apparizioni del campo visivo, nonostante essa non si ordini in nessuna delle serie che formano i decorsi percettivi, nei quali si mostrano gli oggetti individuati nello stesso ambiente dell'osservatore. L'apparizione di una figura mitologica possiede dei margini, che funzionano per l'osservatore da limite all'integrazione dell'oggetto-immagine con le apparizioni percettive circostanti. Di norma, è possibile distinguere la sezione del campo in cui appare l'immagine dalle parti che la circondano, nelle quali si estendono le apparizioni percettive degli oggetti. Una distinzione di questo genere non è applicabile ad un'apparizione di fantasia.

In che sezione del campo è possibile collocare l'immagine mentale dello stesso centauro del quadro di Böcklin? Quali punti del campo visivo bisogna assumere come coordinate per individuare una fantasia, un'immagine mentale? Quali relazioni di coesistenza spaziale bisogna assumere per descrivere la posizione dei punti del campo in cui si mostra un'immagine di fantasia rispetto ai punti occupati dalle apparizioni percettive o figurative? È ancora possibile supporre uno stesso campo d'apparizione per la fantasia, la percezione, l'immagine fisica, se l'immagine di fantasia non è dotata di un supporto, che garantisce l'inserimento e il contrasto dell'immagine fisica con le parti circostanti di uno stesso campo visivo?

Il supporto di un quadro o di una scultura è individuato nello spazio e nel tempo attuali, la sua apparizione riempie una determinata estensione del campo visivo. L'apparizione percettiva di un lato qualsiasi del supporto costituisce quella parte della serie continua della percezione, che è sostituita dall'apparizione dell'immagine. Il *Bildobjekt* possiede, dunque, il senso di qualcosa che s'inserisce nel campo della percezione, pur contrastandovi. La mancanza di un supporto per l'immagine mentale fa supporre che non possa apparire nello stesso campo della percezione o dell'immagine fisica, neanche nella forma del contrasto, dal momento che non c'è nessuna parte del campo che possa essere in qualche modo condivisa tra un'apparizione percettiva e un'immagine di fantasia.

Tuttavia, se un'apparizione presuppone sempre un campo, nel qua-

le s'instaurano le relazioni tra le sue parti interne e le parti d'altre apparizioni, allora anche la fantasia deve esserne dotata. A differenza dell'immagine fisica, però, il campo della fantasia sembrerebbe essere completamente separato da quello visivo in cui si collocano sia le percezioni degli oggetti materiali sia le immagini dotate di un supporto ⁵. «Un percepito e un fantasticato possono giungere all'unità dell'apparizione solo uno dopo l'altro, nella forma della successione. In generale, il passaggio dall'uno all'altro dà come risultato una discontinuità [...], così il passaggio da una rappresentazione della fantasia, effettuata per un istante, ad una rappresentazione della percezione dà come risultato un salto, un'immensa distanza; in contrasto con la percezione e in un tipo di contrasto contro di questa, la fantasia si mostra come mera finzione» ⁶.

L'immagine di fantasia di un oggetto non appare in modo da compenetrare la stessa parte di campo, che ospita l'apparizione di un oggetto materiale. Se l'immagine fisica deriva la propria inattualità dal contrasto con l'apparizione, che si estenderebbe sulla stessa porzione di campo ed alla quale contende l'impiego dello stesso complesso sensoriale, l'immagine di fantasia possiede il senso di una finzione perché non può mai inserirsi nello stesso campo della percezione. Il contrasto si effettua, dunque, non più tra apprensioni diverse che strutturano apparizioni diverse nella stessa porzione di campo, bensì tra campi differenti, che possono ospitare solo apparizioni dal senso differente e reciprocamente incompatibile. Tra un'immagine mentale e un'apparizione percettiva sussiste una discontinuità incolumabile, dal momento che non è possibile per le parti corrispondenti dei due campi e delle rispettive apparizioni compenetrarsi [*durchdringen*]. Infatti, se un'immagine mentale mostra un oggetto, l'osservatore deve smettere di prestare attenzione a ciò che appare nel campo visivo, in modo da coglierlo con le proprietà che esibisce nella fantasia. Quest'incompatibilità sembra derivare da una necessità: per guardare all'oggetto di un'immagine mentale è necessario distogliersi dalla percezione o dalla raffigurazione di un oggetto.

Il carattere inattuale dell'immagine di fantasia si manifesta ogni volta che sia possibile effettuare un passaggio dalla fantasia alla percezione e viceversa. Le apparizioni percettive, che si ordinano in un decorso continuo e concorde, possiedono un valore d'attualità, che non è contestato né dall'interno, se ciascuna corrisponde alle intenzioni e alle attese suscitate dalle apparizioni precedenti, né dall'esterno, se ciò che appare in ciascuna di esse non contrasta con una qualsiasi attesa tipica motivata dall'esperienza. In questo modo, ogni nuovo membro della serie partecipa dello stesso valore d'attualità e contribuisce a confermare quello dell'intera serie. Dal momento che qualunque apparizione che fa parte del campo della fantasia non condivide il valore d'at-

tualità di un qualsiasi membro della serie che s'estende nel campo della percezione, è impossibile guardare allo stesso tempo l'oggetto di un'immagine mentale e l'oggetto di una percezione.

Secondo la prima teoria che Husserl elabora sulla fantasia, si tratta di un'impossibilità dell'intuizione che coinvolge la differenza tra le unità sensoriali della percezione e della fantasia. Le sensazioni che compongono gli aspetti della percezione di un oggetto materiale e gli aspetti dell'immagine mentale di un oggetto non si ordinano nelle stesse forme dello spazio e del tempo, dal momento che non occupano gli stessi punti o punti contigui dello stesso campo fenomenico. Infatti, tra le unità sensoriali che corrispondono alle proprietà di un oggetto materiale, che si mostra nella percezione, e le unità sensoriali che corrispondono alle proprietà di un oggetto della fantasia non sussiste nessuna sintesi di coincidenza, che possa indurli a fondersi in parti dell'apparizione di uno stesso oggetto. Se la percezione di un oggetto materiale è il risultato dell'incrocio tra le sensazioni che si estendono su campi sensoriali eterogenei ma compatibili, nessuna intersezione è invece possibile tra i campi sensoriali della percezione di un oggetto e i campi delle sensazioni che appartengono ad un'apparizione di fantasia. Infatti, non sussiste nessuna continuità nella portata intuitiva di due gruppi di sensazioni che appartengono alla percezione e all'immagine mentale di uno stesso oggetto, dal momento che il loro valore è differente. Le sensazioni che fanno parte di una percezione corrispondono a proprietà di un oggetto attuale, mentre quelle che corrispondono al colore o alla forma di un oggetto che si mostra in un'immagine mentale non fanno apparire nulla di attuale.

Nel campo visivo della percezione [*Gesichtsfeld*], è possibile isolare una zona, nella quale tutti i dati visivi che appaiono in un certo istante formano una connessione unitaria d'aspetti, nei quali si mostra un oggetto. Tutte le sensazioni di una certa sezione del campo che coesistono in un intervallo di tempo apprezzabilmente breve sono attribuite alle proprietà di uno stesso oggetto. Anche se la sezione di campo considerata contenesse dati eterogenei, sarebbe sempre possibile individuarvi un insieme di dati che cadono nella visione di un oggetto corrispondente allo stesso riferimento e che mostrano tutto ciò che in quell'intervallo è possibile per l'osservatore intuire dell'oggetto. Questa sezione forma una frazione del campo visivo [*Blickfeld*], nella quale si ha una piena intuizione di certi aspetti di un oggetto, che ad un istante dato si ordinano nella forma della coesistenza [*Koesistenz*] su punti sufficientemente vicini del campo. Ogni apparizione delle proprietà di un oggetto è, inoltre, dotata di una durata. Essa dura in una serie di apparizioni, perché ogni sua parte è vincolata alla posizione occupata nella serie dalle parti dell'apparizione precedente e di quella seguente nella forma dell'"uno dopo l'altro" [*Nacheinander*]. Grazie all'ordi-

namento dei dati sensoriali nelle forme della coesistenza e dell'“uno dopo l'altro”, le apparizioni si ordinano in una successione [*Sukzession*], occupando man mano punti diversi del campo. Il *Blickfeld* comprende, dunque, una sezione di contenuti intuitivi di questa successione, che formano già un'unità intuitiva, a partire dalla quale si estende l'apparizione dell'oggetto nello spazio e nel tempo. L'unità della connessione del *Blickfeld* si articola in quella della successione, se e solo se quanto è mostrato dalle nuove apparizioni permette loro di inserirsi nella serie in modo coerente e concorde, in conformità alle proprietà già apparse dell'oggetto. Quest'unità intuitiva della coesistenza e della successione si fonda sulla connessione tra i campi delle sensazioni che entrano in sintesi di coincidenza e si fondono in modo continuo. Si tratta di una condizione necessaria, affinché l'oggetto mostri le sue proprietà in una serie unitaria di aspetti, fondata sulla coincidenza delle sensazioni che vi corrispondono e che sono apprese in diverse fasi della percezione. Ogni singolo gruppo di sensazioni rimanda [*hinweisen*], infatti, ad un altro. Il rimando, che connette gruppi diversi di sensazioni, è necessario per comprendere come ogni apprensione di un aspetto di un oggetto sia continuata e completata dall'apparizione relativa all'apprensione successiva del medesimo oggetto. Per esempio, il riferimento a un lato rosso di un oggetto si integra con l'apprensione del lato contiguo visto successivamente, rispetto al quale le sensazioni cromatiche si mantengono costanti e riferibili alla superficie di un oggetto. Questa forma di rimando è comune alle sensazioni di genere differente. I campi delle sensazioni tattili, visive, sonore si fondono in unità e sono avvertiti come complessi sensoriali unitari, in modo che le sensazioni strutturate dall'apprensione formino un'unità oggettuale. L'unità intuitiva del *Blickfeld* si fonda allora sull'associazione e sulla fusione, che conducono le sensazioni di campi diversi a sovrapporsi e coincidere, per dar luogo all'apparizione unitaria dell'oggetto in un istante e in una porzione dati del campo. La percezione di un oggetto e l'intuizione delle sue proprietà si basano dunque sulla coincidenza tra le sensazioni di uno stesso campo e di campi sensoriali diversi. Così, ogni parte di un'apparizione di un oggetto possiede una posizione [*Stellung*] determinata nel campo e nella connessione intuitiva della sintesi delle altre apparizioni dell'oggetto.

Tutto ciò che appare nella percezione possiede la forma dello spazio, dal momento che riempie necessariamente i punti del campo, che forniscono il valore d'ordine a ciò che appare all'interno di una serie. Questo vale sia per le apparizioni che si rivelano essere percezioni genuine [*Wahrnehmungen*] sia per le illusioni percettive, sia per tutte le apparizioni che si danno alla vista [*perzeptive Erscheinungen*], pur non appartenendo in alcun modo alla specie della percezione. È questo il caso dell'oggetto-immagine, che non possiede il carattere dell'appari-

zione percettiva, pur dovendo sempre apparire nel campo visivo con un valore d'ordine determinato. Una qualsiasi apparizione di fantasia, invece, non può riempire la stessa forma d'ordinamento spaziale, poiché appartiene ad un altro campo, in cui può semmai occupare dei punti corrispondenti a quelli del campo visivo. Se le cose stessero altrimenti, si dovrebbe dare il caso di una stessa apparizione in cui i valori di posizione di sensazioni corrispondenti dei due campi sarebbero ripetuti due volte. Questa sarebbe una contraddizione intuitiva. Si dovrebbe essere in grado, infatti, di intuire la stessa proprietà in due punti del campo in uno stesso istante dato.

L'impossibilità intuitiva che un'apparizione percettiva e un'immagine mentale riempiano i punti dello stesso ordinamento nel campo visivo implica, di conseguenza, un'incompatibilità tra le parti dei rispettivi campi, a causa della quale nessuna parte di un'apparizione di fantasia può valere come integrazione nella forma della coesistenza o della successione di una parte di un'apparizione percettiva. Le apparizioni d'oggetti che assumono come base [*Unterlage*] campi di sensazioni corrispondono alle proprietà di oggetti reali o a quelle di oggetti della fantasia non possono occupare i punti contigui in una porzione di uno stesso campo visivo. Per questa ragione, essi non possono ordinarsi in una serie continua e coerente, in cui si renda intuitivo lo stesso oggetto. Gli aspetti della percezione di una casa in campagna e gli aspetti della stessa casa che è oggetto di una fantasia non possono formare nessuna unità oggettuale. «L'oggettualità che appare nella fantasia è una, mentre quella che appare nella percezione è un'altra, entrambe possono essere collegate da legami intenzionali, ma non sono collegate da quei legami di reciproco raggruppamento intenzionale, che costituiscono un'unità dell'intuizione, un'oggettualità intuitiva unitaria: in modo che la fantasia e la percezione si costituiscono ciascuna per sé»⁷.

La percezione e la fantasia della stessa casa possono essere connesse [*verknüpft*] in modo da effettuare un paragone, per confrontare i lati e le proprietà con cui essa si mostra in entrambi i casi. Si pensi, per esempio, al caso di un osservatore che veda una casa, in determinate circostanze, per poi immaginare una casa con le medesime proprietà e dallo stesso punto di vista. Si tratta però di una sintesi che mantiene la distinzione tra la percezione e l'immagine mentale. Per esempio, il colore rosso, con cui la casa appare colorata nella percezione, e lo stesso colore dell'immagine mentale non sono due proprietà differenti per genere o specie. Si tratta sempre della stessa sfumatura di colore rosso. Tuttavia, non si può parlare nei due casi di sensazione [*Empfindung*] allo stesso titolo, dal momento che nella percezione la sfumatura di colore *a* ha valore di adombramento percettivo [*Ab-schattung*] di una proprietà cromatica di un oggetto attuale, che è visto in certe condizioni d'illuminazione, mentre nell'immagine menta-

le l'apparire della sfumatura uguale a' non dipende dalle stesse condizioni che occorrerebbero se, nel contesto della percezione, dovesse esibire una proprietà cromatica di un oggetto materiale. Infatti, ammesso che a e a' coincidano rispetto a tutte le determinazioni che ne fanno la sfumatura di uno stesso colore, non è possibile in nessun caso affermare che le determinazioni di a' siano connesse con le stesse condizioni di luce determinanti per a . A questa differenza, si associa un diverso valore che la stessa sfumatura di rosso assume nella percezione e nell'immagine mentale. Nella fantasia, essa non contribuisce all'ostensione [*Darstellung*] della proprietà cromatica di un oggetto attuale, bensì alla presentificazione della proprietà di un oggetto che non occorre nell'ambiente percettivo dell'osservatore.

L'apparizione della fantasia di una casa rossa possiede, dunque, un contenuto sensoriale che può estendersi in modo continuato nel tempo e può essere localizzato nei punti di un campo, che però non sarà quello della percezione. L'ipotesi, allora, di due campi fenomenici separati tra percezione e fantasia è giustificata da differenze fenomeniche contestuali e di valore nel riferimento.

L'impossibilità che i contenuti sensoriali dell'immagine mentale e della percezione si compongano in una sintesi unitaria dell'intuizione, a causa del fatto che essi possono possedere un uguale valore d'ordine nei rispettivi campi, può essere riformulata come segue: è impossibile che lo stesso colore sia individuato per l'osservatore da una sensazione percettiva e di fantasia nello stesso punto del campo visivo. Da un lato, infatti, si avrebbero due candidati con lo stesso valore locale di campo per la stessa proprietà cromatica di un oggetto rosso, dall'altro, la stessa sfumatura di colore mostrerebbe l'oggetto in un'ostensione e in una presentificazione, sarebbe coinvolta nel riferimento ad un oggetto attuale e ad uno assente nello stesso tempo.

Husserl porta ad esempio il caso dell'immagine mentale di un luogo che corrisponda fedelmente alla percezione che se ne ha dalla finestra ⁸. I valori locali dei contenuti sensoriali che contribuiscono all'apparizione del colore, della forma, della posizione nello spazio di un edificio su una collina, così com'è di solito visto da un osservatore da una finestra, coincidono nella fantasia e nella percezione, ma ciò non toglie che la percezione e la fantasia appartengano a campi separati e mostrino uno stesso oggetto in modo differente. Nessuna parte dell'apparizione della casa nell'immagine di fantasia può integrare il senso della percezione della stessa casa. Per esempio, non sussiste nessuna intersezione tra l'insieme di sensazioni cromatiche dell'immagine della casa e l'insieme che corrisponde alla proprietà cromatica della percezione della casa. Da questo punto di vista, il fatto che l'oggetto della fantasia sia rosso non implica nulla riguardo all'esser rosso dell'oggetto della percezione.

Del resto, anche nel caso in cui l'apparizione percettiva e di fantasia siano più o meno contemporanee, il contrasto tra i due campi implica che l'osservatore distolga lo sguardo dall'ambiente della percezione, per intendere l'oggetto nell'immagine mentale, pur se l'apparizione percettiva e di fantasia cadono sotto la stessa descrizione delle proprietà che mostrano dello stesso oggetto. Questo modo di esprimersi è metaforico, poiché la possibilità di distogliere lo sguardo è interna al campo della percezione degli oggetti materiali, dal momento che si possono eseguire movimenti oculari, della testa o del corpo, per cogliere oggetti che non rientravano in precedenza nel campo della visione. Un'immagine mentale, invece, appartiene ad un altro campo e non è vista in senso stretto, vale a dire nello stesso senso in cui si vede un oggetto materiale. Non si tratta dunque di spostare letteralmente lo sguardo per fissarlo da un oggetto percepito ad un oggetto di fantasia, ma di riferirsi ad oggetti diversi attraverso atti dotati di un senso differente in specie. I correlati della percezione e della fantasia sono oggetti di specie differenti di riferimento, non possono apparire nello stesso campo e non possono essere dati in una stessa intuizione ⁹.

L'apparizione di un'immagine mentale esclude, più che sostituirla, l'apparizione percettiva di una determinata porzione di campo visivo. Per quanto, in casi limite, il punto di vista e l'ordine dei contenuti sensoriali di un'immagine mentale siano simili rispetto alla percezione, l'apparizione percettiva è spostata dal fuoco dell'attenzione, come se la frazione di campo in cui appare l'immagine mentale ricoprisse la frazione corrispondente della percezione possibile nello stesso istante in cui s'intuisce un oggetto di fantasia. Tutto ciò che può essere intuito nella percezione non è più visto da chi si riferisce all'oggetto di un'immagine di fantasia, come se la portata intuitiva dell'apparizione percettiva decrescesse fino a livelli minimi, pur non scomparendo del tutto ¹⁰. Tra percezione e fantasia sussiste il fenomeno della *Verdeckung*, del "ricoprimento" fra un'immagine mentale e una apparizione della percezione, come se l'ambiente percettivo si spostasse dietro l'apparizione di fantasia, mentre ne decresce la portata intuitiva.

Il ricoprimento è relativo alla portata intuitiva della percezione e della fantasia in contrasto. L'esclusione dell'apparizione percettiva, da parte dell'immagine mentale, comporta che l'intuizione dell'oggetto nel campo visivo della percezione sia ricoperta da quella fornita dall'immagine dell'oggetto nel campo della fantasia.

Tuttavia, l'esclusione della percezione non è totale, altrimenti mancherebbe il valore d'attualità in contrasto col quale la fantasia assume il carattere proprio di finzione. Se l'osservatore non continuasse a riferirsi in qualche modo all'ambiente della percezione, non ci sarebbe nessuna finzione, bensì solo un'allucinazione ad occhi aperti. In un'immagine di fantasia, l'osservatore intuisce un oggetto che appare in un

altro campo, del quale gli appare una frazione che ricopre quella del *Blickfeld* attuale. L'ambiente percettivo, del quale egli perde momentaneamente una frazione, tuttavia, non scompare mai del tutto.

Si può immaginare nella fantasia di camminare, in un'altra epoca, su una strada e fermarsi a guardare una casa esistente, costatandone le caratteristiche di cui si è a conoscenza grazie alla percezione, «ma posso avere un'immagine della fantasia solo fino al punto in cui s'inserisce questa casa. Mentre percepisco attualmente questa casa adesso, non posso avere una fantasia compiuta, nella quale questa percezione della casa, come l'ho appena avuta, possiede la funzione di una parte costitutiva»¹¹.

L'apparizione percettiva e l'immagine di fantasia non possono mai valere come frazioni costitutive [*Bestandstücke*] l'una del mondo dell'altra, quindi è necessario che l'immagine mentale della casa ricopra l'apparizione della casa attuale e che l'osservatore si trasponga nel contesto finzionale della fantasia, perché si possa riferire all'oggetto fantastico, grazie ad un'apparizione intuitiva possibile solo a condizione che la percezione passi al margine del suo interesse.

Dunque, le condizioni fenomeniche dell'immagine mentale sono il contrasto tra i rispettivi campi, il ricoprimento tra l'apparizione percettiva e l'immagine mentale. Tuttavia questa descrizione non sembra in grado di spiegare il fenomeno in casi in cui un oggetto di fantasia coesiste, in un certo modo, con uno percettivo.

Si considerino due esempi: la lettura delle note su uno spartito, accompagnata dalla fantasia della melodia che le note trascrivono; la percezione d'oggetti circostanti, mentre s'immagina di ascoltare una melodia. In entrambi i casi, la lettura delle note e la percezione degli oggetti non sono modificati dall'intervento della fantasia. Le immagini dei suoni della melodia fantasticata non ricoprono la percezione né della trascrizione delle note né degli oggetti che circondano chi effettua la fantasia, tanto che egli è in grado di intuire sia le une sia gli altri, senza che ciò impedisca alla fantasia di prodursi.

Nel primo esempio, la percezione della trascrizione delle note su un foglio e la fantasia della melodia che corrisponde ai suoni producibili secondo la trascrizione si differenziano per il genere dei contenuti sensoriali coinvolti nel riferimento. Un insieme di sensazioni visive contribuisce alla portata intuitiva della percezione, mentre l'immagine di un insieme di sensazioni sonore contribuisce all'intuizione dell'oggetto della fantasia. Dal momento che le sensazioni percettive e della fantasia corrispondono a proprietà di genere sensoriale differente attribuite ad oggetti diversi, è possibile che l'apparizione delle note e della melodia in certa misura coesistano. Tuttavia, permane sempre una relazione di contrasto nell'accezione dell'incompatibilità tra ciò che appare nei diversi campi sensoriali della percezione e della fanta-

sia. Per quanto, infatti, la melodia fantasticata corrisponda ai valori fissati nella notazione sullo spartito, la sua immagine non diviene mai parte di un'intuizione unitaria, alla quale parteciperebbe anche l'apparizione percettiva della trascrizione delle note. Ammesso che la melodia fantasticata fornisca delle informazioni sui suoni producibili in conformità alla notazione, la melodia che appare nella fantasia è sempre un oggetto distinto sia dall'insieme delle note, intese solo come tratti grafici, sia dal complesso formato dalle note e dal loro significato, sia dalla melodia prodotta da un'esecuzione musicale effettiva. Per lo stesso motivo, la coesistenza della percezione visiva d'oggetti e della fantasia di una melodia non è un contro esempio per una teoria che stabilisce le condizioni dell'immagine di fantasia nel contrasto e nel ricoprimento tra frazioni di campi intuitivi diversi. Non è necessario che la portata intuitiva delle apparizioni degli oggetti nell'ambiente percettivo decresca fino al suo limite inferiore a causa del ricoprimento della fantasia della melodia, grazie all'eterogeneità sensoriale dei contenuti della percezione e della fantasia. Il contrasto persiste nella forma dell'incompatibilità, che rimane la condizione principale dell'immagine di fantasia, anche se il ricoprimento relativo alla portata intuitiva della percezione e della fantasia che appaiono in campi contrastanti non è totale.

Tuttavia, se smettere di guardare gli oggetti dell'ambiente circostante non è una condizione necessaria per fantasticare una melodia, lo è invece non prestare più attenzione ad altri suoni che provengono nello stesso tempo dall'ambiente. Allo stesso modo, se si guarda un oggetto non se ne può fantasticare un altro, a meno che non ci si distolga dalla percezione del primo. In ogni caso in cui il contrasto riguardi un'apparizione percettiva e un'immagine mentale che posseggono contenuti sensoriali appartenenti allo stesso genere, la forma assunta da contrasto è quella della competizione.

La competizione può trasformarsi in un contrasto empirico tra le intenzioni degli atti della percezione e della fantasia e le relative intuizioni, nel caso in cui si voglia inserire [*hineindeuten*] l'oggetto dell'immagine mentale nella connessione della percezione, come se ne fosse una parte con cui si distinguono proprietà e lati dell'oggetto della percezione. Se si produce l'immagine mentale di una linea nera su un foglio bianco, per inserirla nella percezione dello stesso foglio che in realtà non presenta tracce di scrittura, non si ha solo un'incompatibilità tra campi o una competizione tra contenuti di percezione e fantasia dello stesso genere, ma un vero e proprio contrasto empirico, motivato dall'attribuzione di una proprietà immaginaria ad un oggetto reale che non la possiede¹². In questo caso, la mancanza di un riempimento intuitivo dell'intenzione della fantasia acuisce il contrasto tra i campi e l'incompatibilità delle parti dell'apparizione del foglio bianco e dell'im-

magine della linea nera. L'oggetto della percezione, infatti, mostra di non possedere la proprietà che gli si attribuisce nella fantasia.

La condizione fenomenica del contrasto può, allora, assumere diverse forme: si dirà contrasto (1) l'incompatibilità [*Unverträglichkeit*] tra campi; (2) la competizione [*Wettstreit*] tra le apparizioni della percezione e della fantasia; (3) il contrasto empirico [*empirischer Widerstreit*] o contrasto nel senso stretto del termine, che sussiste a causa del mancato riempimento tra l'intenzione dell'atto di fantasia e l'atto della percezione. In ciascun caso, il contrasto motiva l'attribuzione all'oggetto che si mostra nell'immagine mentale del carattere della finzione, in opposizione al valore di realtà e attualità di ciò che è intuibile nel campo percettivo.

L'immagine mentale, allora, si distingue dalla percezione, ma anche dall'immagine fisica, poiché non è dotata di un'apparizione che s'inserisca nel campo visivo¹³. Bisogna anche distinguere la finzione dell'immagine mentale da ogni caso di finzione percettiva, in altre parole da qualsiasi tipo d'illusione o d'inganno percettivo. Un'illusione è una parvenza [*Schein*] che s'inserisce nella serie delle apparizioni percettive ed ha un proprio luogo nel campo percettivo. Solo in seguito essa denuncia di essere un'apparenza piuttosto che un'apparizione percettiva, poiché non concorda con il riempimento dell'intenzione percettiva successiva. L'illusione percettiva assume un carattere di finzione solo successivamente alla sua apparizione, in seguito alla continuazione del decorso percettivo che ne discredita il carattere di percezione dotata di credenza nell'esistenza dell'oggetto che vi appare. L'immagine mentale possiede, invece, fin da subito un carattere finzionale, che le deriva dal non poter mai avere un posto in un qualunque punto del campo percettivo e dal non poter mai essere membro di una serie d'apparizioni percettive.

3 – Il senso e il riferimento nell'immagine di fantasia

La condizione fenomenica dell'apparizione dell'immagine di fantasia in un campo che contrasta con quello della percezione, dell'illusione e dell'immagine fisica, a causa dell'impossibilità di ordinare nella stessa forma spaziale i contenuti sensoriali dell'apparizione percettiva e dell'immagine mentale di un oggetto, introduce la descrizione delle differenze tra il riferimento mediato da un'immagine fisica o da un'immagine mentale.

Il contrasto tra i campi esclude che l'immagine mentale s'inscriva in una qualsiasi porzione del campo visivo, pur solo per contrastare la portata intuitiva delle apparizioni percettive che ne occupano i punti contigui del campo. Nell'immagine di fantasia, dunque, non c'è nessun

oggetto-immagine che medi il riferimento dell'osservatore, poiché nessuna parte di un'apparizione di fantasia è in grado di trasporre all'interno del campo visivo. Tuttavia, anche nella fantasia il senso dell'apparizione dell'oggetto nella forma dell'immagine mentale implica che l'oggetto non occorre nello stesso ambiente percettivo con il quale l'immagine mentale contrasta. Sia il riferimento raffigurativo sia quello di fantasia si effettuano attraverso un'apparizione che riproduce certi aspetti e proprietà dell'oggetto, piuttosto che esserne un'ostensione percettiva. L'immagine mentale però non presenta in nessun caso un contenuto fenomenico stabile, poiché è assente un qualsiasi vincolo che lo leghi ad un determinato supporto materiale, e questa differenza si ripercuote sulla stessa struttura del riferimento. Non c'è, infatti, nessuna ragione descrittiva che induca ad introdurre la nozione di un doppio oggetto, per spiegare la mediazione del riferimento all'oggetto. In che modo, dunque, chi possiede l'immagine mentale di un oggetto, vi si riferisce? Bisogna ancora richiedere una forma di mediazione di un contenuto fenomenico che non coincida con una percezione dell'oggetto? Cosa impedisce allora di ritenere questo contenuto un'immagine nella mente dell'osservatore, con tutte le caratteristiche dell'immagine fisica, se si eccettua quella di occorrere nella mente piuttosto che al di fuori di essa?

Per comprendere che l'immagine mentale non possiede la stessa struttura di mediazione dell'immagine fisica, pur se usata per riferirsi ad un oggetto assente dal contesto in cui si effettua il riferimento, bisogna chiarire il senso del carattere della presentificazione, che comprende entrambe le forme d'immagine studiate. L'immagine fisica e mentale di un oggetto non sono tali, perché l'apparizione di un contenuto fenomenico deve necessariamente mediare il riferimento all'oggetto che non appare all'osservatore, surrogando la funzione di una qualsiasi apparizione percettiva. Esse sono immagini, invece, perché presentificano in forme intuitive diverse un oggetto assente. La presentificazione è il carattere di ogni riferimento intuitivo che non richiede che il referente occorra nello stesso contesto in cui l'osservatore lo effettua, affinché il senso del riferimento sia soddisfatto. La soddisfazione intuitiva del riferimento avviene, infatti, nella forma della riproduzione degli aspetti e delle proprietà dell'oggetto assente, sia che la riproduzione implichi la mediazione di un contenuto fenomenico che l'osservatore vede nel campo visivo, sia che essa richieda un'apparizione che offre un'intuizione dell'oggetto assente in un modo che è possibile definire immediata, dal momento che in questo caso non occorre nessun oggetto-immagine. L'immagine mentale di un oggetto è in grado di mostrare un oggetto assente, perché è un'apparizione inattuale di un oggetto, alle proprietà del quale corrispondono i contenuti sensoriali della fantasia, piuttosto che l'immagine che media l'apparizione

di un oggetto assente. L'immagine mentale o di fantasia è immagine di un oggetto, perché mostra come esso apparirebbe se si dessero le circostanze della sua occorrenza nell'ambiente percettivo dell'osservatore. In questo senso, essa fornisce un'apparizione alla quale l'osservatore affida la soddisfazione del proprio riferimento all'oggetto, senza impegnarsi nella credenza che l'apparizione corrisponda ad un oggetto attuale¹⁴. Il riferimento della *Phantasie* è soddisfatto dall'apparizione inattuale dell'oggetto stesso, nel senso che essa non corrisponde ad un oggetto individuato nell'ambiente percettivo, del quale deve ricoprire una porzione per mostrarsi. È possibile definire quest'apparizione inattuale un'immagine, se con essa s'intende l'apparizione di un oggetto nella forma della fantasia, in contrapposizione all'apparizione attuale di un qualsiasi oggetto, che condivide con l'osservatore lo stesso ambiente percettivo, nella forma della percezione.

Dunque, l'ipotesi che regge la descrizione di Husserl dell'immagine mentale consiste nel ritenerla un'apparizione correlativa ad una forma di riferimento intuitivo dotata del carattere della presentificazione, al pari del riferimento figurativo, senza che questo carattere implichi un'identità di struttura con l'immagine fisica. Quindi, se la presenza dell'oggetto-immagine nell'immagine fisica induce a stabilire una distinzione tra il contenuto che appare e l'oggetto inteso che non appare, nell'immagine mentale questa distinzione è mantenuta solo in relazione al carattere intenzionale del riferimento di fantasia. In altre parole, si deve anche in questo caso distinguere tra immagine e oggetto, perché il riferimento non è diretto ad un'immagine che fluttua innanzi agli occhi dell'osservatore bensì all'oggetto che vi si mostra, anche se non nella forma della percezione, il che implicherebbe una dipendenza delle apparizioni dell'oggetto dalla sua effettiva occorrenza nell'ambiente percettivo e dalla relazione con la posizione ed i movimenti dell'osservatore. A differenza dell'immagine, inoltre, ciò a cui ci si riferisce nella fantasia può essere un oggetto materiale del mondo attuale percepibile. Questa distinzione non implica, tuttavia, che l'apparizione dell'oggetto sia indiretta e mediata dall'immagine di fantasia. L'immagine di fantasia è l'apparizione inattuale diretta dell'oggetto, che non implica né l'occorrenza dell'oggetto né la sua ostensione.

Il riferimento all'oggetto è effettuato dell'apprensione di un qualsiasi atto della specie *Phantasie*, che intende un oggetto, secondo certe proprietà, rispetto alle quali struttura le sensazioni della fantasia nell'immagine di fantasia corrispondente. Per Husserl, infatti, riferirsi ad un oggetto significa strutturare dei contenuti sensibili in apparizioni, grazie ad un'apprensione oggettivante dotata di carattere specifico. L'apprensione di un contenuto sensoriale è necessaria per riferirsi [*sich beziehen*] ad un oggetto che appare. Essa lo intende [*meint*] secondo un senso [*Sinn*] determinato. Il contenuto sensoriale di un'immagine

mentale è invece ciò che permette alle proprietà intese nel riferimento di mostrarsi negli aspetti di fantasia dell'apparizione, che lo soddisfa intuitivamente. La differenza tra l'immagine di fantasia e l'immagine fisica dipende dal fatto che l'apprensione che si riferisce all'oggetto non deve associarsi con qualche apprensione, che si riferisca ai dati sensoriali che costituiscono l'immagine, come accade tra l'apprensione del soggetto e quella dell'oggetto-immagine. L'apprensione di un atto della fantasia struttura direttamente i contenuti sensoriali che costituiscono l'apparizione dell'oggetto, al quale essa si riferisce.

Da questo punto di vista, il riferimento della fantasia possiede una struttura che non prevede mediazioni, al pari del riferimento della percezione. Nella percezione, le sensazioni sono strutturate in un'apparizione unitaria degli aspetti corrispondenti dell'oggetto dalla stessa apprensione che vi si riferisce. Anche un'immagine mentale mostra un oggetto da un certo punto di vista, dotato di certe sfumature di colore e situato in uno spazio, grazie all'intervento di dati sensoriali della fantasia. Infatti, il punto di vista da cui si mostra l'oggetto fantastico, i suoi colori o la porzione di spazio in cui appare non coincidono con il punto di vista attuale dell'osservatore o con i colori degli oggetti visibili nella porzione di spazio attuale. D'altra parte, gli aspetti con cui un oggetto appare in un'immagine mentale devono essere distinti dall'oggetto dell'immagine, dal momento che ci si può riferire ad un oggetto con due immagini mentali che ne mostrino lati diversi. È necessario, da un lato, introdurre la nozione di contenuti sensoriali della fantasia, poiché nell'immagine mentale l'oggetto appare in un modo piuttosto che un altro, ma è altrettanto necessario, dall'altro, distinguere la funzione che questi contenuti sensoriali svolgono nella fantasia rispetto alle sensazioni della percezione.

Husserl distingue, allora, tra sensazioni [*Empfindungen*] e fantasmi sensoriali [*Phantasmen*]¹⁵. La distinzione è giustificata dalla diversa funzione che essi svolgono nel riferimento della percezione e della fantasia. Se si paragonano la percezione e l'immagine di fantasia di una stessa casa rossa, il colore rosso è una parte dell'apparizione percettiva e dell'immagine mentale dipendente dai dati sensoriali relativi alle proprietà cromatiche dell'oggetto, che l'apprensione della percezione e della fantasia riferiscono all'oggetto. Rispetto al genere della qualità cromatica al quale appartiene il colore rosso, si può stabilire un'uguaglianza tra il rosso della casa che appare nella percezione e il rosso della casa di fantasia. La sfumatura di rosso è la stessa nella percezione e nella fantasia che occupano i due lati dell'equivalenza, tanto che è possibile notare appunto che i rispettivi oggetti sono uguali rispetto al colore. Il colore di un oggetto della percezione è riprodotto dal colore simile dell'oggetto della fantasia, dal momento che i momenti cromatici dell'apparizione percettiva e dell'immagine mentale sono compresi

nello stesso genere. Tuttavia, l'uguaglianza rispetto al genere non implica che i contenuti svolgano una stessa funzione nel riferimento. In un caso, il contenuto che corrisponde al colore rosso della casa contribuisce ad un'apparizione che possiede il valore d'ostensione di un oggetto attuale. Nell'altro, il contenuto sensoriale è ciò che contribuisce all'apparizione di una casa assente, che si mostra in un'immagine mentale dotata dello stesso colore rosso.

Nel riferimento attraverso un'immagine mentale non c'è nessun elemento che possenga una funzione ostensiva rispetto a qualcosa che occorre attualmente. L'apprensione fornisce il senso del riferimento e i fantasmi sensoriali sono riuniti nell'apparizione diretta di un oggetto nell'immagine mentale corrispondente ¹⁶.

I fantasmi sensoriali non svolgono neanche la stessa funzione delle sensazioni che sono strutturate nell'apparizione figurativa dell'immagine fisica. In questo caso, infatti, le sensazioni perdono il valore ostensivo, in seguito al contrasto tra le apprensioni del supporto e dell'oggetto-immagine, che è la condizione della modificazione del senso dell'apparizione alla quale esse contribuiscono. Nonostante la modificazione, però, le sensazioni rimangono una complessione sensoriale che riempie una sezione del campo visivo attuale. I fantasmi dell'immagine mentale, invece, non si associano in complessioni sensoriali, estese su una qualche regione del campo attuale. La loro funzione riproduttiva non deriva da una modificazione, che ne alteri il valore da sensazioni in immagini o parti d'immagini di sensazioni. L'apprensione che determina il riferimento struttura direttamente quei fantasmi, che grazie alla loro somiglianza con le proprietà dell'oggetto inteso, ne permettono l'apparizione nell'immagine mentale ¹⁷.

Nel riferimento effettuato nella fantasia, la funzione dei fantasmi è dunque essenziale. Essi mostrano i lati e le proprietà dell'oggetto nell'immagine mentale. Essi contribuiscono alla portata intuitiva dell'immagine mentale, nella quale l'oggetto fantastico appare più o meno determinato in funzione dell'adeguatezza dei fantasmi coinvolti, ma soprattutto sono portatori della somiglianza con l'oggetto, grazie alla quale l'oggetto appare nelle proprietà sotto le quali è inteso dall'apprensione. I fantasmi, dunque, contribuiscono alla costituzione stessa del riferimento, pur senza esserne la condizione, dal momento che la selezione del referente e delle proprietà, con le quali l'oggetto appare, dipende dall'apprensione. Secondo Husserl, sarebbe vano, infatti, cercare la condizione del riferimento nei fantasmi sensoriali. Affinché un complesso di sensazioni o fantasmi assuma un valore rispetto a quelle proprietà dell'oggetto che contribuiscono a far apparire nella percezione o nella fantasia, esso deve essere integrato in una struttura di senso che richiede l'intervento del senso apprensionale di un riferimento della percezione o della fantasia.

Grazie alla forma peculiare di combinazione tra l'apprensione e i fantasmi, la presentificazione dell'oggetto nell'immagine mentale è immediata. Chi effettua il riferimento non deve prima guardare un'immagine nella mente o che fluttua nello spazio per poi riferirsi all'oggetto. L'oggetto che vi si mostra, esistente o no, è intuito direttamente nell'immagine mentale, per mezzo della sintesi della somiglianza, almeno nel caso delle fantasie chiare e dotate di una sufficiente ricchezza di contenuto intuitivo. Se si fantastica un castello che si è visto durante una visita a Berlino e che è individuato in una certa regione del mondo attuale, è il castello realmente esistente a Berlino il referente inteso che appare nella forma dell'immagine mentale e non l'immagine mentale stessa, che non è né un oggetto materiale né qualcosa che ha luogo a Berlino. La somiglianza contribuisce all'apparizione delle proprietà con cui l'oggetto è inteso. Anche nel caso dell'immagine mentale, la somiglianza non è una relazione simmetrica né la sua constatazione prevede un confronto tra l'immagine e l'oggetto. Essa è una funzione della struttura del riferimento, che contribuisce a far apparire l'oggetto secondo le proprietà attribuitegli dall'apprensione. Il castello di Berlino appare nella forma dell'immagine mentale, dal momento che i fantasmi sensoriali contribuiscono alla formazione degli aspetti relativi alle proprietà secondo le quali lo s'intende nella fantasia. Tuttavia la somiglianza dei fantasmi non istituisce il riferimento, ma contribuisce solo alla soddisfazione del senso dell'apprensione nella forma dell'immagine mentale.

La funzione della somiglianza è, però, diversa da quella che svolge nell'immagine fisica, poiché essa non deve integrare nessuna sintesi di coincidenza tra due apprensioni, rispetto alle proprietà figurative del contenuto fenomenico che devono corrispondere alle proprietà dell'oggetto da raffigurare. Nell'immagine mentale, non c'è nessun oggetto-immagine e il contenuto fenomenico si riduce al complesso di fantasmi strutturato nell'apparizione diretta dell'oggetto assente. Non c'è, dunque, un oggetto figurativo, che deve presentare un certo grado di somiglianza, affinché sia in grado di mediare il riferimento ad un oggetto. D'altra parte, i fantasmi sensoriali dell'immagine mentale devono far apparire gli aspetti di fantasia con cui il castello si mostra nell'immagine mentale. Questi aspetti non sono né parti dell'oggetto attuale, che è appunto un oggetto materiale, né compongono un'immagine che dovrebbe essere riferita poi all'oggetto, ma contribuiscono all'apparizione degli aspetti di fantasia del castello esistente presso Berlino, in base ai quali chi lo immagina sente di vedere lo stesso oggetto, che sa situato in una certa regione del mondo attuale. Per rendere conto dell'intuizione di chi immagina di riferirsi all'oggetto fantastico e non ad un altro oggetto, è necessario dunque, per Husserl, riconoscere l'intervento della somiglianza con la funzione di sintesi del

riempimento anche nell'immagine mentale. Il modo diverso in cui la somiglianza contribuisce alla soddisfazione del riferimento deriva dal fatto che nella fantasia non c'è un fenomeno in cui appaia un oggetto, ma direttamente il fenomeno dell'oggetto assente che appare in un campo incompatibile con quello percettivo. Il riferimento dell'atto di fantasia non deriva dalla coincidenza tra il senso che seleziona un referente e un'apparizione principale di un contenuto figurativo, in relazione ai momenti corrispondenti. Il senso dell'apprensione singolarizza il riferimento direttamente nella strutturazione dei fantasmi.

L'assenza di supporto e il carattere diretto dell'apparizione di un oggetto di fantasia contestano l'ipotesi ingenua che nella mente sussista un'immagine che poi sia riferita ad un oggetto extra mentem. L'immagine mentale letteralmente non esiste né dentro né a fortiori fuori la mente. Ad esistere è solamente l'evento del riferimento ad un oggetto nel modo della fantasia, che si soddisfa in un'apparizione, rispetto alla quale l'apprensione e i fantasmi sensoriali sono separabili solo analiticamente.

L'immagine mentale non possiede neanche una forma d'esistenza distinta da quella degli oggetti materiali e definibile come esistenza psichica. Infatti, l'evento del riferimento non esiste nello stesso senso in cui l'esistenza si predica degli oggetti materiali, mentre il correlato dell'atto di fantasia è un referente esterno alla mente che può esistere o no nel mondo attuale. Secondo Husserl, se s'ipotizza l'esistenza psichica di un'immagine nella mente si traspone la struttura dell'immagine fisica all'immagine mentale, in base ad un'analogia che identifica un quadro con l'immagine di fantasia e la stanza in cui è collocata la raffigurazione dell'oggetto con la mente di chi immagina. Una teoria del genere, tuttavia, incontra almeno due difficoltà.

Da un lato, questa teoria non riconosce la differenza nella struttura dell'immagine fisica e di fantasia, assumendo che entrambe rientrino nella specie dell'immaginazione, intesa in un senso molto ampio. Dall'altro, essa non è in grado di spiegare la differenza nella specie di riferimento veicolato dall'immagine fisica e di fantasia.

Secondo Husserl, ciò dipende dall'ipotesi che il valore d'immagine, che un oggetto materiale assume rispetto a qualcosa, sia una proprietà dell'oggetto dello stesso livello al quale appartengono le sue proprietà percettive. Tuttavia, una foto o un ritratto non riproduce nulla finché è chiuso dentro un cassetto, escluso dalla vista di un qualsiasi osservatore. La proprietà d'essere immagine di qualcosa dipende dalla modificazione di senso delle proprietà percettive in funzione di un'attività di riferimento dal senso specifico. Quando si afferma l'esistenza di un quadro di fantasia nella mente, spesso si segue la stessa ipotesi. La funzione del riferimento all'oggetto, allora, è affidata alla semplice esistenza psichica dell'immagine mentale ed alla facoltà di far corri-

spendere un piccolo quadro di fantasia ad un oggetto, nello stesso modo in cui un quadro in una stanza si riferisce già di per sé ad un oggetto del mondo.

Data l'analogia strutturale e di riferimento, che in questo modo si stabilisce tra l'immagine fisica e mentale, l'intera argomentazione sembra poggiare solo sulla finzione di un'immagine di dimensioni talmente ridotte da essere contenuta nella mente come un quadro in una stanza più grande.

La differenza tra l'immagine fisica e mentale e tra il riferimento figurativo e di fantasia emerge dalla seguente constatazione. Per l'osservatore, è sempre possibile passare dal riferimento alle proprietà del soggetto raffigurato in un dipinto o in una foto al riferimento alle proprietà percettive del supporto. Per esempio, il colore di uno dei muri del casale di Jourdain diventa una zona di tela che appare di un terreo colore ocra e marrone, perché coperta da uno spesso strato di pigmento, che mostra di essere stato steso con tocchi seriali che sovrappongono la pellicola cromatica. È sempre possibile, tornare a vedere il colore del casale raffigurato, in funzione del riferimento figurativo. Una tale variazione del riferimento è impossibile per ciò che appare nell'immagine mentale, dal momento che nella fantasia non esiste un supporto. I fantasmi sensibili del colore contribuiscono direttamente all'apparizione del casale, senza costituire un quadro mentale nel quale il casale sarebbe raffigurato. Gli aspetti cromatici di fantasia sono direttamente attribuiti all'oggetto che vi si mostra.

Il carattere semplice della struttura dell'immagine mentale rispetto a quella dell'immagine fisica non implica che il riferimento della fantasia non sia caratterizzato dalla mediazione [*Mittelbarkeit*]. L'apparizione inattuale dell'oggetto, che si chiama comunemente immagine mentale, non è un'ostensione di un oggetto attuale come la percezione. La mediazione è un carattere del riferimento intuitivo che si soddisfa attraverso un'apparizione che non implica che l'oggetto mostrato si collochi nello stesso ambiente percettivo in cui è collocato chi immagina.

Si hanno, dunque, forme diverse di mediazione nel riferimento: semplice nel caso del riferimento di fantasia, che consiste di una sola apprensione, e composito, nel caso del riferimento figurativo, che è costituito dalla combinazione del riferimento al contenuto figurativo, vale a dire all'oggetto-immagine e all'oggetto raffigurato, vale a dire il soggetto¹⁸.

Rispetto alla percezione e all'immagine fisica, la fantasia apre un varco nello spazio ordinario dell'esperienza visiva: «viviamo nel presente, abbiamo un campo visivo della percezione, ma inoltre abbiamo apparizioni che rappresentano interamente al di fuori di questo campo visivo qualcosa che non è presente»¹⁹.

4 – *La teoria della Repräsentation*

La descrizione della forma del riferimento completa l'analisi delle condizioni fenomeniche dell'immagine di fantasia. Tuttavia, essa non è sufficiente per formulare una teoria completa del senso dell'attività intenzionale della fantasia, senza la quale è difficile comprendere bene quale sia il valore fenomenico dell'apparizione di un oggetto nella forma dell'immagine mentale.

Si pensi, per esempio, ad un osservatore che guarda una casa in riva al mare, mentre sosta su un'altura, dalla quale gli si offre la vista di tutta la costa. Si assuma che, in un secondo momento, allo stesso osservatore accada di immaginare la stessa casa, come se egli la vedesse dallo stesso punto di vista dal quale gliene si è offerta la percezione e ne rilevasse le stesse proprietà. La fantasia sarebbe un evento che accade, in un altro luogo e in un altro momento, per esempio nel giardino di casa, dal quale ogni possibilità di vedere la stessa casa è esclusa, e dopo aver concluso la passeggiata ²⁰.

Le apparizioni della percezione e della fantasia mostrano lo stesso oggetto, permettono all'osservatore di vedere ed immaginare le stesse proprietà visive, che appaiono in entrambi i casi con la stessa intensità e pienezza intuitiva. La corrispondenza tra l'ostensione percettiva e l'immagine mentale è tale da essere formulata come un'equivalenza, nella quale la percezione occupa il lato sinistro e la fantasia il lato destro. Da un lato l'apparizione percettiva mostra l'oggetto *x* rispetto a determinati lati che cadono nella visione, con un certo colore, in una certa illuminazione, dotati di un certo orientamento in relazione all'osservatore. Dall'altro, gli stessi lati di *x* appaiono nell'immagine mentale, dotati dello stesso colore, con medesima illuminazione ed orientamento. Tuttavia l'apparizione e l'immagine mentale ai due lati dell'equivalenza, per quanto uguali sotto certi rispetti, non sono dotate dello stesso senso, dal momento che in un caso l'osservatore vede un oggetto che occorre nell'ambiente percettivo, nel quale avviene anche l'evento percettivo, mentre nell'altro l'osservatore deve trasporre il suo punto di vista in uno spazio di fantasia, per intuire un oggetto che occorre altrove rispetto al luogo in cui egli è situato e che non coincide con nessuno degli oggetti che sono per lui percepibili al momento.

Si deve allora individuare che cosa permette di stabilire l'equivalenza in questione e quale ne è invece il limite, che impedisce di affermare che l'apparizione percettiva e l'immagine mentale di uno stesso oggetto siano identiche sotto tutti i rispetti. In che senso è possibile affermare che l'apparizione della percezione e dell'immagine mentale è la stessa? In altre parole, date due apparizioni uguali, che cosa le rende identiche e che cosa ne segna invece la differenza?

Se si procede all'individuazione di ciò che rende identici entrambi

i lati dell'equivalenza, le parti della struttura dell'atto, che effettua il riferimento, e dell'apparizione offrono dei candidati plausibili: il senso apprensionale, la forma della rappresentazione, il contenuto intuitivo dell'apparizione.

Il senso apprensionale è la parte della struttura dell'atto che fornisce il riferimento all'oggetto. Esso non può però garantire l'identità delle due apparizioni, dal momento che esse sono due membri corrispondenti di due serie d'apparizioni diverse, le quali devono presupporre atti del riferimento distinti, ciascuno con un proprio senso apprensionale. Dunque, nell'equivalenza non si ha un senso apprensionale identico, ma almeno due sensi apprensionali uguali che occorrono sia nella percezione sia nella fantasia.

La forma della rappresentazione conferisce il valore ostensivo o rappresentativo all'apparizione. Essa consiste nella forma del legame che sussiste tra il senso apprensionale e le sensazioni o i fantasmi sensoriali. Il senso apprensionale individua un oggetto come referente dell'atto, che si mostra nell'apparizione secondo i lati e le proprietà che corrispondono alle sensazioni o ai fantasmi, che formano gli aspetti dell'oggetto che cadono nella visione percettiva o di fantasia. Il valore di sensazioni o fantasmi, che i dati sensoriali assumono, dipende dalla forma della rappresentazione, che vincola l'apprensione e i dati sensoriali in una struttura di riferimento dal senso unitario. Ogni apparizione deve corrispondere ad una specifica forma di rappresentazione, che ne qualifica il valore fenomenale d'ostensione percettiva o rappresentazione di fantasia dell'oggetto. Tuttavia, la forma di rappresentazione non può fornire l'identità delle due apparizioni equivalenti, dal momento che per entrambe deve possedere un senso diverso. L'equivalenza sussiste tra una percezione ed un'immagine mentale corrispondente, dunque presuppone già la diversa forma di rappresentazione.

Le due apparizioni di x coincidono rispetto ai momenti che rendono intuibile x nell'ostensione percettiva e nell'immagine mentale. Il puro contenuto intuitivo delle apparizioni equivalenti è, dunque, un altro candidato plausibile al ruolo di ciò che ne stabilisce l'identità. In due momenti temporali e luoghi diversi, lo stesso osservatore è in grado d'intuire le stesse proprietà di x . Se si astrae dalla credenza, che egli può assumere e che può essere diversa nei confronti della x che appare nella percezione e della x che appare nell'immagine mentale, dalle descrizioni o contenuti discorsivi, che egli può associare alle due apparizioni, rimane l'insieme di tutto e solo ciò che dell'oggetto appare nella percezione e nella fantasia. È grazie a questo insieme di momenti dell'apparizione che x si mostra in entrambi i casi con le medesime proprietà. L'osservatore si riferisce a x rispetto alle stesse proprietà, perché le due apparizioni posseggono un medesimo contenuto intuitivo, che corrisponde alle stesse proprietà dell'oggetto. Tuttavia, si

tratta di due insiemi di momenti intuitivi diversi, che appartengono a due diverse apparizioni. I membri dei due insiemi sono uguali nell'apparizione percettiva e nell'immagine mentale di x , ma non identici ²¹.

Nonostante nessuno di questi candidati sia sufficiente a stabilire l'identità delle due apparizioni, è possibile dalla loro esclusione fornire una caratterizzazione di ciò che è identico nella percezione e nella fantasia e che giustifica l'affermazione che le due apparizioni mostrino la stessa x . L'identità della percezione e dell'immagine mentale equivalenti deve catturare la molteplicità di aspetti di x che sussiste al di là dell'individuazione di x offerta dal riferimento del senso apprensionale, che garantisce solo la selezione del referente e del modo in cui lo s'intende. Non solo deve essere possibile stabilire che ci si riferisce ad un oggetto secondo le stesse proprietà, ma anche che attraverso la fantasia ci si riferisce a quella x della percezione precedente. Quindi, a partire dal medesimo contenuto intuitivo delle due apparizioni, deve essere possibile ricavare la stessa molteplicità di aspetti che garantisca l'apparizione di un'identica x nella percezione e nella fantasia. L'apparizione percettiva e l'immagine mentale di x devono possedere non solo un contenuto intuitivo uguale, relativo alle medesime proprietà di un qualsiasi oggetto singolare, ma i momenti che corrispondono ai lati, ai colori e all'orientamento delle superfici di *questa* x che è identica nella percezione e nella fantasia.

Le due apparizioni equivalenti possono essere definite identiche, allora, rispetto all'identica particolarizzazione [*Besonderung*] del senso apprensionale nell'insieme dei dati sensibili, in funzione della quale lo stesso osservatore si riferisce alla stessa casa, e non ad un'altra casa uguale, che appare ora nella percezione ora nella fantasia. Sia nel lato sinistro sia nel lato destro dell'equivalenza, l'apparizione designa il medesimo "questo qui". Nell'apparizione percettiva e nell'immagine mentale corrispondente si mostra lo stesso individuo, perché nella fantasia è possibile che l'osservatore riveda i lati, i colori, l'orientamento della stessa x che ha visto nella percezione ²².

Che cosa impedisce, allora, che l'osservatore scambi un'apparizione per un'altra? Deve sussistere qualcosa rispetto alla quale le due apparizioni equivalenti dello stesso individuo sono differenti, altrimenti per l'osservatore rivedere un oggetto assente in un'immagine mentale sarebbe la stessa esperienza del vedere un oggetto attuale di nuovo in un'altra percezione. Quale differenza, allora, impone un limite all'equivalenza tra le due apparizioni, in modo che la loro identità non implichi che l'osservatore veda o creda di vedere un oggetto attuale, quando gli si presenta l'immagine mentale della stessa x vista in precedenza?

Husserl affida il valore inattuale dell'immagine mentale, che impedisce di assumerla come un'apparizione di un oggetto attuale, ad una caratterizzazione [*Charakterisierung*] fenomenologica che completa il

senso del riferimento di fantasia ad un oggetto, differenziandolo dal riferimento effettuato nella percezione²³. La caratterizzazione consiste nel valore effettivo, con il quale si qualifica un qualsiasi atto di riferimento, inteso come un evento della coscienza intenzionale o della mente. Essa si riferisce sia all'effettuazione dell'atto di riferimento sia al valore che i dati sensoriali assumono nell'apparizione degli aspetti dell'oggetto, al quale ci si riferisce. Nella percezione, il carattere dell'atto che si riferisce ad un oggetto è tale che l'effettuazione del riferimento possiede un valore attuale per l'osservatore, che attraverso la percezione si riferisce a x . L'osservatore effettua effettivamente un atto attraverso il quale vede un oggetto che occorre nello stesso ambiente percettivo, in cui l'osservatore è collocato. I contenuti sensoriali, che corrispondono alle proprietà dell'oggetto, possiedono il valore di sensazioni e contribuiscono all'apparizione degli aspetti di un oggetto attuale, individuato nella porzione di spazio reale che corrisponde alla porzione di campo visivo riempita dall'apparizione dell'estensione della sua superficie.

Nella fantasia, il carattere dell'atto che si riferisce allo stesso oggetto della percezione è tale che l'effettuazione del riferimento possiede un valore inattuale per l'osservatore, che non si riferisce effettivamente a x come se si mostrasse in una seconda percezione, bensì immagina solamente di farlo. In questo senso, l'effettuazione del riferimento è screditata, rispetto al suo valore d'atto effettivo, dal momento che nessun evento percettivo occorre, quando l'osservatore rivede la stessa x di una percezione precedente, attraverso la fantasia dell'effettuazione di una percezione. I contenuti sensoriali, che corrispondono alle proprietà dell'oggetto fantasticato, possiedono il valore di fantasmi sensoriali e contribuiscono all'apparizione degli aspetti dell'immagine mentale simili a quelli che la stessa x , che vi appare, ha mostrato nella percezione. L'osservatore, dunque, si riferisce allo stesso oggetto della percezione che non occorre nell'ambiente percettivo nel quale effettua la fantasia, senza che sia possibile scambiarla con la percezione corrispondente, dal momento che l'immagine mentale equivalente all'apparizione percettiva non è in nessun modo correlativa ad una percezione effettiva.

La differenza assicurata dal carattere effettivo o inattuale, con il quale si effettua un atto della percezione o della fantasia, fa sì che l'apparizione di x nella fantasia non sia un'immagine che rimanda all'oggetto assente, bensì l'apparizione irreali di x . L'irrealtà dell'immagine mentale consiste nel fatto che la x si mostra nell'immaginazione di un'apparizione effettiva di x . Per questa ragione, l'immagine di fantasia o mentale non è un'immagine nello stesso senso dell'immagine fisica. Non si tratta di un quadro o di una foto immaginari che si presenta alla mente, bensì dell'immaginazione, nella forma di un atto di *Phan-*

tasie, in altre parole dell'effettuazione di un atto che si riferisce ad un oggetto assente, perché il suo riferimento non è un evento attuale dell'attività intenzionale di chi immagina. La fantasia di *x* non è una nuova percezione presente ma l'effettuazione di un atto che si riferisce a *x* come se fosse un atto effettivo di percezione, che per l'appunto presentifica un atto percettivo che al momento non accade. L'immaginazione, allora, consiste nella modificazione del valore dei contenuti sensibili, coinvolti in un riferimento dal carattere inattuale, i quali si definiscono fantasmi sensoriali, perché dotati della funzione di "rappresentazione" [*Repräsentation*] delle proprietà dell'oggetto.

L'introduzione della caratterizzazione fenomenologica completa l'esposizione della teoria della *Repräsentation*, che per Husserl descrive il senso del riferimento e la struttura fenomenica della cosiddetta immagine mentale. Immaginarsi qualcosa significa riferirsi ad un oggetto nella fantasia, non perché se ne possiede l'immagine nella mente, bensì perché si effettua un riferimento dal valore modificato e perché nello stesso tempo anche la funzione dei contenuti sensoriali, che contribuiscono all'apparizione irreali dell'oggetto, subisce una modificazione. L'irrealtà dell'apparizione di fantasia dipende da una variazione nel riferimento, che è spiegata dalla modificazione del carattere. Che l'apparizione di un oggetto nella fantasia sia irreali, senza che questo implichi che essa coincida con un'immagine in senso stretto dell'oggetto, significa che l'intuizione dell'oggetto che vi appare è posta su una dimensione cognitiva differente rispetto a quella che dello stesso oggetto è offerta da un riferimento effettivo.

Per esempio, alla percezione di *x* si può associare la gioia dell'osservatore per il verificarsi dell'evento *x* o della circostanza in cui *x* è visibile. In un secondo momento, lo stesso osservatore può immaginare *x*, senza tuttavia provare nessuna gioia annessa. Se l'immagine dell'evento di *x* non occupasse una dimensione diversa dalla percezione di *x*, l'osservatore dovrebbe contemporaneamente provare e non provare gioia per lo stesso *x*.

Naturalmente, il carattere dell'effettuazione non è esterno all'atto che modifica. In questo caso, si avrebbe un atto che effettua un riferimento effettivo, che solo dopo esser occorso nella mente dell'osservatore è riconosciuto come inattuale. Il carattere fenomenologico, invece, è parte d'ogni evento mentale e di ogni atto di riferimento²⁴. Quindi, il riferimento di fantasia possiede immediatamente il valore di una presentificazione di un oggetto, che appare nella fantasia da un certo punto di vista e mostra certe proprietà²⁵.

In seguito all'analisi del fenomeno dell'immagine di fantasia, un esempio del quale si è ritenuto essere un qualsiasi caso delle cosiddette immagini mentali, Husserl perviene all'elaborazione della teoria della *Repräsentation*. Essa implica che l'immagine fisica e l'immagine di fan-

tasia non posseggono né lo stesso senso né la stessa struttura fenomenica. L'uso della stessa espressione per designarle si dimostra polisenso, dal momento che la sua estensione non coincide con un dominio di fenomeni che posseggano le stesse condizioni che ne regolano l'apparizione. Gli atti del riferimento, che corrispondono a questi fenomeni, cadono nel dominio di due specie diverse, dal momento che le rispettive strutture e condizioni di senso sono diverse.

5 – *La somiglianza nell'immagine di fantasia*

Si è affermato che alla somiglianza deve essere riconosciuto un ruolo anche nell'immagine di fantasia, poiché i fantasmi, che formano gli aspetti irreali di x , contribuiscono alla portata intuitiva dell'apparizione che soddisfa il riferimento del senso apprensionale della fantasia. Se nella fantasia ci si riferisce a x e non a w , se il referente è x o w che appare nella fantasia e non l'immagine di fantasia che dovrebbe rimandare ad essi, è necessario distinguere tra gli aspetti di fantasia che soddisfano il riferimento e il referente che in questi aspetti si mostra. I fantasmi, dunque, devono essere portatori di somiglianza, dal momento che devono costituire aspetti irreali che permettano a chi immagina d'intuire l'oggetto immaginato, secondo le corrispondenti proprietà intese dal riferimento. Inoltre chi immagina è in grado di riconoscere la x della fantasia come lo stesso oggetto, dotato delle medesime proprietà che possono mostrarsi in una percezione. All'occorrenza, dunque, deve essere possibile stabilire una relazione di somiglianza tra l'immagine di fantasia e la percezione di un oggetto.

Si comprende, tuttavia, che la somiglianza non sussiste tra l'immagine mentale dell'oggetto e l'oggetto reale, perché non esiste nessuna immagine da confrontare all'oggetto e perché una simile impostazione solleverebbe le stesse difficoltà dell'impostazione ingenua della questione della somiglianza tra l'immagine fisica e l'oggetto raffigurato. La sintesi della somiglianza si limita a contribuire all'apparizione degli aspetti dell'oggetto fantasticato. La sintesi di somiglianza non deve instaurare nessuna relazione di raffigurazione tra un'immagine e un oggetto. Essa non deve integrare la condizione di senso che permette di vedere x in/su y , ma deve solo contribuire all'intuizione dell'apparizione irreali di x .

In questo paragrafo, dunque, si espone la portata della sintesi di somiglianza intesa esclusivamente come sintesi di riempimento che soddisfa il riferimento del senso apprensionale a x e delle variazioni dei gradi d'adeguatezza, che permettono d'intuire gli aspetti dell'apparizione irreali di x , in funzione del carattere peculiare dei fantasmi sensoriali e dell'assenza di supporto per l'apparizione di fantasia ²⁶.

Dal momento che l'immagine di fantasia manca di un supporto, la sua apparizione soggiace ad una fluttuazione e ad una mancanza di stabilità, dalla quale l'immagine fisica è preservata grazie al *Bildobjekt*. Husserl designa l'instabilità e la fluttuazione tipica dell'apparizione ir-reale con l'espressione *Proteusartigkeit*, con la quale allude al carattere proteiforme e sempre mutevole degli aspetti dell'oggetto di fantasia, che la sua immagine mentale permette d'intuire²⁷. L'apparizione ir-reale di uno stesso oggetto, infatti, può esser dotata di una portata intuitiva, che va da un massimo di chiarezza momentanea fino al limite inferiore dell'oscurità o dell'intuizione vuota.

Nell'immagine fisica, le variazioni nei gradi estensivi ed intensivi d'adeguatezza non compromettono la stabilità dell'apparizione dell'oggetto-immagine, che è dotato della stessa forza di un'apparizione percettiva. L'eventuale diminuzione della portata raffigurativa di una foto o di un'incisione, anche fino ai limiti inferiori della scala della somiglianza, non intacca la capacità di riferimento dell'osservatore. È possibile che un'immagine fisica raffiguri il soggetto male o in modo insufficiente, rispetto all'ideale d'intuizione ottimale dell'oggetto raffigurato nell'immagine, tuttavia l'immagine s'inserisce stabilmente nel campo percettivo, mantenendo costante il riferimento, finché sussistono momenti portatori della somiglianza.

Nell'immagine di fantasia, invece, la somiglianza e la portata intuitiva sono vincolate alla strutturazione diretta dei fantasmi in un'apparizione instabile, perché priva di supporto. La soddisfazione del riferimento è quindi soggetta a fluttuazioni che possono alterare l'effettuazione stessa del riferimento.

Le variazioni nei gradi d'adeguatezza dipendono innanzi tutto dalle caratteristiche fenomeniche relative alla portata intuitiva dei fantasmi sensoriali. Le immagini mentali occorrono, infatti, in genere con colori non appaganti quanto all'intensità cromatica, con una plastica affetta da mancanze e formata da contorni vaghi e oscillanti. Questi bassi gradi d'adeguatezza si fondano sulla differente intensità e vivacità dei fantasmi rispetto alle sensazioni corrispondenti. Nella maggior parte dei casi, questa differenza tra i contenuti impedisce che l'apparizione ir-reale di un oggetto nella fantasia possa essere affiancata ad una qualsiasi apparizione percettiva o al *Bildobjekt*. Infatti, anche il grigio, considerato un colore poco soddisfacente quanto ad intensità e pienezza intuitiva nella percezione, possiede caratteri di chiarezza e stabilità che non si riscontrano in un colore corrispondente della fantasia. Le stesse variazioni che interessano le qualità percettive, provocando una diminuzione d'adeguatezza, non sono paragonabili a quelle che occorrono nelle immagini mentali. Si pensi al cambiamento nella pienezza intuitiva [*Fülle*] delle qualità percettive, dovuto alla variazione delle condizioni d'illuminazione. La differenza tra l'apparizione di una qualità

cromatica di un oggetto in condizioni di luce ottimali e al tramonto sarà sempre meno grande rispetto a quelle tra una qualsiasi di queste due apparizioni e un'apparizione cromatica in un'immagine mentale, per quanto sia elevato il grado d'adeguatezza di quest'ultima. «Nella percezione sono insoddisfacenti quei colori che si approssimano al grigio. Tuttavia, un colore grigio può essere un dato reale tanto chiaro e stabile quanto un qualsiasi altro colore. Invece, il rosso che compare nella fantasia non si approssima solo al grigio, seppure sia incline a farlo; poiché, se lo fa, il grigio stesso della fantasia però mostra un'indicibile vuotezza, con cui la pienezza del grigio percepito contrasta come se ne fosse l'opposto»²⁸.

È possibile che la portata intuitiva di una medesima immagine mentale vari in estensione ed intensità in modo talmente continuo, da presentare nel suo contenuto fenomenico un'alterazione di sfumature cromatiche o relative alla forma dell'oggetto, che incrementa o diminuisce in modo graduale nel corso della durata dell'apparizione. A differenza dell'oggetto-immagine, nel quale i gradi d'adeguatezza sono fissati una volta per tutte, dunque, un'immagine mentale altera la propria portata intuitiva in modo continuo.

Il carattere proteiforme dell'apparizione di fantasia riguarda anche la sua stabilità, la capacità di permanere all'interno di una fase della durata temporale. Per esempio, si pensi ad un'immagine mentale che scompare improvvisamente, subito dopo esser occorsa riproducendo il colore e la forma di un oggetto, per poi magari apparire nuovamente, sebbene dotata di un grado di somiglianza inferiore e inadeguato per una chiara intuizione dell'oggetto di fantasia²⁹.

L'alterazione immanente all'immagine di fantasia e la variazione della sua adeguatezza su una scala continua di sfumature condizionano la capacità delle apparizioni di fantasia di ordinarsi in una serie coerente in cui si mantenga il riferimento ad uno stesso oggetto, sulla base di una stessa intenzione rappresentativa. Nella percezione, sussistono delle variazioni della base sensoriale delle apparizioni tali da far sì che ogni apparizione s'inserisca in una connessione unitaria, nella quale ogni membro mostra un aspetto dello stesso oggetto. In questa connessione, ogni apparizione ha il suo posto stabile. L'unità della connessione e l'identità del riferimento sono mantenute anche nell'immagine fisica. Il soggetto si mostra nell'oggetto-immagine in una connessione stabile di parti dell'apparizione o d'apparizioni diverse, sia in un'immagine fissa sulla quale si sposta lo sguardo dell'osservatore, sia in un'immagine in movimento, come quella cinematografica. Nonostante le variazioni dei contenuti sensoriali, il riferimento ad uno o più oggetti è costante nella percezione e nell'osservazione dell'immagine fisica, nelle quali si riscontrano la continuità [*Stetigkeit*, *Kontinuität*] e la costanza [*Konstanz*] delle apparizioni. L'unità della serie di apparizioni fis-

sa un limite alla variazione della base sensoriale, che altera l'estensione e l'intensità della portata intuitiva solo nella misura in cui conserva il riferimento ad uno stesso oggetto che appare nella percezione o nella riproduzione d'immagine.

A parità d'identità di riferimento e d'unità di senso, invece, la fantasia presenta un fenomeno di discontinuità [*Diskontinuität*] che impedisce che più immagini mentali formino una connessione unitaria, in cui si mantenga costante il senso dell'apparizione di uno stesso oggetto. Le caratteristiche interne di ciascun'apparizione di fantasia e le relazioni tra ognuna di esse ed altre apparizioni contigue nel campo della fantasia variano al di là di qualsiasi limite che possa fissare l'identità del riferimento. Ogni immagine mentale va incontro ad alterazioni che impediscono che un'apparizione e la successiva siano aspetti di uno stesso oggetto.

Nella maggior parte dei casi, accade che ogni immagine della serie di apparizioni di fantasia successive soggiaccia ad alterazioni così grandi, che nessuna di esse è in grado di assumere il valore di variazione d'aspetti dell'oggetto mostrato dall'apparizione precedente entro il limite fissato dalla connessione comune alla quale entrambe appartengono. È, quindi, possibile riconoscere che una serie d'apparizioni di fantasia successive corrisponda ad uno stesso decorso, nonostante la discontinuità della variazione della portata intuitiva, solo se si accerta in qualche modo il riferimento costante di ciascun membro della serie. Tuttavia, spesso alla fantasia complessiva non corrisponde uno stesso oggetto che si mostri in aspetti diversi in ciascuna delle parti del decorso delle immagini mentali. Senza una traccia di un senso unitario della variazione, le immagini possono formare solo una pluralità di apparizioni disperse e relative a riferimenti diversi.

6 – *Difficoltà ed aporie della teoria della Repräsentation*

In accordo con la teoria della *Repräsentation*, si deve affermare che l'immagine mentale di un oggetto non è un'immagine in senso stretto, dal momento che il senso e le condizioni fenomeniche della fantasia non coincidono con il senso del riferimento ad un oggetto raffigurato e con la condizione di senso dell'immagine fisica. L'apparizione di x nella fantasia è un'apparizione irreali, priva di valore attuale per chi intende la x che vi si mostra, che ha funzione di ripresentante [*Repräsentant*] degli aspetti che x potrebbe mostrare nella percezione o nella raffigurazione. Nella fantasia, è possibile intuire aspetti e proprietà di x , in un'apparizione che non è vincolata dal contesto d'occorrenza sia dell'oggetto sia dell'osservatore. La funzione di ripresentazione, che l'immagine di fantasia assolve nei confronti del referente, coinci-

de con il valore fenomenico che le deriva dal carattere fenomenologico e dal senso dell'atto con cui ci si riferisce all'oggetto fantasticato. Tuttavia, questa teoria va incontro ad alcune difficoltà, qualora sia necessario applicarla per la descrizione di casi più complessi, nei quali la fantasia riguardi degli oggetti, nella misura in cui siano i referenti di altre attività intenzionali.

Si pensi alla fantasia del viaggio in una terra sconosciuta, nella quale si vedono arbusti e cespugli, forme animali, mai viste ma che corrispondono alla descrizione che se n'è letta nei libri o alle foto che si sono viste in passato ³⁰. Secondo la teoria della *Repräsentation*, le immagini mentali degli oggetti e degli animali appaiono per il contrasto con il campo percettivo. Esse si ordinano in un campo di fantasia, nel quale intrattengono rapporti nello spazio e nel tempo che coincidono con i confini dell'apparizione della fantasia. Spazio e tempo sono anch'essi delle finzioni, dal momento che le posizioni, la coesistenza e la successione degli eventi o degli oggetti di fantasia, scompaiono allo svanire delle immagini mentali che ne permettono l'intuizione. Le posizioni, che gli arbusti posseggono rispetto a delle costruzioni o agli animali in movimento, o la successione tra due eventi qualsiasi possiedono un valore solo perché non coincidono con le posizioni e la durata che ordinano gli oggetti e gli eventi attuali, che continuano a possedere un valore d'ordine anche dopo lo svanire della fantasia. Oggetti ed eventi della fantasia si rendono intuibili attraverso una serie di apparizioni irreali. Le immagini mentali sono delle apparizioni che non mostrano nessuno degli oggetti che occorrono nel campo percettivo attuale, ma posseggono la funzione di *Repräsentanten* degli oggetti e degli animali, ai quali ci si riferisce nella fantasia. Esse, dunque, soddisfano un riferimento diretto a degli oggetti assenti. Gli aspetti degli arbusti, dei cespugli, degli animali, appaiono grazie ai fantasmi sensoriali che l'atto della fantasia organizza in un insieme di dati sensoriali immaginari, che non corrispondono alle proprietà di nessun oggetto attuale, e riferisce a degli oggetti assenti.

La funzione del riferimento diretto ad un oggetto assente è però problematica, se si assume che gli arbusti e i cespugli o gli animali in movimento appaiono nella fantasia, nella misura in cui essi sono visti nel contesto del mondo di fantasia. I rapporti nello spazio e nel tempo della finzione, l'ordinamento delle parti delle diverse apparizioni di fantasia nel campo della percezione fantasticata presuppongono l'iscrizione di un punto di vista all'interno della fantasia e la fantasia del decorso di apparizioni nel quale gli oggetti di fantasia si mostrano secondo certi lati e non altri. In altre parole, le immagini mentali mostrano degli oggetti in relazione al modo in cui ci s'immagina che essi siano percepiti in un contesto di finzione. È ancora possibile asserire che ci si riferisce in modo semplice [*einältig*] e senza nessuna mediazione

agli oggetti assenti, se essi sono intuiti nei lati e con le proprietà che si suppone siano percepibili nel mondo della fantasia? Qual è, allora, la funzione delle apparizioni irreali? Esse posseggono la funzione di *Repräsentanten* delle percezioni che si suppone avvengano nella fantasia, le quali si mostrerebbero direttamente nella fantasia nello stesso modo dei rispettivi oggetti? Le immagini degli arbusti e degli animali della finzione sarebbero allora immagini delle percezioni di finzione?

Se si mantiene l'ipotesi del riferimento semplice e diretto all'oggetto di fantasia, attraverso la *Repräsentation*, la descrizione applicata all'esempio precedente conduce alla seguente aporia: o nelle immagini mentali si mostrano direttamente gli oggetti assenti, ma allora non si spiega perché i fantasmi contribuiscano all'apparizione di certi aspetti degli oggetti piuttosto che altri, o nelle immagini mentali si mostrano gli oggetti percepiti nella finzione, ma allora l'atto di fantasia deve includere in qualche modo uno o più atti della percezione e le immagini non mostrerebbero più gli oggetti di una forma di riferimento semplice e priva di mediazioni.

Un'altra difficoltà è posta dalla necessaria implicazione di un punto di vista all'interno del mondo di fantasia. È ovvio assumere che una condizione fenomenica dell'immagine di fantasia sia la trasposizione dell'osservatore in un campo fenomenico, che contrasta con quello visivo della percezione e dell'immagine fisica. L'osservatore deve distogliere la propria attenzione da ciò che appare nell'ambiente circostante e riferirsi a qualcosa che appare in una frazione di campo che ricopre almeno una parte di campo visivo³¹. Secondo la teoria della *Repräsentation*, l'osservatore si riferisce ad oggetti che si mostrano in una serie concordante o discontinua d'apparizioni irreali. Tuttavia, queste apparizioni assumono valore rispetto al punto di vista attuale o finzionale? Di certo le apparizioni irreali hanno il valore d'immagini di fantasia per l'osservatore che si riferisce agli oggetti di finzione e che possiede il suo unico punto di vista attuale nel mondo dell'esperienza attuale e non finzionale. D'altra parte, nell'esempio precedente le apparizioni irreali corrispondono a ciò che vedrebbe l'osservatore se egli fosse sul suolo della terra sconosciuta che immagina. Il valore ripresentativo delle apparizioni irreali è allora funzionale al riferimento diretto che l'osservatore attuale effettua nei confronti degli oggetti di fantasia, pur se gli atti che egli effettua sono caratterizzati in modo tale da non corrispondere a nessun riferimento effettivo ad oggetti attuali, oppure è funzionale al riferimento della percezione effettuato nella finzione dall'osservatore, alla posizione del quale corrispondono i lati degli oggetti che si mostrano nella fantasia?

Queste difficoltà ed aporie riguardano alcune tesi centrali della teoria della *Repräsentation*: la struttura del riferimento e la riduzione delle immagini mentali ad apparizioni che mostrano direttamente un

oggetto assente, grazie al valore irreali, acquisito in seguito al senso dell'atto di fantasia ed al contrasto con il campo visivo, che supplisce all'assenza di una mediazione fenomenica, di un *Bildobjekt*.

L'aporia relativa alla ripresentazione diretta delle apparizioni di fantasia induce alla domanda se ogni atto di fantasia non sia solo un riferimento ad uno o più oggetti, bensì anche un riferimento ad attività intenzionali che si riferiscono a certi oggetti. L'atto di fantasia non sarebbe diretto a degli oggetti di finzione, bensì a degli altri atti, che medierebbero il riferimento agli oggetti. Quest'ipotesi nasce dalla constatazione che l'apparizione di determinati lati e proprietà degli oggetti nella fantasia rimanda ad un punto di vista e ad un insieme di relazioni, che includono tra i propri membri la posizione stessa dell'osservatore. Se l'ipotesi, così formulata, corrispondesse ad una corretta descrizione della fantasia, allora essa dovrebbe essere valida anche per la percezione. Tuttavia, se è vero che nella percezione gli aspetti degli oggetti e il loro orientamento intrattengono una relazione essenziale con il punto di vista dell'osservatore, con la posizione occupata dal corpo e dalla testa, immobile o in movimento, questo non implica che nella percezione si debbano percepire sia gli oggetti sia l'osservatore che percepisce. Ogni atto della percezione, invece, è diretto agli oggetti che cadono nella visione. L'osservatore e le condizioni della percezione non sono in nessun modo parti del senso della singola percezione, che si esaurisce nel riferimento all'oggetto. Solo in casi particolari, l'osservatore può prestare attenzione alle condizioni della percezione e sapere di percepire, mentre osserva qualcosa. Per esempio, se egli è costretto a chiudere all'improvviso gli occhi, interrompendo il decorso delle apparizioni percettive, o se la stanza, nella quale si trova circondato dagli oggetti che sta percependo, s'immerge all'improvviso nel buio. In questi casi, l'osservatore acquisisce la consapevolezza di percepire e può asserire non solo di percepire *x*, bensì che egli percepisce *x*, nel senso che l'apparizione percettiva di *x* è in relazione con se stesso, nel senso che l'esperienza della percezione gli è attribuibile nei termini di un evento che occorre in particolari condizioni. Solo in circostanze analoghe l'osservatore e le condizioni ambientali della percezione divengono parti del senso di una singola percezione. All'enunciato "vedo un *x* che è *a* e *b*", che esprime il senso ordinario della percezione, si affiancano enunciati sulla percezione che vertono sull'intervento dell'osservatore, per esempio: "so di vedere un *x* che è *a* e *b* e che è posto di fronte a me". In ogni caso, l'esperienza descritta da questa seconda forma di enunciati diviene un contenuto della percezione solo in seguito ad ulteriori osservazioni e ad una variazione nell'interesse dell'osservatore, che non si esaurisce nel riferimento ordinario agli oggetti. Se, dunque, la percezione ordinaria non contiene nessuna altra percezione o nessuna parte della percezione diretta al ruo-

lo dell'osservatore, solo perché la posizione dell'osservatore ed i suoi movimenti rientrano nelle condizioni della visione, allora la stessa ipotesi non deve essere valida neanche per la fantasia. Il fatto che gli oggetti della fantasia appaiano nella forma di immagini mentali, che ne mostrano aspetti relativi alla posizione che s'immagina che un osservatore dovrebbe assumere per percepirli, non è un motivo valido per argomentare che nella fantasia deve essere contenuta anche la percezione delle condizioni della visione degli arbusti, dei cespugli, degli animali che popolano la terra sconosciuta, che costituisce i limiti del mondo di fantasia. Le immagini degli eventi e degli oggetti di fantasia sono apparizioni irreali in relazione con il punto di vista e la posizione dell'osservatore, ripresentati nel mondo di fantasia.

Secondo Husserl, l'inserimento delle condizioni della visione relative all'osservatore nel campo della fantasia è un presupposto dell'articolazione stessa del campo di fantasia, in analogia a quanto accade con il campo della visione attuale. Esso sarebbe il risultato della trasposizione nel campo di fantasia degli effetti che hanno sulla visione le sensazioni relative all'accomodamento e al movimento oculare e l'inserzione ai margini del campo di parti del corpo dell'osservatore. Le immagini mentali degli oggetti sono dotate di indici relativi alla posizione di un osservatore, rispetto al quale gli oggetti appaiono nella fantasia, perché la fantasia è l'immaginazione della percezione degli oggetti e degli eventi di un mondo finzionale. Oggetti ed eventi si ordinano in un contesto finzionale, all'interno del quale deve trovar posto anche il punto di vista dell'osservatore. La soluzione dell'aporia richiede un cambiamento nella teoria della *Repräsentation*. La fantasia non è solo un riferimento diretto a degli oggetti assenti, che si mostrano in immagini mentali composte da fantasmi sensoriali. Piuttosto essa possiede la struttura di una modificazione di un riferimento della percezione, che coinvolge la funzione delle stesse sensazioni che l'osservatore avrebbe se stesse percependo effettivamente gli oggetti. Solo grazie a questa tesi, si spiega che per la fantasia e le immagini degli oggetti valgono possibilità analoghe a quelle della percezione. In altre parole, anche le immagini degli oggetti sono relative a certe condizioni della visione, senza che si renda necessario postulare l'inserimento di una fantasia o di una percezione diretta all'osservatore, e al contesto in cui queste immagini si ordinano. Queste condizioni possono essere rese oggetto del riferimento, solo attraverso ulteriori atti della fantasia, che estendano il dominio del riferimento fino a comprendere la relazione che vincola le immagini degli oggetti alla posizione di chi s'immagina che li guardi.

Questa soluzione non è interamente soddisfacente, dal momento che rinvia alle difficoltà che la teoria della *Repräsentation* incontra nella definizione del valore delle apparizioni irreali rispetto all'osservatore ed alla sua trasposizione nel mondo di fantasia. Infatti, concludere che

fantasticare qualcosa corrisponde ad immaginarsi di percepire qualcosa, piuttosto che al semplice immaginare qualcosa che appare in modo irreali, richiede un chiarimento della relazione tra l'osservatore attuale che immagina di percepire e l'osservatore di finzione che percepisce gli oggetti nella fantasia.

L'apparizione degli oggetti e degli eventi che popolano il mondo di fantasia della terra sconosciuta può essere messa in relazione con l'osservatore attuale, rispetto al quale essa ricopre una porzione del mondo attuale, disponibile alla percezione. La fantasia è un atto con cui l'osservatore si distoglie dal riferimento percettivo a ciò che appare nel suo campo visivo, per riferirsi a degli oggetti immaginari. In questo senso, si asserisce che all'osservatore j sia venuta in mente l'immagine di una terra sconosciuta, nella quale accadono degli eventi che non trovano posto nella forma del tempo oggettivo, nella quale si ordinano oggetti ed eventi attuali che lo circondano e riguardano anche quando la fantasia sarà svanita. Nelle immagini degli oggetti, j intuisce degli oggetti che non occorrono attualmente nel suo ambiente percettivo.

La stessa apparizione degli oggetti e degli eventi immaginari può, però, essere messa in relazione con l'osservatore finzionale jj , al quale l'attività percettiva immaginata nella fantasia è attribuibile. Le immagini mentali assumono la funzione di apparizioni con cui jj si riferisce ad oggetti ed eventi, senza che sia necessario per questo che egli distolga la propria attenzione da alcunché. Gli oggetti e gli eventi immaginari appaiono a jj , che effettua degli atti con cui si riferisce loro, ordinandosi nello stesso ambiente in cui jj è situato. In questo senso, si asserisce che jj vede apparire degli oggetti di fronte o accanto a lui.

Una conclusione di questa distinzione tra j e jj sarebbe che la stessa apparizione di x possieda nello stesso tempo un valore percettivo e immaginario. Questa sarebbe una conclusione contraddittoria, se il suo senso consistesse nell'asserire che j e jj hanno un'identica apparizione di x . Si affermerebbe che la stessa apparizione, rispetto a j , si ordina e, rispetto a jj , non si ordina nella stessa porzione della serie delle apparizioni percettive, nella quale si mostrano gli oggetti che occorrono nel campo percettivo di j . Secondo Husserl, si evita questa conclusione se ci si vieta di parlare dell'apparizione di una x immaginaria come se fosse un'identica apparizione appartenente a due osservatori diversi, che s'inseriscono nello stesso ambiente percettivo. Da un lato, j e jj sono separati dal contrasto. L'osservatore jj della fantasia deriva dalla trasposizione di j , che nel passaggio al mondo della fantasia non conserva il valore delle circostanze dell'ambiente attuale della percezione, al quale è vincolato j . La funzione dell'osservatore finzionale jj è vincolata all'ambiente che appare nel mondo di fantasia, che è in competizione e in contrasto con l'ambiente attuale. Dall'altro, il contrasto tra il campo della percezione e quello della fantasia si estende ad ogni

parte del contenuto dell'apparizione di fantasia, che possiede un valore solo all'interno dei confini del mondo finzionale, e che in nessun modo possiede un valore attuale. Dunque, per quanto j e jj siano portati a coincidere, essi rimangono sempre distinti in modo diverso da come si distinguono due osservatori che appartengono allo stesso ambiente e condividono almeno una porzione dello stesso campo visivo. Si assuma allora che la proposizione "immaginarsi x che si trova di fronte a sé" descriva il riferimento che si effettua ad un oggetto immaginario e l'immagine mentale corrispondente. Questa proposizione è parafrasabile con "avere la fantasia di essere jj che nella circostanza di finzione s percepisce x ", se è riferita all'osservatore che nell'ambiente percettivo si riferisce alla x immaginaria, la cui apparizione ricopre quella degli oggetti attuali y e w . La stessa proposizione è parafrasabile con "percepire x nella circostanza s ", se riferita all'osservatore trasposto nella finzione. La conclusione è che le due parafrasi possono essere considerate equivalenti allo stesso modo e in tutti i rispetti rilevanti solo nel senso in cui nella proposizione parafrasata di partenza è implicita la proposizione "avrei questa percezione di x se si desse il caso s ". Quindi, l'immagine mentale di x non è la stessa apparizione che j e jj avrebbero, bensì è la *Repräsentation* per j dell'apparizione percettiva di x che si mostra a jj in un ambiente ed in un campo differente da quello attuale. La *Repräsentation* coincide con un atto effettuato da j , rispetto al quale si misura il valore inattuale dell'apparizione di x , che corrisponde al suo valore principale. L'apparizione della x immaginaria dipende in modo unilaterale dal riferimento di fantasia effettuato da j . Infatti, essa assume il valore d'immagine se e solo se j qualifica tutto ciò che appare a jj come apparizione nella fantasia di quello che jj potrebbe sensatamente percepire se si dessero certe circostanze. L'apparizione della x immaginaria è ciò che j intuisce, in seguito al riferimento di fantasia, e ha il valore di una modificazione dell'apparizione rispetto ad una qualsiasi percezione attuale di j .

La teoria della *Repräsentation* può essere mantenuta solo se la descrizione della specie del riferimento, che essa attribuiva all'atto della fantasia, della funzione e del valore assegnati all'apparizione di un oggetto immaginario muta radicalmente. Il riferimento di fantasia non è un riferimento diretto ad un oggetto assente che si mostra in un'apparizione irreali. Nella fantasia di un oggetto non si distinguono solo un'apprensione e un'insieme di fantasmi sensoriali, mentre la differenza di senso rispetto alla percezione sarebbe provvista solo da un differente carattere fenomenologico relativo all'effettuazione dell'atto. Piuttosto, il riferimento di fantasia coincide con la modificazione di un'apparizione che corrisponderebbe ad un atto, rispetto al quale l'oggetto immaginario si mostrerebbe da un lato piuttosto che da un altro e dotato d'alcune proprietà piuttosto che altre ³².

Rimane ancora una difficoltà. Questa spiegazione della fantasia sembra indurre alla conclusione che ogni atto della fantasia sia riferito ad un altro atto effettuato solo nella finzione e non all'oggetto immaginario. Tuttavia, una tale descrizione implicherebbe un regresso all'infinito, se l'atto al quale corrisponde l'apparizione di fantasia possedesse lo stesso valore dell'oggetto immaginario. Per riferirsi ad una x immaginaria, si dovrebbe già possedere l'immagine della percezione di x . Inoltre, sarebbe necessario apprendere le parti dell'atto di percezione che determinano il riferimento a x e non a w . Prima ancora di immaginare la percezione di x , sarebbe necessario immaginare la struttura ed il senso della percezione di x . Questo regresso continuerebbe, senza che mai il riferimento arrivi ad essere soddisfatto da x .

Per risolvere questa difficoltà, Husserl introduce una distinzione nella portata intenzionale delle varie parti del riferimento di fantasia, che segna un ulteriore allontanamento della descrizione dalle tesi dell'originaria teoria della *Repräsentation*. Secondo questa distinzione, il riferimento dell'atto di fantasia F *riproduce* l'intero atto P , con cui ci si riferirebbe a x , se si desse la circostanza s in cui x sarebbe il referente di P , ed ogni singola parte della struttura e del senso di P , che ne individua in x il referente. Lo stesso atto F *ripresenta* x , se l'espressione "ripresentare x " possiede lo stesso significato dell'espressione "riferirsi intenzionalmente a x " e solo se "ripresentare" non possiede lo stesso significato di "riprodurre"³³. Dunque, il senso e la struttura dell'atto che corrisponderebbe ad un riferimento effettivo a x , se non fosse solo ricavabile dalla fantasia e se x occorresse effettivamente nel campo visivo attuale, sono riprodotti nella fantasia di un oggetto, mentre x è ripresentato e non riprodotto nel riferimento di fantasia. Questa distinzione permette di stabilire che la riproduzione di un atto non è un riferimento intenzionale all'atto o ad una sua parte. Se la fantasia di oggetti ed eventi immaginari, che si trovano ed accadono in una terra di fantasia, prevede che il riferimento sia soddisfatto da apparizioni degli oggetti, che presuppongono un osservatore finzionale e degli atti immaginari, allora le condizioni della visione e gli atti immaginari sono solo riprodotti. In altre parole, essi non sono il referente dell'atto di fantasia, che invece rimane sempre e solo l'oggetto immaginario.

La successiva teoria, elaborata da Husserl per descrivere la struttura del riferimento di fantasia e il senso dell'apparizione dell'oggetto immaginario, è mossa dalla necessità di illustrare la relazione tra la riproduzione ed il riferimento intenzionale ad un oggetto, tra l'atto di fantasia e l'atto modificato.

7 – La teoria dell'implicazione intenzionale

Se ci si riferisce ad un oggetto immaginario qualsiasi, non importa se ad un oggetto esistente o no nel mondo attuale o in un mondo possibile, allora si effettua un riferimento all'oggetto come se esso fosse il referente di un'attività intenzionale riprodotta nella fantasia. L'espressione "come se" [*Als ob*] è un indice della modificazione che si applica all'attività intenzionale riprodotta dall'atto della fantasia. Se il riferimento è diretto ad una casa immersa nel verde e situata su un'altura a picco sul mare, l'attività intenzionale riprodotta può coincidere con una percezione della stessa casa occorsa nel passato di chi effettua la fantasia, con una percezione che ci si aspetta di avere nel futuro, quando finalmente si raggiungerà il luogo in cui si è deciso di trascorrere del tempo. La percezione riprodotta nella fantasia potrebbe però appartenere alla storia di qualcun altro, che ha raccontato a chi immagina, dopo un certo tempo trascorso dal momento del racconto, l'oggetto di una percezione occorsa nel suo passato o di un'attesa relativa al futuro. L'attività riprodotta potrebbe anche corrispondere ad una percezione possibile, che si sa non si realizzerà mai per qualche ragione e che, tuttavia, s'immagina accada in certe circostanze apprese leggendo o guardando delle foto. Qualunque sia la specie dell'attività intenzionale riprodotta, essa deve essere coinvolta nell'effettuazione del riferimento di fantasia all'oggetto. L'atto della fantasia e l'atto modificato costituiscono un intero, nel quale il riferimento attualmente effettuato da chi immagina qualcosa è unito al riferimento di un atto intenzionale che non è in nessun modo effettuato attualmente. L'intervento di questo secondo atto è necessario per stabilire il riferimento ad un determinato individuo immaginario ³⁴.

L'esperienza del riferimento alla casa immaginaria è descrivibile sia come un riferimento attuale di fantasia che è allo stesso tempo la riproduzione di un riferimento percettivo sia come un riferimento percettivo inattuale che è allo stesso tempo una fantasia dello stesso oggetto. L'intero, che si costituisce con l'unificazione dei due atti di riferimento, corrisponde all'attività intenzionale del fantasticare un oggetto come se esso fosse percepito in determinate circostanze. Il riferimento riprodotto è coinvolto nel riferimento di fantasia se esso diviene una parte non indipendente dell'intero riferimento e solo se è modificato in un riferimento non attuale, vale a dire non effettuato nel momento stesso in cui si effettua il riferimento di fantasia.

La teoria dell'implicazione intenzionale descrive queste due condizioni che permettono a chi immagina qualcosa di riferirsi ad un individuo determinato³⁵. Innanzi tutto, essa spiega in che senso deve essere intesa la non indipendenza dell'atto riprodotto rispetto all'intero riferimento, del quale diviene una parte. Se P è l'atto riprodotto nel

riferimento di fantasia F a x, allora P è parte non indipendente di F nel senso che P è implicato in F, dal momento che ogni analisi della struttura di F (x) deve mostrare necessariamente anche P (x). L'implicazione tra il senso ed il riferimento di due atti non equivale all'inclusione reale di un atto in un altro, come se l'atto riprodotto fosse contenuto nell'atto della fantasia nello stesso modo in cui un oggetto è in un contenitore. Se l'atto riprodotto fosse implicato in questo modo nella fantasia, si avrebbero due riferimenti effettuati nello stesso tempo ad uno stesso oggetto o, nel migliore dei casi, un riferimento di fantasia ad un riferimento di qualche genere. In questo caso, la conseguenza dell'implicazione sarebbe rispettivamente un contrasto tra due riferimenti di diversa specie ad uno stesso oggetto o un regresso all'infinito, senza che s'individuino il referente dell'atto complessivo. Un atto è implicato da un atto di fantasia nella forma della riproduzione solo se l'analisi dell'apparizione dell'oggetto immaginario induce a presupporre che l'atto di fantasia sia tale da riferirsi all'oggetto come se esso fosse un altro riferimento effettuato in circostanze diverse da quelle attuali, nelle quali la fantasia è effettuata. Per esempio, l'analisi del modo in cui appare la casa immaginaria sul mare induce a presupporre che la casa mostra gli aspetti che apparirebbero in una percezione effettuata da un certo punto di vista e non da un altro. Si stabilisce allora che un riferimento percettivo, che non è effettuato nel momento in cui qualcuno immagina la casa, è implicato nella struttura del riferimento alla casa immaginaria. L'analisi dell'atto di fantasia F deve allora mostrare una struttura intenzionale unitaria formata da una molteplicità di parti, una delle quali coincide con l'atto riprodotto P. Husserl scrive la struttura dell'implicazione con la formula: « $R(Wa) = Va$ », nella quale (1) R sta per riproduzione [*Reproduktion*], (2) Wa sta per percezione [*Wahrnehmung*] dell'oggetto "a", (3) Va sta per presentificazione [*Vergegenwärtigung*] dell'oggetto "a" ³⁶.

Se si sostituisce "fantasia" a "riproduzione", il senso della formula è duplice. Da un lato, essa significa che un atto di fantasia che si riferisce all'oggetto x è la presentificazione della percezione, o di qualsiasi altro atto implicato, che fornirebbe il riferimento a x in circostanze diverse rispetto a quelle in cui si effettua la fantasia. La presentificazione equivale alla modificazione del valore d'attualità dell'atto implicato. Dall'altro, la formula significa che la fantasia, che implica un riferimento non attuale, si riferisce allo stesso oggetto al quale l'attività implicata si riferirebbe. Questa formula mostra i risultati ai quali era già pervenuta la revisione della teoria della *Repräsentation*, che escludono che la fantasia si riferisca all'attività riprodotta piuttosto che all'oggetto immaginario. La fantasia mantiene il senso di un atto che si riferisce ad un oggetto individuale, che appare in un determinato modo in relazione al senso dell'atto dal quale dipende la selezione del re-

ferente. Inoltre, la formula integra i risultati delle analisi precedenti con la descrizione del modo in cui l'atto riprodotto è incluso nel riferimento di fantasia. Infatti, se s'inverte la posizione dei membri della formula di Husserl e se ne sostituiscono le lettere con le lettere usate finora per illustrare la relazione d'implicazione tra atti ed il loro referente, secondo le seguenti equivalenze: $F = V$, $P = W$, $P^* = R$ (Wa), $a = x$, allora si ottiene che $F(x) = P^*(x)$, dove $P^*(x)$ è la stessa attività $P(x)$ implicata nel riferimento di fantasia F .

L'interpretazione di questa nuova formula, che mostra le condizioni del riferimento di fantasia, non è l'equivalenza tra due atti distinti del riferimento che posseggano la stessa x come referente. L'atto di fantasia F è uguale all'atto della percezione P^* implicato e modificato nella stessa struttura del riferimento. La fantasia F non è uguale al semplice atto della percezione P , distinto dall'atto di fantasia. L'equivalenza stabilita dalla formula, dunque, non sussiste tra l'ostensione percettiva e la fantasia, dal momento che ai due lati di essa si trovano due parti non indipendenti di una stessa struttura. Inoltre, la x non rappresenta uno stesso referente, inteso da due atti distinti, ma il singolo individuo immaginario al quale si riferisce la fantasia attraverso la riproduzione di un atto che si riferirebbe allo stesso individuo in circostanze immaginarie. La formula non descrive allora la sostituibilità della fantasia e della percezione, dal momento che la sostituzione dell'una con l'altra nel contesto del riferimento lascia invariata l'identità del referente. L'interpretazione corretta della formula, alla luce della teoria della riproduzione e dell'implicazione intenzionale, consiste nell'asserzione che l'immaginazione o la fantasia di x consiste nella modificazione del carattere di un qualsiasi atto riferito a x , in seguito alla quale si altera il valore di x da oggetto attuale, presente o passato o futuro in un mondo reale o solo possibile, ad oggetto immaginario.

Dunque, piuttosto che trascrivere la formula come $F(x) = P(y)$, in modo da asserire la sostituibilità di F e P per $x = y$, è necessario interpretarla in modo che la trascrizione corrispondente sia $(F[P])x$, dove (a) le parentesi tonde stanno per il riferimento primario di fantasia a x ; (b) le parentesi quadre stanno per l'implicazione del riferimento modificato di P ; (c) il fatto che x si trovi al di fuori dei due tipi di parentesi indica che il referente è esterno alla struttura stessa dell'intero atto. Quest'ultima annotazione corrisponde alla necessità che l'implicazione intenzionale di un atto della fantasia preservi il riferimento ad un oggetto, che non può in nessun caso essere incluso nell'atto che effettua il riferimento, se deve esserne l'oggetto intenzionale.

L'ultima trascrizione possiede il vantaggio di mostrare che la fantasia e l'atto implicato costituiscono un'unica struttura del riferimento, che possiede il carattere di un intero rispetto alle sue parti. L'attività intenzionale implicata non può occorrere indipendentemente dal

riferimento di fantasia che ne modifica il senso e il valore attuale dell'effettuazione. Essa sarebbe una parte completamente separabile ed in grado di sussistere in modo autonomo solo se fosse esattamente la stessa attività intenzionale non modificata da nessun atto della fantasia. Per esempio, una percezione effettiva della casa immersa nel verde e a picco sul mare è indipendente dall'atto di fantasia con il quale lo stesso osservatore può riferirsi alla stessa casa, in un secondo tempo rispetto a quello in cui ha effettuato la percezione, anche se l'apparizione della casa nella percezione dovesse essere assolutamente identica all'apparizione della casa nell'immagine mentale corrispondente. La percezione modificata, invece, che si suppone essere l'attività rispetto alla quale apparirebbe la casa immaginaria se essa fosse effettivamente percepita, non occorre in nessun caso in modo indipendente dalla fantasia. Infatti, solo a partire dall'analisi della fantasia si suppone che questa percezione sia l'attività immaginaria, alla quale dovrebbe corrispondere il modo in cui la casa di fantasia si mostra nell'immagine mentale.

La teoria dell'implicazione spiega anche l'altra condizione del riferimento di fantasia, vale a dire la modificazione dell'attività intenzionale coinvolta nel riferimento. Un'attività intenzionale di un qualunque genere diviene parte non indipendente del riferimento di fantasia solo se è modificata dalla neutralizzazione³⁷. La fantasia, infatti, neutralizza l'atto implicato, che non corrisponde né ad un atto intenzionale effettuato contemporaneamente alla fantasia né tanto meno ad un atto che semplicemente non sussiste. Piuttosto, l'atto implicato è modificato nel senso che esso contribuisce solamente a determinare il riferimento complessivo della fantasia, senza che ciò presupponga né che chi si riferisce a x come se x apparisse in un ambiente diverso da quello attuale debba percepire attualmente x né che x occorra nello stesso ambiente percettivo, nel quale si trova chi vi si riferisce nella fantasia. L'attività intenzionale implicata nella fantasia di x è dunque neutralizzata, nel senso che l'effettuazione del suo riferimento a x è resa inattiva³⁸. Non solo la percezione implicata non è un evento intenzionale che accade contemporaneamente alla fantasia, ma essa potrebbe anche essere un'attività che non è mai accaduta o per la quale non sussistono ragioni plausibili che accada in futuro. Tuttavia, l'attività intenzionale neutralizzata dalla fantasia non equivale ad un'attività che semplicemente non occorre o che è negata da un riferimento ulteriore allo stesso oggetto, dal momento che diviene parte di un riferimento di fantasia effettivo ad un oggetto.

Husserl descrive la neutralizzazione del valore effettivo dell'attività intenzionale implicata nella fantasia, a volte, nei termini di una sospensione dell'interesse nella determinazione dell'esistenza o dell'inesistenza dell'oggetto di fantasia. La fantasia sarebbe caratterizzata dal

disinteresse nei confronti dell'esistenza dell'oggetto, a differenza della percezione, che è sempre un riferimento a qualcosa caratterizzato dal modo epistemico della credenza. L'oggetto che si mostra in un'apparizione percettiva è sempre creduto attuale, a meno che gli aspetti che nelle apparizioni successive ne mostrano le proprietà non contrastino con quanto è già apparso. Ciò significa che la percezione di un oggetto veicola sempre la credenza nell'esistenza dell'oggetto, entro i limiti di un decorso unitario e concorde delle apparizioni. Questa credenza è una forma epistemica fondamentale, alla quale appartengono anche le modalizzazioni della negazione e del dubbio, nel senso che la negazione o la messa in dubbio dell'esistenza di certe proprietà di un oggetto presuppongono che altre proprietà in contrasto con esse appaiano nel decorso e siano candidate plausibili ad esser credute attuali. La neutralizzazione della fantasia produce il riferimento ad un oggetto che non possiede nessun modo epistemico, che rientri nella stessa serie della credenza o delle sue modalizzazioni del dubbio e della negazione. Infatti, l'oggetto della fantasia non è in grado di negare o mettere in dubbio nessuna proprietà o nessun oggetto del mondo attuale, dal momento che esso possiede un valore fenomenico solo entro i limiti del mondo di finzione al quale appartiene.

In questo senso, la descrizione della fantasia nei termini di un riferimento disinteressato all'esistenza o all'inesistenza dell'oggetto è conseguente alla teoria dell'implicazione e della modificazione intenzionale. Il riferimento della fantasia non è dotato dell'interesse per l'affermazione, la negazione, la messa in dubbio dell'esistenza dell'oggetto, poiché l'apparizione dell'oggetto appartiene ad un campo differente da quello della percezione, mentre l'oggetto, ammesso che sia attuale, occorre altrove rispetto all'ambiente percettivo di cui fa parte tutto ciò che l'osservatore può credere attuale o no. Non bisogna, però, invertire l'ordine tra la spiegazione della fantasia in termini di neutralizzazione e quella in termini di disinteresse per la credenza nell'esistenza dell'oggetto. Se si giudica la neutralizzazione in relazione alla modificazione che ne risulta nella modalità epistemica del riferimento implicato, allora la si deve ritenere una modificazione che appartiene ad un ordine interamente diverso rispetto a quello al quale appartengono la credenza e le sue modalizzazioni. Essa rende possibile l'apparizione di un oggetto in un ambiente diverso da quello attuale. In questo senso, allora, l'atto che neutralizza un altro atto qualsiasi non è portatore d'interesse per l'affermazione o la negazione della credenza nell'esistenza dell'oggetto. Tuttavia, la neutralizzazione dell'atto implicato non esclude che la fantasia si riferisca ad un oggetto che si crede esistente in qualche parte del mondo attuale. La condizione per effettuare un riferimento di fantasia consiste nel rendere neutrale, ai fini del riferimento, l'effettuazione dell'atto implicato. Essa non consiste nell'indif-

ferenza all'esistenza dell'oggetto, dal momento che vi sono fantasie d'oggetti esistenti e inesistenti o impossibili, nel senso che contraddicono le leggi fisiche che regolano gli eventi nel mondo conosciuto.

È necessario, dunque, distinguere tra la neutralizzazione e la credenza o l'assenza di credenza nell'esistenza dell'oggetto di fantasia. Il valore effettivo dell'atto implicato è invariabilmente neutralizzato, se esso diviene parte del riferimento di un atto di fantasia, mentre il valore epistemico attribuibile all'oggetto di fantasia varia indipendentemente dalla neutralizzazione. In questo modo, è possibile avere la fantasia di una casa, che si sa esistere in una certa regione del mondo, in funzione del fatto che l'attività implicata è una percezione occorsa nel passato di chi immagina la casa. È anche possibile, però, avere la fantasia di un drago o di una sirena, in funzione del fatto che l'attività implicata non è mai occorsa ma si fonda sulle descrizioni condivise delle proprietà che qualcosa deve possedere per essere chiamata con questi nomi. In entrambi i casi, però, l'attività implicata è sempre neutralizzata, dal momento che non si percepiscono né tanto meno occorrono draghi o sirene o case esistenti nello stesso momento in cui se ne ha l'immagine di fantasia e nello stesso ambiente in cui è collocato chi immagina.

¹ Nelle *Ricerche Logiche*, in particolare nella V e VI *Ricerca*, Husserl adotta casi d'immagine fisica o di fantasia con la funzione di esempi di due tipi diversi di modificazione del senso di un atto: l'oggettivazione rappresentativa [*vorstellende Objektivierung*], che modifica la materia di un atto, e la modificazione qualitativa [*qualitative Modifikation*] che trasforma un atto dotato di credenza, lasciandone inalterata la materia. Secondo Husserl, esempi della prima modificazione sono: la visione di un oggetto raffigurato in un dipinto che è a sua volta raffigurato in un quadro, la rappresentazione di percepire qualcosa, in altre parole l'immaginazione della percezione di qualcosa. Esempi della seconda modificazione sono: il passaggio dal giudizio su uno stato di cose alla semplice comprensione del giudizio, che sarebbe equivalente al passaggio dalla percezione di x all'immagine mentale di x o alla visione del dipinto di x. L'inclusione dei fenomeni dell'immaginazione, a volte compresi sotto il titolo di mera rappresentazione [*bloße Vorstellung*], in queste due forme di modificazione è giustificata dal contesto delle ricerche, focalizzate sui fenomeni del rappresentarsi o del farsi un'idea [*sich Denken*] di qualcosa, dell'aver in mente un oggetto o una situazione [*bloße Vorschweben haben*], della semplice comprensione di un giudizio o di una proposizione, che non è possibile identificare in senso stretto con i fenomeni del riferimento figurativo o di fantasia. Sulle conseguenze dell'uso delle immagini come esempio di fenomeni di questo tipo, si veda Saraiva (1970: 182).

² *PhB*, § 1, p. 3: gli oggetti [*Objektivitäten*] della fantasia non sono studiati dalla fenomenologia, che s'interessa alla struttura degli atti del riferimento intenzionale. Essi rientrano, però, nel dominio dell'analisi «nella misura in cui l'Erlebnis oggettivante, che in questo caso è un Erlebnis della fantasia, mostra la proprietà immanente di far apparire proprio questo oggetto che appare così e così e di farlo apparire come tale» [*sofern das objektivierende Erlebnis, hier das Phantasieerlebnis, die immanente Eigenheit zeigt, gerade dieses so und so erscheinende Objekt eben zur Erscheinung zu bringen und als dieses da zur Erscheinung zu bringen*]. Per questa ragione, le analisi di *PhB* sono, a mio parere, innovative per la fenomenologia descrittiva. Esse coniugano alla descrizione del senso degli atti quella della struttura fenomenica di ciò che appare nel campo della fantasia.

³ *PhB*, § 6, p. 14: se si possono paragonare immagini fisiche e mentali, rispetto alle differenze di gradi intensivi ed estensivi, perché si riferiscono allo stesso oggetto, allora è necessario chiarire che cosa significhi riferirsi allo stesso oggetto rappresentato [*dasselbe vorgestellte Objekt*] nei due casi.

⁴ Saraiva (1974: 96): «Nous ne voyons pas nos images “internes”, mais nos représentations imageantes font “voir”, et c’est pourquoi elles méritent la désignation d’intuitions».

⁵ *PhB*, § 24, p. 49.

⁶ *PhB*, § 32, p. 67: «Nur im Nacheinander, in der Form der Sukzession, kann Wahrgenommenes und Phantasiertes zur Einheit der Erscheinung kommen. Und in allgemeinen ergibt der Übergang vom einen zu anderen eine Diskontinuität [...], so ist der Übergang von einer augenblicklich vollzogenen Phantasievorstellung zu einer Wahrnehmungsvorstellung ein Sprung, ein gewaltiger Abstand, im Kontrast gegen die Wahrnehmung und in einer Art *Widerstreit* gegen sie erweist sich die Phantasieerscheinung als blosses *Fiktion*».

⁷ *PhB*, § 35, p. 74: «Die phantasiemässig erscheinende Gegenständigkeit ist eine, und die wahrnehmungsmässig erscheinende ist eine andere, beide mögen durch intentionalen Bande verknüpft sein, aber sie sind nicht verknüpft durch diejenigen Bande wechselseitiger intentionaler Zusammengehörigkeit, welche eine Einheit der Anschauung, eine einheitlich intuitive Gegenständigkeit konstituiert: derart wie sie die Phantasie für sich und die Wahrnehmung für sich konstituiert». Volonté (1999) evidenzia l'importanza del contrasto tra i campi per una corretta descrizione fenomenologica dell'apparizione di fantasia.

⁸ *Ivi*.

⁹ In *EU*, §§ 41-42, Husserl discute la possibilità di unificare gli oggetti della percezione e gli oggetti della fantasia in un'unità intuitiva, sulla base dell'associazione. L'unificazione di *EU* presuppone però l'elaborazione di una compiuta fenomenologia dell'associazione e della struttura d'orizzonte di ogni dato fenomenico, che manca in *PhB*. Inoltre, se si rimane entro il senso di unità dell'intuizione, che Husserl designa come “proprio”, la conclusione sembra essere che non c'è connessione intuitiva tra gli atti posizionali e quelli della fantasia e che l'unica unità intuitiva in senso proprio è riscontrabile nei mondi di fantasia, intesi solo come mondi d'esperienza possibile. Da questo punto di vista, le conclusioni di *EU* non contraddicono la tesi dell'incompatibilità intuitiva sostenuta in *PhB*. Del resto, qualunque confronto tra i due testi deve tener presente che *EU* opera con un concetto di io intenzionale assente da *PhB* e che la teoria della fantasia di *EU* è diversa da quella di *PhB*, dal momento che presuppone la nozione di neutralizzazione e d'implicazione intenzionale, oltre al fatto di estendersi ad un dominio più ampio di fenomeni, rispetto a quello qui considerato.

¹⁰ Husserl tornerà in seguito sui gradi continui dell'intuizione, cfr. *EU*, § 42.

¹¹ *Hua* XXIII, testo integrativo n. XLIV, *Problem: kann Wahrgenommenes in den Zusammenhang eines Phantasierten eintreten?*... (1908), p. 454: «aber ich kann die Phantasie nur bis zu dem Punkt ausmalen, wo dieses Haus hereinkommt. Während ich das Haus jetzt aktuell wahrnehme, kann ich nicht eine vollständige Phantasie haben, in der diese Haus-Wahrnehmung, wie ich sie gerade habe, als Bestandteil fungiert».

¹² *Hua* XXIII, testo integrativo n. IX, cit., (1905), p. 150.

¹³ *Ivi*, p. 152. In questo caso, Husserl parla di «immagine di fantasia», utilizzando le virgolette per marcare la differenza di senso dell'espressione rispetto a quando il termine immagine ricorre in espressioni che designano esempi d'immagini fisiche.

¹⁴ Fino al 1898 Husserl spiega l'immagine di fantasia in funzione di un riferimento indiretto analogo a quello figurativo. Nel *Phantasiebild* bisogna distinguere tra immagine [*Bild*] e oggetto [*Sache*], che sono due oggetti distinti, nello stesso modo in cui questa distinzione è permessa dalla presenza del *Bildobjekt* nell'immagine fisica. Cfr. *Hua* XXII, testo integrativo n. 1, *Phantasie und bildliche Vorstellung*, pp. 108-37. Di questa teoria dell'immagine di fantasia, che la equipara all'immagine in senso stretto, si trovano tracce ancora in *PhB*, § 12, p. 26, fino a che il procedere dell'analisi e soprattutto i risultati della descrizione del contrasto tra il campo della percezione e della fantasia non induce Husserl ad affermare l'assenza di qualsiasi parte dell'immagine di fantasia che assuma la funzione di *Bildobjekt*. Diviene, dunque, necessario descrivere le differenze che impediscono di considerare l'immagine di fantasia analoga all'immagine fisica.

¹⁵ Cfr. *Hua* XIX/1, *LU* v, p. 392. Il fantasma corrisponde alla sensazione in senso stretto, cioè come contenuto immanente ostensivo di un atto intuitivo, già integrato in una struttura percettiva. Il termine “*Empfindung*” in quest'accezione non designa una mera complessione sensoriale, bensì la sensazione strutturata dall'apprensione, in modo che essa abbia una

funzione ostensiva in una percezione di un oggetto. In modo analogo “*Phantasma*” designa una complessione sensoriale strutturata da un’apprensione, che le attribuisce valore presentificante invece che ostensivo. Il fantasma è il contenuto sensoriale *integrato* in un atto di fantasia, cioè un aspetto di un’oggetto fantasticato e non la semplice sensazione fantasticata che, in linea di principio, si può distinguere dall’apprensione. Nel testo delle *Vorlesungen*, Husserl conserva l’ambiguità di “*Empfindung*”, intesa sia in senso stretto sia ampio, che si ripercuote nell’uso della nozione di “*Phantasma*”.

¹⁶ *PhB*, §§ 38, 42.

¹⁷ *PhB*, § 37, p. 78: «Zu den Phantasmen aber gehören imaginative Auffassungen. Diese imaginativen Auffassungen sind nicht fundiert in direkten Auffassungen perceptiver Art, welche den sinnlichen Inhalt erst <ein> mal als Gegenwärtiges ansetzen und dann als Bild eines anderen nehmen, sondern vermöge ihrer mehr oder minder entfernten Ähnlichkeit fundieren sie unmittelbar ein immanentes Vergegenwärtigungsbewusstsein, ein modifiziertes Bewusstsein, des Hineinschauens des Gemeinten in das Erlebte, ohne dass doch das Erlebte erts für sich, und zwar für ein Gegenwärtiges, gelten würde» [ma i fantasmi appartengono delle apprensioni dell’immaginazione. Queste apprensioni dell’immaginazione non sono fondate su apprensioni dirette di genere percettivo, che innanzi tutto assumano il contenuto sensibile come un dato presente e poi lo prendano come immagine di un altro contenuto, piuttosto esse fondano immediatamente una coscienza di presentificazione immanente per mezzo della loro più o meno vaga somiglianza, una coscienza modificata dell’intuizione di ciò che è inteso in ciò che si vive, senza che però ciò che si vive valga innanzi tutto per sé, in altre parole come dato presente].

¹⁸ In *PhB*, § 42, Husserl sostiene la necessità di sostituire l’uso del termine *Vergegenwärtigung* a quello equivoco di *Imagination*, dal momento che il primo termine comprende la specie di riferimento di fantasia e figurativo, senza indurre a stabilire analogie di senso e struttura come il secondo. Sotto un genere descrittivo comune, allora, si comprendono la fantasia, dotata di un riferimento semplice [*einfältig*], e la coscienza d’immagine fisica [*Bildbewusstsein*], dotata di un riferimento formato da un’intenzione composita [*mehrfältige Intention*].

¹⁹ *PhB*, § 28, p. 59: «Wir leben in einer Gegenwart, wir haben ein Blickfeld der Wahrnehmung, aber daneben haben wir Erscheinungen, die gänzlich ausserhalb dieses Blickfeldes ein Nichtgegenwärtiges vorstellen».

²⁰ Questo esempio è una rielaborazione del caso d’equivalenza tra fantasia e percezione proposto da Husserl in *PhB*, § 44. La discussione che segue riprende l’analisi del nuovo concetto di *Erscheinung* che Husserl ritiene di dover introdurre rispetto alle *Ricerche Logiche*, ma finalizzandola all’esposizione del carattere che deve fornire la differenza tra le due forme di riferimento intuitivo, affrontate solo nei §§ 48-52.

²¹ L’esclusione degli ultimi due candidati segna anche una differenza di *PhB* rispetto alle *Ricerche Logiche*. In questo testo la differenza tra la percezione, da un lato, e l’immagine fisica e la fantasia, dall’altro, è affidata proprio alla forma della rappresentazione, il che segnala lo stadio più avanzato dell’analisi di *PhB*. La nozione di contenuto intuitivo, che chiamo così per esigenze di chiarezza dell’esposizione, corrisponde a quella di *Wahrnehmungsgehalt*, isolata nella VI *Ricerca*, § 23, che Piana traduce con l’espressione «statuto percettivo».

²² La scoperta di un elemento, rispetto al quale la percezione e la fantasia si definiscono identiche, permette a Husserl di ribadire la tesi secondo la quale la fantasia sarebbe una forma di riferimento analoga alla percezione, se si paragona la struttura specifica dei due atti a quella di un atto che si riferisce ad un oggetto tramite l’immagine fisica.

²³ *PhB*, § 48, p. 100.

²⁴ *PhB*, § 49, p. 103: «Jedes konkrete Erlebnis ist *eo ipso* gegenwärtig, d.h. nach idealer Möglichkeit gesprochen kann es wahrgenommen werden. Aber nach idealer Möglichkeit gesprochen kann jedes konkrete Erlebnis auch eine modifikation erfahren, in einem Auffassen, das es als Vergegenwärtigung fasst. Dadurch wird es gleichsam diskreditiert, es gilt nicht mehr für sich als gegenwärtig, sondern als Vergegenwärtigung von anderem» [ogni Erlebnis concreto è *eo ipso* presente, vale a dire esso può, secondo una possibilità ideale, essere percepito. Ma, secondo una possibilità ideale, ogni Erlebnis concreto può anche subire una modificazione in una apprensione che lo coglie come una presentificazione].

²⁵ Un oggetto *x* non appare in un’immagine mentale, dopo che un atto *P* riferito a *x* sia stato modificato dal carattere *G*, per trasformarlo in un atto di fantasia *F* riferito a *x*. Questa spiegazione porterebbe ad un regresso all’infinito, evidente se si pensa al carattere *G* come ad un nuovo atto che si applichi su *P* per ottenere *F*. Piuttosto, *F* è una fantasia di *x* se il suo

senso include già G. F (x) è immediatamente un riferimento di fantasia a x, che può essere inteso in modo tale da apparire nella fantasia nello stesso modo dell'apparizione relativa a P (x). Cfr. *PhB*, § 49, p. 103, nota 1.

²⁶ Husserl non spiega le differenze nell'intervento della somiglianza nell'immagine fisica e di fantasia. Del resto, ogni sua trattazione in merito risponde sempre e solo alla questione della sintesi del riempimento, che interviene per il riferimento sia della prima sia della seconda. Inoltre, egli parla esplicitamente della somiglianza a proposito della fantasia solo nei §§ 37-38, dopo aver introdotto la differenza tra le condizioni fenomeniche delle due specie d'immagini, ma prima dell'analisi della struttura del riferimento specifica della fantasia. Tuttavia, la differenza d'impostazione della questione della somiglianza mi sembra rispondere al senso delle analisi di Husserl: da un lato, non ha senso parlare della somiglianza se nella fantasia non c'è un'immagine in senso stretto, dall'altro, si può parlare di una certa funzione della somiglianza, perché nella fantasia un'apparizione irreali "illustra" gli aspetti di un oggetto. Se anzi non fosse possibile parlare di somiglianza in questa seconda accezione, non si comprenderebbe perché nella fantasia c'è l'apparizione irreali di x e non un contenuto che appare e che sia poi da mettere in corrispondenza con x. Cfr. anche *Hua* XIX/2, *LU* VI, p. 62; tr. it., p. 360.

²⁷ Sull'importanza del riconoscimento delle differenze tra la soddisfazione intuitiva permessa dalla struttura fenomenica dell'immagine fisica e quella permessa dalla struttura dell'immagine di fantasia per lo sviluppo delle analisi husserliane sulle differenti specie del riferimento e per la stessa teoria dell'intenzionalità, cfr. English (1994) e (1996), van Eynde (1999).

²⁸ *PhB*, § 28, p. 59: «Ungesättigte Farben in der Wahrnehmung, das sind Farben, die sich an dem Grau nähern. Aber ein Grau kann etwas so Klares, Festes Reelles sein wie nur irgendeine Farbe. Aber das Rot, das in der Phantasie auftaucht, nähert sich nicht nur dem Grau an, obschon es das gerne tun mag; denn wenn es das tut, so zeigt doch das Grau der Phantasie selbst eine unsagbare Leere, der die Fülle des wahrgenommenen Grau als Gegensatz gegenübersteht».

²⁹ *Ibidem*, p. 60: se il *Bildobjekt* possiede la pienezza e la forza della percezione, nelle apparizioni della fantasia si apre «eine Sphäre von Unterschieden und graduellen Abstufungen, welche eben die Fülle, Lebendigkeit der Erscheinung betreffen, und sie offenbar betreffen auf Grund entsprechender Unterschiede in den Auffassungsinhalten, den Phantasmen. Offenbar hängt mit diesem Wechsel der Fülle und Lebendigkeit auch ein Wechsel in der Angemessenheit der Repräsentation in der Phantasie zusammen» [una sfera di differenze e di gradazioni che riguardano proprio la pienezza e la vivacità dell'apparizione, e ciò in ragione delle corrispondenti differenze nei contenuti dell'apprensione, nei fantasmi. È evidente che anche un mutamento nell'adeguatezza della rappresentazione nella fantasia sia in relazione con questo mutamento nella pienezza e nella vivacità].

³⁰ L'esempio è una rielaborazione di quello proposto da Husserl in *Hua* XXIII, testo n. II, *Von der Theorie der Repräsentation bei Phantasie und Erinnerung zur Einführung der Lehre von der Reproduktion*, pp. 170-93. È un testo che include annotazioni redatte in anni diversi, dal 1904 al 1912, ma l'esempio e la discussione critica della teoria della *Repräsentation* si ritrovano già nelle parti più antiche.

³¹ La formulazione e la discussione delle difficoltà e delle aporie occupa le pp. 170-74 di *Hua* XXIII, n II, cit.

³² *Ibidem*, pp. 175-79.

³³ *Ibidem*, pp. 186-87.

³⁴ La spiegazione della fantasia attraverso la teoria dell'implicazione intenzionale corregge l'impressione che giustamente si ricava da quanto Husserl scrive in *Ideen...I*, §§ 111-13 sulla fantasia come modificazione di neutralità della presentificazione posizionale. Questa definizione della fantasia, che risponde all'esigenza di ordinare e classificare in modo unitario ed elegante le specie dei diversi atti che rientrano nell'insieme delle presentificazioni rispetto agli atti della percezione, attraverso la nozione della neutralizzazione, induce a ritenere che ogni fantasia debba necessariamente rinviare a ritroso nella catena della modificazione ad un ricordo e ad una percezione effettiva. Questa conclusione limiterebbe fortemente il senso del riferimento di fantasia. La teoria dell'implicazione invece non giustifica questa limitazione, che appare evidente sulla base degli stessi esempi che Husserl in altri testi fornisce del riferimento di fantasia, e fornisce allo stesso tempo una valida alternativa all'esposizione di *Idee...I*. Sulle due versioni della descrizione della fantasia, si veda anche Claesen (1996).

³⁵ Husserl non elabora una teoria dell'implicazione in modo unitario, sebbene essa sia sempre più importante nella spiegazione delle specie di riferimento intuitivo comprese sotto il nome di presentificazione. Cfr., *Hua VIII, Erste Philosophie*, pp. 114-15, 153, 319. Sull'importanza della teoria dell'implicazione intenzionale e sulla portata esplicativa che essa possiede per ogni specie di presentificazione, si rimanda a Marbach (1993: 34 - 36), che ne discute anche la differenza rispetto all'implicazione logica.

³⁶ *Hua XXIII*, testo n. 14, *Lebendigkeit und Angemessenheit in der Vergegenwärtigung; Leervergegenwärtigung. Inneres Bewusstsein, innere Reflexion. Prägnanter Begriff der Reproduktion*, (1911-12), pp. 301-12. La formula si trova a p. 311.

³⁷ Sulla neutralizzazione in termini di "Gegenstück alles Leistens", poiché essa è un'operazione intenzionale che non appartiene alla stessa serie di tutte le altre operazioni di affermazione, negazione, messa in dubbio, supposizione di qualcosa, che partecipano del modo della credenza e della posizione d'esistenza, si rinvia a *Hua III/1, Ideen... I*, § 109. L'esposizione della neutralizzazione che si dà in queste pagine è limitata agli effetti che l'impiego di questa nozione ha per la descrizione della fantasia, resa più economica e potente. Sull'intreccio tra neutralizzazione e fantasia si veda *Hua XXIII*, n. XX, cit., tenendo presente che in queste pagine vale l'equivalenza tra neutralizzazione e teoria delle modificazioni, alle quali ogni atto intenzionale può soggiacere, anche se in misure diverse. Se non si tiene conto di questa connessione, la neutralizzazione, come la descrive Husserl in *Idee...I*, è uno strumento insufficiente per spiegare il riferimento di fantasia, perché di neutralizzazione si può parlare, fondandosi sugli stessi testi husserliani, per altre forme di presentificazione. Cfr. anche *Hua XXIII*, testo integrativo n. LXIV, *Bedenken bezüglich des Ausdrucks "Neutralitätsmodifikation" mit Beziehung auf die Phantasie* (1921 o 1924), pp. 591-92. Sulla teoria delle modificazioni, che bisogna mettere in relazione con la teoria dell'implicazione, si rinvia alle indicazioni del curatore di *Hua XXIII*, nella sua introduzione al testo, pp. LXIII. Sulla neutralizzazione e la sua esemplificazione attraverso l'immagine fisica, si veda anche Risaliti (1998).

³⁸ Husserl spiega la sussistenza dell'atto implicato nella struttura del riferimento della fantasia proprio attraverso la modificazione che rende ineffettiva ogni parte dell'atto implicato. Esso ha valore solo come parte non indipendente della fantasia e questo non significa che vi sia contenuto, perché un atto è implicato nell'altro solo se modificato, vale a dire non come atto effettivo. In *Hua XXIII*, testo n. VIII, *Phantasie als "durch und durch Modifikation"*. *Zur Revision des Inhalts-Auffassungs-Schemas* (1909), pp. 265-69, Husserl descrive il riferimento di fantasia come una modificazione che si applica ad ogni parte [*durch und durch*] della struttura dell'atto implicato e ascrive l'inclusione dell'atto nella fantasia proprio alla modificazione: «Analysiere ich Phantasiebewusstsein (ein Phantasma), so finde ich nicht eine Farbe und sonst dergleichen, sondern ich finde wieder Phantasiebewusstsein. Genauso wie ich beim Wahrnehmungsbewusstsein analysierend immer wieder Wahrnehmungsbewusstsein finde. *Phantasie ist eben durch und durch Modifikation, und anderes als Modifikation kann sie nicht enthalten*», p. 267 [se analizzo la coscienza di fantasia (un fantasma), non riscontro alcun colore o altro di simile, bensì nuovamente una coscienza di fantasia. Proprio come analizzando la coscienza nella percezione riscontro sempre una coscienza percettiva. *La fantasia è appunto interamente una modificazione e non può contenere altro che modificazione*].

IV – *L'analisi dell'oggetto estetico*

Le prime analisi che Husserl dedica all'oggetto estetico rientrano nel campo d'indagine della fenomenologia dell'immagine fisica e di fantasia e si ritrovano nelle *Lezioni* sulla fantasia e sulla coscienza d'immagine del 1904-05 ¹. Di conseguenza, Husserl limita principalmente il suo interesse ad esempi d'oggetto estetico che cadono sotto il concetto d'arte figurativa, nei quali l'immagine fisica è la componente essenziale. Il fine delle sue analisi consiste nello studiare quali modificazioni intervengono nel senso dell'atto e nella struttura fenomenica dell'oggetto, per passare dal riferimento ad un oggetto mediato dall'immagine al riferimento all'immagine come portatrice di un valore estetico. È necessario, quindi, studiare le variazioni che segnano il passaggio di un fenomeno dalla classe delle immagini a quella degli oggetti d'arte. In questo caso, la funzione d'immagine che un oggetto assume è solo una condizione necessaria ma non sufficiente, affinché l'oggetto appartenga alla classe degli oggetti d'arte figurativa. Devono darsi condizioni di senso ulteriori, affinché un'immagine divenga portatrice di un valore estetico, rispetto alle condizioni di senso e d'apparizione dell'immagine fisica.

Il fatto che l'interesse di Husserl per l'atteggiamento estetico e l'oggetto d'arte sia motivato dalle analisi della struttura di senso dell'immagine fisica comporta delle limitazioni nell'estensione delle conclusioni alle quali perviene in una prima fase. L'atteggiamento estetico o il riferimento al valore estetico, di cui un oggetto d'arte si fa portatore, trova la sua condizione in una modificazione del senso del riferimento ad un oggetto attraverso un'immagine. Inoltre, la descrizione della struttura dell'oggetto estetico si occupa soprattutto d'oggetti culturali prodotti con la funzione d'immagini ².

La limitazione delle prime analisi di Husserl non implica, però, che l'immagine e la raffigurazione siano considerate condizioni necessarie di un qualunque oggetto estetico e delle forme che l'esperienza di un valore estetico è in grado di assumere. Le analisi successive alle *Lezioni* dimostrano che la raffigurazione non è una condizione necessaria di ogni forma d'arte figurativa.

D'altronde, è necessario sottolineare che l'uso di "figurativo" nel-

l'opposizione corrente nella storia dell'arte con l'attributo "astratto" non coincide con l'uso che Husserl fa dell'attributo "*bildlich*". Dati i risultati delle sue analisi sulle condizioni e la struttura dell'immagine fisica, Husserl designa in questo modo ogni forma di rappresentazione dotata di una struttura della quale il *Bildobjekt* è una parte non indipendente, a prescindere dalla funzione raffigurativa che esso può assumere. Nell'oggetto d'arte figurativa, infatti, è riconoscibile la stessa struttura dell'immagine portatrice di somiglianza nei confronti dell'oggetto raffigurato, ma l'apparizione del *Bildobjekt* non è subordinata alla sintesi di somiglianza necessaria per la raffigurazione. In un periodo successivo alla redazione delle *Lezioni*, Husserl si avvale, invece, dei risultati della seconda teoria che propone in merito alla descrizione dell'immagine di fantasia, per riconoscere e studiare la possibilità che in certe forme d'arte intervenga un *Fiktum* privo di *Bildobjekt*. È importante, allora, che la scelta dell'esempio d'oggetto estetico ricada su un quadro, una scultura o una messa in scena teatrale. Nel caso di una performance teatrale, l'analisi mostra condizioni d'apparizione che non richiedono nessun *Bildobjekt* e Husserl è, dunque, incline ad affermare che si danno esempi d'oggetti d'arte non figurativa, ma solo nel senso che non è possibile descrivere l'apparizione degli attori e degli oggetti sulla scena come se possedesse la funzione di raffigurare i personaggi e gli oggetti di un mondo di finzione. Tuttavia, questo significa solo che l'apparizione dei corpi e dei movimenti degli attori, degli enunciati proferiti, degli oggetti sulla scena, non è "figurativa", poiché non è l'immagine dei personaggi e degli oggetti di finzione, come la comprensione del senso degli enunciati non è un'immagine della comprensione del senso di enunciati proferiti in circostanze ordinarie su oggetti attuali.

1 – L'immagine e l'oggetto estetico nell'arte figurativa

Se si assumono oggetti culturali quali dipinti, sculture, incisioni come esempi d'oggetti estetici, allora si delimita in modo soddisfacente l'ambito di ciò che Husserl considera arte figurativa. Le sue analisi, infatti, riguardano nella maggior parte dei casi fenomeni che possiedono una struttura, della quale il *Bildobjekt* è una parte non indipendente. Secondo Husserl, un oggetto portatore di un'immagine diviene un oggetto estetico in funzione di una variazione di senso nell'attività dell'osservatore, che ne modifica il riferimento. L'osservazione estetica dell'immagine [*ästhetische Bildbetrachtung*], che si effettua nei confronti di un oggetto d'arte figurativa, è differente da quella con cui un osservatore riferisce l'apparizione dell'immagine all'oggetto assente raffigurato. Alla variazione del senso dell'osservazione corrisponde un'alterazione della funzione che ogni parte della struttura fenomenica di

un'immagine immanente svolge in ogni caso d'uso ordinario dell'immagine. L'immagine di un qualsiasi oggetto d'arte figurativa non possiede, infatti, né la funzione di far intuire un soggetto raffigurato né quella di rimandare ad un'altra intuizione del soggetto raffigurato di specie intuitiva, simbolica o discorsiva.

È possibile che il contenuto figurativo di un'immagine di un quadro o di un'incisione, che sono oggetti di valutazione estetica, siano dotati di una funzione simbolica. In questo caso, però, essi non mantengono il valore d'oggetti d'arte per chi li usa come se fossero dei simboli.

Per esempio, un dipinto del Veronese o un'incisione di Dürer possono assumere la funzione di documento figurativo del mondo dell'elegante aristocrazia veneta del sedicesimo secolo o del paesaggio di una certa zona della Germania ³. Riproduzioni delle due opere potrebbero figurare, in veste d'illustrazioni, in ricerche che si occupano di ricostruire le abitudini ed i costumi della società della Venezia del Veronese, in un capitolo dedicato al modo in cui l'aristocrazia desiderava vedersi rappresentata in cicli figurativi, o del modo in cui il paesaggio di una certa regione della Germania era inteso all'epoca di Dürer. Si dà anche il caso di chi, osservando un dipinto, s'immedesima con il soggetto nel mondo finzionale dell'immagine, piuttosto che intuire ciò che essa raffigura. L'attività della fantasia integra la portata intuitiva dell'immagine del quadro. L'osservatore immagina un intero contesto finzionale d'eventi, oggetti e figure, in conformità a quanto si sa già dei costumi e degli usi dell'epoca evocata dalla scena raffigurata.

Un ulteriore esempio d'uso simbolico dell'immagine di un oggetto d'arte figurativa è fornito dalla riproduzione di un dipinto, ogni volta che essa è usata per ricostruire nella memoria le caratteristiche dell'originale. È anche possibile che l'osservazione dell'immagine di un dipinto richieda all'osservatore di cercare un'integrazione al colore di una certa parte dell'immagine, danneggiata per qualche ragione, in un'ottima riproduzione dell'intera opera.

In ciascuno di questi esempi, l'immagine dell'oggetto d'arte non è portatrice di valore estetico per l'osservatore, che intende qualche altro oggetto attraverso il contenuto figurativo intuito. Rispetto a casi del genere, Husserl sottolinea l'autonomia di senso dell'oggetto estetico, affermando che il nucleo dell'oggetto d'arte figurativa è costituito dall'immagine immanente ⁴.

Tuttavia, l'osservazione estetica non coincide con il riferimento che si effettua ordinariamente attraverso l'uso delle immagini raffigurative. Nell'osservazione dell'oggetto d'arte figurativa, muta la funzione che ogni parte della struttura del doppio oggetto svolge nel riferimento ad un oggetto assente. Il riferimento all'oggetto-immagine non è subordinato all'apprensione del soggetto, che si riferisce all'oggetto raffigurato.

Per esempio, il contenuto figurativo di un ritratto veicola il riferimento all'individuo raffigurato, indipendentemente dal fatto che corrisponda ad un individuo reale o di un mondo di finzione. Se l'osservatore, invece, si riferisce al ritratto, considerandolo un oggetto d'arte, il riconoscimento del soggetto dell'immagine è sostituito dal riferimento ai momenti figurativi dell'oggetto-immagine, alla loro composizione e al modo della loro produzione, che è esteticamente rilevante per l'osservatore.

La variazione nell'interesse e nel riferimento dell'osservatore non consiste nella semplice sostituzione del contributo che l'apprensione del soggetto fornisce al senso del riferimento all'oggetto raffigurato. Infatti, il referente dell'osservazione estetica dell'immagine non coincide con l'oggetto-immagine, che manterrebbe il senso posseduto nell'immagine immanente ordinaria, mentre gli si sottrarrebbe semplicemente la funzione di mediazione del riferimento. L'oggetto-immagine, infatti, diviene rilevante per l'osservazione estetica anche rispetto tratti e proprietà visive, che normalmente non contribuiscono alla funzione dell'immagine immanente. L'insieme delle proprietà e dei caratteri dell'oggetto-immagine che costituiscono l'oggetto estetico è designato da Husserl con "*Erscheinungsweise*".

Quest'espressione non designa solamente le proprietà figurative dell'immagine liberate dalla funzione raffigurativa, ma anche la relazione che sussiste tra le parti dell'apparizione del contenuto figurativo, le qualità sensibili esemplificate nei momenti della figurazione, i momenti che non contribuiscono al riferimento ordinario e che non sono rilevanti per la funzione raffigurativa dell'oggetto-immagine, gli effetti derivanti dall'uso di determinati materiali e strumenti nella produzione dell'immagine piuttosto che di altri. L'insieme di queste caratteristiche dell'immagine di un oggetto d'arte figurativa costituisce il modo d'apparizione dell'immagine, che coincide con l'oggetto estetico al quale ci si riferisce nell'osservazione estetica. La necessità di introdurre una nuova espressione, per designare il referente dell'osservazione estetica, dipende dal fatto che il portatore di valore estetico non coincide con il referente dell'immagine ordinaria e che esso corrisponde ad un insieme di proprietà e caratteristiche più ampio rispetto a quello che si designa con l'espressione "*Bildobjekt*".

Il referente dell'osservazione estetica è l'insieme delle parti e delle proprietà del supporto e del contenuto figurativo, che l'immagine è in grado di mostrare, in seguito alla variazione del riferimento, e che rientrano nella composizione che diviene portatrice del piacere estetico suscitato nell'osservatore. Le qualità sensibili, relative alla forma e al colore che le proprietà figurative fanno apparire nell'immagine, sono subordinate alla funzione di mostrare gli aspetti dell'oggetto che vi è raffigurato. Esse possiedono un valore solo perché si esemplificano in

momenti del contenuto figurativo che contribuiscono alla portata intuitiva dell'immagine, attraverso la sintesi della somiglianza. Nell'osservazione estetica, le stesse qualità sensibili costituiscono un carattere del modo d'apparizione dell'oggetto-immagine, un sottoinsieme della classe delle proprietà visive dell'oggetto estetico. Esse non si esemplificano in momenti che costituiscono gli aspetti di un oggetto materiale, che cadono nella visione, né in momenti che contribuiscono a mostrare gli aspetti di un oggetto assente. In entrambi i casi, le qualità sensibili si esemplificano in momenti che devono essere parte dell'apparizione percettiva o figurativa, affinché essa mostri un oggetto con le sue proprietà. I momenti che le esemplificano non sono visti dall'osservatore se non in funzione del riferimento all'oggetto che, per essere il referente di un atto intuitivo di qualsiasi genere, deve mostrare le proprietà che possiede. L'osservazione si riferisce sempre all'oggetto e mai al modo in cui esso si mostra nella percezione o in un'immagine. Il passaggio dall'oggetto che si mostra in determinati aspetti, che posseggono momenti in cui si esemplificano le qualità corrispondenti alle proprietà secondo le quali è inteso, al modo d'apparire di questi momenti è una conseguenza, invece, dell'osservazione estetica. Qualora, infatti, si attui un riferimento ad un oggetto d'arte, relativamente ai momenti sensibili che entrano a far parte del suo modo d'apparizione, l'osservazione si sofferma proprio sull'esemplificazione delle qualità sensibili, sulla loro disposizione e sui loro rapporti.

Accanto alle qualità sensibili del contenuto figurativo, anche parti che non posseggono nessuna funzione analogizzante contribuiscono alla costituzione dell'oggetto estetico. In questa categoria, rientra ciò che nell'oggetto-immagine mostra gli effetti dell'uso di certe tecniche e strumenti, al momento della produzione dell'immagine, e ciò che dipende dall'uso di un certo materiale come supporto. In questa categoria rientrano, dunque, la lavorazione e preparazione del materiale che fa da supporto, sia esso carta, marmo, gesso, creta, il modo in cui il colore è steso attraverso il ductus pittorico o in cui una materia è lavorata attraverso certi strumenti.

Questi caratteri solitamente contribuiscono al senso dell'immagine solo nella misura in cui incidono sul suo grado d'adeguatezza. Se, invece, essi divengono parti dell'oggetto estetico, il modo con cui contribuiscono a far apparire uno o più oggetti nell'immagine diviene portatore di valore estetico ed è in grado di suscitare sentimenti di piacere nell'osservatore, che integrano il senso dell'osservazione estetica.

La variazione della funzione delle parti dell'immagine, che costituiscono la composizione esteticamente rilevante dell'oggetto d'arte, dipende dalla diversa ripartizione [*Verteilung*] della funzione che le apprensioni svolgono nel riferimento al doppio oggetto. Nell'osservazione dell'oggetto estetico: «l'intenzione non si dirige esclusivamente sul sog-

getto, ma un interesse, precisamente un interesse estetico del sentimento, si connette all'oggetto-immagine, anche rispetto ai momenti che non sono portatori d'analogia. Penso alla funzione estetica dei mezzi e dei materiali della riproduzione, per esempio all'ampiezza del ductus pittorico di qualche maestro, all'effetto estetico del marmo, ecc. Anche in questo caso occorre la coscienza del soggetto dell'immagine e nient'altro in modo inessenziale, poiché senza di essa non si dà nessuna immagine, ma il modo d'intendere, la ripartizione delle intenzioni così come delle intenzioni del sentimento sono interamente diversi rispetto a quanto accade per esempio con una foto, che non intuiamo esteticamente, bensì come immagine di un amico, di un grand'uomo»⁵.

Nel riferimento all'oggetto estetico, qualora ne sia esempio un oggetto d'arte figurativa, l'osservazione dell'apparizione dei momenti che costituiscono le proprietà figurative e dei momenti che non rientrano in nessun modo nella raffigurazione dell'oggetto, perché non sono portatori della somiglianza ma dipendono dalle caratteristiche del supporto, si svincola dal riferimento al soggetto. Tuttavia, ciò non significa che l'immagine di un dipinto non raffiguri nulla. Il contributo che l'apprensione del soggetto, dalla quale dipende il riferimento all'oggetto raffigurato, fornisce al senso dell'osservazione estetica non decresce fino a scomparire, dal momento che il riferimento ad un oggetto che non occorre nell'ambiente percettivo dell'osservatore è una delle condizioni di senso dell'immagine. Se venisse meno del tutto, non ci sarebbe nessun contenuto figurativo, al quale possa rivolgersi l'osservazione estetica dell'immagine. Il riferimento ad un oggetto assente, piuttosto, si subordina al riferimento diretto al modo d'apparire dell'immagine. L'oggetto estetico diviene il referente dell'attività intenzionale dell'osservatore solo in seguito ad una variazione dell'intera struttura fenomenica dell'immagine, corrispondente ad una variazione nella relazione tra le apprensioni che si riferiscono al doppio oggetto.

L'oggetto estetico, allora, non è un referente dello stesso ordine rispetto ad un qualsiasi oggetto materiale. Esso, piuttosto, è un oggetto fondato⁶. Per quanto immediato sia il riferimento dell'osservazione estetica all'oggetto costituito dalla composizione esteticamente rilevante che appare nell'oggetto-immagine, l'oggetto estetico ed i valori di cui esso è portatore, che si esprimono nei predicati del giudizio estetico, non sono oggetti materiali e non coincidono neanche con l'immagine stessa. L'introduzione della nozione dell'*Erscheinungsweise*, per designare l'oggetto dell'osservazione estetica, è giustificata dalla constatazione che i predicati applicabili a tutti gli elementi esteticamente rilevanti che lo costituiscono non sono applicabili allo stesso modo alle proprietà figurative dell'immagine immanente o alle proprietà che si mostrano negli aspetti del supporto. Tuttavia, ciò non significa che l'oggetto estetico appartenga ad una categoria ontologica differente da

quella degli oggetti materiali, bensì solo che esso corrisponde alla diversa funzione fenomenica che momenti e proprietà del supporto e dell'immagine assumono, in dipendenza di una variazione nel senso del riferimento. Alcuni momenti e non altri divengono parti dell'oggetto estetico, poiché muta il senso che essi possiedono come elementi dell'apparizione percettiva del supporto o dell'apparizione figurativa di un oggetto nell'immagine. Solo a questa condizione essi divengono portatori di un valore estetico. D'altro canto, ciò implica che l'oggetto estetico presupponga una struttura fenomenica che lo fonda. Infatti, è possibile che un quadro sia considerato un semplice oggetto materiale, senza che sia per questo necessario considerare che esso ospita un'immagine di qualcosa o che quest'immagine sia portatrice di valore estetico. Non è possibile, invece, che accada l'inverso. Se è vero, dunque, che l'oggetto estetico appartiene ad un ordine differente rispetto a quello materiale, è altrettanto vero che un oggetto d'arte figurativa presuppone necessariamente un oggetto figurativo ed un oggetto materiale ⁷.

Un oggetto d'arte figurativa può essere designato dall'espressione "opera d'arte" [*Kunstwerk*], ma è necessario distinguere un senso stretto ed un senso ampio dell'espressione. Il senso ampio comprende l'oggetto che è intuito nella percezione o l'immagine immanente, del cui senso fa parte anche il soggetto raffigurato, mentre il senso stretto comprende solo l'oggetto al quale l'osservazione estetica si riferisce nella misura in cui è caratterizzato da una composizione estetica delle proprietà percettive o figurative, tale da suscitare un sentimento di piacere nell'osservatore ⁸.

Husserl distingue, dunque, differenti gradi in un oggetto d'arte, tra i quali solo quello d'ordine superiore nel nesso della fondazione coincide con l'oggetto estetico o l'opera in senso stretto. Su questo livello, si ritrova tutto ciò che è portatore di un valore estetico per il fruitore in relazione a quanto è stato prodotto dall'artista. L'osservatore, infatti, si riferisce al modo d'apparizione dell'immagine attraverso una serie d'atti che intendono le parti esteticamente rilevanti, secondo i nessi significativi stabiliti dall'artista. Il piacere che l'osservazione estetica comporta per il fruitore non è suscitato dal riferimento ad un qualsiasi nesso tra i momenti dell'oggetto estetico o dall'associazione casuale con sentimenti e pensieri che l'osservazione dell'oggetto susciterebbe nell'osservatore. I valori estetici dell'oggetto appaiono secondo una determinata composizione che deve motivare gli atti del fruitore, se l'osservazione ed il piacere connesso devono sfociare nella comprensione dell'oggetto estetico.

Dunque, sotto l'espressione "*Erscheinungsweise*" deve rientrare anche l'apparizione del valore estetico che l'oggetto esemplifica attraverso la sua particolare composizione di proprietà e momenti, costituita dall'artista e compresa ed intuita dal fruitore. L'osservatore effettua

una serie di atti che si riferiscono al modo d'apparizione dell'oggetto figurativo in cui si esemplifica il nesso significativo che ha guidato l'artista nella produzione dell'oggetto d'arte. Questo nesso significativo è scelto dall'artista sulla base di una propria poetica ed affidato all'oggetto d'arte come il valore di cui anche il fruitore deve far esperienza nell'osservazione estetica. L'attribuzione del valore, che rende significativa per l'artista una certa composizione di momenti nell'apparizione dell'oggetto estetico e che deve essere riscoperta dall'osservatore, diviene dunque una parte dell'oggetto estetico stesso, una parte del senso di parole come "pittura", "poesia", "sinfonia", qualora siano usate per designare l'opera d'arte in senso stretto ⁹.

L'elenco di ciò che costituisce le proprietà dell'oggetto estetico e cade sotto il concetto dell'*Erscheinungsweise* riguarda ciò che l'oggetto d'arte mostra all'osservatore, che gli si riferisce nell'atteggiamento estetico. In che modo, allora, l'oggetto estetico suscita un piacere nell'osservatore?

Sussiste, per esempio, un nesso tra gli atti che si riferiscono ai colori che compongono l'immagine di un dipinto, al loro accostamento e accordo, al modo in cui la pellicola cromatica è stata stesa sulla tela, il riconoscimento del valore estetico che l'organizzazione dei dati cromatici esemplifica, il piacere che l'osservatore prova rispetto al modo d'apparizione dei colori ed al valore riconosciuto. Ora, il piacere [*Gefallen*] è funzione del senso di una serie d'atti che possiedono una struttura multiforme. Questi atti, che rientrano nel genere degli atti del sentimento, si riferiscono ad un oggetto, riconoscendogli una determinata qualità rispetto alla quale l'osservatore prova un sentimento di piacere, solo perché possiedono una struttura morfologicamente complessa. La struttura richiesta dagli atti del sentimento è, infatti, composta da un intero atto della percezione, del giudizio, della fantasia o del riferimento figurativo, che intende l'oggetto nel quale ravvisare le qualità che determinano l'esperienza del piacere, e dal piacere che si prova nei confronti dell'oggetto percepito, giudicato, fantasticato, raffigurato, oltre che dalla relazione di fondazione [*Fundierung*] tra i due atti.

Provare piacere per un oggetto d'arte figurativa equivale a: (a) riconoscere il valore esemplificato dal modo in cui appaiono i momenti dell'immagine, che è correlato all'osservazione estetica; (b) riferire all'oggetto osservato il piacere, che diviene parte del fatto che l'oggetto d'arte mostra col suo modo d'apparire un valore estetico determinato riconosciuto dal fruitore.

Gli atti del sentimento diventano, dunque, parti dell'attività intenzionale effettuata da chi osserva un oggetto estetico. Essi si fondano sulla serie di atti che si riferiscono al modo d'apparizione dell'immagine, contribuendo al riferimento all'oggetto estetico con il piacere attribuito all'oggetto osservato ¹⁰.

Il piacere del fruitore è, allora, vincolato al riferimento alle proprietà e al modo d'apparire dei momenti dell'immagine. Esso è relativo non solo al fatto che l'immagine di un dipinto mostri determinate qualità e valori, bensì al criterio con cui i momenti dell'apparizione sono stati composti in un'apparizione unitaria per esemplificare un valore ¹¹. Il piacere è motivato da ciò che nella composizione dei dati visibili dell'oggetto è in grado di produrre un piacere secondo criteri estetici e artistici.

Si è già sottolineato che l'osservazione dell'oggetto d'arte deve effettuarsi secondo il nesso significativo che connette i momenti dell'apparizione, in funzione del quale la loro composizione è esteticamente rilevante. Un criterio per l'individuazione del referente degli atti del sentimento, che integrano l'osservazione estetica, è fornito dalla comprensione dell'attività dell'artista. Un criterio, invece, per valutare la predisposizione di un'apparizione a suscitare il piacere estetico, consisterebbe per Husserl nelle seguenti condizioni: (1) che l'apparizione contenga il massimo dei momenti sensibili dell'oggetto, che riuniti in una complessione [*Komplexion*] unitaria risvegliano un sentimento di piacere nell'osservatore ¹²; (2) che le parti dell'apparizione dell'oggetto-immagine si compongano in modo tale che i loro momenti sensibili esprimano la forma [*Form*] e la funzione [*Funktion*] dell'oggetto che vi si mostra ¹³.

La richiesta di un massimo di momenti sensibili è sufficiente a stabilire una differenza tra la funzione ordinaria dell'immagine e l'immagine che svolge la funzione di nucleo intuitivo di un oggetto estetico. I momenti sensibili che appaiono devono mostrare con chiarezza l'oggetto o lo stato di cose raffigurato, per mettere in grado l'osservatore di provare piacere per il modo in cui un determinato oggetto o insieme di oggetti o eventi è riprodotto dall'artista in immagine. La chiarezza dell'intuizione dell'oggetto raffigurato è vincolata all'osservazione dei mezzi impiegati e delle qualità sensibili che appaiono nell'immagine e costituiscono il referente primario dell'osservatore. Nell'immagine, l'artista e il fruitore non ricercano una raffigurazione più adeguata possibile dell'oggetto, bensì l'attribuzione di valore all'uso di certi mezzi della figurazione e alla presenza di certe qualità dell'immagine, con cui essa fa apparire un soggetto.

In genere, l'uso ordinario dell'immagine fisica non è vincolato da nessuna prescrizione sul modo in cui le proprietà figurative debbano essere composte per raffigurare al meglio un oggetto. Lo schizzo del contorno di un oggetto può essere altrettanto utile, ai fini della raffigurazione, di un'incisione che presenta un numero di tratti maggiore ed un più complesso gioco di luci ed ombre. Si potrebbero rintracciare delle condizioni minime di sussistenza dell'immagine: dato il contrasto, è sufficiente la sussistenza di almeno una qualità sensibile, esemplificata

in un numero sufficiente di momenti, in grado di somigliare ad una proprietà dell'oggetto raffigurato, tale da mettere l'osservatore nella condizione di discernere rapporti di contiguità e d'inclusione tra le parti dell'oggetto raffigurato nell'immagine. Nel caso, invece, dell'immagine nell'arte figurativa, l'organizzazione interna delle parti dell'immagine è parte essenziale del suo senso fenomenico ed è oggetto del riferimento estetico. Il modo in cui l'apparizione traduce la corrispondenza tra le parti esteticamente rilevanti dell'immagine e le proprietà, i lati dell'oggetto, delle figure, le loro azioni, è oggetto specifico dell'interesse dell'osservatore, che ne deriva, a certe condizioni, un sentimento di piacere. Al contrario, chi si riferisce ad un oggetto raffigurato attraverso il doppio oggetto dell'immagine immanente non deve prestare attenzione alle qualità sensibili dell'immagine, se non nella misura in cui vi si riconoscono le proprietà dell'oggetto raffigurato.

Le qualità sensibili dei momenti che compongono l'immagine di un oggetto d'arte diventano, invece, essenziali. Non una qualunque combinazione tra quelle possibili può essere ritenuta dal punto di vista estetico la più adatta a mostrare determinati oggetti, stati di cose, eventi o azioni. Il genere delle qualità sensibili coinvolte nella figurazione, le differenze di timbro, tono, divengono parti del senso dell'immagine, fornendo la base sensibile della valutazione e del piacere provato per il modo in cui l'apparizione rende visibile il soggetto.

Il valore delle apparizioni correlative agli atti che si riferiscono ordinariamente ad un oggetto nella percezione, nella fantasia o attraverso un'immagine fisica, è funzionale alla conoscenza o alla constatazione delle caratteristiche dell'oggetto esistente o immaginario. Il valore dell'apparizione di un oggetto estetico, invece, risiede anche nella relazione tra la composizione dei momenti dell'immagine e la struttura degli oggetti, le relazioni che legano le parti dell'intero in una forma sensibile dell'oggetto e la funzione che gli è propria.

Un oggetto estetico è in grado di suscitare il piacere nell'osservatore, se il criterio di composizione dei momenti e delle proprietà figurative dell'immagine corrisponde alla struttura degli oggetti, considerata nella prospettiva ritenuta esteticamente appropriata rispetto all'insieme di valori che guidano l'operazione artistica, in modo più stretto di quanto non accada tra un'apparizione percettiva, figurativa o di fantasia che si esaurisce nell'immediato riferimento all'oggetto ¹⁴.

La corrispondenza tra l'immagine valutata esteticamente e ciò che vi si mostra è talmente differente dall'adeguatezza, con cui un'immagine deve ordinariamente somigliare ad un oggetto, da esser designata attraverso la metafora del "conio", dell'*Ausprägung*. Il riferimento all'oggetto raffigurato deve necessariamente passare attraverso l'osservazione dei modi della figurazione, che possiede il valore di un conio visivo delle qualità attribuite all'oggetto.

A queste condizioni, l'*Erscheinungsweise* dell'oggetto estetico è definito espressivo [*ausdrücklich*] rispetto al valore che la composizione dei suoi momenti e proprietà esemplifica nel mostrare qualcosa proprio attraverso una certa composizione del materiale sensibile, che si singolarizza in un particolare oggetto d'arte figurativa: «Le "cose", in altre parole le apparizioni delle cose esprimono sempre qualcosa, significano qualcosa, mostrano qualcosa, vale a dire per l'osservazione dell'arte. Apparizioni estetiche sono esclusivamente quelle apparizioni che appunto esprimono, esibiscono qualcosa, non nel modo di un segno vuoto. Esse esprimono sempre a partire dall'interno, attraverso i loro momenti dell'analogia, e solo in seguito interviene la differenza del "bello" e "meno bello", del "bello" e del "brutto". Ciò che non esprime, è l'adiaforon estetico»¹⁵.

La funzione espressiva della composizione delle proprietà dell'oggetto estetico si distingue da quella ordinaria che un segno, assunto come esempio d'espressione, svolge nei confronti del contenuto di significato che veicola. Un segno diventa parte di un'espressione solo se la sequenza fonica o grafica articolata, che è proferita da un parlante o scritta su un supporto, forma una parte dipendente di un intero atto che intende un significato, attraverso il quale riferirsi ad un oggetto. La funzione dei suoni e delle tracce grafiche riunite in una sequenza articolata dalle altre parti dell'atto di significato, vale a dire dagli atti del nominare e del predicare che costituiscono l'intero atto assieme agli atti che percepiscono i suoni o i segni grafici, è di esprimere un determinato significato. I segni grafici o sonori delle parole proferite o scritte non possiedono, però, nessun legame specifico con il contenuto semantico che veicolano¹⁶. Essi si limitano a veicolarli, quindi le proprietà sensibili del segno non entrano a far parte né del significato né del riferimento. Nel caso, invece, delle proprietà e dei momenti che appaiono in un oggetto estetico, ciò che ne deve essere espresso non è un contenuto semantico ideale estraneo. Da un lato, il contenuto di valore che l'apparizione esprime è esemplificato da una certa singolarizzazione di momenti sensibili in un oggetto d'arte. Dall'altro, le proprietà sensibili che compongono l'oggetto estetico, siano esse sonore, grafiche, cromatiche, diventano parti del senso di ciò che la loro apparizione esprime¹⁷.

D'altra parte, se il significato espresso da una serie di parole è saturato dalle intuizioni che lo soddisfano solo attraverso l'apparizione delle proprietà dell'oggetto o l'articolazione dello stato di cose che il significato intende, il contenuto di valore esemplificato nella composizione delle proprietà sensibili di un oggetto d'arte è soddisfatto nell'intuizione di queste stesse proprietà che lo esprimono. La soddisfazione, che è correlativa al piacere estetico provato dall'osservatore, è costituita non solo dall'intuizione della funzione che le parti dell'espressione sensibile possiedono, ma anche dall'associazione con le valutazioni, i

pensieri e le immagini che l'osservatore connette all'osservazione e alla comprensione del valore estetico prodotto dall'artista. Questa possibilità di un'ampia soddisfazione del riferimento nell'osservazione estetica non compromette l'autonomia dell'oggetto estetico. Nel caso specifico dell'oggetto d'arte figurativa, infatti, il significato estetico dell'apparizione espressiva è indicato sempre a partire dall'interno dei momenti dell'apparizione. Se l'apparizione estetica esprime e mostra [*darstellt*] sempre qualcosa, questo qualcosa coincide con il senso della composizione esteticamente rilevante del materiale sensibile e degli effetti che gli strumenti di lavorazione e la produzione dell'immagine inducono nell'osservatore. Come per l'immagine fisica, il riferimento non è mediato da un significato o da un concetto né deve ricorrere a segni o simboli, per andare a segno sul referente, ma si soddisfa in base alle proprietà interne di ciò che appare, nella forma dell'espressione "*von innen her*", vale a dire a partire dal suo interno.

Stabilire, dunque, che l'immagine fisica costituisce il nucleo dell'oggetto d'arte figurativa non equivale ad istituire un'ipoteca raffigurativa o imitativa sull'oggetto d'arte. Il carattere non imitativo dell'arte figurativa emerge dalla distinzione che Husserl traccia in maniera netta tra fenomeno artistico e un esempio di fenomeno illusorio. L'osservatore è vittima dell'illusione provocata dalla scena in cui dei manichini a grandezza naturale, vestiti, colorati, dotati di movimenti attraverso congegni meccanici, sono scambiati per degli uomini. L'osservatore oscilla nel dubbio se ciò che appare abbia un carattere percettivo o illusorio, se egli stia facendo esperienza dell'apparizione di un uomo o di un manichino. In un primo momento, egli potrebbe aver ritenuto di vedere un uomo, ma poi essersi reso conto dell'inganno percettivo e aver revocato all'apparizione il senso percettivo, qualificandola invece come un caso d'illusione [*Schein*]. Eppure il grado elevato di somiglianza dei manichini con degli uomini reali, grazie all'imitazione dei loro movimenti e delle loro caratteristiche tipiche, è tale da indurlo a tornare a vederli come uomini, come se stesse facendo esperienza di un'effettiva apparizione percettiva. Egli è consapevole del carattere illusorio delle apparizioni, ma non può fare a meno di tendere ad attribuire all'apparizione lo stesso valore che attribuirebbe ad una percezione. Quest'oscillazione tra percezione ed illusione, motivata da un elevato grado di somiglianza al limite dell'uguaglianza, ottenuto attraverso l'imitazione, è «un effetto grossolano e senza valore estetico» [*ein grober und unästhetischer Effekt*].

Le apparizioni dei manichini, che imitano al massimo grado la realtà, sono equiparate ad apparizioni percettive, poiché tra i momenti di ciò che effettivamente appare e quelli che comporterebbero le apparizioni di uomini attuali si dà una coincidenza tale da annullare, seppure per qualche momento, la differenza tra le due apparizioni. Invece, so-

no necessari il contrasto tra *Bildobjekt* e *Bildsujet* e la loro conseguente differenza, che nessuna imitazione è in grado di colmare, affinché possa costituirsi un'immagine fisica ed a fortiori un oggetto d'arte figurativa. La differenza ed il contrasto fondano la stessa esperienza dell'osservazione estetica, dal momento che senza immagine non si dà arte figurativa [*bildende Kunst*]. «L'apparenza estetica non è un'illusione sensoriale, il piacere per un grossolano inganno o per un rozzo contrasto tra la realtà e l'apparenza, nel quale ora l'apparenza si dà come realtà ora la realtà si dà come apparenza, nel quale la realtà e l'apparenza giocano per così dire ad assimilarsi, questo è l'opposizione più stridente al piacere estetico, che si fonda sulla tranquilla e chiara coscienza d'immagine»¹⁸.

Descritta l'immagine attraverso la proprietà essenziale del contrasto, la questione dell'imitazione rientra in quella della raffigurazione e della sintesi di somiglianza, che in casi limite può giungere al limite dell'uguaglianza, senza però che si possa sopprimere la differenza tra immagine e apparizione percettiva genuina o illusoria. L'immagine ha un modo d'apparire autonomo e il suo senso è intuito in maniera chiara ed immediata nell'uso che se ne fa, senza che sia necessaria la mediazione di un qualche sapere discorsivo o concettuale. È questa una conseguenza dell'analisi dell'immagine come forma intuitiva di riferimento a qualcosa.

Dunque, Husserl tenta di individuare una struttura comune tra immagine immanente ed oggetto estetico attraverso esempi d'arte figurativa, per poi studiarne le alterazioni che dipendono da variazioni nel senso del riferimento e nella struttura fenomenica dell'immagine.

2 – *L'analisi del sentimento estetico*

Qual è il carattere specifico dell'atteggiamento assunto dall'osservatore che si riferisce ad un oggetto estetico? Finora si è descritto il senso dell'osservazione estetica nei termini di un riferimento all'apparizione dell'oggetto estetico, alla composizione esteticamente rilevante dei momenti e delle qualità sensibili, che esprimono un valore che si singularizza nella corrispondenza tra il particolare modo d'apparire dell'immagine e le proprietà e la struttura degli oggetti. Si è rilevato anche che la corrispondenza deve essere valutata con criteri che siano esteticamente pertinenti, in modo da garantire l'autonomia del senso dell'oggetto d'arte, anche se certe associazioni mentali e sentimenti partecipano al riferimento dell'osservatore. Tra i sentimenti suscitati dall'osservazione dell'oggetto estetico, che trovano una rispondenza nel modo d'apparire che soddisfa il riferimento dell'osservatore, il sentimento di piacere possiede una rilevanza particolare.

È necessario, dunque, analizzare il carattere specifico dell'atteggiamento estetico per chiedersi qual è il genere del sentimento di piacere che si accompagna all'osservazione di un oggetto d'arte. Di che specie è il riferimento intenzionale del sentimento estetico all'oggetto d'arte? È uguale o differente dal riferimento di un quotidiano sentimento di piacere, di gioia o di paura per qualcosa ^{19?}

Secondo Husserl, l'atteggiamento di chi osserva un oggetto estetico è differente dall'atteggiamento conoscitivo in senso ampio, vale a dire assunto in vista della constatazione di un fatto o di uno stato di cose. Questa differenza dipende dalla struttura degli atti che intervengono nei due casi. Il riferimento di un atto è una caratteristica intenzionale, che deriva dalla sua struttura, descritta da Husserl come la caratteristica di porre [*setzen*] qualcosa, la quale corrisponde alla proprietà dell'atto di essere diretto verso un correlato, che per definizione gli corrisponde e ne diviene il referente. Un atto non solo si riferisce ad un oggetto o ad un insieme di oggetti e relazioni, ma ne designa anche il carattere di oggetto esistente, dubbio, inesistente, grazie al possesso di un modo epistemico che qualifica il tipo di credenza [*Glauben*] relativa al modo d'esistenza dell'oggetto. Questo modo epistemico consiste nell'assumere una posizione [*Stellung*] nei confronti dell'oggetto al quale ci si riferisce.

Il riferimento di un osservatore ad un oggetto, relativamente a quelle parti e proprietà che cadono nell'apparizione, si effettua attraverso atti che lo pongono come referente e qualificano l'oggetto nella sua interezza o le sue singole parti e proprietà come esistenti, dubbi, illusori, certi, in base al modo epistemico dell'atto. Nel caso di una percezione confermata dall'ulteriore decorso delle apparizioni, gli atti percettivi confermano la posizione dell'oggetto che si mostra progressivamente come il referente dell'attività percettiva, mentre il modo epistemico della credenza gli attribuisce il carattere della realtà, che lo qualifica come un oggetto attuale.

L'osservazione estetica, invece, si compone di atti che si riferiscono al modo d'apparizione di un oggetto indipendentemente dal modo epistemico della credenza, senza cioè che intervenga nel riferimento l'assunzione di una posizione epistemica nei confronti della realtà del referente. Nell'atteggiamento dell'osservazione estetica «percorro con lo sguardo ciò che appare in quanto tale [...] ciò che appare nel modo in cui appare. Vivo nell'apparire, "lo effettuo". Invece, non effettuo nessuna presa di posizione nei confronti di ciò che appare, se si eccettua la presa di posizione estetica del sentimento» ²⁰.

L'osservazione, dunque, consiste di una serie d'attività intenzionali che costituiscono un qualunque riferimento ordinario: il rivolgersi [*zuwenden*] all'oggetto inteso, l'apprendere [*erfassen*] l'oggetto che si mostra nell'apparizione come qualcosa dotato di parti e proprietà che ca-

dono in un certo modo nell'apparizione, il porre in relazione [*in Beziehung setzen*] le parti dell'oggetto tra loro e con le parti di altri oggetti. Tutte queste attività, però, non sono vincolate da nessuna assunzione di posizione epistemica relativa all'esistenza dell'oggetto o ad una qualsiasi delle sue modalizzazioni. L'unico modo epistemico che accompagna il riferimento all'oggetto estetico è relativo al sentimento estetico. Il senso degli atti si soddisfa nell'osservazione dell'apparizione e nel sentimento connesso del piacere estetico, senza che nessuna determinazione del valore epistemico, posseduto dalla forma d'esistenza certa, dubbia o negata dell'oggetto, contribuisca al senso del riferimento.

Questa descrizione del senso degli atti, che si riferiscono all'oggetto estetico permette di ampliare in modo considerevole l'estensione degli oggetti in grado di divenire portatori di un valore estetico.

Il riferimento estetico consiste nell'osservazione del modo d'apparire di un oggetto, di un evento o di uno stato di cose, che è indipendente dai valori che la credenza nell'esistenza dell'oggetto può assumere ed è connessa con il piacere suscitato dall'*Erscheinungsweise*. Date queste condizioni, è possibile che l'atteggiamento estetico non si limiti agli oggetti d'arte. «Può anche essere che mi sia d'aiuto un'immagine. Essa possiede il carattere di un *Fiktum*, ma ciò "non ha nessun valore". Può anche accadere che io osservi in modo sensibile ed estetico la natura in sé stessa, "le cose che vedo attualmente". La posizione d'attualità cade al di fuori della cornice estetica, nella quale conta la semplice bellezza sensibile, la bellezza dell'apparizione»²¹.

Ciò che fonda il referente dell'osservazione estetica può essere sia un'immagine sia un oggetto attuale, percepito come membro del mondo naturale, poiché il valore inattuale dell'immagine o quello reale dell'oggetto di natura non interviene nel riferimento e non contribuisce a suscitare il sentimento estetico. Il riferimento estetico varia, dunque, in maniera indipendente dal modo epistemico che qualifica l'immagine o un qualsiasi oggetto della natura, rispetto al valore delle rispettive forme d'esistenza. È allora possibile un'estensione considerevole della classe d'oggetti estetici. L'oggetto estetico non coincide solo con l'oggetto d'arte, inteso in senso stretto come un prodotto culturale il cui fine principale è d'essere osservato in specifiche circostanze con un atteggiamento estetico, bensì con un qualsiasi oggetto che divenga portatore di un valore estetico.

Secondo Husserl, infatti, oggetti visti o ascoltati, oggetti o eventi immaginari, oggetti d'arte figurativa, oggetti intesi attraverso forme di rappresentazione simbolica, in senso ampio, come nel caso della letteratura in cui non occorre nessuna apparizione degli oggetti ai quali il lettore si riferisce, sono tutti esempi d'oggetti estetici. In tutti questi casi, l'oggetto estetico è fondato sui correlati di altre e diverse attività intenzionali: la percezione, la fantasia, il riferimento attraverso un'im-

magine fisica, il riferimento linguistico. Ogni oggetto fondante è dotato di un proprio carattere, correlativo alla posizione e al modo epistemico degli atti con i quali è inteso, e di un proprio senso, vale a dire di un modo specifico di apparire, correlativo alla specie dell'atto con cui lo s'intende. In ogni caso, però, il carattere ed il senso dell'oggetto non fanno parte del nuovo senso che gli è attribuito nell'osservazione estetica. Questo senso dipende dal valore, che si singularizza nel modo d'apparizione dell'oggetto, e risponde alla variazione d'interesse che passa dall'oggetto alla sua *Erscheinungsweise* ed agli effetti che esso suscita.

Una conferma della struttura fondata dell'oggetto estetico proviene, secondo Husserl, dalla possibilità che l'oggetto fondante sia in se stesso spiacevole [*missfällig*] o, per qualche ragione, giudicato negativamente.

Le valutazioni che si stratificano nel senso degli oggetti che formano il contesto della vita quotidiana, in seguito ai giudizi costantemente effettuati su di essi, non rientrano nella costituzione del valore estetico, che è riconosciuto nell'oggetto per mezzo della specifica ed autonoma attività di riferimento dell'atteggiamento estetico. Essa è indipendente dal valore assiologico degli oggetti allo stesso modo in cui lo è dalle modalità epistemiche e dalla specie degli atti con cui gli oggetti sono intuiti o intesi, prima che sia loro attribuito un valore estetico ²².

Se si ritiene d'interpretare quest'indipendenza come equivalente al carattere riflessivo dell'esperienza estetica, dal momento che un qualsiasi oggetto diviene portatore di valore estetico, poiché il referente dell'osservazione estetica è l'oggettività composta dal modo d'apparire dell'oggetto e dagli effetti che l'apparizione suscita nell'osservatore, è però necessario non considerare la struttura riflessiva del riferimento estetico un fenomeno interno alla mente o alla facoltà di sentire del soggetto ²³. Secondo Husserl, l'esperienza estetica è riflessiva se gli atti dell'osservazione estetica possiedono un riferimento svincolato dal valore epistemico che l'esistenza degli oggetti ha normalmente per l'osservatore e se, in questo modo, si costituisce un oggetto estetico esterno al riferimento intenzionale. L'atteggiamento estetico si definisce riflessivo solo perché possiede come referente un oggetto fondato, il senso del quale è costituito dal modo d'apparire e dall'effetto che l'apparizione delle qualità dell'oggetto possiede per l'osservatore, che vi riconosce l'esemplificazione di un valore.

Inoltre, se il valore estetico non è una proprietà dell'oggetto, analoga a quelle che gli spettano come oggetto materiale, esso non è neanche un sentimento soggettivo che si aggiunga al riferimento ordinario all'oggetto. L'apparizione del valore estetico è un'oggettività fondata che corrisponde ad una variazione del riferimento dell'osservatore, in funzione della quale si altera il senso che l'apparizione di un ogget-

to naturale o culturale, reale o finzionale, percepito o fantasticato, possiede per l'osservatore.

Qual è il contributo che l'atto del sentimento fornisce al riferimento all'oggetto, in seguito al quale l'osservatore prova una forma di piacere per l'attribuzione di valore estetico? Quale differenza sussiste tra il sentimento connesso ad un atto del riferimento ordinario, con il quale si crede nell'esistenza certa, dubbia o nell'inesistenza dell'oggetto, e il sentimento connesso all'osservazione estetica, che è indipendente dal valore epistemico e dal senso del riferimento fondante all'oggetto?

Se ci si riferisce ad oggetti attuali nella percezione o attraverso un'immagine fisica o di fantasia, oppure ad oggetti fittizi, gli atti del sentimento si riferiscono sempre all'oggetto. Il sentimento è una "reazione" [*Reaktion*] alla posizione dell'oggetto come referente dell'apparizione nella percezione, nell'immagine o nella fantasia ²⁴. Ci si può felicitare, rattristare, si può sperare in riferimento ad oggetti, azioni o eventi percepiti come parti dell'ambiente in cui si vive. Si possono provare tutti i sentimenti, che è possibile provare per una persona reale, per il soggetto di un ritratto, sul quale si possono anche effettuare dei giudizi che vertano sul suo stato d'animo, sulla sua condizione psichica, per come essa è accessibile nella riproduzione del ritratto. Si può provare orrore per la scena di un crimine che si è solo immaginato nella fantasia. Si può gioire o provare timore per qualcosa che è riportato nelle parole udite e pronunciate da qualcuno. In tutti questi casi, le intenzioni degli atti del sentimento si riferiscono ad oggetti, eventi o azioni, il che significa che il modo in cui essi siano intuiti o intesi, l'orientamento delle parti e dei lati con cui appaiono oggetti ed eventi nella percezione, nella fantasia o in un'immagine, è indifferente rispetto alla posizione epistemica assunta nel valutarli, quando si prova un sentimento che sia diretto nei loro confronti.

Tuttavia un atto del sentimento non si riferisce all'oggetto percepito o immaginato nello stesso modo della percezione o della fantasia, perché l'oggetto è il referente dell'atto solo nella misura in cui suscita la posizione del sentimento di gioia, speranza o timore. Anche gli atti del sentimento possiedono la proprietà strutturale di riferirsi a qualcosa, ma il loro referente è l'oggetto inteso secondo quelle caratteristiche o qualità che motivano il sentimento. In altre parole, l'atto si riferisce ad un'oggettività composta dagli attributi della gioia, del timore e dall'oggetto al quale essi ineriscono. L'oggetto temuto, desiderato è un oggetto di nuovo ordine rispetto al semplice oggetto percepito o immaginato, ed è correlativo al timore, al desiderio dell'oggetto. Gli atti del sentimento, secondo Husserl, non pongono lo stesso oggetto della percezione e non si riferiscono ad un oggetto percepito per associare alla percezione la sfumatura soggettiva del sentimento. Essi pongono un referente autonomo descrivibile con l'espressione «l'oggetto

x con le proprietà a e b, che è anche W», dove, rispetto alla percezione, x è appreso alla luce dell'attributo di nuovo ordine W, correlativo al senso della posizione del sentimento W.

Una prima differenza rispetto all'atto del sentimento estetico dipende proprio dalla struttura dell'intero che corrisponde al referente del sentimento ordinario. Questa struttura è formata dall'attributo, inerente all'oggetto, posto dall'atto del sentimento W e dall'oggetto stesso, con le sue proprietà. È x che diventa una parte relativamente non indipendente del nuovo intero G ($W[x(a, b, \dots)]$), non il modo d'apparire di x. Il sentimento connesso alla valutazione estetica, invece, si riferisce al modo d'apparire di x e il piacere o il dispiacere estetico che ne risultano per l'osservatore dipendono dalle differenze nell'*Erscheinungsweise*, che non sono invece rilevanti per i sentimenti ordinari ²⁵.

Questa differenza non fornisce una condizione di senso necessaria per i sentimenti estetici, dal momento che è possibile guardare e riferirsi al modo d'apparire dell'oggetto, senza tuttavia che questo comporti l'assunzione di un atteggiamento estetico ²⁶. Essa non fornisce neanche una condizione sufficiente, poiché dall'*Erscheinungsweise* possono essere suscitati non solo sentimenti estetici, ma anche sentimenti ordinari, che possono accompagnarsi ai primi. Nella lettura di un romanzo, ci si rivolge agli oggetti, ai personaggi, alle azioni ed agli eventi narrati e si riferiscono loro dei sentimenti indipendenti dalla valutazione estetica e dal sentimento di piacere che può essere suscitato dal modo della narrazione e dall'uso del linguaggio con cui il romanzo è scritto. Il lettore può solo partecipare ai sentimenti descritti ed attribuiti dal narratore ai personaggi o vivere dei sentimenti indotti dallo svolgimento degli eventi narrati. Dipendendo dalla narrazione, gli atti del sentimento sono motivati dal modo in cui si mostrano oggetti ed eventi nel romanzo, attraverso il linguaggio, senza tuttavia essere estetici. Essi si limitano ad accompagnare gli atti di valutazione estetica eventualmente diretti all'oggetto letterario.

La differenza tra il sentimento estetico e un sentimento ordinario consiste nel fatto che il piacere provato per il modo d'apparire di un oggetto non è semplicemente attribuito all'oggetto, ma diventa una parte costitutiva dell'oggettività valutata esteticamente, altrimenti detto del suo modo d'apparizione.

Se il piacere per lo sbocciare di un fiore è motivato anche dai caratteri sensibili dell'apparizione, in cui si mostra questo evento, il riferimento è diretto ad un'oggettività composta dall'apparizione del fiore che sboccia, dalla posizione del fiore come referente della percezione, dalla credenza nell'esistenza del fiore, dalla piacevolezza dell'apparizione. In questo caso, il carattere piacevole attribuito all'apparizione del fiore è fondato da tutti gli elementi del riferimento ordinario della percezione al fiore. Anche se, dunque, il piacere è motivato dall'apparizio-

ne di x, sono i caratteri di x che entrano a far parte dell'oggetto piacevole. In questo caso, il piacere è un sentimento relativo al fatto che questo fiore sbocci.

Se, invece, il piacere è un sentimento che accompagna l'attribuzione di un valore estetico al modo in cui il fiore appare, il carattere piacevole non è attribuito all'oggetto che lo fonda, ma diventa parte dell'apparizione stessa del fiore. Naturalmente l'apparizione piacevole del fiore non è un referente dello stesso ordine dell'apparizione del fiore, che può suscitare un determinato sentimento non estetico, né coincide con il referente del piacere che il fiore appaia. L'apparizione piacevole del fiore è un oggetto di nuovo ordine, perché il sentimento entra a far parte del modo in cui l'oggetto appare e l'intero modo d'apparizione costituisce un referente unitario per l'osservazione estetica. L'osservatore che prova un piacere nell'osservazione estetica di un fiore che sboccia si riferisce all'apparizione piacevole del fiore, senza che l'osservazione e gli atti di sentimento connessi siano fondati dal fatto che il fiore sia un oggetto della percezione, piuttosto che il soggetto di una natura morta, o che si creda nella sua esistenza, piuttosto che negarla e attribuire il carattere immaginario a ciò che appare. Il sentimento di piacere e la qualità del modo d'apparire piacevole diventano parti del valore dell'oggetto estetico. Il riferimento del sentimento estetico si connette alla variazione del senso dell'osservazione che riconosce un valore nel modo d'apparire dell'oggetto, invece di riferirsi all'oggetto stesso.

Il riferimento effettuato dall'atto del sentimento non è una reazione alla posizione di un oggetto come referente dell'atto percettivo, di fantasia o del riferimento figurativo.

Un atto del sentimento contribuisce al riferimento estetico solo se si soddisfa nel valore dell'oggetto estetico, poiché la qualità che pone nell'apparizione dell'oggetto non si deposita sui caratteri dell'oggetto, bensì diventa parte della composizione delle qualità sensibili che i momenti dell'apparizione esemplificano. La condizione di senso del sentimento estetico è che l'atto del sentimento integri il riferimento al modo d'apparire, che costituisce un oggetto di nuovo ordine che viene il portatore dei predicati della valutazione estetica.

In questo modo, il piacere per l'osservazione del modo d'apparire dell'oggetto sembra sorgere direttamente dalle sue caratteristiche ritenute esteticamente rilevanti. «Il modo d'apparire è invece il portatore dei caratteri del sentimento estetico. Non vivo in essi e non li effettuo, se non rifletto sul modo d'apparire. L'apparizione è apparizione dell'oggetto, l'oggetto è oggetto nell'apparizione. Devo ritornare dal vivere nell'apparire all'apparizione e viceversa, solo allora il sentimento prende vita: l'oggetto, per quanto possa essere spiacevole, per quanto possa valutarlo negativamente, mantiene una colorazione estetica gra-

zie al modo d'apparire, e il ritornare all'apparizione porta il sentimento originario alla vita»²⁷.

Il modo d'apparizione si fa portatore di un valore estetico piacevole, solo se il riferimento s'indirizza ora all'oggetto che appare ora all'apparizione e viceversa, intendendo il senso dell'oggetto alla luce del modo della sua apparizione e le parti dell'apparizione alla luce delle proprietà dell'oggetto che vi si mostrano. L'osservatore si volge verso l'oggetto per poi rivolgersi al suo modo d'apparire, come se ripercorresse a ritroso [*Rückwendung*] la direzione privilegiata dell'atto ordinariamente riferito all'oggetto. Nel passaggio del riferimento dall'oggetto al modo dell'apparizione e viceversa, il sentimento di piacere diventa parte del modo dell'apparizione dell'oggetto, e contribuisce al senso dell'oggetto che è valutato esteticamente, divenendo parte dell'oggettività estetica di ordine superiore rispetto all'ordine al quale appartiene l'oggetto materiale.

I sentimenti o valori non estetici, che eventualmente accompagnano il riferimento dell'atteggiamento estetico, non entrano come tali a far parte dei modi d'apparizione e non divengono caratteri dell'oggetto valutato esteticamente. L'oggetto estetico è un referente autonomo, che si costituisce in dipendenza della struttura peculiare del riferimento estetico.

Tuttavia, è possibile che i sentimenti e le valutazioni non estetiche, perché si fondano sulla posizione e sulla credenza relative all'oggetto fondante, instaurino una relazione intenzionale con il riferimento estetico ed il sentimento annesso. Per esempio, le caratteristiche dell'oggetto non sono del tutto irrilevanti dal punto di vista estetico, sebbene esse non fondino la possibilità stessa del valore estetico e del piacere provato dall'osservatore. Il contenuto dell'apparizione, il tipo di oggetto o evento, il cui modo d'apparizione è valutato esteticamente, può comportare delle differenze riguardo all'intensità dei sentimenti estetici, che a volte varia in rapporto al valore che l'osservatore è disposto ad assegnare all'oggetto attuale naturale o culturale. Una volta che l'apparizione di un oggetto sia valutata esteticamente, in modo da costituire un nuovo referente rispetto a quello degli atti del riferimento ordinario, i valori o il carattere attribuiti all'oggetto possono associarsi in vari modi con il valore estetico ed il piacere dell'osservatore²⁸. Bisognerà, allora, integrare la descrizione della condizione di senso dell'oggetto estetico e dell'autonomia del suo valore, con delle clausole che rendano conto delle forme con cui valori e caratteri non estetici dell'oggetto possano associarsi ai sentimenti di piacere suscitati dall'oggetto estetico e connettersi intenzionalmente con il suo senso.

Qualsiasi oggetto attuale o immaginario motiva degli atti del sentimento che lo qualificano diversamente come amato, odiato, sperato o temuto. Questi sentimenti possono associarsi con i sentimenti di pia-

cere o dispiacere, che dipendono dal valore estetico e che fanno parte del modo d'apparizione dell'oggetto, piuttosto che essergli attribuiti come parti. La gioia provata per il fatto che un albero sia in fiore può associarsi al piacere provato per il modo in cui appare l'albero, per i suoi colori, l'orientamento con cui appare nel campo visivo e la relazione che intrattiene con altre forme e colori che appaiono altrove, in porzioni vicine o lontane dello stesso campo. Il valore estetico attribuito all'*Erscheinungsweise* dell'oggetto si connette con la gioia provata per uno stato di cose, correlativa ad un atto del sentimento ordinario. La piacevolezza, che è un attributo estetico dell'apparizione dell'albero, è accresciuta dalla gioia per il fatto che in quest'apparizione si mostri un albero fiorito, in modo che il sentimento di piacere per l'apparizione dell'albero valutata esteticamente si accresca per la gioia provata per l'esistenza dell'albero percepito. Da un lato, il valore dei momenti sensibili dell'apparizione accresce la propria piacevolezza per l'osservatore grazie alla gioia che si connette al loro modo d'apparire, dall'altro il sentimento del piacere estetico assume il carattere di una gioia estetica ²⁹.

In questo caso, tra il sentimento ordinario ed il piacere o il valore estetico s'istituisce una connessione [*Verbindung*] e non una relazione di motivazione o d'implicazione. Il loro senso e referenti rimangono diversi. Non si tratta, infatti, di provare gioia per i momenti della forma e del colore con cui appare l'albero o di attribuire un valore estetico al fatto che sia fiorito.

Qual è la forma di questa connessione? La clausola alla condizione dell'indipendenza del valore e del sentimento estetico, con la quale si riconosce che un sentimento ordinario può associarsi alla valutazione estetica, in modo da contribuire all'intensità del piacere estetico senza tuttavia fondarne il valore, è che questo sentimento rientri nella struttura del riferimento all'*Erscheinungsweise*, sebbene non ne sia un carattere necessario. La gioia non deve essere solo un sentimento attribuito ad uno stato di cose, bensì deve essere considerata come uno dei modi in cui si mostra l'oggetto nell'apparizione e, dunque, come un carattere dell'apparizione in grado di suscitare un effetto di piacere o dispiacere nell'osservatore, che ha assunto l'atteggiamento estetico. Il sentimento ordinario subisce così una modificazione che ne altera il senso, poiché il sentimento passa dall'essere un'attribuzione intenzionale di una qualità del sentimento ad un oggetto all'essere un modo dell'apparizione dell'oggetto, sul quale si fonda l'oggettività estetica d'ordine superiore.

Il significato dell'espressione "*Erscheinungsweise*" può essere esteso, allora, in modo da designare non solo ciò che appartiene in senso stretto all'apparizione di un oggetto, ma tutti i caratteri con cui l'oggetto è inteso e che, in seguito ad una modificazione, possono essere

connessi con il suo valore estetico. Anche un sentimento ordinario è un modo in cui appare un oggetto, dunque anch'esso «appartiene al "modo dell'apparizione". Questo titolo comprende non solo il modo delle esibizioni, piuttosto tutti i modi in cui si ha coscienza delle oggettualità, nella misura in cui modi diversi fondano sentimenti propri, prese di posizione proprie, che sono quindi sentimenti rivolti alle oggettualità grazie a questi modi di coscienza»³⁰.

Perché un valore o un sentimento ordinario contribuisca alla valutazione e al sentimento estetici, esso deve essere considerato un modo in cui l'oggetto appare, accanto alle qualità del suo modo d'apparire, in grado di associarsi alla motivazione dell'attribuzione del valore estetico. La modificazione di senso del sentimento ordinario interviene in dipendenza del riferimento estetico. Se l'osservatore si volge dal riferimento all'oggetto al suo modo d'apparire, il sentimento di piacere per l'apparizione dell'oggetto diventa un attributo dell'oggetto estetico, in modo che il riferimento si diriga all'apparizione piacevole e non ad un oggetto attuale o finzionale che sia giudicato come piacevole. La gioia per uno stato di cose, allora, si connette con il sentimento di piacere non come sentimento riferito ad un oggetto, né come attributo di un oggetto, solo se essa diventa parte del riferimento che passa dall'oggetto al suo modo d'apparire e dall'apparizione all'oggetto. La gioia assume un indice di modificazione che ne segnala la connessione con l'oggetto estetico, che è differente dall'oggetto ordinario, al quale essa si riferiva in precedenza.

Dunque, né il tipo d'oggetto che fonda un oggetto estetico né i caratteri che gli sono attribuiti con attività del riferimento ordinario sono del tutto indifferenti alla valutazione estetica. Come stanno allora le cose con il modo epistemico degli atti che si riferiscono all'oggetto, l'*Erscheinungsweise* del quale costituisce l'oggetto estetico? Se il senso dell'oggetto estetico non è del tutto indipendente, sebbene ne sia del tutto autonomo, dall'oggetto e dai suoi caratteri, qual è la forma dell'indipendenza del riferimento estetico dalle forme di credenza nell'esistenza dell'oggetto?

Vi sono esempi di forme d'indipendenza del riferimento dal valore attribuito all'oggetto in relazione alla sua esistenza o inesistenza, che tuttavia non coincidono con casi d'osservazione estetica. Di fronte ad un ritratto, l'osservatore può descriverne il soggetto, senza curarsi del fatto che gli corrisponda un uomo o una donna esistenti o esistiti nel passato oppure no. La descrizione mantiene il suo senso ed è comprensibile, senza che il riferimento al soggetto contenga la credenza nell'esistenza dell'uomo o nella donna che il ritratto raffigura. Questa forma d'indipendenza del riferimento al *Bildsujet* dalla credenza può essere considerata un esempio d'indifferenza del senso della descrizione rispetto all'esistenza dell'oggetto descritto. La descrizione del sog-

getto della raffigurazione, del modo in cui appare nel ritratto, assume un senso modificato rispetto ad una descrizione che individua un oggetto attuale del mondo reale, ma rimane pur sempre legittima e comprensibile. L'indifferenza rispetto all'esistenza di un oggetto, al quale ci si riferisce, non è un carattere essenziale dell'atteggiamento estetico.

In che senso s'afferma, allora, che il riferimento dell'osservazione estetica è indipendente o indifferente alla credenza nell'esistenza dell'oggetto che appare in un esempio d'arte figurativa o che è il portatore del modo d'apparire valutato esteticamente?

Se si osserva un paesaggio e gli si attribuisce un valore estetico, l'oggetto estetico è costituito dal modo d'apparire di un insieme d'oggetti della natura, dei quali si percepisce l'orientamento rispetto all'osservatore e rispetto a ciò che appare nel campo visivo, la posizione nello spazio, i colori e le forme. L'apparizione di tutti questi momenti sensibili è provvista del carattere dell'esistenza, poiché il senso della percezione include la credenza nell'esistenza degli oggetti naturali, che sono i sostrati delle proprietà percepite. Se le apparizioni s'inseriscono in un decorso unitario e privo di contrasti, perché ogni singola fase della percezione soddisfa le attese della precedente e ne pone delle altre a loro volta soddisfatte dalle fasi successive, la concordanza della connessione delle percezioni giustifica la credenza nell'esistenza che appartiene al senso di ogni atto che effettua il riferimento ad ogni fase del decorso percettivo.

L'intero insieme delle percezioni assume il valore di un oggetto estetico, se l'osservatore si riferisce agli oggetti solo nella misura in cui essi appaiono in un determinato modo rispetto al suo punto di vista e a ciò che li circonda. Il senso delle proprietà degli oggetti si modifica: forme e colori assumono il valore di qualità sensibili e sono apprezzate in funzione della loro disposizione nell'apparizione complessiva del paesaggio. La posizione dell'osservatore determinante per il suo punto di vista, che normalmente non è oggetto del riferimento della percezione ordinaria, diventa parte dell'apparizione e contribuisce a costituire ciò che nella percezione è valutato esteticamente.

Nonostante la variazione del riferimento la credenza nell'esistenza degli oggetti portatori delle proprietà percettive non scompare. Essa rimane una determinazione relativa a ciò che appare. Non è, quindi, necessario sospendere, negare o cancellare la credenza nell'esistenza dell'oggetto, affinché l'osservazione dell'oggetto estetico si sostituisca al riferimento ad un insieme d'oggetti ordinari. Il valore del modo epistemico del riferimento ordinario permane anche nel caso del riferimento effettuato nell'osservazione estetica, tuttavia senza che la credenza ne divenga parte o contribuisca al senso del riferimento estetico più di quanto non lo ostacoli.

È necessario, dunque, distinguere tra l'invariabilità del riferimento

al modo dell'apparizione di uno o più oggetti, che esemplifica un valore estetico, in relazione alla variazione illimitata alla quale si può sottoporre il modo epistemico del riferimento ordinario agli oggetti, e la sospensione o la cancellazione del valore di credenza che l'osservatore è incline ad assumere nei confronti di questi stessi oggetti, considerati come referenti di una percezione o di una fantasia possibile. L'invariabilità del riferimento estetico è assicurata dal fatto che il valore epistemico degli oggetti non diventa una parte della struttura degli atti che compongono l'osservazione estetica, la cui assenza ne comprometta l'effettuazione. Facendo variare il valore epistemico degli oggetti percepiti, trasformandoli in oggetti immaginari o raffigurati e alterandone il carattere d'esistenza fino a farne degli oggetti mai esistenti, il senso degli atti dell'osservazione estetica rimane invariato, esattamente quanto il piacere provato dall'osservatore.

La forma della credenza nell'esistenza dell'oggetto è irrilevante per il riferimento dell'interesse estetico ed il senso dell'oggetto estetico. «Non è neanche corretto ritenere che la coscienza estetica si riferisce a ciò che appare e a ciò che così deve essere descritto a prescindere dall'esistenza e dall'inesistenza, piuttosto vi si riferisce nel rispettivo modo d'apparizione. Solamente questo è estetico. Quindi è naturalmente irrilevante, se assumo la persona come esistente, come quando si tratta di un ritratto in senso proprio, o no»³¹.

Le forme della credenza nell'esistenza dell'oggetto e il riferimento al valore estetico possono incrociarsi in alcuni casi ed occorrere alternativamente in altri. Di fronte ad un ritratto, il riferimento estetico al modo d'apparire dell'immagine non esclude che l'osservatore creda nell'esistenza, presente o passata, del soggetto raffigurato. D'altra parte, si può sospendere qualunque credenza nei confronti dell'esistenza del soggetto, senza tuttavia attribuire un valore estetico al ritratto, del quale si descrivono delle proprietà, relativamente al soggetto raffigurato.

È possibile che si dia il caso in cui il piacere estetico per il paesaggio sia accresciuto dalla credenza nell'esistenza degli oggetti e delle proprietà che appaiono. Il piacere estetico incrementerebbe, per esempio, osservando la variazione nell'apparizione delle qualità sensibili degli oggetti naturali in relazione al punto di vista scelto occasionalmente dall'osservatore ed alla posizione immutabile che essi occupano nello spazio, indipendentemente dall'osservatore. La posizione degli oggetti come referenti della percezione e la credenza nella loro esistenza divengono modi dell'apparizione valutata esteticamente, ma non fondano in nessun caso il valore estetico attribuitele. Il riferimento all'oggetto estetico non consiste, dunque, nella riduzione del referente della percezione ordinaria ad una mera rappresentazione.

Innanzitutto, l'espressione "mera rappresentazione" possiede diversi sensi. Se essa designa l'esperienza di un'immagine di un oggetto nella

quale sia assente la credenza nell'esistenza dell'oggetto raffigurato, stabilirne l'uguaglianza con il fenomeno estetico sarebbe scorretto. L'immagine, sia fisica sia di fantasia, possiede una struttura fenomenica differente da quella dell'oggetto estetico. D'altra parte, riferirsi ad un oggetto grazie ad una sua raffigurazione o rappresentarlo in un'immagine mentale sono attività differenti dal riferimento dell'interesse estetico.

Se l'espressione "mera rappresentazione" designa, invece, la cancellazione del carattere di realtà dell'oggetto, nella quale dovrebbe consistere la condizione di senso dell'oggetto estetico, la condizione così determinata sarebbe insufficiente per descrivere il senso dell'osservazione estetica, rispetto alla quale il modo epistemico relativo all'esistenza dell'oggetto è irrilevante. Quando si fa riferimento ad un oggetto estetico, non si è più impegnati in una forma di riferimento ordinario all'oggetto, nel cui ambito la distinzione tra i valori epistemici, che la credenza nell'esistenza dell'oggetto può assumere, o la distinzione tra realtà e finzione mantengono una funzione essenziale ³².

La descrizione fenomenologica dell'atteggiamento estetico permette, invece, di analizzare la possibilità che esso s'intrecci, a vario titolo, con altre specie di riferimento ordinario. Ogni atto è tale che o si effettua il riferimento in senso ordinario, in altre parole ci si rivolge [*zuwenden*] all'oggetto ed alle sue proprietà, che costituiscono il referente dell'atto, o si mantengono sullo sfondo dell'attenzione l'oggetto e le rispettive proprietà, mentre si effettuano atti di riferimento di altre specie, che intendono altri oggetti o modificano il senso dell'oggetto al quale ci si era riferiti in precedenza. Ogni atto del riferimento intenzionale s'inserisce, infatti, in una serie ininterrotta, nella quale esso coesiste con altri atti o gli succede o ne è sostituito. Ciò non significa che un atto del riferimento scompaia, con il suo oggetto intenzionale, dalla mente, almeno entro un certo limite temporale, come un oggetto non abbandona la propria posizione nello spazio, se momentaneamente è sostituito nella visione da un altro oggetto del campo visivo. Il riferimento di un atto può, allora, essere mantenuto come principale, mentre si effettuano altri atti, di specie anche diversa, necessari per articolare meglio la scena alla quale riferirsi ³³.

Gli atti che compongono l'atteggiamento estetico sottostanno a questa condizione, che fonda la possibilità del loro alternarsi con atti d'altro genere. È possibile, per esempio, che chi osserva un paesaggio valutato esteticamente riprenda a guardare gli oggetti e l'ambiente naturale, solo per prendere conoscenza della loro collocazione, di alcune proprietà percettive o per coglierne meglio certe relazioni spaziali. Se questa nuova serie di percezioni è effettuata per articolare la scena percettiva, in modo da cogliere con precisione alcune proprietà percettive ed apprezzare con intensità maggiore i nessi tra le qualità sensibili che corrispondono loro, allora l'atteggiamento estetico rimane il sen-

so principale dell'attività intenzionale, nonostante essa sia integrata dall'intenzionalità della percezione. L'intervento della percezione non interrompe il piacere estetico, poiché l'oggetto estetico s'arricchisce di determinazioni attraverso l'articolazione della scena percettiva, che scopre nuovi lati e nuove proprietà dell'apparizione degli oggetti.

3 – *La rappresentazione teatrale*

L'analisi della struttura dell'immagine di fantasia, che impiega la nozione d'implicazione intenzionale, e la rielaborazione della descrizione della condizione d'apparizione dell'immagine fisica in termini di contrasto passivo e di strutture d'orizzonte, forniscono a Husserl gli strumenti per la descrizione della forma della rappresentazione teatrale. Essa è, secondo Husserl, un esempio di oggetto d'arte "non figurativa", poiché la sua struttura fenomenica non corrisponde a quella dell'immagine fisica, data l'assenza di un *Bildobjekt*. Tuttavia, essa non coincide neanche con la struttura dell'immagine di fantasia, poiché l'apparizione finzionale di ciò che si mostra sulla scena possiede un supporto nelle apparizioni percettive degli oggetti, degli attori, dei suoni proferiti e prodotti e delle azioni compiute. L'analisi dell'immagine di fantasia fornisce a Husserl un esempio di *Fiktum*, di apparizione finzionale, che non mostra un oggetto che occorre nelle circostanze attuali della percezione di chi vi si riferisce, pur senza rispondere alle condizioni di senso dell'immagine fisica. L'introduzione delle nozioni di struttura d'orizzonte e l'analisi della relazione del contrasto passivo offrono degli strumenti preziosi per descrivere la struttura di un'apparizione inattuale che implica la percezione di oggetti ed eventi, senza che ciò presupponga l'occorrere di un *Bildobjekt*.

Secondo Husserl, la messa in scena teatrale [*Theateraufführung*] fornisce un esempio di rappresentazione artistica [*ästhetisch künstlerische Darstellung*], che rientra in un concetto molto ampio di arte figurativa solo se con "immagine" s'intende qualsiasi apparizione inattuale che mostra il contenuto di un oggetto che non occorre nelle stesse circostanze in cui l'osservatore vi si riferisce. Se si raccolgono sotto questo senso molto ampio d'immagine sia l'apparizione del *Bildobjekt* che raffigura un oggetto sia ogni altra forma d'apparizione inattuale, anche se priva di *Bildobjekt*, allora il fatto che nella messa in scena di una performance teatrale occorrono delle apparizioni inattuali prive di *Bildobjekt* implica che il teatro sia una forma d'arte costituita da immagini [*bildende Kunst*] non figurativa. La conclusione tratta dal senso ampio di "immagine" suona meno contraddittoria se la si traduce nella proposizione seguente: "il teatro si avvale di immagini non raffigurative o di apparizioni inattuali non figurative".

Secondo Husserl, gli attori forniscono delle immagini di personaggi e delle loro azioni, solo nel senso che la loro identità e il senso di ciò che fanno non coincide con l'identità e il senso validi al di fuori della cornice della finzione teatrale. Non è, invece, corretto affermare che l'immagine fornita dalle apparizioni dei corpi degli attori sia un'immagine in senso stretto, vale a dire dotata di *Bildobjekt*. Riferendosi alle analisi sull'arte figurativa, che comprende oggetti d'arte che posseggono la struttura fenomenica dell'immagine fisica, Husserl dichiara: «Ho ritenuto in precedenza che all'essenza dell'arte figurativa appartenga il mostrare nell'immagine, ed ho compreso questo mostrare come un raffigurare. Guardando la cosa più da vicino, però, ciò non è corretto. In una rappresentazione teatrale, noi viviamo in un mondo di fantasia percettiva, abbiamo delle "immagini" nell'unità connessa di un'immagine, ma non per questo abbiamo delle immagini raffigurative»³⁴.

Gli attori, gli oggetti sulla scena mostrano [*darstellen*] dei personaggi e degli oggetti che appartengono ad un contesto diverso da quello attuale, al quale i primi appartengono assieme agli spettatori, dal momento che i personaggi ed il loro ambiente rientrano nel contesto finzionale del dramma che deve essere rappresentato. Solo in questo senso attori ed oggetti sulla scena partecipano alla performance di una forma d'arte che comprende l'uso d'immagini. È chiaro, infatti, che sussiste una differenza palese tra il modo in cui un attore rende presente un personaggio di un dramma sulla scena ed il modo in cui questo stesso personaggio è raffigurato in un quadro.

Ciò che appare durante una rappresentazione teatrale possiede complessivamente il carattere di una connessione di apparizioni percettive, che però subiscono una modificazione del loro carattere d'attualità. Gli attori e gli oggetti sulla scena sono visti nel senso letterale del termine, in altre parole essi appaiono allo spettatore nella percezione, mentre ciò non accade per i personaggi di un dramma che essi interpretano sulla scena e per gli oggetti che compongono l'ambiente finzionale, nel quale i personaggi si muovono. Affinché si vedano i personaggi e non gli attori, è necessaria una modificazione del senso delle apparizioni percettive, della quale è responsabile la *Phantasie*. Si potrà, dunque, affermare che il teatro è una forma di "*bildende Kunst*", nella misura in cui l'immagine [*Bild*] che vi appare è il prodotto dell'attività dell'immaginazione applicata alla percezione. L'apparizione inattuale dei personaggi, degli oggetti, delle azioni e degli eventi di finzione deriva dall'effettuazione di un riferimento di fantasia che si fonda su oggetti, proprietà, eventi percepibili. Essa costituisce un'immagine solo se così s'intende un'apparizione che ha il senso di una fantasia percettiva³⁵. La definizione in termini d'immagine rimane tuttavia equivoca, dal momento che l'apparizione inattuale alla quale si assiste a teatro non possiede la struttura del doppio oggetto dell'immagine fisica né è

interamente immaginaria, come nel caso della fantasia. La differenza rispetto all'immagine di fantasia dipende dal fatto che l'apparizione sulla scena è una fantasia percettiva, poiché lo spettatore non vede ciò che vuole, secondo i capricci della sua immaginazione, ma sempre personaggi, eventi ed oggetti vincolati a ciò che potrebbe semplicemente percepire a spettacolo finito.

D'altra parte, la differenza rispetto all'immagine fisica dipende dal fatto che l'apparizione sulla scena, ammesso che sia un'immagine in senso ampio, è una forma d'immaginazione immediata [*unmittelbare Imagination*], poiché «la rappresentazione dell'attore non è neanche una rappresentazione nel senso in cui diremmo di un *Bildobjekt* che vi si rappresenta un soggetto dell'immagine. Né l'attore, né l'immagine che la sua azione è per noi è un *Bildobjekt*, nel quale si raffigura un altro oggetto, un soggetto dell'immagine attuale o anche finzionale (in questo caso, rappresentazione dell'attore significa dunque la produzione di un' "immagine" per mezzo delle sue attività attuali e tra queste i suoi movimenti, la sua mimica facciale, la sua "apparizione" esteriore, che è un suo prodotto)» ³⁶.

Chi assiste ad una rappresentazione teatrale non guarda un quadro, né semplicemente percepisce ciò che accade sulla scena. Egli, piuttosto, effettua un riferimento a degli oggetti e degli eventi finzionali, che hanno senso solo dentro la cornice dello spettacolo teatrale, attraverso un'attività di modificazione delle percezioni di ciò che avviene entro un certo margine del campo visivo, delimitato dalle quinte e dal sipario. Le azioni, i movimenti, la mimica facciale degli attori, la posizione e le proprietà degli oggetti sulla scena sono immagini di qualcosa senza che possiedano un oggetto-immagine in cui far apparire il mondo che portano in scena. Essi appaiono, ma non mostrano persone ed elementi dello spazio reale, poiché il carattere d'attualità delle percezioni è modificato da atti della fantasia, che neutralizzano la posizione dei referenti percepiti come oggetti attuali, rendendo inattivo ogni modo epistemico relativo alle forme di credenza nell'esistenza d'attori ed oggetti. Ciò che appare sulla scena compone un mondo, un contesto finzionale, che sostituisce il senso dell'attualità ed il carattere del mondo reale al quale appartengono oggetti ed attori. Lo spettatore, per partecipare alla visione di questo mondo della finzione, vi si deve trasportare [*versetzen*], a partire dalle quinte e dal sipario, che segnano una cesura tra il senso d'attualità delle apparizioni percettive ed il loro senso modificato dalla fantasia. La cornice fisica dello spazio teatrale, della scena, fornisce dunque degli indici d'inattualità, che segnalano il senso differente delle apparizioni che vi occorrono all'interno e all'esterno. Le apparizioni dei movimenti, delle proprietà dei corpi e dei costumi degli attori, accessibili alla percezione, delle parole pronunciate, degli oggetti, comprese tra le quinte e il sipario divengono esempi di *Fikta*

percettivi. In altre parole, le apparizioni inattuali mostrano oggetti che non appartengono all'ambiente percettivo dello spettatore, degli oggetti reali e del corpo dell'attore, in dipendenza di una modificazione diretta della percezione³⁷.

Nel caso del teatro, non è necessario introdurre la nozione di *Bildobjekt*, poiché è sufficiente spiegare il riferimento a ciò che accade in uno spettacolo teatrale attraverso la modificazione che trasforma l'apparizione percettiva in un *Fiktum*. D'altra parte, la modificazione è connessa con l'intervento di un contrasto passivo nel decorso delle apparizioni.

Che sussista un contrasto passivo tra il senso percettivo delle apparizioni e quello della finzione teatrale è un'ipotesi che rende conto del sapere [*Wissen*] dello spettatore, che fin dall'inizio, fin dalla prima apparizione dopo l'innalzarsi del sipario, è consapevole del carattere inattuale di ciò che appare. Non è necessario un contrasto attivo tra la percezione del materiale dello scenario della rappresentazione, degli elementi che compongono l'ambientazione della vicenda, e l'apparizione di ciò che vi è rappresentato. Le quinte dell'ambiente naturale o urbano sono considerate dall'osservatore fin dall'inizio come un ambiente finzionale ed assunte come contesto degli eventi che vi si svolgeranno e vi troveranno il proprio spazio ed il proprio tempo. Non è necessario che lo spettatore si riferisca prima alle quinte ed a ciò che costituisce l'ambientazione della finzione teatrale, notandone la fattura ed il materiale e percependole come alberi o strade di cartone, per poi contrastare la realtà di questi oggetti con la finzione delle strade e degli alberi che appaiono sulla scena. L'osservatore si riferisce fin dall'inizio allo spazio e all'ambientazione della finzione, come se fossero uno spazio e un ambiente reali, pur sapendo che si tratta di un artificio scenico, senza tuttavia doverne negare il carattere di realtà, prima di partecipare alla finzione degli eventi e dei personaggi presentati sulla scena.

L'intervento del contrasto passivo distingue il mondo della finzione teatrale da un qualsiasi caso d'illusione percettiva. Prima che un'apparizione si riveli illusoria, essa si offre all'osservatore con lo stesso valore di una qualsiasi altra apparizione percettiva. Nel momento in cui a questa prima apparizione ne succede un'altra relativa allo stesso oggetto, si effettua un passaggio dall'una all'altra, che è accompagnato da una sintesi d'identità relativa ai momenti comuni tra le due apparizioni. Sebbene le due apparizioni coincidano in una relazione di parziale identità rispetto a certi momenti, tuttavia esse contrastano in modo inconciliabile rispetto ad altri momenti, che corrispondono a proprietà differenti che dovrebbero essere attribuite allo stesso oggetto, relativamente alle stesse parti e nella stessa fase temporale. Il risultato del contrasto consiste nel fatto che le due apparizioni mostrano due oggetti

incompatibili, che potrebbero essere percepiti solo alternativamente a causa delle proprietà contrastanti che mostrano. Le apparizioni successive del decorso forniscono la base per la conferma o la smentita del carattere di realtà, al quale pretendono le due apparizioni in contrasto. L'apparizione che mostra proprietà compatibili con quelle dello stesso oggetto, che si mostrano nelle apparizioni successive, tanto da integrarsi nella connessione unitaria della manifestazione dell'oggetto e del suo ambiente circostante, mantiene il carattere d'attualità, che ne fa un dato dell'esperienza effettiva, mentre l'altra subisce la modificazione del suo carattere d'attualità in quello dell'illusione. Di conseguenza, l'oggetto che si mostra in questa seconda apparizione subisce una cancellazione [*Durchstreichung*] del carattere di realtà.

Affinché il contrasto si decida con un confronto tra i dati delle due apparizioni e quelli del decorso successivo, è necessario però che l'osservatore sia costantemente impegnato nella constatazione percettiva di ciò che effettivamente è presente nel mondo attuale, fin dall'occorrere dell'apparizione illusoria. La differenza tra finzione teatrale ed illusione percettiva, si basa dunque sia sul carattere passivo del contrasto della finzione teatrale, che non necessita un confronto tra due apparizioni, come avviene nel caso dell'illusione, sia sul fatto che l'interesse dello spettatore non coincide con gli atti della constatazione e dell'osservazione del mondo attuale. Per questa ragione, l'osservatore sa di aderire ad una finzione, fin dall'inizio della rappresentazione teatrale. Fin dall'apertura del sipario, lo spettatore si riferisce ad un mondo di finzione [*Ausschnitt einer Scheinwelt*], che si ritaglia uno spazio d'apparizione dentro la cornice fisica della scena teatrale e all'interno del campo visivo delle percezioni o delle possibili illusioni percettive ³⁸.

Questo mondo di finzione, però, non ricopre [*verdeckt*] la porzione corrispondente di campo visivo, i punti del quale potrebbero essere occupati da apparizioni percettive concorrenti alla finzione, come accade nel caso delle immagini di fantasia. I *Fikta* percettivi non sono delle immagini mentali, come l'attività dello spettatore non è una pura e semplice immaginazione, che ricoprirebbe le percezioni dell'ambiente circostante. I corpi degli attori, il supporto delle riproduzioni degli elementi dell'ambientazione, gli oggetti di scena continuano ad essere visibili, la loro intuizione non è costretta a ridursi ad un grado prossimo allo zero, a causa dell'irruzione di oggetti di fantasia che impongono l'apparizione delle rispettive proprietà a chi immagina. A variare è il senso delle apparizioni percettive, che perdono il carattere d'attualità, che permette loro di mostrare degli oggetti reali. Sono gli stessi dati attuali della percezione, gli stessi oggetti reali a fornire la *Darstellung* per la finzione teatrale, per tutta la durata della messa in scena, attraverso la modificazione del senso della percezione. Dunque, le apparizioni percettive non sono ricoperte da altre apparizioni immagina-

rie con le quali potrebbero alternarsi, qualora l'osservatore ritorni alla percezione del proprio ambiente circostante, dopo aver interrotto una serie d'immagini mentali, per poi cominciare di nuovo ad immaginare qualcos'altro. In questo caso, la natura del contrasto tra i campi della percezione e dell'immaginazione è tale da permettere all'intuizione dell'ambiente percettivo circostante di alternarsi all'intuizione degli eventi immaginati. Ma non è questo il caso del rapporto intenzionale tra la percezione e la finzione teatrale.

D'altra parte, lo spettatore non oscilla tra la finzione teatrale e la percezione di persone ed oggetti che la mettono in scena, in modo analogo a quanto avviene con l'oscillazione nel dubbio tra due apparizioni che, nonostante contrastino, pretendono entrambe di possedere un valore d'attualità. Nel dubbio di trovarsi di fronte ad un'illusione percettiva, una delle due apparizioni in contrasto deve esser sostituita da quella che corrisponde al senso complessivo del decorso percettivo, ma finché ciò non accade è sempre possibile che l'una ricopra l'altra, che l'intuizione di uno dei due oggetti incompatibili, che le apparizioni in contrasto mostrano, ricopra l'altra e viceversa, in una continua oscillazione tra i due insiemi di dati intuitivi. In questo caso il ricoprimento tra le due apparizioni coincide con la possibilità dell'osservatore di accordare un peso di probabilità maggiore ora all'una ora all'altra apparizione, in modo da stabilirne la concordanza con i dati restanti del campo visivo offerti dal decorso percettivo.

Invece, nel caso del teatro, persone ed oggetti reali sulla scena non sono ricoperti dall'apparizione dei personaggi e degli oggetti di un ambiente di finzione. Piuttosto, la situazione è tale che lo spettatore non li vede, se egli deve guardare lo strato finzionale che si deposita sui corpi e sui movimenti degli attori e sugli oggetti, in modo continuo dall'inizio alla fine della rappresentazione. L'interesse dell'osservatore è diretto all'adesione al contenuto intuitivo della finzione.

In che modo, allora, si costituisce il contrasto passivo, che produce il senso della finzione a teatro?

Il fenomeno del contrasto dipende dalla modificazione del senso delle apparizioni percettive, poiché è solo con la variazione del modo del riferimento a ciò che si colloca sulla scena che attori ed oggetti possono apparire in modo da mostrare personaggi e ambienti finzionali. La variazione del riferimento riguarda ciò che è compreso dentro una cornice ben delimitata, di conseguenza la modificazione si effettua dal punto di vista della messa in scena e del fine dell'adesione alla rappresentazione teatrale: «Dal punto di vista della messa in scena, del fine dello spettacolo, della messa in opera, possiamo affermare: certe cose si mostrano, come insegna l'“esperienza” (non è naturalmente l'esperienza pura e semplice), appropriate a suscitare una duplice appercezione, per la precisione una duplice appercezione percettiva [per-

zeptive], le loro apparizioni percettive [*wahrnehmungsmässige*], per la precisione quelle di certe circostanze favorevoli da questo punto di vista si ribaltano in altri modi percettivi [*perzeptive*] dell'apparizione, e precisamente in modo che la consistenza propriamente percettiva è comune, o quasi del tutto comune, ad entrambe le percezioni [*Perzeptionen*], che occorrono in un'unità del contrasto, mentre la consistenza di ciò che è percepito in modo improprio (di ciò che è co-percepito) fonda da entrambi i lati una relazione di contrasto»³⁹.

Le cose che appaiono entro la cornice della messa in scena non smettono di mostrarsi in serie d'apparizioni percettive, con le proprietà e nei modi che l'osservatore ha già appreso dall'esperienza e che riconosce come tipici, tuttavia sono suscettibili di suscitare una seconda apprensione che si affianca a quella percettiva, a causa del fatto che si collocano nella porzione dello spazio visivo inquadrato dalla scena teatrale. Questa seconda apprensione modifica il senso delle apparizioni, poiché modifica il modo con il quale si mostrerebbero abitualmente all'osservatore in circostanze percettive ordinarie.

Ciò che appare sulla scena continua ad essere un correlato della visione, ad essere visto dagli spettatori, tuttavia sospende in parte il proprio carattere percettivo [*wahrnehmungsmässig*] in senso proprio. Questa variazione nel modo di apparire causa un contrasto in ciò che si offre allo sguardo dello spettatore. Ogni apparizione, relativa ad oggetti ed attori sulla scena ed all'interno della cornice del sipario e delle quinte teatrali, possiede il valore di percezione di un oggetto reale e d'apparizione di un oggetto di finzione. Gli oggetti sono sia oggetti di scena sia parte dell'arredo della stanza nella quale si svolge la vicenda rappresentata, gli attori sia uomini che si muovono e parlano nel modo in cui ciò accade quotidianamente sia personaggi di un mondo di finzione. Questi valori contrastano, eppure si riuniscono nell'unità dell'apparizione [*Widerstreit-Einheit*], dal momento che è proprio la sedia percetta ad apparire come un pezzo di mobilio di una sala di un'altra epoca o di una casa che accoglie vicende che si svolgono in un tempo diverso da quello oggettivo e attuale. Sia gli oggetti sia gli attori sono percepiti dall'osservatore, tuttavia essi partecipano di due mondi differenti: sono parti costitutive [*Bestandstück*] di un mondo attuale che condividono con l'osservatore e di un mondo di finzione con un proprio spazio ed un proprio tempo, dal momento che le loro apparizioni hanno una consistenza [*Bestand*] percettiva, tale da cadere nella visione sia dello spazio attuale circostante sia dello spazio della finzione. Poiché l'interesse dell'osservatore non è diretto alla constatazione delle proprietà degli oggetti del mondo dell'esperienza attuale, bensì alla rappresentazione teatrale per riferirsi ad oggetti, eventi ed azioni di un mondo di finzione, il contrasto non è risolto a favore dell'integrazione dell'apparizione di finzione nella connessione delle percezioni,

nelle quali si mostra il mondo attuale. L'osservatore attribuisce un peso maggiore al valore di finzione dell'apparizione, in modo che un oggetto non sia solo un corpo fisico tra altri, bensì una parte di un mondo messo in scena dallo spettacolo.

Dunque, in dipendenza del senso del riferimento dell'osservatore, si effettua una modificazione del valore delle apparizioni degli oggetti che sono inquadrati dalle quinte e dal sipario della scena teatrale. Alla modificazione si aggiunge la predominanza accordata al valore in contrasto con l'apparizione percettiva, in funzione dell'adesione al senso della rappresentazione teatrale. Il contrasto, quindi, predispone l'osservatore a porsi su un nuovo terreno, quello dei *Fikta* percettivi e della modificazione di fantasia della percezione.

Non bisogna, però, confondere l'ordine dell'esposizione del contrasto con il modo in cui se ne mostra l'effetto nell'esperienza dello spettacolo. Il contrasto è già presente nei dati intuitivi, che si offrono allo spettatore, fin dal momento in cui si alza il sipario, motivato dal fatto che certi oggetti e gli attori siano collocati e si muovano nella cornice della scena. In un certo modo, esso è già risolto a favore della finzione, poiché lo spettatore va ad assistere a teatro proprio per partecipare al piacere estetico della rappresentazione. Lo spettatore sa che il fine della messa in scena è quello di farlo partecipare alla visione di un mondo di finzione e si predispone a mutare il proprio atteggiamento, a modificare nella fantasia i propri atti di riferimento, i propri sentimenti e le proprie valutazioni, in modo da passare dalla constatazione del mondo nella percezione alla finzione ed alla valutazione estetica dell'*Erscheinungsweise* e della messa in scena ⁴⁰.

Il senso della finzione non deriva dall'opposizione tra l'esistenza e l'inesistenza degli oggetti, ma dipende dalla neutralizzazione della posizione del referente della percezione come oggetto attuale e dalla sospensione del vincolo che il modo epistemico esercita sul riferimento ordinario. In questo modo, le apparizioni di ciò che è compreso all'interno della cornice teatrale e sulla scena assumono un valore inattuale, pur rimanendo delle apparizioni percettive. Solo grazie a questo contrasto passivo di valori, lo spettatore si riferisce ad oggetti ed eventi finzionali, sebbene in nessun modo arbitrari, dal momento che essi corrispondono esattamente a ciò che egli deve vedere sulla scena, in conformità agli oggetti e ai movimenti degli attori che vi sono percepibili.

Proprio perché il senso della finzione è d'ordine differente rispetto alla determinazione dell'esistenza o dell'inesistenza nel riferimento ordinario all'oggetto, la finzione sfrutta il carattere attuale degli oggetti reali. Nel caso del teatro, gli oggetti e gli attori sono tanto più apparizioni di *Fikta*, quanto più sono attuali [*wirklich*]. Essi possono assumere un valore di enti finzionali, proprio perché possiedono determinate proprietà come oggetti del mondo reale.

Questo è possibile, poiché le apparizioni percettive non sono sostituite da quelle finzionali, dal momento che la modificazione della fantasia percettiva inibisce solamente il loro valore d'attualità [*Wirklichkeit*]. Gli oggetti e gli attori continuano ad apparire con le proprietà di cui sono portatori sulla scena, pur possedendo il valore di finzioni percettive. Analogamente, lo spettatore non tralascia il riferimento ad oggetti e uomini del mondo attuale, così come non nega attivamente il valore dell'apparizione percettiva, piuttosto continua a riferirsi agli stessi oggetti ed agli stessi uomini reali con un senso modificato. La teoria della finzione come modificazione della percezione rende possibile allora spiegare in che modo lo spettatore continui a provare sentimenti, ad emettere giudizi sulla vicenda, ad attendere certi sviluppi ed escluderne altri, allo stesso modo in cui queste attività sono svolte quando vertono su oggetti del mondo attuale.

Atti del riferimento d'ogni specie sono effettuati dallo spettatore nella modificazione di senso della fantasia percettiva, che disegna la cornice entro la quale tutte le attività intenzionali dell'osservatore assumono un nuovo senso.

4 – Criteri d'identità dell'oggetto d'arte

Fornire dei criteri d'identità equivale ad indicare delle condizioni che devono essere soddisfatte, perché due occorrenze simili o uguali in circostanze diverse possano essere designate come lo stesso oggetto. L'indicazione di criteri d'identità per un oggetto d'arte implica la discussione di due problemi distinti, sebbene strettamente correlati. Da un lato, è necessario sapere se le condizioni che devono essere soddisfatte dalle occorrenze di un oggetto materiale siano valide anche per occorrenze di un oggetto culturale prodotto da un'attività artistica. Dall'altro, se si assume che le condizioni d'identità valide per un oggetto materiale non siano soddisfatte da un qualsiasi esempio d'oggetto d'arte, allora è necessario sapere quali condizioni permettono di identificare un oggetto d'arte in contesti diversi, nel caso in cui le circostanze in cui occorre prevedano sempre che occorra anche un oggetto materiale che gli sia connesso. Si pensi alla pittura e alla scultura, nelle quali l'oggetto d'arte è necessariamente vincolato ad un supporto. È necessario chiedersi, allora, in che misura le condizioni d'identità dell'oggetto materiale e delle sue proprietà fisiche non partecipino al senso del criterio d'identità dell'oggetto d'arte e delle proprietà della sua composizione esteticamente rilevante.

Le condizioni d'identità di un oggetto materiale devono presupporre l'individuazione dell'oggetto in diversi contesti spazio-temporali d'apparizione, grazie alla quale si selezionano un insieme di proprietà

che lo rendono riconoscibile in contesti diversi e lo si designa come il portatore delle sue proprietà. Da un lato, la riconoscibilità di un oggetto individuale dipende dalla selezione di un insieme di proprietà tipiche, che ricorrono nei vari contesti d'occorrenza e delle quali l'osservatore s'attende l'apparizione anche attraverso la variazione dei suoi atteggiamenti intenzionali. Questo insieme di proprietà tipiche comprende elementi che non variano contemporaneamente in tutti i contesti d'occorrenze dell'oggetto, a differenza di altre proprietà che variano in funzione delle circostanze, dell'atteggiamento dell'osservatore, delle sue attività intenzionali. Dall'altro, un insieme di proprietà è riconoscibile come tipico, dunque invariante rispetto ad altri insiemi di proprietà, se i membri che lo compongono appaiono nei diversi contesti d'occorrenza come determinazioni di qualcosa che ne è il portatore. Perché ciò accada esso deve occupare una posizione nello spazio e nel tempo, grazie alla quale è un sostrato reperibile per uno o per diversi soggetti⁴¹.

Una condizione valida come criterio fenomenologico d'identità è vincolata al tempo oggettivo. Il tempo oggettivo, che si attribuisce agli oggetti e alle cose di natura, distinto dal tempo soggettivo delle esperienze che se ne possono fare, è una determinazione reale degli oggetti⁴². Ad ogni oggetto, inteso in senso stretto come oggetto materiale, appartiene necessariamente la proprietà di possedere una durata: ogni oggetto, infatti, appare in una determinata parte del mondo, poiché esso si singularizza come individuo in una durata, riempiendo dei punti del tempo oggettivo, in modo da essere discernibile da altri oggetti simili o uguali e identificabile, a certe condizioni, come lo stesso oggetto in circostanze d'occorrenza diverse indipendentemente dal tempo delle esperienze che uno o più soggetti ne fanno. Ogni oggetto, infatti, si estende in modo continuo all'interno di un intervallo temporale, delimitato da un istante iniziale della durata e da uno finale. Quindi un oggetto x che dura nell'intervallo temporale T (t^1, t^2, t^3, \dots) e mostra la proprietà a in un momento t^1 , è lo stesso oggetto x che mostra la proprietà b in t^3 se e solo se x (a) ha riempito la posizione intermedia t^2 . Ogni oggetto materiale è identificabile come lo stesso, grazie alla continuità con cui si estende in una serie di punti temporali dai quali è localizzato. Se un oggetto non soddisfa questa condizione, può solo essere ritenuto un oggetto simile a qualche altro oggetto dato in precedenza, mentre non può mai essere considerato lo stesso individuo.

Generalizzando, dunque, è possibile enunciare un criterio d'identità per gli oggetti materiali in questo modo: se due occorrenze a e b occupano la stessa posizione nel tempo e, rispetto a questa posizione assoluta, la stessa posizione nello spazio, allora sono lo stesso oggetto x ; se, per un intervallo selezionato grande a piacere da t^0 a t^n , le pro-

prietà di a e b riempiono senza soluzione di continuità tutti i punti dell'intervallo, integrandosi e confermandosi per ogni $t [(n - 1) > 0]$, allora a e b sono lo stesso x e l'intervallo selezionato è una sezione della sua durata. Per ogni punto della durata è possibile indicare una posizione nello spazio, che valga come sezione definita rispetto all'insieme delle posizioni spaziali che x potrebbe riempire, nella quale x è collocato e le sue proprietà sono localizzate ⁴³.

Secondo certe restrizioni, questo criterio d'identità può essere esteso anche agli oggetti finzionali in senso ampio e, in senso stretto, agli oggetti di fantasia. Quando s'immagina qualcosa, infatti, non si ha solo l'immagine mentale di un oggetto, bensì ci si riferisce ad un intero contesto finzionale, al quale appartiene anche la riproduzione delle forme d'ordinamento nello spazio e nel tempo. Naturalmente, in ragione del tipo di decorso delle apparizioni finzionali, varieranno anche la portata del criterio e la forza o debolezza dell'identità che è plausibile attribuire a due occorrenze di un mondo finzionale ⁴⁴.

Non sembra, invece, che un criterio d'identità per un oggetto d'arte sia fornito da condizioni che ne vincolano le occorrenze all'ordinamento nel tempo e nello spazio oggettivi. Per esempio, l'identità di un'opera teatrale non è vincolata dalle circostanze dell'esecuzione delle sue diverse messe in scena, come una qualsiasi composizione musicale può essere eseguita in circostanze diverse o non essere eseguita per niente, senza tuttavia smettere di essere riconoscibile come la stessa composizione.

Sembra, allora, che un oggetto d'arte non deve riempire i punti del tempo oggettivo in modo continuo per essere identificabile. L'identità di un oggetto d'arte letteraria non è vincolata ai contesti spazio-temporali d'occorrenza delle diverse edizioni e delle diverse copie in cui è stampato. Il *Faust* di Goethe «compare in quanti libri che siano reali [...], i quali si dicono esemplari del *Faust*. Questo senso spirituale che determina l'opera dell'arte o la formazione spirituale come tale è di certo "incarnato" nel mondo reale, ma non è individuato da questa sua incarnazione. Così anche la stessa proposizione geometrica può essere espressa quante volte si voglia; ogni espressione reale ha qui questo senso, e diverse espressioni hanno identicamente lo stesso senso. Certamente il significato spirituale è "incarnato" nel mondo mediante il suo sostrato corporeo, ma diversi corpi possono esser proprio incarnazioni dello stesso "ideale" che per ciò stesso si dice irreal» ⁴⁵.

Che cosa giustifica la distinzione tra il *Faust* e le copie di libri delle diverse edizioni, che ne sono considerate degli esemplari?

La ragione principale risiede nel fatto che una qualsiasi copia di un'opera è un oggetto materiale, la cui individuazione nello spazio e nel tempo non interessa l'oggetto d'arte che essa rende disponibile alla lettura. Una copia del *Faust* può occupare una certa porzione dello

spazio, entrare in relazione con altri oggetti che le sono posti a distanze diverse, durare per un certo tempo, finché non è distrutta per una qualche ragione accidentale. Essa può essere identificata come lo stesso libro collocato prima in un luogo e poi in un altro e distinto da una copia della stessa edizione o da copie di edizioni diverse. In tutti questi casi, l'oggettività estetica che denominiamo *Faust* rimane identica, senza che essa sia individuata dal contesto spazio temporale in cui occorre il libro o senza che la sua identità sia toccata dalle relazioni che la sua copia può intrattenere con altri oggetti materiali.

Sarebbe strano identificare il *Faust* allo stesso modo in cui si identificano le sue copie, poiché l'oggetto d'arte in cui consiste non si lascia individuare dalla collocazione spaziale e dalla durata del tempo oggettivo. Un oggetto d'arte letteraria è indipendente dalle posizioni temporali occupate dai vari oggetti materiali che ne fanno da supporto. Il *Faust* non possiede una durata individuale, non si individua in una fase del tempo oggettivo, né tanto meno in una fase del tempo con cui un lettore ne fa esperienza, ma è un oggetto d'ordine superiore che ha sotto di sé una pluralità di oggetti materiali, attraverso i quali qualsiasi lettore è in grado di riferirsi al suo contenuto di senso, che corrisponde con l'oggettività estetica intesa da fruitori diversi in circostanze e tempi diversi. L'individuazione riguarda esclusivamente gli oggetti che fanno da supporto all'oggetto letterario, che invece rimane identico attraverso la varietà degli oggetti individuali che lo rendono accessibile. Lo stesso oggetto d'arte letteraria può essere accessibile ad un lettore attraverso copie diverse della stessa edizione o copie di diverse edizioni, senza che questa differenza nelle circostanze spazio-temporali in cui il lettore ha accesso all'opera vieti in alcun modo di considerare l'oggetto letterario in questione come lo stesso.

Il criterio d'identità dell'oggetto d'arte non è costituito dalle stesse condizioni che gli oggetti materiali devono soddisfare per essere identificabili come lo stesso oggetto che occorre in circostanze diverse. Se dovesse soddisfare le stesse condizioni relative allo spazio ed al tempo, il *Faust* non sarebbe lo stesso oggetto letterario, al quale si ha accesso in tempi diversi, attraverso supporti diversi, che hanno la funzione di esemplari, sotto forma di copie e traduzioni. L'oggetto letterario è dunque indipendente dalle singole copie e traduzioni, ma anche rispetto ai diversi atti di lettura che ne attualizzano il contenuto.

Le condizioni d'identità valide per gli esemplari non sembrano essere valide per l'identità dell'oggetto d'arte che si esemplifica in ciascuno di essi, neanche nel caso in cui l'esemplare non è dello stesso ordine di una qualsiasi copia, poiché intrattiene un rapporto privilegiato con l'oggetto d'arte letterario, come nel caso di un manoscritto.

Si potrebbe restringere, infatti, la tesi della diversità dei criteri d'identità, introducendo differenze d'ordine tra i candidati al ruolo di

esemplari di un testo letterario. È più facile, infatti, accettare una versione indebolita della tesi, se essa riguarda solo i casi in cui gli esemplari siano le copie di un oggetto letterario. Non è possibile negare, per esempio, che la perdita di una copia o l'annullamento del progetto di una riedizione di un testo non implica la perdita o l'annullamento dell'oggetto letterario. In simili circostanze, il *Faust* non cessa di essere riconosciuto come la stessa opera pubblicata in altre copie o in altre edizioni. Il manoscritto, invece, sembra godere di una posizione privilegiata, ammesso che non lo si identifichi con l'oggetto letterario stesso⁴⁶. Esso è pur sempre un oggetto materiale come le copie che compongono la pluralità di esemplari che cadono sotto lo stesso oggetto d'arte, ma ne può essere considerato, in senso ampio, il modello. Il manoscritto segna, infatti, l'inizio della riproduzione dell'oggetto d'arte nella pluralità dei suoi esemplari. Si potrebbe allora identificare l'oggetto d'arte letterario secondo lo stesso criterio valido per il manoscritto, riportando il caso alle stesse condizioni che valgono per un qualsiasi oggetto materiale, dal momento che sia il manoscritto sia una copia qualsiasi sono individuati nello spazio e nel tempo. Tuttavia, la sostituibilità del criterio d'identificazione non è completa, poiché condurrebbe a conseguenze contro intuitive. Se il *Faust* fosse identificato in base alla durata temporale del manoscritto, qualunque accidente occorso al manoscritto che ne interrompa la durata dovrebbe interrompere anche l'esistenza del *Faust* come oggetto culturale.

La diversità delle condizioni che forniscono il criterio d'identità degli oggetti d'arte rispetto alle condizioni valide per gli oggetti materiali si estende ad esempi d'altre forme d'arte. La musica ne offre un campo privilegiato⁴⁷. In prima approssimazione, si può affermare che una qualsiasi sonata, per esempio la *sonata n. 40* di Shostakovich, non deve soddisfare le stesse condizioni valide per l'identità di un qualsiasi oggetto materiale che potrebbe corrispondere. La sonata deve essere distinta dalla partitura stampata, che possiede il valore di notazione modello per le esecuzioni, dalle esecuzioni, che non solo variano nello spazio e nel tempo ma sono affette anche da differenze relative agli esecutori ed al risultato dell'esecuzione, dalle onde sonore che corrispondono ai suoni di ciascuna esecuzione e dall'oggetto ascoltato da chiunque assista ad una qualsiasi esecuzione della sonata.

È possibile ritenere che la partitura assolvà una funzione analoga a quella del manoscritto e, dunque, proporre d'identificare la sonata tramite le stesse condizioni valide per la partitura, che condivide con gli oggetti materiali la caratteristica essenziale dell'individuazione e ne dovrebbe soddisfare le condizioni dettate dal criterio d'identità⁴⁸. Tuttavia, la partitura è ripetibile in una pluralità di esemplari, ciascuno dei quali possiede la stessa funzione normativa sull'accettabilità dell'esecuzione e sulla produzione dei suoni della sonata, in base ai quali esecu-

zioni in circostanze spazio-temporali diverse sono identificate come la *sonata n. 40* di Shostakovich.

Dunque, per la partitura si porrebbe lo stesso problema sollevato dall'impossibilità di ridurre l'identità della sonata a quella di un oggetto materiale, che è sostrato di un determinato insieme di proprietà localizzato nello spazio e nel tempo.

Il problema consiste nel fatto che se si identifica la sonata con lo stesso criterio che deve essere soddisfatto da un qualsiasi oggetto materiale, allora la sua identità può essere riportata a quella di uno qualsiasi di questi oggetti. Tuttavia è chiaro che la sonata non deve essere ridotta alle esecuzioni, che possono presentare anche differenze di dinamica, che tuttavia non impediscono che esse siano attribuite ad uno stesso oggetto d'arte, né alle onde sonore, poiché chiaramente non sussiste nessuna convertibilità esteticamente accettabile tra gli oggetti fisici e i suoni ai quali è attribuita una composizione valutata esteticamente, che ne fa degli esempi della sonata. Tanto meno, la sonata è riducibile a ciò che ciascun ascoltatore sente durante un'esecuzione dell'*opera 40* di Shostakovich. Il valore della sonata, che appare esemplificato nella particolare composizione dei suoni e nel modo in cui suscita il piacere d'ogni ascoltatore, dovrebbe essere ridotto all'apparizione sonora con cui è accessibile alla percezione di ciascun ascoltatore.

È necessario, allora, concludere che l'oggetto d'arte non è un oggetto che si singularizza nella forma dell'individuo e che il criterio della sua identità non è costituito dalle condizioni che le occorrenze di un oggetto individuale devono soddisfare?

Secondo Husserl, tra un qualsiasi oggetto individuato dalla sua posizione nello spazio e nel tempo ed un qualsiasi esempio della classe dell'oggetto d'arte sussiste una differenza essenziale. Un oggetto d'arte non è il portatore delle proprietà dell'oggetto, che gli sono attribuite in ragione delle determinazioni dei momenti della sua estensione temporale. Il senso dell'oggetto d'arte non comprende la proprietà di possedere una durata individuale, poiché l'oggetto d'arte è piuttosto un'oggettività che ha sotto di sé una pluralità di oggetti materiali che si estendono nel tempo oggettivo. Attraverso questi oggetti, esso risulta accessibile ai fruitori che vi si riferiscono con degli atti che si sviluppano nel tempo dell'esperienza che fanno degli oggetti d'arte. L'oggetto d'arte è, allora, l'oggettività numericamente identica che è riconoscibile come la stessa attraverso i tempi in cui si estendono la durata degli oggetti materiali, che ne sono il supporto, e gli atti con cui i fruitori le si riferiscono. Quest'oggettività coincide con il contenuto di senso [*Vermeintheit*] ed il valore estetico dell'oggetto d'arte che rimangono identici rispetto alle diverse localizzazioni nello spazio e nel tempo dei soggetti che vi si riferiscono, rispetto alle riproduzioni in diversi tempi e luoghi che li rendono fruibili per un soggetto o per soggetti differen-

ti ⁴⁹. Le copie e le riproduzioni di un oggetto d'arte ne sono gli esemplari, piuttosto che essere delle semplici occorrenze di oggetti materiali, perché conservano attraverso le variazioni un senso identico, permettendo d'intendere sempre lo stesso oggetto d'arte indipendentemente dalle circostanze della riproduzione. In questo modo, le diverse messe in scena possiedono il senso di performances di una stessa opera teatrale, le diverse copie in una medesima lingua o le diverse traduzioni sono intese essere esemplari di uno stesso oggetto letterario. Per la stessa ragione, si attribuisce il valore estetico di una stessa composizione musicale ai suoni e alle loro relazioni, che si riconoscono simili in esecuzioni diverse.

È necessario supporre l'identità numerica dell'oggetto d'arte in circostanze differenti, affinché il valore artistico che si esemplifica nel suo modo d'apparizione raccolga sotto di sé la pluralità delle riproduzioni. L'oggetto d'arte deve rimanere numericamente lo stesso nelle diverse circostanze in cui occorrono gli oggetti materiali che lo esemplificano, poiché la semplice somiglianza non è in grado di garantire l'appartenenza di più copie o più esecuzioni ad uno stesso oggetto letterario o ad una stessa composizione musicale. L'oggetto d'arte non è semplicemente l'insieme degli elementi simili che uno o più fruitori rinvennero nelle copie e nelle riproduzioni. Per stabilire la somiglianza tra diverse occorrenze, è necessario dotarsi di un modello e scegliere un criterio per isolare le proprietà, che si ritengono una condizione sufficiente per affermare che due o più occorrenze sono simili tra loro. La scelta del modello pone già dei seri problemi, sia che esso coincida o no con l'oggetto d'arte. Nel primo caso, si sarebbe già in grado di riconoscere l'oggetto d'arte, tanto che non sarebbe più necessario confrontare le occorrenze per rilevarlo a partire da quanto di simile vi è riscontrabile. L'oggetto d'arte sarebbe dato, inoltre, già come misura delle sue riproduzioni. Questa condizione sarebbe appropriata per le arti figurative, ma non sembra essere valida per la letteratura e la musica, nelle quali l'oggetto d'arte è inteso in ciascuna copia che ne è un esemplare o è identificabile come lo stesso solo a partire dalle esecuzioni, anche a dispetto di differenze tollerabili nella stampa dei caratteri o nella produzione dei suoni che ne sono un'attualizzazione. Nel secondo caso, delle occorrenze potrebbero essere raggruppate come esemplari di uno stesso oggetto d'arte, solo in riferimento a qualcosa di diverso. Si dovrebbe spiegare, allora, perché esse debbano essere identificate con esempi di un determinato oggetto d'arte, piuttosto che del suo modello.

Se queste difficoltà fossero risolte, la sola somiglianza tra gli esemplari rimarrebbe, tuttavia, un criterio insufficiente per ricondurre delle occorrenze ad esemplari di un determinato oggetto d'arte, anche se la somiglianza giungesse al limite dell'uguaglianza. La somiglianza tra una

serie di occorrenze presuppone sempre il senso del criterio che dovrebbe spiegare. Gli aspetti simili possono essere riconosciuti come rilevanti, solo se si riconosce già l'oggettività di senso intesa, a partire dalla quale notare le somiglianze e le differenze tra occorrenze che possiedono il valore di copie di uno stesso oggetto d'arte. Se l'oggetto d'arte fosse identificabile solo attraverso la somiglianza mostrata dalle copie, dalle riproduzioni, dalle esecuzioni, si sarebbe in grado di distinguere certe occorrenze dell'oggetto d'arte *x* da altre dell'oggetto d'arte *y*, fondandosi sulla probabilità che tra i membri di un insieme sussiste una somiglianza maggiore di quanto non ne sussista tra un membro qualsiasi dell'insieme e uno qualsiasi di un altro insieme che raccoglie le occorrenze di *y*. Tuttavia non si sarebbe in grado di spiegare perché certe occorrenze di *x* e di *y* non possano essere occorrenze di un terzo oggetto d'arte *z*.

L'oggetto d'arte non è un individuo. Questa conclusione è implicita nelle analisi di Husserl sull'oggetto estetico esposte in precedenza. Distinguendo tra un senso ampio e uno ristretto di opera d'arte, infatti, è stato possibile identificare l'oggetto estetico con il modo d'apparizione che esemplifica un valore artistico o estetico. Il portatore delle proprietà che corrispondono ad attributi predicabili di un oggetto estetico non coincide né con un oggetto materiale o evento naturale né con un loro numero limitato di speciali proprietà estetiche. Affinché ci si riferisca ad un oggetto secondo delle proprietà estetiche è necessario che si costituisca un'oggettività fondata sull'oggetto materiale o sull'evento naturale, in funzione di una variazione nell'attività del riferimento. L'apparizione dell'oggetto che si carica di un nuovo senso dei momenti e delle qualità, rispetto all'apparizione che possiede la sola funzione di mostrare l'oggetto, diviene un oggetto di valutazione estetica. Il modo d'apparire o, meglio, la composizione esteticamente rilevante dell'apparizione dell'oggetto o dell'evento diviene, allora, l'oggetto fondato che è il referente delle attività dell'osservatore o del fruitore. Il valore estetico o artistico, che s'intuisce nella composizione dell'apparire, si singolarizza nell'oggetto, nella misura in cui esso possiede determinate proprietà e qualità dell'apparire. Un oggetto o un evento supportano l'oggetto estetico che si fonda su di essi, perché possiedono determinate caratteristiche che rientrano nel loro modo d'apparire e permettono d'intendere il valore che si mostra nella loro composizione.

Nel caso dell'oggetto d'arte in senso stretto, dunque di un oggetto estetico culturale, si effettua una distinzione tra l'oggetto materiale, nella misura in cui esso è percepito nelle sue proprietà fisiche e materiali in quanto momenti di un'apparizione semplicemente percettiva, e l'oggettività di senso, con la quale coincide l'oggetto d'arte, che non soddisfa le condizioni del criterio d'identità degli oggetti materiali. L'oggettività di senso dell'oggetto d'arte è la composizione estetica-

mente rilevante di certe sue proprietà, che esemplifica un valore artistico. Il modo in cui questa composizione è strutturata e gli effetti che essa suscita sull'osservatore, sull'ascoltatore, nello spettatore o nel lettore, sono il contenuto di senso identico che deve esser possibile intendere in ogni circostanza in cui ha luogo ogni sua riproduzione, esecuzione o attuazione di qualsiasi genere, nonostante le differenze di spazio e tempo in cui avvengono.

La distinzione dell'oggetto d'arte dalla pluralità degli esemplari e delle attuazioni dei fruitori corrisponde a molte intuizioni ordinarie del senso comune. L'oggetto d'arte non è, infatti, identificato di norma attraverso una descrizione delle proprietà fisiche di ciò che ne fa da esemplare. Nel caso della letteratura, anche di fronte al manoscritto originale dell'*Ulysses* si è soliti parlare di "esemplare originale", di qualcosa che è già un esempio di un senso che è possibile riprodurre in una serie di copie, ordinate a partire da quanto è registrato sul manoscritto⁵⁰. Nel caso della musica, se il senso dell'oggetto d'arte fosse attingibile con la descrizione delle proprietà fisiche dei suoni di un'esecuzione di una sonata, allora non si sarebbe in grado di attribuire la stessa composizione estetica a più esecuzioni che esibiscono proprietà sonore diverse.

Per la pittura, la scultura o l'architettura sembrerebbe più difficile parlare di un senso incorporato fin dal suo primo esempio, dal momento che il senso inteso da oggetti d'arte che appartengono a queste tipologie consiste nella composizione di proprietà di oggetti materiali, che sono molto di più di un semplice supporto fisico, come accade per una copia del *Faust*. Tuttavia, è possibile operare una distinzione quanto meno di grado tra l'oggetto fisico e individuale e l'oggettività di senso della composizione dei materiali, da cui l'oggetto individuale è composto, siano essi i pigmenti sulla tela, il cemento di un edificio o il marmo di una scultura. È sufficiente pensare alla possibilità di riconoscere un senso comune all'originale e alle sue riproduzioni. Non si tratterebbe solo di rilevare delle somiglianze tra un dipinto e le sue cromolitografie o tra una statua in bronzo e le sue copie in marmo, ma di una vera e propria differenza, che può essere di gradi diversi, tra il senso e l'oggetto. Il senso della composizione, il modo d'apparizione della lavorazione e della configurazione dei materiali, non porta i segni del tempo, così come accade all'oggetto materiale in cui s'incorpora in originale. Inoltre, è sempre possibile distinguere gradi di maggiore o minore adeguatezza tra le diverse riproduzioni dell'oggetto d'arte, che è allora identificato come il criterio di valutazione esemplificato nell'originale. È, inoltre, una conseguenza notevole di questa differenza che si possa paragonare l'originale alle riproduzioni, nel caso in cui il primo sia danneggiato nel suo sistema di proprietà fisiche, per rilevare la migliore tra le riproduzioni in relazione al modo dell'apparizione dell'oggetto d'arte.

In questo caso, l'oggetto individuale, in cui s'incorpora direttamente il senso dell'oggetto d'arte, entra con le altre riproduzioni in una serie continua, ciascun membro della quale esemplifica in modo diverso il senso dell'oggetto d'arte. Si pensi ad una serie di sculture, che siano prodotte da uno stesso stampo e con un'unica colata, o ad una serie d'incisioni che siano ottenute da una stessa lastra. Scorrendo la serie, è possibile identificare lo stesso oggetto d'arte attraverso i suoi esemplari, che a rigore non possono esserne considerati copie, bensì riproduzioni dello stesso senso poste tutte sullo stesso piano. Dunque, è possibile distinguere l'oggetto d'arte dagli oggetti individuali in cui è riprodotto, anche nel caso in cui sembra esserci un'incorporazione diretta dell'oggetto d'arte in un oggetto materiale, che renderebbe difficile distinguere il senso della composizione esteticamente rilevante dall'oggetto materiale che la supporta.

Un criterio d'identità per gli oggetti d'arte deve assicurare la conservazione dell'oggettività di senso nella ripetizione fornita dagli esemplari. La forma e il modo della ripetizione dipendono dal genere d'arte e dall'ordine delle riproduzioni. In ogni caso, però, un oggetto d'arte deve soddisfare la condizione dell'identità numerica attraverso la pluralità delle riproduzioni e la serie di attuazioni del suo senso.

La condizione generale del criterio d'identità potrebbe formularsi così: se le occorrenze a e b , per quanto in punti temporali separati da un intervallo discontinuo, sono in una relazione di riproduzione S , tale che essa conserva un insieme di proprietà f riconosciute esteticamente rilevanti per x , e se l'esibizione B di f in b permette d'intendere la stessa x dell'esibizione A di f in a , o viceversa, allora x è lo stesso oggetto d'arte che appare in A e B e ricorre in a e b .

Questa formulazione della condizione per l'identità di un oggetto d'arte, inteso come lo stesso modo d'apparizione che mostra la composizione esteticamente rilevante nella pluralità delle sue riproduzioni, non è ancora una descrizione fenomenologica. È necessario, infatti, completare il senso della condizione formulata con una risposta alle domande: che cos'è o di che specie è un'oggettività di senso estetica? Quale relazione intrattiene con gli oggetti che ne sono esemplari? In che modo è possibile intendere un'identica oggettività estetica attraverso molteplici esemplari?

L'oggetto d'arte nell'accezione ristretta coincide con la composizione esteticamente rilevante del modo d'apparizione dell'oggetto che la fonda, sia esso un individuo o una serie di suoni individuati nel tempo o una performance scenica. L'oggetto d'arte è quindi definibile come il senso o il significato di ciò che lo esemplifica, vale a dire la sua oggettività di senso. Quest'oggettività non è un ente astratto, non è una classe, non è uno dei tanti candidati al ruolo di universale. Esso è ciò che diversi fruitori in circostanze diverse nello spazio e nel tempo

intendono come lo stesso oggetto d'arte riprodotto dai diversi esemplari. La forma specifica dell'oggettività di senso, che giustifica la condizione d'identità data per gli oggetti d'arte, dipende dal modo in cui essa è costituita, che è differente dal modo in cui si costituiscono gli oggetti materiali nel riferimento della percezione, e dal grado di fondazione che le pertiene, che la differenzia da altre accezioni del termine "senso" attribuibile ad oggetti o complessioni sensoriali.

L'oggetto materiale che appare nella percezione è un'oggettività sensibile data nella forma della percezione o del ricordo, se la si considera a prescindere dai predicati culturali e relativi all'uso che le sono attribuiti nella vita quotidiana. La costituzione del senso dell'oggetto materiale avviene, dunque, nell'ambito della ricettività sensibile. I contenuti sensibili, da cui è costituito, appaiono nella percezione secondo la forma di organizzazione autonoma di cui sono dotati, che precede ed è indipendente dalla percezione. Un esempio è fornito dalla necessità materiale che vincola contenuti cromatici a contenuti di forma e superficie dell'oggetto o dalla necessità che un suono abbia come propri momenti contenuti relativi all'altezza, all'intensità. Il materiale di cui sono composti gli oggetti della percezione è accolto dall'attività percettiva, che lo porta ad apparire secondo un ordine prescritto da leggi materiali che riguardano la struttura di ciò che appare. Naturalmente la percezione può porre in risalto certe parti o certe relazioni e non altre, può abbandonare ciò che fa da sostrato di un decorso percettivo per riferirsi ad un'altra parte dell'oggetto. Questa forma di attività della percezione è vincolata, nei suoi gradi più bassi, alla ricettività di contenuti che offrono le linee guida lungo le quali la percezione dovrà muoversi. Gli oggetti d'arte, invece, non sono oggetti sensibili, poiché devono il proprio senso e le proprie determinazioni alla produzione intenzionale da parte di uno o più soggetti. Le proprietà di un oggetto d'arte, anche quando si singolarizzano nella composizione esteticamente rilevante di materiali sensibili, sono determinazioni di senso e in quanto tali non accessibili nella forma della ricettività. Il valore artistico di una certa composizione di proprietà e della serie di effetti sull'osservatore non si offre già organizzato nel mondo. Il senso di questa composizione del modo d'apparizione delle qualità sensibili, in cui appare un valore artistico, deve essere prodotto da un soggetto intenzionale e deve essere riprodotto da uno o più soggetti per essere colto, dal momento che questo senso non può essere colto ricettivamente dalla sensibilità.

D'altra parte, l'oggetto d'arte è il referente di una serie di atti che lo intendono in circostanze diverse e attraverso esemplari diversi, perché l'oggettività di senso è un senso di grado superiore rispetto al senso degli oggetti materiali, che normalmente non è un referente degli atti che si riferiscono loro. Ogni oggetto della percezione possiede, in-

fatti, un “senso oggettivo”, composto dall’assegnazione all’oggetto della funzione di portatore delle proprietà che gli si attribuiscono nella percezione e dalla lista delle proprietà che gli possono essere riconosciute. Il senso oggettivo di un qualsiasi oggetto percettivo prevede che esso sia dotato di momenti cromatici, formali, che si estendono nello spazio e riempiono una certa durata, che possono essere intese come proprietà dell’oggetto nella percezione, all’interno della quale appaiono. Il senso oggettivo di un oggetto non è, però, predicabile dell’oggetto materiale, se ci si limita alle attività ordinarie del riferimento intuitivo, dal momento che il riferimento s’indirizza all’oggetto secondo il suo senso e mai al senso dell’oggetto.

Tuttavia è possibile riferirsi agli oggetti materiali, attribuendo loro la funzione di supporto di un significato, come per esempio i segni grafici su un foglio di carta, una volta che gli si attribuisca il valore d’occorrenze di grafemi di una scrittura, o i suoni emessi dal parlante di una lingua, qualora siano articolati in parole. Il supporto è provvisto in questi casi da oggetti materiali, dotati di un senso oggettivo che ne comprende sia le determinazioni fisiche, che appaiono nelle proprietà percettive corrispondenti, in quanto enti reali del mondo, sia le determinazioni di significato connesse a quelle fisiche, le quali possiedono allora il valore d’espressione dei significati di una lingua. Il “senso oggettivo” di una successione di suoni emessi da un parlante comprende, per esempio, non solo le proprietà che corrispondono alle parti del suono come oggetto fisico, la durata o il picco dell’emissione sonora, ma anche le proprietà significative che formano le parti associate del significato espresso. La parola è un intero composto da parti fisiche materiali, che ne costituiscono i momenti [*Momente*], e da parti di significato, che ne sono frazioni [*Stücke*] costitutive. Nel caso di oggetti materiali che funzionano da supporto di significati, il senso è una parte dell’intero di significato che così si costituisce ed è predicabile dell’intero oggetto. Il senso oggettivo del supporto è, di conseguenza, un senso di secondo grado.

La proprietà essenziale di questi oggetti è quella di possedere un senso, vale a dire di poter essere usati da qualcuno per riferirsi al senso o al significato al quale sono associati. Questo è il caso anche degli oggetti che fungono da esemplare di un oggetto d’arte. Naturalmente non sussiste un’analogia completa con il caso dei segni grafici o dei suoni interpretati come grafemi, che possa essere mantenuta come valida per tutti gli esempi d’oggetto d’arte. Le copie delle diverse edizioni, in una stessa lingua o in lingue diverse, di uno stesso oggetto letterario valgono proprio come oggetti materiali, al cui senso appartiene in modo essenziale la funzione di portatori di un complesso di significati che si riferiscono al mondo finzionale di cui il testo narra e che, assieme al modo della loro espressione, divengono parte del valo-

re artistico dell'oggetto letterario. Le diverse esecuzioni della *sonata n. 40* di Shostakovich sono oggetti sonori, il senso oggettivo dei quali non permette che la loro fruizione si esaurisca nella semplice percezione di una sequenza di suoni, poiché parti costitutive dei suoni sono le proprietà compositive, riguardanti tempo, dinamica e scelta e combinazione d'accordi, che permettono di attribuire alle singole esecuzioni un senso tale da farne esempi di una stessa sonata. I colori e il modo in cui essi sono stesi su una tela sono degli oggetti materiali, il senso dei quali possiede delle parti che corrispondono a proprietà fisiche, delle parti costitutive del senso di quella particolare disposizione o di quel particolare trattamento dei colori e delle forme. Inoltre, le parti di entrambi i generi sono connesse dall'effetto che esse possono suscitare nell'osservatore.

L'oggettività di senso, che si singularizza negli attributi estetici di cui le parti degli oggetti materiali che la esemplificano sono portatori, è di un ordine ancora superiore. Essa non ha solo la proprietà di possedere un senso, di avere delle parti che sono determinazioni di significato, come avviene per gli oggetti materiali che hanno funzione di supporto di significati, bensì di essere da parte a parte (a) "senso di" qualcosa o (b) "significato di" qualcosa. Queste oggettività possono essere identificate come le stesse in una pluralità di oggetti materiali, poiché esse presuppongono per essenza degli oggetti che oltre ad essere reali hanno la proprietà di fare da supporto ad un'oggettività, che ne costituisce il senso, il significato. Un'oggettività di senso occorre solo se è incorporata in un oggetto materiale, il senso del quale prevede che esso abbia non solo proprietà fisiche ma anche determinazioni di significato. La proprietà essenziale delle oggettività di senso è di essere intese «attraverso gli oggetti, alla cui determinazione oggettiva appartiene di avere un senso. È proprio dell'essenza delle oggettività di senso di non esistere che in incarnazioni reali delle quali esse costituiscono il significato. È così che il Faust idealmente uno è l'identico significato dei molti esemplari del Faust, o la Madonna è il significato delle sue molte riproduzioni. Significare un'opera unica e avere un senso determinato è proprietà dei molti oggetti reali in cui possono essere incarnate le riproduzioni dell'opera stessa»⁵¹.

Le oggettività di senso artistiche si singularizzano solo negli esemplari, di cui costituiscono il significato. A loro volta, gli oggetti materiali che posseggono la proprietà di avere un senso, la soddisfano nell'essere un supporto o un'incorporazione di una certa oggettività di senso, alla quale ci si riferisce tramite la loro occorrenza. Se la proprietà essenziale dell'esemplare, della copia o della riproduzione, consiste nel fare intendere l'oggetto d'arte, inversamente la proprietà essenziale dell'oggetto d'arte consiste nell'essere la stessa oggettività di senso che ricorre identica in tutte le sue possibili riproduzioni.

Sebbene sussista una distinzione d'ordine e di forma fenomenologica tra l'oggetto d'arte nell'accezione ristretta e l'oggetto materiale che lo esemplifica, il fatto che l'uno sia vincolato all'altro non è accidentale. Non solo perché il valore estetico coincide con il particolare modo d'apparizione dell'oggetto, ma anche perché gli oggetti d'arte sono designati da nomi in enunciati che vertono su ciò che fa parte del mondo.

Avendo chiarito quale sia la forma fenomenologica delle oggettività di senso artistiche, quale sia la sua differenza di grado rispetto agli oggetti materiali e in che cosa consista la superiorità di livello del senso di una composizione esteticamente rilevante, di un'oggettività estetica, rispetto al senso di un oggetto della percezione o di un oggetto materiale, che fa da supporto ad un significato linguistico, è possibile ora integrare la condizione del criterio d'identità formulato per gli oggetti d'arte con una giustificazione fenomenologica, rispondendo alle domande enunciate in precedenza.

Che cos'è o di che specie è un'oggettività di senso estetica? Gli oggetti d'arte sono oggettività di senso d'ordine superiore e non enti astratti, classi o universali. Quale relazione quest'oggettività intrattiene, allora, con gli oggetti che ne sono esemplari?

La relazione che gli oggetti d'arte, in senso stretto, intrattengono con gli oggetti materiali è una relazione di esemplificazione, tale che l'intero oggetto, che con la sua esibizione delle proprietà in un particolare modo d'apparizione satura il senso dell'oggetto d'arte, ne è un caso singolo [*Einzelfall*]. La relazione di esemplificazione è, in questo caso, differente da qualsiasi relazione più o meno analoga che intercorre tra una specie e un individuo o tra una classe e un membro che le appartiene. Una specie è libera da ogni localizzazione nello spazio e nel tempo. Essa non è intercambiabile con nessun oggetto o momento individuale che la esemplifica e l'attributo che la designa in un enunciato non è sostituibile con un nome o una descrizione definita, senza che il senso dell'enunciato cambi, alterandone le condizioni di verità. Tuttavia, ogni specie definisce sempre il dominio d'applicazione degli individui o dei momenti individuali che la esemplificano. Per esempio la specie designata dall'espressione "rosso" possiede un dominio di individui dotati di un momento cromatico che la esemplifica. Ogni specie si ottiene, dunque, con una comparazione di casi singoli, che conduca i momenti simili a coincidenza, in modo da giungere all'astrazione con cui si ottiene la specie di tutti i momenti considerati. L'oggettività di senso di un oggetto d'arte, invece, non definisce nessun dominio di oggetti o di momenti in cui singolarizzarsi. Gli esemplari non compongono una molteplicità di oggetti, in cui l'oggetto d'arte si ripartisce. Il senso di una serie di esemplari è l'identità numerica intesa da una pluralità di attività intenzionali di riferimento dirette

agli oggetti materiali, che ne sono il supporto e che sono liberamente sostituibili da altri oggetti, che conservino una composizione delle proprie proprietà materiali tale da permettere di intendere un identico oggetto d'arte.

In che modo, allora, è possibile intendere un oggetto d'arte numericamente identico attraverso la pluralità dei suoi esemplari?

L'oggettività di senso specifica dell'oggetto d'arte non si ottiene con una comparazione che faccia coincidere più esemplari d'opere d'arte, per identificare ciò che di simile si ripete in ogni singolo caso. Essa è prodotta da uno o più soggetti intenzionali ed è intesa da una pluralità di atti di riferimento dei fruitori.

Il senso dell'oggetto d'arte, infatti, coincide con il modo d'apparizione di un oggetto materiale prodotto per soddisfare l'espressione di un determinato valore estetico. La produzione intenzionale di un'oggettività di senso e la formazione di una composizione delle proprietà di un oggetto, che possenga un modo d'apparire in grado d'esprimere il valore artistico che deve esservi singolarizzato, formano due serie di atti intenzionali paralleli. L'artista effettua la produzione [*Erzeugnis*] di una finzione, produce il mondo degli oggetti e degli eventi di una finzione letteraria, i soggetti, l'ambiente e gli eventi di un dipinto o di una scultura, l'ambientazione e i personaggi di un'opera teatrale, in corrispondenza di una determinata composizione del materiale al quale deve essere attribuita la funzione d'espressione del valore artistico. La produzione del mondo di finzione, quindi, s'accompagna alla creazione [*Schöpfung*] di una prima incorporazione [*Verkörperung*], che consiste in una determinata strutturazione delle proprietà materiali dei colori, del marmo o del bronzo, in un certo uso degli strumenti e della lavorazione del materiale ritenuti esteticamente rilevanti, o nella costruzione di una determinata forma linguistica degli enunciati, che dovranno permettere a qualsiasi fruitore di partecipare al mondo finzionale. L'incorporazione, successivamente riproducibile in altri esemplari, è necessaria affinché chiunque possa cogliere e comprendere di nuovo [*Nachverstehen*] il valore artistico che coincide con il modo in cui il contenuto finzionale è stato affidato alla pittura, alla scultura o alla scrittura⁵². Il parallelismo tra la produzione di un'oggettività di senso e la formazione di una composizione esteticamente rilevante di certe proprietà di un oggetto materiale, in vista degli effetti che il modo d'apparire e il valore singolarizzato suscitano nel fruitore, è una relazione che, da un lato, giustifica la distinzione d'ordine e di funzione tra l'oggetto d'arte e il suo supporto, mentre, dall'altro, spiega l'articolazione tra l'oggetto d'arte, che è il senso di quel determinato supporto, e il suo supporto, che possiede la proprietà di saturare quel determinato contenuto di senso. Non è, allora, necessario comparare le copie e le riproduzioni per riconoscere un identico oggetto d'arte. Un qualsiasi

fruitore non deve risalire dall'esemplare all'oggetto d'arte, come se egli possedesse solo un oggetto materiale al quale attribuire un significato mentale o un valore astratto. Il senso dell'oggetto d'arte è sempre articolato con gli oggetti materiali, dal momento che esso sussiste e ricorre solo nell'esemplare. Naturalmente, l'articolazione ed il modo dell'esemplificazione variano in relazione al genere d'arte considerato.

Inoltre, non tutte le proprietà dell'oggetto materiale possiedono la funzione di esemplificare l'oggettività di senso. Husserl distingue, infatti, in un oggetto materiale, che fornisce il supporto all'oggetto d'arte, le proprietà la cui esibizione ne fa un esemplare della composizione estetica e del senso dell'oggetto d'arte dalle proprietà diverse da quelle che entrano nella composizione esteticamente rilevante, che esso possiede solo perché è un determinato oggetto materiale e che, quindi, sono solo presupposte dall'oggetto d'arte, perché esso si esemplifica in un determinato oggetto materiale. «Nicht verwechseln darf man das Ideal-Real, dass zum Kulturobjekt selbst gehört (wie die Töne der Musik), und das individuell und eigentlich Reale, das Voraussetzung einer Verkörperung des idealen Kulturgebildes ist. Die Worte, der Wortrhythmus, der sinnliche Wortlaut etc. gehört zum Dichtwerk selbst, aber als Ideales. Die gesprochenen Worte, ebenso die Schriftzeichen auf dem Papier, sowie sie jeweilig in der Natur auftreten, dienen der Verleiblichung, der Realisierung, sind auch notwendige Voraussetzungen für eine mundane Objektivität der Literatur etc.; aber sie gehören nicht zum Kunstwerk selbst»⁵³.

Non ogni proprietà di un oggetto che incorpora l'oggetto d'arte è parte del modo d'apparizione, portatore del valore estetico. Del resto, nel caso di una copia o di una riproduzione, è necessario solo che l'esemplare riproduca una certa composizione d'alcune proprietà in modo da rendere possibile intendere lo stesso oggetto d'arte.

È necessaria, allora, una distinzione tra insiemi di proprietà richieste dalle relazioni d'articolazione e d'esemplificazione, che non interessano tutte le proprietà dell'oggetto materiale, altrimenti qualsiasi differenza tra il senso e l'oggetto, tra ciò che è inteso ed il medium, sarebbe cancellata. Nella copia di un oggetto d'arte letterario, per esempio, la distinzione riguarda, da un lato, le parole, la trascrizione del loro suono, il ritmo, in cui si singolarizza la composizione del poema riprodotto e, dall'altro, i diversi caratteri con i quali gli stessi grafemi sono riprodotti nelle diverse copie o l'accento o l'inflessione con cui le parole sono proferite nel corso di una lettura o di una recitazione. Secondo Husserl, le proprietà che esemplificano il modo d'apparire dell'oggetto d'arte, perché sono parte dell'espressione artistica, posseggono un valore "ideale-reale" [*das Ideal-Real*] che si singolarizza nelle loro caratteristiche sensibili. Esse, infatti, posseggono un valore perché soddisfano il senso dell'oggetto d'arte, in quanto sono in grado di ri-

produrre la composizione esteticamente rilevante. Queste proprietà si distinguono, dunque, dai segni o dai suoni che sono solo delle determinazioni di un oggetto materiale. Un esempio di queste proprietà è fornito dalla lettura o recitazione di un poema. Si pensi all'accento con cui diversi lettori pronunciano i suoni che fanno parte della trascrizione delle parole che esemplifica la composizione del poema, oppure ai diversi suoni che possono essere pronunciati da parlanti di lingue diverse. Essi non faranno parte dell'attuazione del contenuto di senso del poema e, in senso stretto non esemplificano nessuna proprietà estetica del poema. «Il suono della poesia è come il poeta stesso, la situazione mostrata nel modo della sua esibizione spirituale è la stessa: se anche diverse persone leggono con differenti suoni, rendono rappresentabile in diverse fantasie soggettive, il loro leggere interiore, il loro recitare ecc. riproduce solo il suono, che appartiene alla poesia in sé stessa. In una poesia di Schiller naturalmente non s'intende anche l'accento di Schiller, il suo svevo, in una poesia di Goethe non s'intende il francofortese ecc. La poesia nel suo corpo linguistico e nel suo contenuto "spirituale" è manifestamente un'idea, che è attualizzata più o meno compiutamente e del resto in modi per principio infinitamente molteplici nella lettura. Essa è un'idea "oggettiva" individuale»⁵⁴.

Nell'ordine del senso che si articola nella complessa struttura di un'opera d'arte, intesa in senso ampio, le proprietà che esemplificano l'oggetto d'arte in senso stretto sono definite "ideali-reali", dal momento che sono anche proprietà dell'oggetto materiale, per distinguerle dall'idealità dell'oggettività di senso che esemplificano. Tutto e solo ciò che rientra nel contenuto di quest'idealità possiede, infatti, un grado d'idealità superiore, rispetto sia alle proprietà meramente reali sia alle proprietà "ideali-reali" dell'esemplare.

L'oggetto d'arte è definibile come un'"idea "oggettiva" individuale" [*individuelle "objektive" Idee*]⁵⁵. In quest'espressione, il termine "idea" rileva il carattere d'ordine superiore dell'oggettività di senso, mentre il termine "oggettiva" è tra virgolette, perché l'oggetto d'arte non è un oggetto materiale, sebbene esso divenga oggetto di un'attività di riferimento che lo intende attraverso i suoi esemplari. L'oggettività di senso è, inoltre, definita "individuale", perché si distingue da tutte le altre formazioni ideali che si contrappongono a momenti od oggetti individuali, visto che essa non possiede un dominio di singolarità, alle quali applicarsi, ma piuttosto si articola con l'oggetto che la esemplifica.

Tuttavia, c'è un'altra definizione dell'oggettività di senso che Husserl preferisce a quella appena menzionata, secondo la quale essa è un oggetto irreali [*irrealer "Gegenstand"*], vale a dire qualcosa che diviene sostrato d'esplicazione attraverso diversi atti del riferimento o soggetto di giudizi, nonostante non sia un oggetto reale in senso stretto, in altre parole non sia un oggetto materiale della percezione individuato nel-

lo spazio e nel tempo⁵⁶. L'oggettività di senso è definita un "oggetto irreale", poiché, una volta prodotta, è esemplificata in molteplici esemplari e intesa da più atti intenzionali di riferimento, senza che questi costituiscano il suo dominio d'individuazione. In ogni riferimento e in ciascuna riproduzione l'oggettività di senso rimane numericamente identica. Non presentando il termine "idea", questa seconda definizione offre il vantaggio di non alludere a nessuna forma d'opposizione tra l'oggettività di senso e il supporto che la esemplifica. Da un lato, infatti, l'oggetto d'arte è irreale nell'accezione specificata, ma è pur sempre il senso dell'esibizione delle proprietà e del modo d'apparire di un oggetto materiale. La relazione tra l'oggetto d'arte e le sue incorporazioni è essenziale. La carta, la stampa, l'impressione di caratteri su una lastra, per quanto possano essere sostituiti nelle ripetizioni dello stesso contenuto di senso del *Faust* o in quelle della copia di Dürer dello *Spasimo di Sicilia* di Raffaello, posseggono una relazione essenziale con il senso del testo o con il modo d'apparizione della riproduzione del quadro originale. L'oggettività di senso «in seiner idealen Geistigkeit ist nicht eine zweite <dem> Physischen anhängende Bestimmung. In Wahrheit ist es das Wesen des Geistesgebildes, das in der Welt weltliches reales Dasein hat und darin liegt, dass es ein Idealgebilde ist, das mundan, als immer wieder erfahrbares in seinem ideal identischen Sein, dadurch ist, dass es in einem Realen "verleiblicht", verkörpert ist, und ev<entuell> tausendfach verleiblicht sein kann in der Art, dass beständig Realitäten dadurch erwachsen, die alle identisch denselben Sinn haben – tausend Kulturobjekte also sind, mundan real gesprochen, die als Objekte "der" Dichtung, der Literatur, der bildenden Kunst ein und dasselbe sind»⁵⁷.

Inoltre, dall'altro lato, il legame tra l'oggettività di senso e il supporto è essenziale non solo perché ogni oggetto d'arte deve incorporarsi in un oggetto materiale, ma anche perché l'incorporazione modifica il valore dell'oggetto materiale che assume la funzione di un esemplare dell'oggettività irreale. L'oggetto materiale che esemplifica un identico oggetto d'arte non ha funzione di mero supporto, poiché la proprietà di esprimere un contenuto di senso diviene essenziale, tanto che esso non rimane un semplice oggetto materiale, bensì modifica il proprio valore in quello di un oggetto culturale. Per questa ragione, un oggetto materiale è sostituibile con un qualsiasi altro che possieda delle proprietà tali da esibire la composizione esteticamente rilevante di un identico oggetto d'arte.

D'altronde, proprio grazie all'esemplificazione, l'oggetto materiale assume il valore d'oggetto della letteratura, dell'arte figurativa, della poesia. Esso diviene il membro di una serie di riproduzioni possibili di uno e lo stesso oggetto letterario, figurativo o musicale.

I libri, le copie di un dipinto o di una scultura, le esecuzioni di una

sonata divengono gli oggetti dei sistemi delle arti corrispondenti, vale a dire gli oggetti della cultura che s'incontrano quotidianamente nel mondo reale. Ciò che si dice letteratura, l'insieme dei drammi o dei romanzi di un autore, sono dei fatti del mondo, che presuppongono sempre una serie d'oggetti reali, nei quali le oggettività di senso circolano all'interno di una comunità.

L'opera d'arte possiede, allora, una struttura complessa per ragioni essenziali. Dal punto di vista dell'accessibilità nel mondo, gli esemplari di un oggetto d'arte sono una legittima parte dell'opera d'arte stessa, dal momento che gli oggetti d'arte posseggono un valore solo se si esemplificano nel mondo, accanto agli oggetti reali e disponibili per i fruitori. Dal punto di vista della distinzione della funzione di senso e della fondazione delle parti che compongono un'opera d'arte, è sempre possibile isolare l'oggettività di senso dall'oggetto in cui essa è incorporata. «Die deutsche Literatur, die Schillerschen Dramen, die Goetheschen Romane etc., ist eine mundane Tatsache – die mundane Zugehörigkeit hat ihre Voraussetzungen in der Realität. Von diesen kann abstraktiv abgesehen und auf das rein Ideale und seine einzelnen, seine einmaligen Idealgestalten ausschliesslich hingesehen werde<n>»⁵⁸.

La produzione dell'oggetto d'arte, attraverso operazioni intenzionali, e la necessità che sia esemplificato in un oggetto materiale implicano che esso presupponga una forma di temporalità, che tuttavia non tocca la differenza stabilita dall'analisi dei gradi di fondazione e dalle diverse condizioni d'identità che un oggetto d'arte e un oggetto materiale devono soddisfare. Se l'esemplare è un individuo localizzato nel tempo, sia esso una copia o anche l'originale stesso, l'oggettività di senso è una formazione ideale, perché ripetibile come la stessa in luoghi e tempi diversi, singolare [*einzel*n] e che è apparsa propriamente una volta sola [*einmalig*] nel mondo, grazie alla sua prima incorporazione in un oggetto reale al momento della sua produzione, a partire dalla quale è ripetibile come identicamente la stessa nella sostituibilità indefinita delle sue copie e riproduzioni.

Tuttavia, un qualsiasi oggetto materiale appare in un determinato punto di una fase temporale, che ne segna l'inizio della durata, per poi scomparire in un altro punto della stessa fase, che ne segna la fine della durata, mentre questo non è il caso dell'oggetto d'arte. Esso è un'oggettività di senso che compare nel mondo, grazie alla produzione di un oggetto materiale che la renda accessibile, ma non per durare in modo continuo fino ad un punto che ne segni l'uscita dal mondo culturale⁵⁹.

L'attributo designato da "*einmalig*" indica proprio il particolare regime temporale di sussistenza delle oggettività di senso. Un contenuto di senso assume in parte la temporalità dell'oggetto materiale che lo esemplifica. Per esempio il senso del *Faust* «ha la sua temporalità, cioè quella della istituzione originaria attraverso l'artista, e precisamente

nell'espressione linguistica, che sola rende un dato ideale intersoggettivamente accessibile e identificabile»⁶⁰.

Questa temporalità è inaugurata dalla produzione effettuata dall'artista e consiste nella comparsa nel mondo dell'oggettività di senso in un oggetto materiale, che può essere la prima copia o l'esemplare originale di un oggetto d'arte. Esso è reso tale dall'operazione della scrittura, che fa di un oggetto materiale come un libro qualcosa destinato ad essere letto, dunque un oggetto materiale che possiede anche la determinazione di esprimere un oggetto d'arte. Grazie a questa partecipazione alla temporalità delle copie, il *Faust* o l'*Ulysses* sono accessibili come delle opere [*Werke*] alle quali una comunità attribuisce dei valori estetici che identifica come tali. Tuttavia, dopo l'ingresso nel mondo della cultura, un'opera non possiede una durata continua che la localizza nelle posizioni temporali occupate dai soggetti che la intendono e la riconoscono come la stessa opera o nelle posizioni riempite dalle copie che servono a questi soggetti da esemplari. L'oggettività di senso, una volta prodotta, ha il tempo delle sue riproduzioni e ripetizioni possibili, dalle quali tuttavia non riceve nessuna localizzazione temporale. Infatti, essa non è semplicemente il correlato di ciascuno degli atti che vi si riferiscono, ma è lo stesso senso inteso da una pluralità d'atti che si riferiscono ad una stessa ed identica oggettività. Solo a questa condizione si può affermare di avere una ripetizione dello stesso oggetto d'arte x e non semplicemente una posizione di x^1 , x^2 , x^3 , ..., come correlati uguali di più atti diversi di riferimento⁶¹.

Il criterio d'identità degli oggetti d'arte è valido anche per gli oggetti d'arte che prevedono un'incorporazione diretta nelle proprietà fisiche di un oggetto materiale? La condizione della conservazione dell'identità numerica dell'oggetto d'arte nella sostituibilità degli esemplari è valida anche nella pittura o nella scultura? Infatti, da un lato, l'incorporazione immediata dell'oggettività di senso nel particolare materiale dell'oggetto che la esemplifica non sembra compatibile con la richiesta della conservazione di una perfetta identità, necessaria per stabilire che un oggetto d'arte sia numericamente identico nelle sue riproduzioni. D'altro canto, la stessa distinzione tra il senso irreali dell'oggetto d'arte, la sua composizione ripetibile che può essere intesa in diverse esibizioni come identica in ogni sua riproduzione, e l'oggetto reale, che lo esemplifica, sembra problematica per un dipinto o una scultura.

È necessario allora discutere il secondo problema connesso alla definizione dei criteri d'identità dell'oggetto d'arte, al quale si è accennato ad inizio del paragrafo. La condizione del criterio d'identità degli oggetti d'arte è soddisfatta anche nei casi in cui l'intervento necessario di un supporto è tale da non sembrare una semplice esemplificazione? Le condizioni valide per gli oggetti materiali non s'incrociano con le condizioni date per l'identità degli oggetti d'arte?

A prima vista non sembra plausibile legare in questi casi l'identità dell'oggettività di senso alla capacità d'essere ripetuta come numericamente identica in una serie aperta di riproduzioni. Il senso di un dipinto o di una scultura, anche se distinto dai colori e dalla tela del quadro o dal marmo o dal bronzo, s'incorpora una volta per tutte in un individuo fisico. Questo accade per la diversa funzione che le proprietà fisiche dell'oggetto materiale giocano nella pittura o nella scultura rispetto a quanto avvenga, per esempio, con i suoni delle parole per un testo letterario. Per le arti visive non si parla di copie nello stesso senso in cui lo si fa per le diverse edizioni di uno stesso poema, dal momento che è proprio la diretta distribuzione di quei colori o la lavorazione di quel pezzo di pietra, di bronzo, di marmo ad essere intesa come oggetto d'arte. In questi casi, la definizione dell'oggetto d'arte come irreali potrebbe comportare delle conseguenze contro intuitive, dal momento che un dipinto s'incorpora direttamente nelle qualità cromatiche, formali o di texture di un oggetto individuale.

Tuttavia, la condizione stabilita per il criterio d'identità degli oggetti d'arte è soddisfatta anche dagli esempi d'oggetti della pittura e della scultura. L'oggettività di senso identica in più esemplari è il senso dell'oggetto materiale che lo esemplifica attraverso l'esibizione della composizione esteticamente rilevante delle sue proprietà. Quindi, nel caso della pittura e della scultura, l'oggettività di senso coincide con il modo d'apparizione, che è possibile riprodurre in più esemplari, sebbene per accidente questo modo sia e resti sempre accessibile attraverso la singola esibizione della composizione estetica in un unico oggetto.

La difficoltà consiste, piuttosto, nella necessità che in un'eventuale ripetizione si conservi l'identità numerica e non la semplice uguaglianza tra l'originale e le sue riproduzioni rispetto al contenuto fenomenico della composizione steticamente rilevante.

È Husserl stesso a riconoscere questa difficoltà: «Un oggetto ideale, come la Madonna di Raffaello, può non avere di fatto che un'unica esistenza mondana e non essere di fatto riproducibile in sufficiente identità (che è quella del pieno contenuto ideale). Ma per principio questo ideale è tuttavia ripetibile, quanto il *Faust* di Goethe»⁶².

In molte circostanze un oggetto d'arte visiva è chiaramente riprodotto nel suo modo d'apparizione. È necessario, però, che la riproduzione sia tale da possedere il valore di una ripetizione dello stesso oggetto d'arte. Nel caso della riproduzione di un dipinto in un'incisione o in una cromolitografia, è possibile rintracciare la stessa *Erscheinungsweise* sia nel dipinto sia nelle sue riproduzioni. Tuttavia, non è sufficiente rintracciare lo stesso modo della figurazione attraverso un paragone tra l'originale e le riproduzioni, ma bisogna essere in grado di intendere lo stesso modo figurazione, che sia numericamente identico in ciascun esemplare. È dubbio, però, che le differenze nella riprodu-

zione dei colori e delle linee nell'incisione rispetto al dipinto conservino lo stesso modo d'apparizione numericamente identico e non meramente simile. Nelle arti visive, si è soliti identificare l'oggetto d'arte con ciò che è incorporato nell'occorrenza del medium, con la strutturazione delle sue proprietà fisiche di colori e superfici⁶³. È difficile, dunque, che la riproduzione di un dipinto sia ritenuta un'esatta ripetizione, ossia una riproduzione della stessa oggettività di senso ideale del dipinto, che ha trovato la propria incorporazione proprio nei colori e nelle superfici del quadro riprodotto.

Si possono però rintracciare dei casi, nei quali la riproduzione di un'opera d'arte visiva rimanda al senso dell'oggetto d'arte proprio come ad un'oggettività irrealistica identica che si conserva nella sostituzione dei media che la incorporano. È necessario, allora, mostrare concretamente che, sebbene nelle arti visive si diano casi di non completa riproducibilità del senso dell'oggetto d'arte, a causa del ruolo che il materiale dell'oggetto materiale assume per la determinazione del senso identico dell'opera, la ripetizione del senso dell'oggetto d'arte è una possibilità di principio perché la sostituzione del medium mostra l'idealità del senso che vi s'incorpora. Se si devono dunque trovare esempi, che confermino la condizione soddisfatta in linea di principio anche nel caso di un dipinto, si tratterà di casi in cui la ripetizione di un senso identico coincide con la possibilità di intendere la stessa identica *Erscheinungsweise* in più esemplari, piuttosto che con la riproduzione esatta di tutte le proprietà dell'oggetto, al quale è attribuito valore di originale.

In una serie di acquaforti stampate da una stessa lastra, un identico modo d'apparizione è rintracciabile attraverso l'intera serie delle incisioni. Tuttavia, ciò dipende da una causa fisica, che permette d'intendere in ogni incisione che appartiene alla serie stampata da una stessa lastra, la stessa composizione di tratti e di figure, lo stesso *Fiktum*. Quindi, la possibilità di ripetere la stessa *Erscheinungsweise* in diversi esemplari di una stessa serie non sembra fornire un esempio paradigmatico per l'insieme delle arti visive. Anche quando, infatti, si ottenga la copia di una scultura attraverso un calco, in modo da avere una riproduzione come ripetizione identica della scultura originaria, c'è un'ovvia differenza tra questo caso e quello dell'incisione. La scultura originaria mantiene il valore di esemplare originale, mentre tutte le incisioni ottenute dalla lastra appartengono ad una serie, nella quale ciascuna di esse è l'originale incorporazione dello stesso modo d'apparizione. È necessario numerare gli esemplari ottenuti da una stessa lastra, in modo da distinguere con un contrassegno le diverse ripetizioni di uno stesso originale. Non avrebbe, invece, senso numerare una scultura come il primo membro di una serie che continua con le sue copie, ottenute anche con un calco, a meno che una simile possibilità non sia espressamente prevista dal senso dell'oggetto d'arte stesso.

Che cosa accade, invece, se si fa proiettare ripetutamente una stessa sequenza di un film? Se si tratta della proiezione della stessa copia del film, ciascuna riproduzione non è a rigore un'occorrenza distinta che possa essere considerata un esemplare originale della stessa opera, così come accade con le incisioni ottenute dalla stampa di una stessa lastra. Tuttavia, di fronte a ciascuna proiezione, lo spettatore è in grado di intendere lo stesso oggetto d'arte numericamente identico. La situazione non sembra essere diversa da quella di qualcuno che ascolti la ripetizione di una sonata per solo piano riprodotta meccanicamente più volte. Anche in questo caso, lo stesso esemplare di un oggetto d'arte è riprodotto più volte, in modo che ogni riproduzione conti come ripetizione esatta della stessa oggettività di senso. Se gli oggetti d'arte visiva non possono essere riprodotti in sufficiente identità, tuttavia, se si comprende la ripetizione come la possibilità di intendere la stessa oggettività di senso in più atti del riferimento diretti ad un esemplare qualsiasi, allora anche nella scultura e nella pittura l'oggetto d'arte rimane numericamente identico in più occorrenze e soddisfa la condizione per essere considerato irreali. Lo stesso oggetto potrà essere poi eventualmente riprodotto in più copie che lo manterranno identico, nonostante la loro riproduzione delle proprietà esteticamente rilevanti non sia completa, rispetto al modo in cui sono state incorporate in un esemplare originale.

È necessario, allora, stabilire quale tra gli elementi di un'immagine fisica, che costituisce il nucleo di un oggetto d'arte pittorico o scultoreo, sia un candidato plausibile per svolgere la funzione di oggettività di senso ripetibile in perfetta identità.

In ogni immagine fisica, si distinguono ciò che assolve alla funzione figurativa, il *Bildobjekt* e gli aspetti dell'immagine che cadono nella visione di un osservatore⁶⁴. Sia il singolo aspetto, che riunisce nell'unità di un'apparizione i momenti figurativi relativi alle proprietà figurative di colore e di forma degli oggetti raffigurati, sia l'intero schema delle apparizioni colte da un osservatore in un'intera fase della visione dell'immagine, sono individuati nel tempo e nello spazio. Infatti, essi dipendono dall'orientamento che lo strato figurativo del supporto dell'immagine [*Darstellungsschicht*], responsabile dell'esibizione di qualcosa in immagine, assume nello spazio e sono, inoltre, localizzabili nel tempo soggettivo della visione dell'osservatore. La distinzione tra il *Bildobjekt* dell'immagine e i suoi aspetti si giustifica in base alla differenza tra l'aspetto fissato nell'immagine di un oggetto, con le sue relative proprietà di persistenza dovute alla natura del supporto su cui l'immagine è fissata, e ciò che del *Bildobjekt* è inteso in un aspetto.

Si consideri per esempio una foto. Il sistema d'apparizione del *Bildobjekt* della foto è un sistema stabile. Ciascun momento figurativo del contenuto fenomenico della foto è un aspetto del *Bildobjekt* fissato una volta per tutte sulla carta fotografica dalla stampa. Ciascun aspetto che

cade nella visione possiede la caratteristica specifica dell'immagine fotografica di rimanere inalterato. Il *Bildobjekt* può essere visto più volte e da diverse prospettive dall'osservatore, ma i momenti che ne hanno fissato l'esibizione nell'immagine fotografica rimangono sempre gli stessi. L'inalterabilità dei momenti dell'apparizione fotografica, che cadono nella visione, è mantenuta indipendentemente dal fatto che il *Bildobjekt* corrisponda alla figura di un oggetto immobile o in movimento, per esempio di un uomo in corsa.

Nella foto, dunque, si distingue tra (a) l'aspetto visto del *Bildobjekt*, che dipende dalle proprietà materiali dell'oggetto che fa da supporto all'immagine e dal procedimento seguito per produrre l'immagine su un supporto; (b) ciò che nel *Bildobjekt* contribuisce a saturare il riferimento al soggetto della figurazione.

Nonostante l'aspetto del contenuto fenomenico della foto di un uomo in corsa sia inalterabile, esso deve contribuire a saturare un riferimento figurativo ad un uomo in una fase del movimento, in modo che l'osservatore sia in grado di riferirsi al soggetto della foto, che è in movimento. Il referente della foto corrisponde, infatti, a qualcuno impegnato in un'azione che non smette di avere una durata, sebbene sia raffigurata in un aspetto che non prevede la possibilità di nessuna alterazione, in grado di rendere il movimento. Il soggetto della raffigurazione è ciò che s'intende nella foto di un uomo in corsa. Se si prescinde, però, dalla funzione raffigurativa dell'immagine, il *Bildobjekt* assume il valore dell'oggetto inteso nella fotografia, al senso del quale appartiene di esser la figura di una fase del movimento.

Nelle immagini cinematografiche, nella visione non cade un aspetto fissato una volta per tutte sulla pellicola, bensì un decorso di aspetti che si alterano durante la proiezione. Gli aspetti del *Bildobjekt* sono però dotati della stessa stabilità di quelli che appartengono al sistema di apparizione di un'immagine fotografica. A mutare è, infatti, solo la forma della stabilità. Nell'immagine fotografica, essa assume la forma della permanenza [*Ruhe*], che esclude qualsiasi alterazione di ciò che appare. Nell'immagine cinematografica la stabilità prevede, invece, la possibilità che gli aspetti mutino in maniera continua nella visione dell'osservatore. Sia nella foto sia nel cinema, tuttavia il sistema delle apparizioni è stabile, poiché permette al contenuto fenomenico del *Bildobjekt* di persistere nell'apparizione della foto e nella serie di apparizioni cinematografiche. Per questa ragione, la forma del sistema d'apparizioni dell'immagine cinematografica, che prevede l'alterazione dei propri aspetti figurativi [*Phantome*], può considerarsi adeguata per un *Bildobjekt* di un oggetto in movimento.

Non bisogna, però, confondere i due piani dell'oggetto-immagine. Gli aspetti con cui il movimento di un oggetto è riprodotto dalle immagini proiettate, dopo esser stato impressionato sulla pellicola, sono

sempre distinguibili dal movimento che attraverso di essi è inteso da un osservatore. Gli aspetti sono, infatti, fissati nell'oggetto materiale, la pellicola, attraverso un procedimento causale d'impressione. Il movimento degli oggetti del *Bildobjekt* cinematografico, con il quale s'intuisce il movimento dei soggetti filmati, non è invece in nessun modo parte dell'oggetto filmico, piuttosto ne costituisce il senso, ciò che dell'oggetto-immagine è inteso a partire dalla visione di quegli aspetti individuali che lo riproducono e che sono legati allo strato figurativo dell'oggetto materiale, in questo caso della pellicola. Si distingueranno perciò: (a) il *Bildobjekt* cinematografico, in senso ampio, dal soggetto raffigurato, per esempio un uomo in corsa; (b) all'interno del *Bildobjekt* cinematografico: (b1) da un lato, il decorso degli aspetti figurativi nella forma dell'alterazione permessa dal mezzo cinematografico e visti nella proiezione, per esser stati impressi sulla pellicola, (b2) dall'altro, l'oggetto-immagine inteso in questi aspetti, vale a dire il senso del *Bildobjekt* d'oggetti in movimento, che è possibile designare con l'espressione: "figurazione cinematografica d'oggetti in movimento".

Si consideri ancora l'esempio di una scultura che raffigura un oratore, durante una fase del proprio discorso. Della scultura si dice, infatti, che mostra [*darstellt*] Demostene all'inizio di un'orazione. Se si prescinde dal soggetto della raffigurazione, qual è il senso inteso nel contenuto fenomenico della scultura? L'aspetto del *Bildobjekt* possiede una stabilità nella forma della permanenza, dovuta al tipo di supporto offerto dal bronzo o dal marmo della scultura. Il *Bildobjekt* sussiste in dipendenza della stabilità degli aspetti dell'immagine. Tuttavia, esso è la finzione figurativa di qualcuno in una fase del discorso, dunque l'oggetto-immagine scultoreo veicola il senso di qualcosa che possiede la proprietà di iniziare e portare a termine un'attività che procede nel tempo, a dispetto della forma della permanenza che appartiene all'aspetto dell'oggetto-immagine fissato nella scultura. È proprio il *Bildobjekt* a fornire il contenuto di senso della scultura, che non partecipa né della durata del supporto né di quella del soggetto raffigurato, fissata una volta per tutte nell'aspetto del contenuto fenomenico della scultura che cade nella visione dell'osservatore. Infatti, ogni momento del supporto di marmo o di bronzo dura nel tempo oggettivo, mentre l'aspetto del *Bildobjekt* permane nella forma stabile dell'inalterabilità. D'altra parte, invece, il contributo di senso che il *Bildobjekt* della scultura fornisce al riferimento al soggetto coincide con qualcosa che muta, che si altera nell'azione dell'iniziare o concludere un discorso, sebbene il senso del *Bildobjekt* permanga nella variazione degli aspetti della visione dell'osservatore, che coglie diverse volte e da diverse posizioni il medesimo aspetto figurativo dell'oratore fissato nella scultura, e non s'individui neanche nel tempo oggettivo, in cui è collocato il supporto materiale della scultura.

In tutti e tre questi esempi, il *Bildobjekt* fornisce il contenuto di senso dell'immagine, un'oggettività di senso che non partecipa in nessun modo del tempo oggettivo del supporto, che in altre parole non è localizzato come un oggetto individuale. Nel caso di una foto, di una scultura, di un'immagine cinematografica, in cui il *Bildobjekt* mostri qualcuno impegnato in una corsa, in tutte e tre le occasioni si avrà uno stesso contenuto di senso: un corridore, la cui azione si estende in un tempo di finzione che non dura nel tempo oggettivo e non possiede nessuna durata reale, poiché è una fase temporale che rimane sempre identicamente la stessa, indipendentemente dalle volte in cui un osservatore la veda, dal numero di volte in cui la proiezione della stessa sequenza cinematografica sia ripetuta, dal numero di copie che della stessa foto possono essere realizzate. Il *Bildobjekt* possiede, dunque, un contenuto di senso irreali, un'oggettività finzionale che è ripetutamente intesa nel caso di successive fruizioni di singole immagini o che può essere ritenuta identica in più riproduzioni della stessa immagine. «Se faccio proiettare *ripetutamente* una rappresentazione cinematografica, allora l'oggetto-immagine (in rapporto al soggetto) nella modalità dei suoi modi d'apparizione e ciascuno di questi modi d'apparizione si danno come lo stesso o gli stessi in identità; naturalmente altrettanto vale, se faccio eseguire un pezzo per pianoforte più volte da un apparecchio meccanico. Ma infine anche se ascolto a teatro ripetute esecuzioni del Don Carlos»⁶⁵.

In un'immagine provvista di un sistema d'apparizione stabile sia nella forma della permanenza o dell'inalterabilità, come i dipinti, le incisioni, le foto, la scultura, sia nella forma dell'alterazione, come nel cinema, la possibilità di intendere ripetutamente lo stesso senso, attraverso atti diversi del riferimento oppure attraverso la ripetizione della stessa immagine o serie d'immagini, è assicurata dall'irrealtà dell'oggettività di senso di cui è portatore il *Bildobjekt*. Questo contenuto di senso appartiene nella serie delle oggettività fondate ad un ordine tale, da essere "irreale", nell'accezione stabilita per l'oggetto d'arte. Esso rimane numericamente identico anche nel caso di una riproduzione delle immagini, pur se esse non conservano la stessa identica esibizione della composizione di proprietà dell'immagine riprodotta.

Negli oggetti d'arte della pittura, della scultura, del cinema, l'irrealtà del senso del *Bildobjekt* assicura la possibilità che il senso del modo d'apparire delle proprietà fisiche e figurative dell'immagine sia riproducibile in più esemplari. Il modo d'apparire dell'oggetto-immagine, nel quale si singolarizza l'oggetto d'arte, è un'oggettività di senso che è numericamente identica nelle sue riproduzioni, dal momento che ogni fruitore è in grado di riconoscere lo stesso modo d'apparire, sebbene la riproduzione non risulti completa rispetto a tutte le proprietà dell'esemplare originale in cui l'oggetto d'arte è stato incorporato la prima volta.

Non è un caso che Husserl associ un caso di ripetizione della stessa immagine ad esempi di riproduzione di una sonata o di un'opera nelle sue diverse messe in scena. Sia per un'immagine cinematografica, sia per la musica, sia per l'opera teatrale, le riproduzioni presentano una variazione degli aspetti delle diverse proiezioni od esecuzioni, che non colpisce l'identità di senso che in essi s'incorpora per essere riprodotta ripetutamente.

La riconoscibilità della stessa oggettività di senso non è intaccata dell'incorporazione in un determinato oggetto materiale, anche nel caso in cui l'incorporazione sia necessaria, perché il senso dell'oggetto d'arte coincide con la singolarizzazione diretta nelle particolari proprietà di un'immagine o di un materiale, come accade nella pittura e nella scultura.

In nessun caso è possibile prescindere dall'incorporazione, poiché l'oggettività di senso sussiste solo se articolata con l'oggetto materiale che la esibisce nella composizione esteticamente rilevante delle sue proprietà. Tuttavia, la riproducibilità dell'oggettività artistica dipende dalla possibilità di riconoscere la sua identità attraverso atti intenzionali differenti.

Nel caso di un oggetto d'arte visiva, il *Fiktum* che appare con il suo modo d'apparizione peculiare incorpora direttamente l'oggetto d'arte. Tuttavia, il dipinto è l'esemplare originale per il senso del modo d'apparire del suo oggetto-immagine, del suo *Fiktum*, attraverso il quale il fruitore si riferisce alla composizione esteticamente rilevante, che possiede il valore di un'oggettività irreali, perché riconoscibile nelle sue riproduzioni. Il portatore di attributi estetici e di valutazioni artistiche, infatti, è la composizione di quelle proprietà materiali del sistema fisico del dipinto che il fruitore è in grado d'intendere come identiche, indipendentemente dalla variazione del sistema d'apparizioni dell'immagine, che la esemplifica, o dall'eventuale sostituzione dell'oggetto culturale che ne è il supporto con un altro, che sia valutato esteticamente rispetto allo stesso modo d'apparire.

Attraverso la produzione di un oggetto materiale, nel quale mostrare una determinata composizione di proprietà, giudicata artisticamente significativa secondo un certo criterio estetico, la produzione dell'oggetto d'arte s'incorpora nelle proprietà di un oggetto materiale, le quali divengono indici di un senso permanente, che quindi può essere ripetuto e fatto proprio da ogni fruitore. Dopo che l'oggetto d'arte è esemplificato in originale in un *Bildobjekt*, il modo d'apparizione è identificabile come la stessa oggettività di senso riproducibile, portatrice eventualmente del valore del bello. «In questo essere lo stesso, vi è attualmente qualcosa di bello. Ciò che è identificato da me, ciò che è posto come un oggetto valido in modo permanente, può anche essere posto come oggetto intersoggettivamente: l'identico *Fiktum* ideale

come oggetto è quindi un oggetto intersoggettivo, un oggetto che esiste idealmente e in modo intersoggettivo, del quale tutti noi siamo in grado di appropriarci attraverso l'esistenza oggettivamente reale dell'opera nella sua incorporazione fisica»⁶⁶.

Ciò che di un oggetto d'arte visiva è valutato esteticamente può, dunque, essere identificato come lo stesso da una pluralità di soggetti, a partire dalle proprietà degli oggetti materiali, in cui si esemplifica o in cui è eventualmente riprodotto, che possiedono la stessa composizione esteticamente rilevante prescritta dal senso irreali dell'oggetto d'arte.

Dunque, anche gli oggetti d'arte visiva soddisfano la condizione del criterio d'identità che richiede la conservazione dell'identità numerica attraverso gli esemplari. Nel caso di un esemplare originale che non sia mai stato riprodotto, la variazione nella quale conservare la stessa oggettività di senso è fornita dagli atti effettuati in circostanze diverse da uno stesso fruitore o da una comunità di fruitori. Neanche nell'arte visiva, quindi, le condizioni specifiche dell'identità degli oggetti materiali indeboliscono la validità del criterio d'identità fornito per gli oggetti d'arte.

¹ Le analisi di Husserl sono sempre finalizzate allo studio della struttura del riferimento e dei fenomeni, quindi delle condizioni di senso e di apparizioni minime valide per oggetti ai quali si riconosce un valore estetico. Egli non si occupa mai di formulare la domanda sul perché un determinato oggetto sia un oggetto d'arte o di dare delle indicazioni su quale dovrebbe essere il contenuto dell'artisticità di un oggetto. Questa restrizione dell'analisi risponde, del resto, alla natura fenomenologica dell'indagine, che non deve entrare nel campo di una poetica, e che affronta temi che potranno poi divenire oggetti del campo di un'Estetica. Biemel (1979), Sepp (1988) forniscono, rispettivamente, un'analisi di un fenomeno artistico particolare alla luce di categorie fenomenologiche e uno studio dei rapporti tra la fenomenologia e i movimenti artistici ad essa contemporanei.

² Tuttavia ci sono cenni anche ad oggetti culturali, che non hanno la struttura dell'immagine ed il cui contenuto di senso non si esaurisce nell'intuizione figurativa, sia in alcuni testi integrativi delle *Vorlesungen* sia nel manoscritto A VI 1, alcuni fogli del quale sono del 1906, nel quale è contenuta un'analisi dell'oggetto estetico che integra le analisi di Husserl in *PhB*.

³ *PhB*, cit., § 17, p. 37.

⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁵ *PhB*, § 25, p. 52: «die Meinung eben nicht ausschliesslich auf das Sujet geht, vielmehr ein Interesse, und zwar ein ästhetisches Gefühlsinteresse, am *Bildobjekt* hängt, und an ihm auch nach nichtanalogisierenden Momenten hängt. Ich erinnere [...] an die ästhetische Funktion der Reproduktionsmittel und -materialen, z.B. die breite Pinselführung mancher Meister, an die ästhetische Wirkung des Marmors usw. Das Bildsujetsbewusstsein ist hier auch vorhanden und keineswegs unwesentlich, denn ohne das gibt kein ästhetisches Bild, aber die Meinungsweise, die Verteilung der meinenden Intentionen sowie der Gefühlsintentionen ist eine ganz andere wie etwa bei der Photographie, die wir nicht ästhetisch, sondern als Bild eines Freundes, eines grossen Mannes u.dgl. anschauen». Cfr. anche § 17, p. 38, in nota: «[...] è essenziale da quale lato l'oggetto giunge ad essere mostrato. Inoltre è essenziale anche il modo di ciò che non riguarda solo l'oggetto, per esempio il marmo, il ductus del pennello, il genere d'effetto dei colori»; «[...] Wesentlich ist, von welcher Seite das Objekt zur

Darstellung kommt. Dazu auch das Wie hinsichtlich dessen, was nicht Sache des Objekts ist, z.B. Marmor, Pinselführung, Art der Farbenwirkung etc.».

⁶ Sulla fondazione come relazione alla base dell'analisi dell'intero e delle parti, si veda *Hua* XIX/1, *LU* III, §§ 14, 16. Sulla relazione tra atti fondanti e atti fondati, il rimando è a *Hua* XIX/1, *LU* V, § 18.

⁷ Sui differenti livelli di oggettività presupposti da un qualsiasi oggetto estetico, si vedano le pagine 8 e 9 del ms. A VI 1, che recano il titolo *Ästhetische Objektivität*, tradotte e commentate in Zecchi (1972) e (1984) e interamente in Scaramuzza - Schuhmann (1990) e, in traduzione italiana, (1991). Il ms. A VI 1 è intitolato *Ästhetik und Phänomenologie* e raccoglie 18 fogli scritti dal 1906 al 1918.

⁸ Ms A VI 1, 10a: gli oggetti intuiti nella percezione o rappresentati attraverso atti di specie diversa, con le proprietà che sono loro attribuite nelle apparizioni correlative agli atti, «non sono gli oggetti "propri" del piacere estetico, sono i soggetti [*Sujets*] dell'opera d'arte. Dobbiamo distinguere tra opera d'arte [*Kunstwerk*] in quanto cosa [*Sache*] (l'opera d'arte in senso improprio) e l'opera d'arte in senso proprio, l'oggetto estetico. Non si dà però opera d'arte o piuttosto oggetto estetico suscitato da essa, se prendiamo l'opera d'arte come cosa». La traduzione è in Zecchi (1972: 89). Un commento dello stesso manoscritto, con la traduzione di molti passi, si trova già in Zecchi (1972) e poi (1984).

⁹ Ms. A VI 1, 10b: «E che cos'è un'opera d'arte? Una sinfonia, una poesia? È una connessione di rappresentazioni che hanno un oggetto unitario e lo rappresentano in un modo tale che possa subentrare l'apprezzamento estetico [*die ästhetische Schätzung*] e riferirsi all'oggetto in questo suo "modo d'apparizione" o modo di rappresentazione. [...] Il modo in cui l'apprezzamento fa parte del "modo della rappresentazione" e crea oggettivamente il suo prodotto di valore fa parte dell'oggetto "poesia", "sinfonia" ecc.». Questo passo è commentato in Zecchi (1972: 89-90), di cui si è riportata la traduzione leggermente modificata. Il fatto che l'apparizione del valore sia da considerare parte dell'oggetto estetico, sia sul versante della produzione dell'artista sia su quello della fruizione dell'osservatore, non equivale ad eliminare la distinzione tra l'apparizione del valore ed il valore che appare, tra l'apprensione del valore [*wertnehmen, wertschauen*] da parte del fruitore e il valore che l'oggetto estetico esemplifica. Per un accenno alla funzione di questa distinzione, si rimanda a Scaramuzza - Schuhmann (1990: 170) e (1991: 11). Se il valore che guida la produzione artistica e che è inteso nell'osservazione estetica s'identificasse con l'oggetto che lo esemplifica o nel quale appare, allora le strutture storico artistiche proprie di ogni singolo oggetto d'arte non possiederebbero nessuna autonomia e l'oggetto estetico si confonderebbe con il valore che mostra.

¹⁰ Il piacere è riferito all'oggetto estetico da un atto del sentimento dotato di un valore non posizionale. Il piacere che l'osservatore prova, infatti, corrisponde al fatto che l'oggetto mostri una determinata composizione esteticamente rilevante, tuttavia il fatto al quale il piacere è riferito non può essere descritto con un contenuto proposizionale che designi l'oggetto come qualcosa che esiste nella realtà del mondo dell'esperienza. L'oggetto estetico, infatti, corrisponde all'opera d'arte in senso stretto, che non coincide con un oggetto materiale. Il piacere provato per il fatto che quest'oggetto si mostri così e così ed esemplifichi questo valore e non altri non è esprimibile in un enunciato, nel quale figuri un predicato d'esistenza applicato all'oggetto. Sugli atti del sentimento, si veda *Hua* XIX/1, *LU* V, §§ 41 - 42. Sugli atti del sentimento estetico e sulla differenza tra Husserl e Brentano nella descrizione dell'intenzionalità specifica degli atti del sentimento, distinta dalla sensazione che può esserne un contenuto, si rimanda alle osservazioni di Franzini (1997: 136 - 142).

¹¹ *PhB*, § 17, p. 37: «quindi non dirigiamo semplicemente lo sguardo al soggetto nella coscienza d'immagine, bensì ci interessa il *modo* in cui il soggetto vi si mostra, quale modo d'apparire figurativo mostra, e proprio il modo in cui è esteticamente piacevole»; «Dann blicken wir nicht bloss im Bildbewusstsein auf das Sujet, sondern uns interessiert, wie das Sujet sich da darstellt, welche bildliche Erscheinungsweise es zeigt, und vielleicht wie ästhetische gefällige».

¹² *Hua* XXIII, testo integrativo n. VI (1906) cit., p. 145: «Già questo è "estetico". Viene allora scelta l'apparizione più opportuna (a) deve contenere in sé il massimo dei momenti e delle complessioni sensibili, che in questa complessione suscitano piacere; (b) deve suscitare chiaramente la coscienza dell'oggetto, sebbene l'interesse non verta sull'oggetto come membro del mondo attuale [...], bensì solo l'apparizione». Le pp. 144-46 del testo VI corrispondono al foglio dal titolo *Asthetik* del ms. A VI 1, 16, commentate da Zecchi (1972: 91). La traduzione è di Zecchi, ma modificata.

¹³ *Ibidem*, p. 146: l'apparizione è in grado di suscitare un apprezzamento estetico posi-

tivo, «coniando, esprimendo la forma e contemporaneamente la funzione in maniera chiara, in un certo modo raffigurando, vale a dire analogizzando il più possibile (il più intuitivamente possibile)»; «die Form, zugleich die Funktion in klarer Weise ausprägend, ausdrückend, in gewisser Weise abbildend, nämlich möglichst analysierend (möglichst anschaulich)». Scrivano (1998: 116) sostiene che questa sia una traccia della lettura di *Das Problem der Form in der bildenden Künsten* di Hildebrand da parte di Husserl.

¹⁴ Gli esempi che Husserl fornisce, per chiarire la consistenza dei criteri di valutazione dell'effetto estetico, riguardano sia insiemi d'oggetti, mostrati nella composizione delle loro parti più indicata dal punto di vista estetico, sia gruppi di figure, per i quali il valore estetico della loro apparizione dipende dalla chiarezza con cui se ne presentano le relazioni tra i corpi e la loro disposizione nello spazio, dall'accordo con cui ogni singola parte della loro apparizione s'inserisce nell'insieme della figurazione, dalla capacità della figurazione di mostrarne le azioni con un massimo di chiarezza intuitiva grazie alle qualità sensibili dell'apparizione, che rimangono il referente primario dell'interesse estetico.

¹⁵ *PhB*, testo integrativo n. VI, cit., p. 146, nota 1: «Die "Dinge", d.i. die Dingerscheinungen drücken immer etwas aus, bedeuten etwas, stellen etwas dar, nämlich für die Betrachtung der Kunst. Ästhetische Erscheinungen sind ausschliesslich Erscheinungen, die eben etwas ausdrücken, darstellen, und dies nicht in der Weise eines leeren Zeichens. Sie drücken immer von innen her aus, durch ihre Momente, durch Momente der Analogie, und dann erst kommt der ästhetische Unterschied des "schöner" und "minder schön", des "schön" und "hässlich" in Betracht. Was nichts ausdrückt, ist das ästhetische adiaforon». Le righe di questa citazione sono tradotte e commentate in Zecchi (1972: 92), la traduzione è però mia.

¹⁶ L'espressione è un atto del significare [*bedeuten*] articolato proposizionalmente, che possiede una struttura multiforme. È l'intera struttura, nella quale atti del nominare, del predicare, i quali intendono un significato, si articolano con atti del percepire, rendendo una determinata sequenza di segni un *token* di un'espressione, ad esemplificare un significato ideale che possiede una relazione interna ed essenziale con un oggetto o uno stato di cose. Nel caso della variazione della funzione dell'espressione, è l'intera struttura a mutare senso. Essa non è più una singolarizzazione [*Einzelfall*] di un significato ideale, bensì di un valore estetico che si esprime nel modo d'organizzazione delle sue parti sensibili e di significato.

¹⁷ Nel ms. A VI 1, 13a si legge che l'essenza intenzionale degli atti della percezione o della fantasia, che costituisce ciò grazie a cui un qualsiasi atto che appartenga a queste due specie ha un certo contenuto e si riferisce ad un certo oggetto, è in relazione alla possibilità della conoscenza dell'oggetto ed è differente dall'essenza estetica che è in relazione alla possibilità del piacere estetico. In estetica, il contenuto descrittivo dell'apparizione ha una funzione completamente diversa rispetto a quella che possiede in un'apparizione correlata ad un atto teorico o conoscitivo. Il ms. prosegue così: «Ähnlich bei den ausdrücklichen Erlebnissen. Da gehört zum Bedeutungsgehalt bloß das intentionale Wesen der eigentlich sinngebende Akte. Zum erfüllenden Gehalt, zum Gehalt an Wahrheitswerten die eigentlich erfüllenden Anschauungen. Zum ästhetischen Gehalt aber gehört sehr vieles, was in diesen Beziehungen das Bedeutende ist, jedenfalls gehört dazu sowohl der Wortklang und überhaupt das, was zum Ausdruck selbst gehört, als auch die Fülle angeregter Assoziationen, sowohl der bloß erregten als der durch Phantasierescheinungen wirksamen» [una cosa simile vale per gli Erlebnisse espressivi. In questo caso, solo l'essenza intenzionale degli atti propriamente significativi appartiene al contenuto di significato. Solo le intuizioni propriamente riempienti appartengono al contenuto riempiente, al contenuto del valore di verità. Invece, al contenuto estetico appartiene molto di più, che ciò che è significativo in questi contesti, in ogni caso gli appartiene tanto il suono delle parole e in genere ciò che appartiene all'espressione in sé stessa, quanto la pienezza delle associazioni suscitate, la pienezza tanto di ciò che è meramente suscitato quanto di ciò che acquisisce efficacia attraverso le apparizioni di fantasia]. Cfr. il commento di Zecchi (1972: 92). Sull'espressione e sulla necessità di individuarne un'accezione più ampia, rispetto a quella usata nelle *Ricerche Logiche*, come problema centrale di un'analisi estetica, cfr. Matteucci (1998).

¹⁸ *PhB*, § 19, p. 41: «Der ästhetische Schein ist nicht Sinnentzug, die Freude am plumpen Reinfall oder am rohen Widerstreit zwischen Wirklichkeit und Schein, wobei der Schein bald als Wirklichkeit, die Wirklichkeit bald als Schein sich aus gibt, Wirklichkeit und Schein gleichsam Verstecken miteinander spielen, das ist der äusserste Gegensatz zum ästhetischen Wohlgefallen, das sich auf das friedliche und klare Bildlichbewusstsein gründet».

¹⁹ Le fonti di questo paragrafo sono due testi del 1912, pubblicati in *Hua* XXIII come

testo n. XV, *Modi der Reproduktion und Phantasie Bildbewusstsein*, che contiene il paragrafo (h) intitolato *Ästhetisches Bewusstsein*, pp. 386-93, e come testo integrativo XV, *Vollzug – Unterbindung des Vollzugs*, pp. 439-46. Il testo 15 h) è stato tradotto già in Franzini – Russettini (1983); ma la traduzione qui utilizzerà è mia.

²⁰ *Hua* XXIII, testo n. XV, cit., p. 441: «ich durchlaufe das Erscheinendes als solches [...], das Erscheinende, wie es erscheint. Ich lebe im Erscheinen, "vollziehe es". Aber ich vollziehe keine Stellungnahme zum Erscheinenden, es sei denn die ästhetische Stellungnahme des Gemüts». La descrizione degli atti che costituiscono l'osservazione estetica è compiuta da Husserl nell'ambito dello studio delle parti dell'atto, del carattere posizionale, dei modi epistemici e delle loro rispettive variazioni, nei casi in cui il loro contributo al riferimento sia sospeso da un'operazione che li rende inattivi [*Ausschaltung*]. Le espressioni "vivere" [*Leben*] e "effettuare" [*vollziehen*] designano l'attività del riferimento intenzionale a qualcosa: si vive il riferimento a qualcosa che si pone come oggetto, nel senso che chi effettua il riferimento è rivolto [*zugewendet*] a ciò che intende nel referente. Il carattere specifico dell'atto del sentimento estetico consiste in una forma di sospensione, che neutralizza la posizione e il contributo del modo epistemico al riferimento. Husserl, dunque, descrive la peculiarità del sentimento e del riferimento estetico come un effetto della neutralizzazione, che di lì a breve trova un'esplicita formulazione in *Ideen...I*.

²¹ Ivi: «Es kann dabei sein, dass mir ein Bild dient. Es hat den Charakter eines Fiktums, aber "darauf kommt es nicht an". Es kann aber auch sein, dass ich die Natur selbst, "die Dinge, die ich wirklich sehe", sinnlich-ästhetisch betrachte. "Die Wirklichkeitssetzung fällt ausserhalb des ästhetischen Rahmens: wo es auf die bloss sinnliche Schönheit, Schönheit der Erscheinung ankommt».

²² L'indipendenza della valutazione estetica di un oggetto dall'assiologia della vita quotidiana e intersoggettiva non esclude che il valore artistico o estetico divenga portatore di una determinata assiologia comunitaria o di una visione del mondo. Il testo integrativo n. LIX di *Hua* XXIII, *Zur Ästhetik (Kunst)*, (1918), pp. 540-42, è un'analisi della relazione tra diverse forme d'arte ed assiologie distinte, che fondandosi sul valore artistico dell'opera comunicano anche una determinata visione del mondo. Un commento a queste pagine si ritrova in Zecchi (1972).

²³ Nell'introduzione a *Hua* XXIII, pp. LXXVIII-LXXXI, il curatore E. Marbach espone concisamente i risultati delle analisi di Husserl sull'arte e l'esperienza estetica e accenna proprio alla struttura riflessiva di quest'ultima.

²⁴ *Hua* XXIII, n. XV (h), cit., p. 389: nel caso in cui ci si riferisca all'oggetto o al suo modo d'apparire, ma solo in funzione del riferimento all'oggetto che vi si mostra, «non abbiamo solamente i sentimenti del valutare estetico, ma anche i sentimenti (o quasi-sentimenti) risvegliati in noi come "reazione", paura e compassione etc., che sono influenzati attraverso il modo d'apparire e i sentimenti che sono determinati innanzi tutto attraverso questo stesso modo d'apparire»; «wir haben nicht nur die Gefühle des ästhetischen Wertens, sondern auch die in uns als "Reaktion" geweckten Gefühle (oder quasi-Gefühle), Furcht und Mitleid etc., die durch die Erscheinungsweise und die durch dieselbe zunächst bestimmten Gefühle mitbeeinflusst werden».

²⁵ La formula corrisponde al fatto che al riferimento ad un oggetto con un atto del sentimento corrisponde un intero [G] formato dalla qualità del sentimento W, di cui l'oggetto x con le sue proprietà è portatore per chi ha effettuato il riferimento. Franzini (1997) si sofferma proprio sull'ambiguità dell'atto di sentimento, che deve riferirsi a qualcosa, sebbene è necessario riconoscere che il referente dell'atto del sentimento non è un oggetto in senso stretto, bensì una qualità o un valore che si fonda sull'oggetto. D'altra parte, un atto del sentimento deve riferirsi intenzionalmente all'oggetto e contemporaneamente al soggetto che lo effettua. Melle (1989) offre una dettagliata analisi dei problemi della tesi che gli atti non oggettivanti debbano il loro oggetto agli atti oggettivanti, sebbene siano degli atti intenzionali e, dunque, possiedano un riferimento ad un oggetto che non è il loro. Schuhmann (1991) si sofferma sui problemi che la descrizione di Husserl degli atti della valutazione lascia ancora insoluti. Rispetto alla tesi sostenuta nelle *Ricerche Logiche*, in *Hua* III/1, *Ideen...I*, pp. 272, 280, 340-43; tr. it., p. 263, 270, 327-30, Husserl sostiene che anche gli atti del sentimento e della volontà pongono un oggetto, che "esiste" in una regione differente da quella degli oggetti materiali. I valori e i sentimenti sono oggetti, sebbene non allo stesso modo degli oggetti materiali. Gli atti del sentimento e della valutazione pongono un proprio referente, anche se è necessario l'intervento degli atti teoretici, affinché l'oggettivazione divenga esplicita. Il mo-

dello di una serie d'atti nella quale l'atto teoretico svolge una funzione "arcontica", fungendo da norma del riferimento autonomo degli atti del sentimento connessi al proprio oggetto, si sostituisce al modello della fondazione, intesa come prestito della materia fornito dagli atti oggettivanti agli atti del sentimento. Sul modello impiegato in *Ideen...I*, si veda anche Melandri (1988: 107-12), che ne dà un'interpretazione alla luce della teoria dell'evidenza e della verità che differenzia la fenomenologia pura di Husserl dalla psicologia di Brentano. Alla tesi di *Idee...I* è vicino il testo XV (h). Grazie al nuovo modello descrittivo, infatti, Husserl ha la possibilità di non limitarsi alla distinzione tra il contenuto del valore appreso e l'apparizione del valore di un oggetto estetico, senza spiegare se il piacere connesso con il contenuto del valore estetico sia solamente sentito dall'osservatore o componga un correlato oggettivo autonomo e di nuovo ordine.

²⁶ La descrizione fenomenologica fornisce un esempio di questo genere d'attività. Essa studia la struttura ed il modo d'apparire degli oggetti, nella misura cui essi forniscono indicazioni sul senso degli atti che vi si riferiscono. Su quest'analogia si fondano gli argomenti di Husserl nella lettera a Hoffmanstahl, pubblicata da Hirsch (1968) e tradotta in italiano da Scaramuzza (1985).

²⁷ Hua XXIII, n. XV (h), cit., p. 389: «Die Erscheinungsweise ist aber Trägerin von ästhetischen Gefühlscharakteren. In diesen liebe ich nicht, die Gefühle vollziehe ich nicht, wenn ich nicht auf die Erscheinungsweise reflektiere. Die Erscheinung ist Erscheinung vom Gegenstand, der Gegenstand Gegenstand in der Erscheinung. Vom Leben im Erscheinen muss ich zurückgehen auf die Erscheinung und umgekehrt, und dann wird das Gefühl lebendig: Der Gegenstand erhält, wie immer er in sich selbst missfällig sein mag, wie immer ich ihn negativ bewerten mag, eine ästhetische Färbung um der Erscheinungsweisen willen, und die Rückwendung auf die Erscheinung bringt das Ursprungsgefühl zum Leben».

²⁸ Ibidem, p. 390: Husserl scrive che «il contenuto dell'oggetto non è esteticamente insignificante»; «der Inhalt des Gegenstandes selbst ist nicht ästhetisch bedeutungslos».

²⁹ Ivi: «ogni oggettualità motiva una gioia esistenziale o di fantasia, una quasi-gioia. In se stessa questa gioia non è estetica. Tuttavia, il piacere estetico, che si collega alla gioia, si può connettere con questa gioia (in quanto gioia attuale) e l'intero ha il carattere di una gioia estetica più elevata»; «Jede Gegenständlichkeit, die existentielle Freude motiviert, oder, phantasiert, quasi-Freude. In sich ist diese Freude nicht ästhetisch. Aber das ästhetische Gefallen, das an der Erscheinungsweise hängt, kann sich mit dieser Freude (als einer Aktualität) verbinden, und das Ganze hat den Charakter einer erhöhten ästhetischer Freude».

³⁰ Ivi: «gehört zur "Erscheinungsweise". Dieser Titel befasst nicht bloss die weise der Darstellungen, sondern alle Weisen, wie die Gegenständlichkeiten bewusst sind, sofern diese verschiedenen Weisen eigene Gefühle, eigene Stellungnahmen begründen, die dann Gefühle an den Gegenständlichkeiten sind um dieser Bewusstseinsweisen willen».

³¹ Ibidem, p. 391: «Und es ist auch nicht richtig, dass das ästhetische Bewusstsein auf das Erscheinende und so zu Beschreibende unangesehen von Sein und Nichtsein gerichtet ist, sondern es ist darauf in der betreffenden "Erscheinungsweise" gerichtet. Nur die ist ästhetisch. Nun ist es dafür freilich irrelevant, ob ich die Person als Wirklichkeit nehme, wie wenn es sich um ein Porträt im eigentlichen Sinn handelt, oder nicht».

³² Ivi: che la credenza sia irrilevante per il valore estetico, significa «che, vivendo nella coscienza estetica, non vivo nella rispettiva posizione d'esistenza, essa non fonda la coscienza estetica, come accade quando si tratta di gioia, amore ecc. Dunque, il fatto che gli uni si riferiscano a ciò che è meramente rappresentato, gli altri a ciò che si assume come attuale non costituisce la differenza tra i sentimenti estetici e gli altri sentimenti»; «dass ich beim Leben im ästhetischen Bewusstsein nicht in der betreffenden Existenzsetzung lebe, sie fundiert nicht das ästhetische Bewusstsein, wie es das tut, wo es sich um Freude, Liebe u dgl. handelt. Also nicht das macht den Unterschied ästhetischer Gefühle von anderen, dass dieselben auf bloss Vorgestelltes gerichtet sind, die anderen auf für wirklich Gehaltenes».

³³ Questa possibilità descrittiva è conseguenza dell'impiego della nozione di orizzonte per spiegare le relazioni strutturali tra le parti di atti diversi. La stessa implicazione intenzionale, che si è proposta come modello descrittivo della struttura dell'atto di fantasia, dipende dalla tesi che ciascun atto di ogni specie non è una singolarità isolata dagli altri atti. Su questo si veda *Hua X*, testo integrativo n. III, p. 106. Sull'introduzione della nozione d'orizzonte per descrivere la struttura degli atti, si veda Hua III/1, *Ideen...I*, § 83. Nel testo XV (h) di *Hua XXIII*, cit., l'analisi della relazione tra atti dell'osservazione estetica e atti conoscitivi in senso ampio è a p. 392.

³⁴ *Hua* XXIII, testo n. 18, *Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis*, § (b), pp. 514-24, p. 514-15: «Ich habe früher gemeint, dass es zum Wesen der bildenden Kunst gehöre, im Bild darzustellen, und habe dieses Darstellen als Abbilden verstanden. Aber näher besehen ist das nicht richtig. Bei einer Theaterrufführung leben wir in einer Welt perceptiver Phantasie, wir haben "Bilder" in der zusammenhängenden Einheit eines Bildes, aber darum nicht Abbilder». Si noti che Husserl pone il termine "immagine" [*Bild*] tra virgolette, in modo da segnalare la differenza di senso con l'immagine in senso stretto. Il passaggio importante dall'identificazione dell'arte figurativa con immagini dotate di *Bildobjekt* al riconoscimento della possibilità di un'arte figurativa senza immagini fisiche è rilevato da Haardt (1995: 213). Egli considera quest'esito una conseguenza necessaria dell'impostazione fenomenologica della descrizione dell'immagine secondo la condizione del contrasto e non attraverso la somiglianza, che solo l'esposizione concisa che Husserl dà dell'immagine nel § 111 di *Idee...* disattenderebbe.

³⁵ Ivi: «se si rappresenta *Wallenstein* o *Riccardo III* sulla scena, allora si tratta sicuramente di rappresentazioni raffigurative, sebbene una domanda sulla quale riflettere attentamente sia in che misura questa raffigurazione possieda in sé stessa funzione estetica. In primo luogo, essa non comporta di certo la raffigurazione, bensì la figurazione nel senso della fantasia percettiva come immaginazione immediata»; «Wenn *Wallenstein* oder *Richard III*, auf der Bühne dargestellt wird, so handelt es < sich > sicherlich um abbildliche Darstellungen, ob schon es eine zu erwägende Frage ist, inwiefern diese Abbildlichkeit selbst ästhetische Funktion hat. In erster Linie hat es sicher nicht die Abbildlichkeit, sondern die Bildlichkeit im Sinn der perceptiven Phantasie als unmittelbare Imagination». Husserl sostiene che la raffigurazione non ha nessuna funzione estetica, nel caso in cui l'oggetto d'arte sia una rappresentazione teatrale, ma si esprime in modo equivoco. A prima vista potrebbe sembrare che la raffigurazione, nonostante occorra nella rappresentazione teatrale, non sia portatrice di funzione estetica. Questo è però il caso dell'oggetto d'arte che possiede la struttura dell'immagine fisica, mentre è proprio Husserl ad affermare la differenza, nella forma della *Bildlichkeit*, tra i due casi. A rigore, nella rappresentazione teatrale la raffigurazione non ha funzione estetica, perché non occorre. L'ambiguità del modo d'esprimersi di Husserl potrebbe derivare dalla constatazione che anche l'immagine della fantasia percettiva può raffigurare qualcosa, nella misura in cui nell'attore si mostra un personaggio riconoscibile. Si potrebbe, infatti, affermare che un attore raffigura un personaggio, sebbene non nel modo in cui un ritratto raffigura qualcuno, così come l'intera messa in scena di un dramma sarebbe la raffigurazione di una certa vicenda, sebbene in forma diversa da come essa potrebbe essere mostrata in un quadro di pittura storica o di finzione. La difficoltà sollevata da quest'ambiguità però rimane, poiché si suggerirebbe di vedere un'affinità strutturale lì dove non sussiste. L'"immagine" che si osserva a teatro non ha la struttura di un doppio oggetto, dunque non raffigura affatto. Sull'ambiguità dell'uso di *Abbildung* in questo stesso contesto, si veda Brough (1992), che propone una soluzione diversa del problema.

³⁶ Ivi: «die Darstellung des Schauspielers ist auch nicht eine Darstellung in dem Sinn, in dem wir von einem Bildobjekt sagen, dass sich in ihm ein Bildsujet darstelle. Weder der Schauspieler, noch das Bild, das seine Leistung für uns ist (Darstellung des Schauspielers heisst hier also die Erzeugung eines "Bildes" mittels seiner wirklichen Tätigkeiten und darunter seiner Bewegungen, seines Mienenspiels, seiner äusseren "Erscheinung", die sein Erzeugnis ist), ist Bildobjekt, in dem sich ein anderes Objekt, ein wirkliches oder selbst fiktives Bildsujets abbildet».

³⁷ Husserl oppone i *Fikta percettivi* ai *Fikta riproduttivi*, che corrispondono alla modificazione del riferimento attraverso il significato degli enunciati di un oggetto letterario. È chiaro che la stessa ambiguità dell'uso di "immagine" ed "immaginazione" in un contesto che non è regolato dalle condizioni di senso dell'immagine fisica e della fantasia si giustifica solo con l'ipotesi che Husserl intenda in questo testo raccogliere i risultati delle proprie analisi in base all'uso della nozione di neutralizzazione, che interviene nell'immagine fisica, mentale e nella rappresentazione teatrale. Un indizio della ragionevolezza di quest'ipotesi è l'uso del termine *Fiktum*, dal momento che tra i *Fikta percettivi* in senso ampio rientrano anche i casi d'immagini fisiche, se si spiega il *Bildobjekt* come il risultato della neutralizzazione dell'apparizione percettiva del supporto, fondata sul contrasto passivo. Un caso in cui Husserl distingue immagine fisica e *Fiktum* è però rappresentato da *Hua* XXIII, testo integrativo n. L, *Zu Imagination* (1912), pp. 479-82.

³⁸ Sull'ambiguità del termine *Schein*, che fino ad ora si è impiegato solo per designare il

fenomeno dell'illusione o dell'inganno percettivo, ma che Husserl a volte impiega per l'apparizione di un *Fiktum* percettivo o di fantasia, e sulla sua relazione con un significato essenziale per la fenomenologia, si rimanda a Sepp (1995). Sul *Bildobjekt* interpretato come *Schein* si sofferma anche Haardt (1995: 227).

³⁹ *Hua* XXIII, testo n. XXIII, cit., pp. 517-18: «Vom Gesichtspunkt der Mache, der schauspielerischen Zielgebung und Ins-Werk-Setzung können wir sagen: Gewisse Dinge erweisen sich, wie die "Erfahrung" lehrt (es ist freilich keine schlichte Erfahrung), geeignet, eine doppelte Apperzeption, und zwar eine doppelte perzeptive Auffassung zu erregen, ihre perzeptive wahrnehmungsmässige Erscheinungen bzw. diejenigen gewisser in dieser Hinsicht günstigen Umstände schlagen leicht um in andere perzeptive Erscheinungsweisen, und zwar so, dass beiden in Widerstreit-Einheit tretenden Perzeptionen der eigentlich perzeptive Bestand gemein ist oder fast ganz gemein ist, während der Bestand an uneigentlich Perzipiertem (am Mitwahrgenommenem) beiderseits das Widerstreitverhältnis begründet».

⁴⁰ Ivi: «comprendiamo questo fine e andiamo a teatro per soddisfarlo e così prender parte al piacere estetico»; «Wir verstehen diese Absicht und gehen ins Theater, um ihr genutzun und dadurch ästhetischen Genusses teilhaftig zu werden».

⁴¹ È necessario non confondere le condizioni d'individuazione e quelle d'identificazione di un oggetto materiale. Sulle condizioni fenomenologiche d'individuazione, cfr. *Hua* XXIII, testo n. XVIII, cit., p. 499; testo integrativo LVI, pp. 524-32. Ciò che ho chiamato insieme di proprietà tipiche corrisponde all'essenza individuale o concreta di un oggetto, mentre la determinazione dell'oggetto come sostrato, dotato di momenti temporali e spaziali corrisponde alla forma spazio-temporale, che distingue l'individuo da un qualsiasi ripetibile individuale, come nel caso delle ultime differenze specifiche del colore, che rientrano nella sua essenza concreta. Per una discussione delle procedure d'individuazione degli oggetti nell'esperienza quotidiana da un punto di vista fenomenologico, si veda Seebohm (1993). Sulle condizioni sensoriali e associative minime dell'individuazione, si deve tenere conto sia del tempo sia dello spazio ed allora il rimando è rispettivamente a *Hua* XXIV, cit., pp. 264-67 e *Hua* IX, cit., p. 136; tr. it., 189, oltre che *Hua* XVI, *Ding und Raum*, p. 164. Su questi temi si vedano anche Costa (1999) e Brisart (1995: 434 s.) che collega il riferimento all'oggetto, la sua individuazione ed identificazione come incognita *x* del senso noematico attraverso le variazioni nel campo in cui si effettuano le cinestesi e ne occorrono le apparizioni.

⁴² Husserl distingue tra il tempo prefenomenale, nel quale si sussegue la serie dei lati di un oggetto che ruota di fronte ad un osservatore, e il tempo fenomenale che si attribuisce all'oggetto, in cui l'unità seriale dei lati diviene coesistenza degli aspetti nell'unità dell'oggetto che in essi si mostra, sulla base della quale si attribuisce all'oggetto una durata nel tempo oggettivo, vale a dire l'estensione nei punti temporali che l'oggetto occupa mentre ciascun lato appare all'osservatore. Cfr. *Hua* XVI, cit., pp. 61-63. In *EU*, § 64 b), tr. it., p. 235, si legge: «La natura ha dunque "in sé" il suo tempo come sua forma dell'esserci, e la forma che qui si dice tempo è un *continuo comprensivo* che contiene in sé nella loro singolarità come durata individuale, e quindi ordina e unifica, le determinazioni di essenza che compaiono in tutti gli oggetti e che diciamo loro durata temporale; [...]. Questa singolarizzazione della durata rende possibile e condiziona la *singularizzazione dell'ente che dura*, ossia delle restanti determinazioni che si estendono per tutta quella durata». È necessario aggiungere che questa condizione si estende anche allo spazio, attraverso la mediazione del tempo oggettivo. Cfr. *Hua* XXIII, testo integrativo LVI, cit., p. 526.

⁴³ Questa è una breve esposizione di un criterio d'identità plausibile e intuitivamente valido per i contesti della vita quotidiana e delle attività ordinarie di riferimento agli oggetti materiali. Non ho tenuto volutamente conto della distinzione essenziale tra il contenuto semantico e ontologico delle condizioni date, rispetto a quello fenomenologico enunciato, poiché non mi è sembrato necessario per il tema specifico di cui si occupa il presente paragrafo. Per un'esposizione dettagliata dei problemi coinvolti nella definizione di criteri d'identità, sia rispetto ad oggetti materiali sia rispetto ad eventi, si rimanda a Varzi (2001: 46, 63-134, 143-48, 187-92). Negli scritti di Husserl, il problema dell'identità dipende come sempre dal livello dell'analisi. Riguardo all'identità in senso stretto dell'oggetto, Husserl ritiene necessario l'intervento del ricordo, il che implica che la sintesi d'identificazione della percezione non costituisce un oggetto identico in senso stretto, ma solo un correlato unitario nelle varie fasi della percezione. Su questo si vedano *Hua* XI, cit., p. 327, *Hua* XXIII, testo n. XII (b), p. 334, *Hua* XXVI, *Vorlesungen über die Bedeutungslehre*, (1908), § 4, p. 57. D'altra parte, la condizione enunciata riposa sui dati dell'esplicitazione nell'ambito della ricettività e dell'effettua-

zione di attività intenzionali intuitive e, in linea di principio, è indipendente da un'identificazione categoriale.

⁴⁴ È corretto affermare che un oggetto della fantasia è un oggetto individuale, se si tiene conto che ogni cosa che appare nella fantasia appare in una determinata posizione nello spazio e, ammesso che nel decorso d'immagini mentali sia presente anche una durata, nel tempo rispetto ad altri oggetti finzionali, in relazione sempre ad un punto di vista immaginato per volta. Non bisogna intendere, dunque, l'affermazione dell'individualità degli oggetti finzionali di fantasia come se il referente della fantasia fosse necessariamente un individuo, nello stesso senso in cui si afferma che un oggetto materiale è un ente individuale. Infatti, l'apparizione di fantasia offre sempre un contesto e mai un oggetto singolo. Tuttavia, il referente della fantasia è un oggetto individuale, nel senso che il riferimento è vincolato al punto di vista *singolo* che si è costretti ad assumere in ogni trasposizione nel mondo finzionale. Ogni oggetto della fantasia dipende da un singolo punto di vista finzionale alla volta. Quanto all'identità degli oggetti di finzione, una parte del ms. A VI 12 III, 33a-34b, raccoglie risposte diverse in funzione del riferimento e delle caratteristiche strutturali e fenomeniche del decorso delle immagini di fantasia. Nel caso di due fantasie di uno stesso centauro, quale condizione d'identità [*Ausweisung*] permette di affermare che si tratta dello stesso oggetto finzionale? Se si ha un'apparizione di fantasia e poi ci si ricorda di ciò che è apparso, l'unico senso d'identità plausibile è fornito dalla possibilità che, se l'oggetto finzionale appare nella fantasia e nel ricordo, con lo stesso contenuto fenomenico, il senso degli enunciati che descrivono il centauro nei due casi coincida. Se si effettuano due fantasie distinte e in due momenti separati, allora l'identità dell'oggetto finzionale sussiste solo dietro l'assunzione di una continuità tra le due apparizioni. Si tratta, tuttavia, di un senso debolissimo di identità, poiché non risponde a nessuna condizione, dal momento che è altrettanto possibile fingere che i due centauri, sebbene uguali, non siano identici. L'unico senso accettabile di identità, sebbene modificato nella fantasia, è garantito dall'unità del decorso di fantasia, in cui il contenuto fenomenico può soggiacere ad alterazioni, tali che il centauro è visto ora da un lato ora dall'altro per scomparire e poi riapparire, mentre l'effettuazione del ricordo nella fantasia permette di comprendere queste variazioni come variabili di una stessa fase fenomenica. L'intermittenza o l'interruzione che separa due fantasie chiare non è condizione che impedisca di affermare un senso accettabile di identità.

⁴⁵ *EU*, § 64; tr. it., pp. 243-44.

⁴⁶ L'obiezione all'identificazione dell'oggetto d'arte con un qualsiasi oggetto materiale, anche nel caso in cui si tratti del manoscritto di un oggetto d'arte letteraria, è discussa in Wollheim (1980: 6-8), che adopera un insieme di argomenti diversi per confutare in genere la *physical object theory*.

⁴⁷ Nella sua discussione sul senso e sulle condizioni d'identità dell'oggetto d'arte, Husserl non attinge ad esempi tratti dal campo della musica. Tuttavia, userò proprio un esempio di questo genere, perché intuitivamente utile a chiarire i termini del problema. Nel formulare le possibili soluzioni alternative al problema delle condizioni d'identità dell'oggetto d'arte, quando l'esempio sia un'opera musicale, ho tenuto conto della discussione in merito, che è ancora aperta e che offre un ventaglio di soluzioni diverse. L'uso di un esempio musicale è però solo funzionale a esporre i possibili risvolti del discorso di Husserl e non tende a proporre una soluzione del problema delle condizioni d'identità e della loro rilevanza estetica specifica per la musica. Per un'idea dello sviluppo della discussione si rimanda alla bibliografia, che comprende pochi testi che offrono un'impostazione della soluzione ormai classica e i testi o articoli più recenti: Edlund (1996), Goodman (1968), Ingarden (1962), Kivy (1983), Margolis (1979), Predelli (1995), Sharpe (1995), Simons (1988), Wollheim (1980), Wolterstorff (1980).

⁴⁸ Margolis (1979: 226) riconosce lo statuto peculiare della partitura, che possiede la funzione di una notazione esemplare d'ordine diverso rispetto alle esecuzioni di un'opera, sebbene essa non si identifichi con la sonata o il concerto, dal momento che la partitura è solo un'indicazione della composizione e dell'ordine dei suoni che compone il valore estetico dell'oggetto musicale. Tuttavia, la partitura mantiene un particolare privilegio, poiché anche nel caso in cui si disponesse di un'esecuzione privilegiata come esemplare, la si userebbe per trascrivere una notazione che regoli le esecuzioni.

⁴⁹ *Vermeintheit* è un'espressione impiegata da Husserl per designare il contenuto di senso intenzionato, il senso inteso da un'attività intenzionale, considerato però in modo autonomo rispetto all'atto intenzionale e al suo referente, qualora esso divenga un oggetto di una nuova attività intenzionale. I traduttori dell'edizione italiana di *EU* impiegano l'espressione "inten-

zionatezza” per tradurre *Vermeintheit*, dal momento che *vermeinen* designa spesso il processo dell'intendere [*meinen*], dell'attribuire un significato intenzionale a qualcosa. Nel contesto della presente ricerca, credo che il termine sia da considerare equivalente ad “oggettività di senso”, vale a dire ad un oggetto fondato che consiste in una determinazione di senso di ordine superiore rispetto agli oggetti materiali e al senso che questi oggetti acquisiscono negli atti ordinari di riferimento della percezione, della fantasia, del riferimento mediato da immagini fisiche. La *Vermeintheit* coinciderebbe, allora, con l'oggetto d'arte nell'accezione ristretta, con l'oggettività che s'intende in ogni sua esemplificazione e che non s'identifica né con il suo supporto né con la copia o la riproduzione che la rende disponibile per un fruitore. L'espressione designa il senso dell'opera d'arte, in senso ampio, che diventa oggetto degli atti di riferimento estetici. Sulla traduzione di *Vermeintheit* con il termine inglese *meantness*, cfr. Cairns (1973a). Cfr. *Hua* III/1, p. 337, in cui Husserl definisce con *vermeinen* «alle Formen intentionaler Gegenstand habe». Nel ms. A v 4, 117a-117b, (1932) l'espressione *Vermeintheit* designa le oggettività di senso superiori che si fondano sugli oggetti materiali e formano gli oggetti ed i significati dei mondi della scienza, della mitologia, della ragione pratica, che non si riducono agli oggetti materiali, pur avendone bisogno per essere accessibili nel mondo. Le differenti forme d'oggettività di senso, dalle teorie matematiche e fisiche alle opere d'arte ai libri come oggetti della cultura, sono portatori di attributi che convengono loro solo con la predicazione che si applica al loro significato e non alle proprietà materiali degli oggetti che eventualmente li esemplificano.

⁵⁰ Cfr. Wollheim (1980: 6).

⁵¹ *EU*, § 65, tr. it., p. 246.

⁵² *Hua* XXIII, testo integrativo n. LX, *Objektivierung der Fikta und der Künstlerischen Fikta als Kunstwerke. Einfühlung und Objektivierung der Geistigen Gegenstände*, (1926), pp. 542-45.

⁵³ Ms. A IV 22, (1917-20), 14a [non è possibile scambiare l'ideale – reale che appartiene all'oggetto culturale in sé stesso (come i suoni della musica) e il dato individuale e propriamente reale, che è presupposto di un'incorporazione della formazione culturale ideale. Le parole, il ritmo delle parole, il contenuto sensibile delle parole etc. appartiene all'opera di poesia in sé stessa, ma in quanto è ideale. Le parole pronunciate, così come i segni scritti sulla carta, nel modo in cui rispettivamente occorrono nella natura, servono all'incorporazione, alla realizzazione, sono anch'essi presupposti necessari per un'oggettività mondana della letteratura ecc.; ma non appartengono all'opera d'arte in sé stessa].

⁵⁴ *Hua* XXIII, testo n. LX, cit., p. 543: «Der Wortklang des Gedichtes ist wie das Gedichtete selbst, die darin dargestellte Situation in ihrem Wie geistiger Darstellung ist dasselbe: Ob es auch verschiedene Personen in verschiedenen Wortklängen lesen, in verschiedenen subjektiven Phantasien vorstellig haben, ihr inneres Lesen, ihr äusseres Rezitieren etc. reproduziert nur den Klang, der zum Gedicht selbst gehört. Gemeint ist bei einem Schillerschen Gedicht natürlich auch nicht der Schillersche Akzent, sein Schwäbisch, bei einem Goetheschen das Frankfurtsche etc. Das Gedicht in seinem Sprachleib wie in seinem “geistigen” Gehalt ist offenbar eine Idee, die mehr oder minder vollkommen und in übrigen in ideell unendlich vielfältigen Weisen zur Aktualisierung kommt in Lesen. Es ist eine individuelle “objektive” Idee». Si tenga presente che la lettura o la recitazione di un testo non è a rigore un'esemplificazione dell'oggettività di senso, nella quale risiede il valore dell'oggetto d'arte letterario. Essa sarebbe piuttosto un'attuazione dell'esemplificazione. Cfr. Simons (1988), che distingue vari gradi di esemplificazione nel caso della musica: la formula del compositore, le sue specificazioni in tipi sonori riconoscibili, l'esemplificazione di un tipo in una *performance* che è anche la realizzazione della formula e la concretizzazione dell'opera.

⁵⁵ In *EU*, § 65, l'idealità è stabilita da Husserl in funzione del rapporto che il senso dell'oggetto intrattiene con lo spazio ed il tempo e l'individuazione. Egli distingue tra *idealità libere*, come le teorie logico matematiche che valgono per chiunque e in qualsiasi luogo, dalle *idealità incatenate*, il cui senso presuppone una relazione essenziale con l'individuazione. Anche le idealità libere devono in qualche modo aver a che fare con lo spazio e il tempo, dal momento che devono comparire nel mondo ed essere accessibili. Si tratta chiaramente di una distinzione basata sui gradi di fondazione e articolazione delle oggettività di senso e sul senso delle attività intenzionali con le quali ci si riferisce loro.

⁵⁶ Nel ms. A IV 22, 23a, Husserl annota al margine di una pagina in cui si discute dell'oggettività del senso, che diviene oggetto d'analisi nello studio di un enunciato dal punto di vista grammaticale, che «“Idee” ist ein unbrauchbarer Terminus. Besser irrealer “Gegenstand”»;

“Idea” è un termine inutilizzabile. Meglio “oggetto” irreal». Il senso di quest’annotazione si può estendere anche all’analisi dell’oggetto d’arte. In *Hua* XVII, cit., §§ 58, Husserl impiega l’espressione “ideale” in un’accezione ampia per designare le oggettività di senso irreali.

⁵⁷ Ms. A IV 22, 13b [nella sua spiritualità ideale non è una seconda determinazione che si connette al dato fisico. In verità è l’essenza della formazione spirituale, che nel mondo ha un’esistenza mondana e reale, e in ciò risiede il fatto che essa è una formazione ideale, che è perciò mondana, in quanto esperibile sempre di nuovo nel suo essere idealmente identica, per il fatto che è “incarnata”, incorporata in un ente reale, ed eventualmente può essere incorporata migliaia di volte, in modo che continuamente le realtà così suscitate, che hanno tutte identicamente lo stesso senso – sono dunque migliaia di oggetti culturali, in termini di realtà mondana, che sono una e la stessa cosa, in quanto oggetti “della” poesia, della letteratura, dell’arte figurativa].

⁵⁸ Ivi [La letteratura tedesca, i drammi di Schiller, i romanzi di Goethe ecc. sono un fatto del mondo – l’appartenenza mondana ha i suoi presupposti nella realtà. Da questi si può prescindere in modo astratto e essere rivolti esclusivamente al dato ideale e alle sue formazioni ideali singolari e comparse per una sola volta].

⁵⁹ È necessario fare una precisazione. Finora, l’oggetto d’arte è stato inteso come un’oggettività fondata che è un intero costituito dal valore artistico attribuito, dal modo d’apparizione o dalla composizione estetica di certe proprietà che è riproducibile in più esemplari. In questo modo, è possibile mantenere la continuità di queste analisi con ciò che si espone nei paragrafi precedenti. Per quanto Husserl, infatti, non menzioni un esempio d’oggetto estetico fondato su un oggetto o evento della natura, nel corso delle sue analisi dell’oggettività di senso, è ammissibile supporre che se la vista di un paesaggio è vincolata alle circostanze della percezione, tuttavia il valore estetico attribuito ad una certa composizione di qualità del modo d’apparizione degli oggetti naturali ne fa uno stato di cose, che strutturalmente non coincide con la percezione o con i singoli oggetti percepiti. Da questo punto di vista, il paesaggio effettivamente visto potrebbe essere un esempio di uno stato di cose estetico, che poi un pittore potrebbe fissare su un a tela e che potrebbe essere fruito da un osservatore come un oggetto d’arte figurativa. In un punto, però, l’accezione d’oggetto estetico e di valore estetico - artistico, che si sta usando in queste pagine, non è identica con quella utilizzata in precedenza. Se l’oggettività di senso deve comprendere il valore artistico che si singularizza nel modo d’apparizione, è necessario distinguere tra il valore estetico inteso e l’apparizione del valore estetico in un esemplare d’oggetto d’arte. Infatti, un oggetto d’arte può ricorrere identico nelle sue riproduzioni, ma il valore estetico che è attribuito al suo modo d’apparizione numericamente identico può variare nelle diverse circostanze in cui l’oggetto ricorre.

⁶⁰ *Hua* XXIII, testo n. LX, cit., pp. 543-44: «hat ihre Zeitlichkeit, nämlich die ihrer Ursprungstiftung durch den Künstler, und zwar im sprachlichen Ausdruck, der ein Ideales allein intersubjektiv zugänglich und identifizierbar macht».

⁶¹ Solo se non si prescinde dall’identità numerica dell’opera, è possibile comprendere che un oggetto d’arte sia intersoggettivamente riconoscibile nella riproduzione dei suoi esemplari e che l’esperienza dell’oggettività di senso sia diretta tanto quanto l’esperienza degli oggetti sensibili. Nel ms. A V 4, 111b, si legge: «Ich erfahre dann weiter – ich nehme wahr – allerlei Dinge, die nicht Leiber sind (Kulturobjekte) [annotazione a margine] aber eine inkorporierte Geistigkeiten haben, als Dinge, die als Dinge einer oder anderer personalen Beschäftigung ihre Gestalt gewonnen haben und in mannigfaltigen “Zügen” ihrer sinnlichen Gestalt die Art dieser Beschäftigung, den Zweck und das zwecktätige Handeln indizieren, die in diesem geistigen Sinn “apperzipiert”, miterfahren werden» [Inoltre faccio esperienza – percepisco – molte cose che non sono corpi (oggetti culturali) ma hanno delle formazioni spirituali incorporate, in quanto cose che hanno ottenuto la loro forma sensibile in quanto cose dell’una o dell’altra attività personalistica e recano un indizio in molteplici tratti della loro forma sensibile del tipo di quest’attività, del fine e dell’agire finalizzato, che sono “appercepiti”, coesperiti in questo senso spirituale]. Naturalmente questo vale per ogni forma di oggetto culturale, dagli utensili, agli oggetti in serie, agli oggetti d’arte. È necessaria una restrizione di condizioni, che è stata già argomentata a proposito dell’analisi della struttura specifica del riferimento estetico e del senso dell’oggettività fondata che è un oggetto estetico. In *Hua* XVII, cit., §§ 58, 60, 63, Husserl rileva che le oggettività irreali non soddisfano le stesse condizioni degli oggetti sensibili, ma che la loro identità e oggettività sono riconoscibili con lo stesso carattere d’evidenza con cui lo sono l’identità e l’oggettività degli oggetti sensibili, sebbene quest’evidenza possenga un modo essenzialmente diverso.

⁶² EU, § 64, tr. it., p. 244.

⁶³ Cfr. Margolis (1979) e Wollheim (1980) riconoscono questa diversità delle arti visive rispetto a quelle letterarie o musicali, sebbene in modo diverso.

⁶⁴ Hua XXIII, testo integrativo n. LVIII, *Zur Lehre von der Abbildung: Fikta als ideale Gegenstände. Weiterhin auch zur Lehre von den Gegenständen Ästhetischer Wertung* (1917), pp. 536-39; p. 536. Per l'aspetto dell'immagine che cade nella visione, Husserl impiega il termine "Phantom", che designa l'unità dei momenti cromatici e plastici del *Bildobjekt* o anche lo schema completo di ciò che appare all'osservatore in un'intera fase della visione. Sull'oggettività della *Darstellung* finzionale, cfr. Uzelac (1998: 44-45).

⁶⁵ Ibidem, p. 537: «Wenn ich eine kinematographische Darstellung wiederholt ablaufen lassen, so gibt sich Bildobjekt (im Verhältnis zum Sujet) im Wie seiner Erscheinungsweisen und jede dieser Erscheinungsweisen selbst als identisch dasselbe oder dieselben; ebenso natürlich, wenn ich ein Klavierstück mehrmals vom mechanischen Apparat mir spielen lasse. Schliesslich aber auch, wenn ich im Theater die wiederholten Darstellungen des Don Carlos anhöre .

⁶⁶ Hua XXIII, testo n. LX, cit., p. 545: «In dieser Selbigkeit ist es wirklich Schönes. Das von mir Identifizierte, als bleibend geltender Gegenstand Gesetze, kann auch intersubjektiv gegenständlich gesetzt werden: Das ideal identische Fiktum als Objekt ist dann ein intersubjektives Objekt, ein intersubjektiv ideal Existierendes, das wir alle uns zueignen können durch das real objektiv Sein des Werkes in seiner physischen Verleiblichung».

Conclusione

La descrizione dei fenomeni che possono intuitivamente rientrare nell'estensione del termine "immaginazione" ha mostrato che essi posseggono un senso e una struttura differenti. Gli esempi d'immagine fisica sono forniti da casi di disegni, incisioni, pitture, stampe, fotografie, sculture. L'insieme di questi fenomeni rientra nella stessa specie, dal momento che in tutti i casi l'immagine che appare non può prescindere da un supporto fisico e che il riferimento all'oggetto raffigurato è effettuato nella forma del riferimento ad un doppio oggetto.

La relazione che s'instaura tra il supporto e l'immagine non consiste in una semplice sovrapposizione di uno strato su un altro. Il contrasto tra le due apprensioni è la condizione per l'apparizione dell'immagine, ma, affinché vi sia un contrasto, l'apprensione relativa alla percezione del supporto deve continuare a sussistere insieme all'apprensione che fa apparire l'immagine. Il supporto, allora, non è una base estranea alla formazione dell'immagine, perché il senso stesso dell'immagine fisica include tra i suoi caratteri essenziali una modificazione del senso e dell'apparizione dell'oggetto materiale, che è il portatore dell'immagine. Da questo punto di vista, la distinzione tra immagini che hanno un supporto fisico o materiale e immagini che ne sono prive non si affida ad un criterio formulato in base a un fatto accidentale o ad una considerazione triviale. L'intervento del supporto fisico dell'immagine è un momento essenziale del senso stesso delle immagini in questione. Infatti, la relazione del contrasto è affiancata dalla relazione di compenetrazione tra supporto ed immagine. Le proprietà figurative del soggetto che appaiono nell'immagine sono il risultato della modificazione di senso delle proprietà percettive dell'oggetto che ne è il portatore. Per questa ragione, ogni specie d'immagine fisica prevede la possibilità sia che l'osservatore faccia esperienza del suo supporto sia dei giochi di finzione, nei quali è coinvolta la funzione della cornice o la riproduzione del supporto nella reiterazione d'immagini.

La descrizione dell'apparizione dell'immagine in termini di contrasto tra diversi sensi apprensionali e all'interno del campo visivo dà luogo ad una teoria economica dell'immagine e delle sue caratteristiche principali. Infatti, non è necessaria nessuna distinzione ontologica

preliminare tra le immagini e gli oggetti materiali della percezione, per rendere conto della contrapposizione delle immagini rispetto alla percezione e ai suoi oggetti che il senso comune suppone. L'immagine non possiede per un osservatore lo stesso valore d'attualità della percezione degli oggetti. L'inattualità dell'immagine però non si spiega nei termini di una distinzione tra oggetti, dei quali gli uni possiederebbero solo delle proprietà fisiche e gli altri delle proprietà che permettono loro di mostrare oggetti inesistenti o assenti. Piuttosto, l'inattualità dell'immagine fisica si spiega con la relazione del contrasto e va contrapposta alla percezione degli oggetti materiali, piuttosto che ad una classe specifica di oggetti percepibili. La descrizione delle condizioni di senso dell'apparizione dell'immagine fisica permette di evitare l'opposizione tra gli oggetti materiali con proprietà reali, ascrivibili ad un supporto fisico, ed oggetti, che sarebbero dotati di proprietà rappresentazionali, da attribuire o alle intenzioni dell'osservatore o a specifiche caratteristiche dell'oggetto che lo rendano simile a quanto vi è raffigurato.

La spiegazione dell'immagine in base alle relazioni del contrasto e della compenetrazione esclude che le immagini siano degli oggetti distinti da quelli materiali. Se non è possibile attribuire le stesse proprietà ad oggetti materiali ed immagini, questa non è una condizione necessaria per distinguere tra tipi diversi d'oggetti. L'immagine non è altro che l'apparizione di un oggetto assente in un oggetto che occorre nell'ambiente percettivo dell'osservatore. C'è solo un oggetto esistente, che fa da supporto all'immagine e sottosta ad una modificazione di senso, in dipendenza del riferimento effettuato ad un oggetto assente. L'inattualità è, dunque, il carattere dell'immagine che le deriva dalla modificazione del senso dell'oggetto che ne è il portatore. Si comprende allora che l'inattualità non può essere spiegata con il ricorso all'opposizione tra esistenza ed inesistenza. Si potrebbe, infatti, affermare che le proprietà rappresentazionali non esistono allo stesso modo di quelle fisiche di un oggetto, per proporre questa forma d'inesistenza come criterio del senso specifico dell'immagine, con cui contrapporla poi agli oggetti materiali.

La descrizione fenomenologica proposta è sufficiente, a mio parere, per distinguere l'immagine, da un lato, da qualsiasi caso d'illusione percettiva e, dall'altro, da qualunque cosa possa essere usata per designare un oggetto o uno stato di cose, in forza di una convenzione. L'illusione è, infatti, pur sempre una percezione, sebbene modalizzata. Essa consiste nell'apparizione di una o più proprietà di un oggetto che non concorda con la serie successiva delle apparizioni, della quale è una parte non disgiunta. Per essere qualificata come tale, l'apparizione illusoria deve essersi posta con il senso di una percezione genuina, prima che l'osservatore sia in grado di revocarne la validità.

L'apparizione dell'immagine, invece, non ha mai il senso della percezione, sebbene possa condividere la forza e la pienezza intuitiva che di solito le apparizioni percettive mostrano. L'immagine, infatti, appare solo nella misura in cui fin dall'inizio contrasta con la percezione e con il valore ostensivo di tutto ciò che le appare intorno ed occupa le zone circostanti del campo visivo.

D'altra parte, l'immagine non è un oggetto che rinvia a qualcosa in base ad una convenzione, come accade con un qualsiasi esempio di mappa, grafico o diagramma. Sia un'immagine sia una mappa di una città sono dotate di proprietà messe sistematicamente in relazione con le proprietà dell'oggetto al quale si riferiscono. In entrambi i casi, dunque, delle proprietà appaiono ad un osservatore, che le usa per riferirsi ad un oggetto diverso da quello al quale le proprietà stesse appartengono. Tuttavia, le proprietà di una mappa, che si riferiscono alla lunghezza e alla disposizione delle strade di una città, mantengono il valore percettivo, mentre un insieme d'istruzioni associato per convenzione le rende corrispondenti alle proprietà di uno stato di cose attuale. Le proprietà dell'immagine, invece, soggiacciono ad una modificazione, che ne altera il valore da percettivo in figurativo. Inoltre, chi guarda un'immagine non ne vede il soggetto grazie ad un insieme d'istruzioni che lo mettono in grado di far corrispondere le proprietà del soggetto a quelle dell'immagine, bensì egli vede il soggetto dell'immagine nel modo della raffigurazione.

La descrizione fenomenologica riconosce, dunque, precise condizioni di senso per l'immagine fisica. Essa si distingue, dunque, da altre teorie che spiegano l'immagine, riconoscendone le condizioni nell'inganno percettivo dell'osservatore o nella convenzione che permette di usare un oggetto materiale come immagine di qualcosa ¹.

Le teorie dell'inganno percettivo sostengono che y è un'immagine di x se e solo se y appare ad un osservatore in determinate circostanze tali che egli creda di vedere x al posto di y . Se per inganno percettivo s'intende il fenomeno dell'illusione percettiva, allora questo tipo di teoria non descrive adeguatamente le differenze di struttura che sussistono tra l'apparenza che un oggetto sia in modo diverso da come è realmente e un'immagine. Se si sostiene, invece, che è condizione dell'apparizione dell'immagine che l'osservatore soggiaccia ad una modificazione almeno parziale della credenza relativa a y , allora si può affermare che questa condizione non è né necessaria né sufficiente e che essa non corrisponde all'intuizione che l'osservatore ha ordinariamente dell'immagine. Da una parte, ci sono molti fenomeni della percezione che sono caratterizzati da un'alterazione della credenza, senza che per questo appaia un'immagine. Dall'altra, anche nel caso del *trompe l'oeil*, in cui l'osservatore è indotto a scambiare ciò che appare nell'immagine per un oggetto reale, la modificazione della credenza non è condizione

dell'apparizione dell'immagine. In condizioni di visione non soggette a restrizioni ad hoc affinché inganni l'osservatore, l'immagine deve essere apparsa sulla superficie che la ospita e deve avere ricoperto una certa zona del campo visivo, rispetto alla quale l'osservatore deve essere adeguatamente collocato.

Inoltre, l'osservatore non fa esperienza dell'immagine, credendo di vedere una cosa per un'altra. Di fronte ad una luce abbagliante in un quadro, egli non reagisce come reagirebbe se credesse di essere esposto effettivamente ad una luce eccessivamente intensa. Infatti, vedere y sotto la descrizione x implica che l'osservatore creda che y sia x, mentre vedere l'immagine di x in y non implica nessuna credenza sull'identità di y e x. Vedere un'immagine è un'attività intenzionale differente dalla percezione ordinaria. Dal momento che la possibilità di vedere x in y non implica che l'osservatore creda che y sia x, l'esperienza dell'immagine non prevede neanche l'inganno e la modificazione della credenza in proposito. La percezione occorre nella visione dell'immagine solo come forma di riferimento intenzionale implicata nel contrasto. Qualunque credenza, relativa alla percezione del supporto, è sospesa, mentre l'immagine è caratterizzata dal valore d'inattualità che è d'ordine diverso rispetto alla credenza nell'esistenza o inesistenza di qualcosa. Se una credenza accompagna l'apparizione dell'immagine, essa è relativa solo al riferimento al soggetto, che l'osservatore può ritenere essere un ente reale o finzionale.

Le teorie della funzione convenzionale dell'immagine attribuita ad un oggetto sostengono che y è un'immagine di x se si comprende x attraverso y e solo se il codice z assegna ad y il valore x^2 . Se una teoria di questo tipo assume z in modo tale che assegni ad y la funzione di un simbolo, nel senso in cui se ne è definito l'uso nella discussione della funzione simbolica dell'immagine fisica, allora si assegna all'immagine una specie di riferimento differente da quella che ordinariamente essa esemplifica per l'osservatore. Se, invece, si assume z come un insieme stabile di istruzioni per la lettura delle proprietà di y in corrispondenza alle proprietà di x, allora la teoria va incontro a due difficoltà. Da una parte, la caratteristica sufficiente non rende conto del fatto che l'osservatore vede l'immagine. Dall'altra, la caratteristica necessaria non supporta la prova della reversibilità. Ammesso che un codice assegni ad ogni proprietà di y il valore di una proprietà corrispondente di x, ciò non assicura che lo stesso codice garantisca la convertibilità della proprietà di x nella stessa e sola proprietà di y. Inoltre, si è già notato che è sempre possibile applicare un codice che metta in corrispondenza y e x in modo tale però da non conservare la funzione di y come immagine di x.

L'altro carattere essenziale dell'immagine fisica è il riferimento ad un doppio oggetto. La situazione dell'osservatore di un'immagine fisi-

ca non è rispecchiata in modo corretto dalla descrizione, secondo la quale l'osservatore vede y e si riferisce ad x . Se, infatti, è vero che l'immagine fisica non è un oggetto distinto dall'oggetto che ne è il supporto, lo è altrettanto che l'osservatore non vede il supporto nella percezione né tanto meno vede l'immagine del supporto. Piuttosto, egli vede l'immagine x^1 di un oggetto x nel supporto y e contemporaneamente si riferisce a x nel modo della raffigurazione. Il riferimento che si effettua attraverso un'immagine fisica è complesso: ci si riferisce a x , che non appare, attraverso l'apparizione di x^1 in y . Il contenuto fenomenico dell'immagine x^1 è ciò che di x si mostra in y , come se x occorresse nello stesso ambiente di y , nel quale si trova anche l'osservatore. Dunque, x è il referente dell'attività intenzionale dell'osservatore solo attraverso x^1 . In altre parole, deve occorrere un contenuto fenomenico che non è y né solo x , affinché si effettui il riferimento ad un oggetto attraverso un'immagine. È possibile riferirsi al soggetto dell'immagine attraverso il riferimento all'oggetto-immagine che vi appare, perché il riferimento a x compenetra il riferimento a y , dal momento che il referente è inteso solo attraverso quelle proprietà di x che appaiono in y come x^1 , grazie alla modificazione delle proprietà percettive di y in quelle figurative di x^1 . Se il riferimento si dirige al doppio oggetto, allora il referente dell'immagine fisica si scinde nel contenuto fenomenico dell'immagine e nell'oggetto che gli corrisponde nel mondo attuale o in un mondo di finzione.

La descrizione del riferimento al doppio oggetto come carattere essenziale dell'immagine fisica distingue l'analisi fenomenologica dalle teorie intensionali dell'immagine³. Queste teorie sostengono che il riferimento attraverso l'immagine sia identico alla denotazione di un oggetto attraverso un segno. In entrambi i casi si effettua la denotazione di un oggetto attraverso l'attribuzione di una caratteristica, all'interno di un sistema simbolico. Quindi: y è un'immagine di x se e solo se esiste un codice z che assegni ad y il senso "- di un x ". In altre parole, all'interno del sistema z , y è il predicato ad un posto del tipo "- di un x ". Questa teoria si differenzia da quella fenomenologica, perché non ritiene di spiegare il riferimento nel caso dell'immagine fisica come un'attività intenzionale diretta ad un doppio oggetto, che comprende sia il riferimento al contenuto fenomenico dell'immagine sia il riferimento al soggetto dell'immagine, che è il referente in senso stretto dell'osservatore. Anche l'analisi fenomenologica sostiene che l'osservatore si riferisce al soggetto dell'immagine attraverso l'attribuzione di certe caratteristiche, dovute alla mediazione di un altro oggetto. Tuttavia, la mediazione è offerta dalle proprietà selezionate tra quelle del supporto dell'immagine che appaiono all'osservatore. Per questa ragione, l'oggetto che fa da medium non è estraneo al riferimento, come potrebbe esserlo un segno rispetto al valore che gli è attribuito in un

sistema, piuttosto vi partecipa e diviene parte del referente dell'immagine, inteso in senso ampio come doppio oggetto. Non è corretto, secondo la descrizione che le analisi di Husserl forniscono della struttura dell'immagine fisica, descrivere il riferimento al soggetto dell'immagine nei termini della denotazione di un oggetto.

Inoltre, per la teoria intensionale, se y è immagine di x , perché è un predicato monadico all'interno del sistema z , il suo essere relativo a x è un valore del sistema. Di conseguenza, il senso di y è svincolato da x , nella misura in cui si può imparare a riconoscere y senza riconoscere x . In questo modo, però, non si spiega che l'osservatore ha l'intuizione di x nell'apparizione x^1 in y .

Gli esempi delle immagini di fantasia sono forniti da un qualsiasi caso di cosiddette immagini mentali. La descrizione di questi fenomeni mette in evidenza le differenze strutturali rispetto ad un qualsiasi esempio d'immagine fisica. L'immagine di fantasia non ha bisogno di nessun supporto, provvisto da un oggetto materiale, e non si riferisce ad un doppio oggetto. L'esposizione delle analisi di Husserl dimostra che le condizioni di senso dell'immagine di fantasia sono: il ricoprimento di una zona di campo visivo e la modificazione di un riferimento, di genere uguale o diverso, diretto ad un oggetto. Il ricoprimento dipende dal contrasto che sussiste tra il campo d'apparizione dell'immagine di fantasia e il campo percettivo. La forma specifica di riferimento dipende dall'implicazione di un atto di qualsiasi specie, che fornisce il referente all'atto della *Phantasie*.

A differenza di quanto accade con le immagini fisiche, nella *Phantasie* non occorre un'immagine in senso stretto, che rimanda ad un oggetto. In questo caso, s'intende con il termine "immagine" la riproduzione dell'esperienza di un oggetto e non qualcosa, che abbia una struttura analoga o identica all'immagine fisica, che occorra nella mente. Di conseguenza, il referente dell'atto di *Phantasie* è l'oggetto che si mostra nella forma della riproduzione di un'esperienza passata o solo possibile. Anche riguardo alle immagini di fantasia, la descrizione fenomenologica ne fornisce una teoria economica, dal momento che non richiede un impegno ontologico nella spiegazione del fenomeno. Le analisi di Husserl, infatti, permettono di elaborare una teoria delle immagini mentali che si distingue sia dalle teorie che le identificano con oggetti distinti dagli oggetti materiali, dal momento che si possono attribuire loro delle proprietà differenti che si mostrano in uno spazio diverso da quello attuale, sia dalle teorie che le riducono a specifiche configurazioni di certi oggetti materiali, come per esempio il cervello ⁴. Secondo la spiegazione che è possibile darne in base alle analisi di Husserl, le immagini di fantasia o mentali non sono né enti distinti da quelli reali, poiché la possibilità di attribuire delle proprietà differenti da quelle che si riconoscono ordinariamente per gli oggetti materiali

non è una condizione sufficiente per postulare degli oggetti non ordinari, né epifenomeni riconducibili agli enti ordinari. Le immagini di fantasia non sono affatto oggetti, bensì il correlato di operazioni di riproduzione di esperienze di oggetti.

S'impone così una conclusione riguardo alla polisemia del termine "immaginazione". Esso designa attività, strutture d'apparizione e modi del riferimento differenti, nel caso dell'immagine fisica e di fantasia, tanto che la sua applicazione agli esempi di queste due specie di fenomeni è fuorviante. Tuttavia, bisogna mantenere il nucleo di senso comune a queste due specie di fenomeni, che rende possibile l'applicazione non univoca del termine "immaginazione": l'opposizione delle immagini fisiche e mentali all'ostensione che è la forma di riferimento della percezione.

La descrizione della struttura dell'esperienza estetica fornisce le condizioni di senso dell'oggetto estetico: l'attribuzione di un valore che richiede la variazione della direzione del riferimento dall'oggetto al modo della sua apparizione. Il modo di apparire altera il proprio senso, divenendo l'oggetto al quale l'osservatore si riferisce. Quest'alterazione di senso può essere condivisa sia dall'apparizione d'oggetti culturali, prodotti per suscitare una risposta estetica nell'osservatore, sia dall'apparizione di oggetti o eventi naturali. In entrambi i casi, un oggetto non assume valore estetico con il semplice passaggio dalla percezione alla mera rappresentazione. Se con "rappresentazione" s'intende l'immaginazione, allora bisogna ricordare che il riferimento a qualcosa tramite un'immagine non è condizione necessaria per l'attribuzione di un valore estetico. Se s'intende la sospensione della credenza nell'esistenza dell'oggetto, allora si può sostenere che essa non è neanche una condizione necessaria dell'attribuzione del valore estetico.

Nel caso degli oggetti culturali, Husserl assume che il concetto di "opera d'arte" sia articolato internamente e in modo complesso. Esso comprende un oggetto materiale, il contenuto di senso inteso in una pluralità di atti di fruizione e la composizione esteticamente rilevante, nel cui modo d'apparire si singolarizza un valore estetico. L'oggettività estetica non coincide con l'oggetto stesso, che le fornisce un supporto, ma è ciò che diversi osservatori o fruitori possono intendere in circostanze diverse nel tempo e distanti nello spazio, attraverso edizioni, copie e riproduzioni differenti come lo stesso "oggetto di senso". Tra l'oggettività estetica e l'oggetto materiale sussiste una relazione d'esemplificazione, che non è analoga a quella che sussiste tra un membro e la sua classe o tra un caso e la sua specie. L'oggettività estetica non è un ente astratto, ma un'oggettività di senso che si può intendere in molteplici esemplari. Essa si esemplifica in un oggetto poiché è un contenuto di senso che esaurisce le sue proprietà nell'essere il senso o il significato di certi oggetti materiali, le cui proprietà pos-

sono assumere una singolare composizione esteticamente rilevante. Gli osservatori o i fruitori sono in grado di far esperienza del valore estetico di un oggetto d'arte sulla base della sua esemplificazione, dal momento che l'oggettività estetica non è un ente distinto dall'oggetto materiale, bensì ne è il senso estetico inteso attraverso atti di produzione e riproduzione del suo contenuto.

Questa descrizione del valore estetico rende conto delle differenti proprietà che si possono attribuire ad un oggetto d'arte rispetto a quelle attribuibili allo stesso oggetto, considerato come oggetto materiale, pur senza fare dell'oggetto d'arte un ente astratto e distinto dai suoi portatori.

¹ In questa critica alle teorie che identificano immagine e illusione, la fenomenologia di Husserl si avvicina alla critica esposta da Wollheim (1970), con motivazioni in parte differenti. Un esempio paradigmatico di teoria dell'inganno percettivo è quella ricavabile da Gombrich (1959). Si confronti, inoltre, la definizione che Peacocke (1987: 388) dà delle condizioni di un'immagine, secondo la quale un'apparizione A è una "x picture" se e solo se, nelle condizioni di visione intese, A o una parte di A appare in una parte del campo visivo come simile nella forma o nel colore all'apparizione in cui x apparirebbe, e se non si fa esperienza di A come qualcosa che occupa una regione tridimensionale dello spazio fisico. Anche la replica di Charlton (2000) si può considerare una versione causale di una teoria dell'inganno percettivo.

² Per un'illustrazione di questo tipo di teorie e di alcune loro difficoltà, si veda Wollheim (1972) e Peetz (1987).

³ Un esempio paradigmatico di questo tipo di teorie è fornito da Goodman (1968), al capitolo 1.

⁴ Per una prima rassegna delle possibili teorie in merito è ancora utile leggere i contributi raccolti in Block (1981), vol. II, ed in particolare l'articolo di Rey G., *What are mental images*, pp. 117-27. Si vedano, inoltre, i contributi in Marucci (1995).

Bibliografia

1 – Bibliografia primaria

1.1 – Opere di Husserl

Husserliana - Gesammelte Werke, Den Haag -Dordrecht/Boston/Lancaster, M. Nijhoff, dal vol. XXVII Kluwer Academic Publishers, auf Grund des Nachlasses veröffentlicht vom Husserl - Archiv, Leuven.

Hua III/1: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Text der 1-3 Auflage, neu hrsg. von K. Schuhmann, 1976, tr. it. di G. Alliney, rivista da E. Filippini sulla base dell'edizione di Hua III/1 a cura di W. Biemel, 1950, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. Libro I: *Introduzione generale alla fenomenologia pura*, Einaudi, Torino, 1965.

Hua IV: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, hrsg. von W. Biemel, 1952, tr. it. di E. Filippini, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. Libro II: *Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*, Einaudi, Torino, 1965.

Hua VIII: *Erste Philosophie (1923-1924). Zweiter Teil: Theorie der phänomenologischen Reduktion*, hrsg. von R. Boehm, 1959.

Hua X: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, hrsg. von R. Boehm, 1966; tr. it., *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Angeli, Milano, 1985.

Hua XI: *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanskripten 1918-1926*, hrsg. von M. Fleischer, 1966; tr. it. parziale di V. Costa, a cura di P. Spinicci, *Lezioni sulla sintesi passiva*, Guerini, Milano, 1993.

Hua XVI: *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, hrsg. von U. Claesges, 1973.

Hua XVII: *Formale und Transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*, hrsg. von P. Janssen, 1974; tr. it. di G. D. Neri, *Logica formale e trascendentale. Critica della ragione logica*, Laterza, Bari, 1966.

Hua XIX/1-2: *Logische Untersuchungen. Zweiter Band, erster und zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, hrsg. von U. Panzer, 1984; tr. it. di G. Piana, *Ricerche Logiche*, voll. I/II, Il Saggiatore, Milano, 1968.

Hua XXIII: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898 - 1925)*, hrsg. von E. Marbach, 1980.

Hua XXIV: *Einleitung in die Logik und Erkenntnistheorie, Vorlesungen 1906-1907*, hrsg. von U. Melle, 1984.

Hua XXVI: *Vorlesungen über die Bedeutungslehre 1908*, hrsg. von U. Panzer, 1986.

1.2 – Opere di Husserl non pubblicate nella serie *Husserliana*

Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik. Redigiert und hrsg. von L. Landgrebe, F. Meiner, Hamburg, 1985; tr. it. di F. Costa e L. Samonà, 2ª edizione, Esperienza e Giudizio. Ricerche sulla genealogia della logica redatte e edite da L. Landgrebe, Bompiani, Milano, 1995.

Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917), hrsg. von R. Bernet, F. Meiner, Hamburg, 1985.

1.3 – Manoscritti inediti

Gruppo A: *Mundane Phänomenologie*

A IV: *Wissenschaftslehre*

Ms. A IV 22: Excurs in den Vorlesungen 1920. 2) der Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften. Psychologie. Excurs während der Vorlesungen Einleitung in die Ethik, Somm. 1920. Darin Sinne als "irreale" Gegenstände. Dazu Beiblätter zur Lehre von den Bestimmungsstufen (doxisch, axiologisch, praktisch). Doppelsinn von Werten. Datazione 1917-1920.

A V: *Intentionale Anthropologie (Person und Umwelt)*

Ms. A V 4: Ad Anthropologie, Naturwissenschaft, Geisteswissenschaft, 1) Geistige Gebilde, Geisteswissenschaften und Normwissenschaften, 2) Objektivität der Wertprädikate. Datazione 1932.

A VI: *Psychologie (Lehre von der Intentionalität)*

Ms. A VI 1: Ästhetik und Phänomenologie. Gesichtspunkte einer ästhetischen Theorie überhaupt: Freude am Schönen, am Werk, an der Natur; die Schönheit und Kostlichkeit des Kunstwerkes; der wirtschaftliche Wert des Kunstwerkes; das Gefallen am Werke. Verhältnis von Wertnehmen und ästhetischen Gefallen. Datazione 1906.

Ms. A VI 12 III: November 1909. Perzeptionale und Bedeutung. Beilage 7 Blätter: Jeder Ausdruck ein Ausdruck von einem Was, von Etwas, was "erscheint" (1898 wiederholt und zuletzt 1909 neu ausgearbeitet). Datazione 1898-1912.

1.4 – Strumenti di Ricerca

Bernet R. - Kern I. - Marbach E.

(1989), *Edmund Husserl: Darstellung seines Denkens*, F. Meiner, Hamburg; tr. it., *Edmund Husserl*, Il Mulino, Bologna, 1992.

De Boer T.

(1978), *The Development of Husserl's Thought*, M. Nijhoff, The Hague.

Embree L. et Alii.

(1997), *Encyclopedia of Phenomenology*, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht/Boston/Lancaster.

Lapointe F. H.

(1980), *Edmund Husserl and His Critics. An International Bibliography (1884-1979)*, Bowling Green: Philosophy Documentation Center.

Mohanty J. N. - Mc Kenna W. R.

(1989), *Husserl's Phenomenology. A Textbook*, Lanham eds., University Press of America.

Smith B. - Smith D. W.

(1995), *The Cambridge Companion to Husserl*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.).

Schuhmann K.

(1977), *Husserl Chronik: Denk und Lebensweg*, M. Nijhoff, The Hague.

Sepp H. R.

(1988) *Edmund Husserl und die phänomenologische Bewegung: Zeugnisse in Text und Bild*, Alber, Freiburg/München.

- Spiegelberg H.
 (1978), *The Phenomenological Movement: an historical Introduction*, 2^a ed., M. Nijhoff, The Hague, 2 voll.
 (1983), *The Context of the Phenomenological Movement*, M. Nijhoff, The Hague.
- Spileers S.
 (1999), *Husserl Bibliography*, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht.
- 2 – *Bibliografia secondaria*
- 2.1 – Letteratura critica: studi su Husserl e la fenomenologia
- Albertazzi L.
 (1989), *Strati*, Reverdito, Trento.
- Arp K.
 (1996), *Husserls Intentionality and Everyday Coping*, in Nenon T. - Embree L. (1996).
- Bell D. A.
 (1994), *Reference, Experience, Intentionality*, in Haaparanta L. (1994).
- Bernet R.
 (1985), *Einleitung a E. Husserl, Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, F. Meiner, Hamburg.
 (1990), *Husserls Begriff des Noema*, in Ijsseling S. (1990).
- Biondi G.
 (1999), *Husserl e l'immaginazione nelle Ricerche Logiche*, in Formigari L. et Alii, *Imago in phantasia depicta*, Carocci, Roma, pp. 373-93.
- Blacksmith R. - Null G.
 (1991), *Matrix Representation of Husserl's Part-Whole Foundation Theory*, in "Notre Dame Journal of Formal Logic", 32: 87-111.
- Bloss J. - Strozewski W. - Zumr J.
 (1995), *Intentionalität, Werte, Kunst (Husserl, Ingarden, Patocka)*, Filosofia, Praha.
- Boehm R.
 (1981), *Vom Gesichtspunkt der Phänomenologie. 2: Studien zur Phänomenologie der Epoché*, M. Nijhoff, The Hague.
- Bonomi A.
 (1987), *Le immagini dei nomi*, Garzanti, Milano.
- Bossert P. J.
 (1976), *Phenomenological Perspectives*, M. Nijhoff, The Hague
- Brisart R.
 (1995), *Reference et Traduisibilité chez Husserl. Approche phénoménologique de la commensurabilité du sens*, in Brisart R. - Célis R., *La voix des phénomènes. Contributions à une phénoménologie du sens et des affects*, Publications des Facultés Universitaires Saint Louis, Bruxelles
- Brough J. B.
 (1992), *Some Husserlian Comments on Depiction and Art*, in "The American Catholic Philosophical Quarterly", LXVI, 2: 241-59
 (1996), *Picturing Revisited: picturing the Spiritual*, in Drummond J. J. - Hart J. G. (1996)
- Cairns D.
 (1973a), *Guide for translating Husserl*, M. Nijhoff, The Hague
 (1973b), *Perceiving, Remembering, Image-Awareness, Feigning Awareness*, in Kersten F. I. - Zaner R. M. (1973)

- Casebier A.
 (1988), *Transcendence, transparency, and transaction: Husserl's middle road to cinematic representation*, in "Husserl Studies", 5: 127-41.
- Casey E. S.
 (1976), *Comparative Phenomenology of Mental Activities: Memory, Hallucination, and Fantasy contrasted with Imagination*, in "Research in Phenomenology", VI: 1-25.
- Civita A.
 (1981), *Filosofia del vissuto*, Unicopli, Milano.
- Claesen L.
 (1996), *Presentification et Fantaisie*, in "Alter", Espace et Imagination, 4: 123-159.
- Claesges U.
 (1964), *Edmund Husserls Theorie der Konstitution*, M. Nijhoff, The Hague.
- Costa F.
 (1991), *Bild und Kunst in Husserls Nachlass*, in *Analecta Husserliana*, 37: 123-45, a cura di Tymieniecka A. T., Kluwer Academic Publisher, Dordrecht/Boston/Lancaster.
- Costa V.
 (1996), *Introduzione alla fenomenologia dello spazio*, in E. Husserl, *Libro dello spazio*, Guerini, Milano.
 (1999), *Estetica trascendentale fenomenologica: sensibilità e razionalità nella filosofia di Edmund Husserl*, Vita e Pensiero, Milano.
- Dastur F.
 (1991), *Husserl et la neutralité de l'art*, in "Dossier: Art et phénoménologie", 7: 19-29.
- Dreyfus H. L. - Hall H.
 (1984), *Husserl's Perceptual Noema*, in Id., *Husserl, Intentionality and Cognitive Science*, MIT Press, Cambridge (Mass.).
- Drost M. P.
 (1994), *Husserl and Goodman on the Role of Resemblance in Pictorial Representation*, in "International Studies in Philosophy", xxvi/4: 17-28.
- Drummond J. J.
 (1990), *Husserlian Intentionality and Non-Foundational Realism: Noema and Object*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- Drummond J. J. - Embree L.
 (1992), *The Phenomenology of the Noema*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/Lancaster.
- Drummond J. J. - Hart J. G.
 (1996), *The Truthful and the Good. Essays in honor of R. Sokolowski*, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht/Boston/Lancaster.
- English J.
 (1993), *Présentation a Sur les objets intentionnels: 1893-1901/Husserl*, Twardowski, Vrin, Paris.
 (1994), *La différenciation de l'intentionnalité en se trois modes canoniques comme problème constitutif central de la phénoménologie transcendantale*, in "Recherches Husserliennes", 1: 47-72.
 (1996), *Husserl en 1904 ou Protée et le deux Centaures*, in "Recherches Husserliennes", 6: 25-90.
- Escoubas E.
 (1996), *Bild, Fiktum et Esprit de la Communauté*, in "Alter", Espace et Imagination, 4: 281-300.

- Escoubas E. - Richir M.
(1989), *Husserl*, Millon, Grenoble.
- Føllesdal D.
(1958), *Husserl und Frege*, Aschehoug, Oslo.
(1969), *Husserl's Notion of Noema*, in "The Journal of Philosophy", 66: 680-87, ristampato in Dreyfus H. L. (1982).
(1974), *Phenomenology*, in Carterette E. C. - Friedman M. P., *The Handbook of Perception*, Academic Press, New York.
(1990), *Noema and Meaning in Husserl*, in "Philosophy and Phenomenological Research", Suppl., 50: 263-71.
- Franzini E.
(1993), *Fenomenologia: introduzione tematica al pensiero di Husserl*, Angeli, Milano.
(1997), *Filosofia dei sentimenti*, Mondadori, Milano.
(1998), *Un'estetica per la fenomenologia?*, in Poli R. - Scaramuzza G. (1998).
(2001), *Fenomenologia dell'invisibile: al di là dell'immagine*, Cortina, Milano.
- Franzini E. - Ruscetti R.
(1983), *Natura e sentimento nell'esperienza estetica*, Milano.
- Giovannangeli D.
(1991), *Husserl, l'art et le phénomène*, in "Dossier: Art et phénoménologie", 7: 31-37.
- Ghiron V.
(2001), *La teoria dell'immaginazione di Edmund Husserl. Fantasia e coscienza figurale nella "fenomenologia descrittiva"*, Marsilio, Venezia.
- Haaparanta L.
(1994), *Mind, Meaning and Mathematics. Essays on the Philosophical Views of Husserl and Frege*, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht/Boston/London.
- Haardt A.
(1995), *Bildbewusstsein und Ästhetische Erfahrung bei E. Husserl*, in Bloss J. - Strozewski W. - Zurr J. (1995).
- Hintikka J.
(1975), *Concept as a vision: on the problem of representation in modern art and in modern philosophy*, in *Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities*, Reidel, Dordrecht/Boston, 1975.
- Hirsch R.
(1968), *Edmund Husserl und Hugo von Hoffmanstahl*, in Friederich C. J. - Reifenberg B., *Sprache und Politik. Festgabe für Dolf Sternberger zum sechzigsten Geburtstag*, Lambert Schneider, Heidelberg.
- Holenstein E.
(1972), *Phänomenologie der Assoziation*, M. Nijhoff, The Hague.
- Ijsseling S.
(1989), *Husserl-Ausgabe und Husserl-Forschung*, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht/Boston/Lancaster.
- Kern I.
(1964), *Husserl und Kant*, M. Nijhoff, The Hague.
- Kersten F. I. - Zaner R. M.
(1972), *Phenomenology: Continuation and Criticism. In memory of Dorion Cairns*, M. Nijhoff, The Hague.
- Küng G.
(1976), *Das Noema als reelles Moment*, in Bossert P. J. (1976).
- Lanfredini R.
(1994), *Husserl: la teoria dell'intenzionalità. Atto, contenuto, oggetto*, Laterza, Roma.

- (1997), *Intenzionalità*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- Larrabee M. J.
 (1986), *The noema in Husserl's Phenomenology*, in "Husserl Studies", 3: 209-30.
- Lampert J.
 (1989), *Husserl's Theory of Parts and Wholes: the Dynamic of Individuating and Contextualizing Interpretation*, in "Research in Phenomenology", XIX: 195-212.
 (1995), *Synthesis and Backward Reference in Husserl's Logical Investigations*, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht/Boston/Lancaster.
- Levinas E.
 (1978), *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, 2^a ed., Vrin, Paris.
- Marbach E.
 (1992), *What does noematic Intentionality tell us about the ontological Status of the Noema?*, in Drummond J. J. - Embree L. (1992).
 (1993), *Mental Representation and Consciousness: towards a phenomenological Theory of Representation and Reference*, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht/Boston/Lancaster.
- Matteucci G.
 (1998), *La relazione tra espressione e significato come problema di una estetica fenomenologica*, in Poli R. - Scaramuzza G. (1998).
- McIntyre R.
 (1982), *Intending and Referring*, in Dreyfus H. L. (1982).
- Melandri E.
 (1988), *Emozione, Sentimento e Conoscenza dal punto di vista fenomenologico*, in "Topoi", VI, 1, Suppl. 2: 93-116.
 (1991), *Su quel che c'è, e quel che immaginiamo che ci sia*, in "Discipline Filosofiche", I, 1: 121-36.
- Melle U.
 (1983), *Das Wahrnehmungsproblem und seine Verwandlung in phänomenologischer Einstellung: Untersuchungen zu den phänomenologischen Wahrnehmungstheorien bei Husserl, Gurwitsch und Merleau-Ponty*, M. Nijhoff, The Hague.
 (1984), *Einleitung a Hua* XXIV.
 (1989), *Objektivierende und nicht-objektivierende Akte*, in Iseljing S. (1989).
 (1996), *Nature and Spirit*, in Nenon T. - Embree L. (1996).
- Mohanty J. N.
 (1969), *Husserl's Theory of Meaning*, M. Nijhoff, The Hague.
 (1977), *Reading's on Edmund Husserl's Logical Investigation*, M. Nijhoff, The Hague.
 (1982), *Husserl and Frege*, Indiana University Press, Bloomington.
 (1992) *Noema and Essence*, in Drummond J. J. - Embree L. (1992).
- Mulligan K.
 (1988), *Seeing As and Assimilative Perception*, in "Brentano Studien", 1: 129-52.
- Nenon T. - Embree L.
 (1992), *Issues in Husserl's Ideas II*, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht/Boston/Lancaster.
- Ortiz Hill C.
 (1994), *Husserl and Frege on Substitutivity*, in Haaparanta L. (1994).
- Piana G.
 (1966), *Un'analisi husserliana del colore*, in "Aut Aut", 92: 21-30.
 (1977), *La tematica husserliana dell'intero e della parte. Introduzione a E. Husserl, L'intero e la parte*, Il Saggiatore, Milano.

- (1979), *Elementi di una dottrina dell'esperienza: saggio di filosofia fenomenologica*. Il Saggiatore, Milano.
- (1988), *La notte dei lampi: quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini, Milano.
- Pietersma H.
 (1986), *Husserl's concept of existence*, in "Synthese", 66: 311-28.
- Peruzzi A.
 (1988), *Mente e logica attraverso Husserl*, Angeli, Milano.
- Poli R. - Scaramuzza G.
 (1998), *Atti del Convegno "Estetica Fenomenologica" 1997*, Alinea, Firenze.
- Rabanaque L. R.
 (1993), *Passives Noema und die analytische Interpretation*, in "Husserl Studies", 10: 65-80.
- Risaliti R.
 (1998), *Modificazione di Neutralità ed "Epoché" fenomenologica nel primo libro delle "Ideen" di Husserl*, in "Annali del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Firenze".
- Rollinger R. D.
 (1993), *Husserl and Brentano on Imagination*, in "Archiv fur Geschichte der Philosophie", 75: 195-210.
- Sallis J.
 (1975), *Image and Phenomenon*, in "Research in Phenomenology", VI: 61-75.
 (1989), *L'espacement de l'imagination: Husserl et la phénoménologie de l'imagination*, in Escoubas E. - Richir M. (1989).
- Saraiva
 (1970), *L'Imagination selon Husserl*, M. Nijhoff, The Hague.
- Scaramuzza G.
 (1972), *Note sul manoscritto A VI 1 di Husserl e i primi sviluppi dell'estetica fenomenologica*, in "Aut Aut", 131-132: 95-101.
 (1976), *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova.
 (1985), *Una lettera di Husserl a Hugo von Hoffmannstahl*, in "Fenomenologia e Scienze dell'uomo", 2: 203-06.
 (1989), *Oggetto e conoscenza. Contributi allo studio dell'estetica fenomenologica*, Padova.
- Scaramuzza G. - Schuhmann K.
 (1990), *Ein Manuskript über Ästhetik*, in "Husserl Studies", 7: 165-78.
 (1991), *Oggettività estetica: un manoscritto di Husserl*, in "Rivista d'Estetica", 31 (38): 3-14.
- Schuhmann K.
 (1973), *Die Dialektik der Phänomenologie. 2: Reine Phänomenologie und Phänomenologische Philosophie*, M. Nijhoff, The Hague.
 (1991), *Probleme der Husserlschen Wertlehre*, in "Philosophisches Jahrbuch", 98/1: 106-13, tr. it. di G. Matteucci, *Problemi della dottrina husserliana del valore*, in "Discipline Filosofiche", 1993, 1: 7-20.
- Scrimieri G.
 (1979), *Analitica matematica e fenomenologica in Edmund Husserl*, Edizioni Levante, Bari.
- Scrivano F.
 (1998), *Husserl lettore di Hildebrand*, in Poli R. - Scaramuzza G. (1998).
- Seebohm T. M.
 (1993), *L'individuo. Considerazioni fenomenologiche su una categoria logica*, in "Discipline Filosofiche", 1: 21-71.

- Seebohm T. M. - Føllesdal D. - Mohanty J. N.
 (1991), *Phenomenology and the Formal Science*, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht/Boston/Lancaster.
- Sepp H. R.
 (1988), *Annäherungen an die Wirklichkeit. Phänomenologie und Malerei nach 1900*, in Id. (1988).
 (1995), *Intentionalität und Schein*, in Bloss J. - Strozewski W. - Zumr J. (1995).
 (1996), *Bildbewusstsein und Seinsglauben*, in "Recherches Husserliennes", 3: 117-37.
- Simons P.
 (1987), *Parts. A study in Ontology*. Clarendon Press, Oxford.
- Smith B.
 (1982), *Parts and Moments*, Philosophia Verlag, München.
 (1987), *Husserl, Language and the Ontology of the Act*, in Buzzetti D. - Ferriani M., *Speculative Grammar, Universal Grammar, and Philosophical Analysis of Language*, John Benjamins, Amsterdam, 1987.
 (1994), *Husserl's Theory of Meaning and Reference*, in Haaparanta L. (1994)
- Smith D. W. - Mc Intyre R.
 (1984), *Husserl and Intentionality: A Study of Mind, Meaning and Language*, Reidel Publishing Co., Dordrecht.
- Sokolowski R.
 (1967), *The Logic of Parts and Wholes in Husserl's Logical Investigations*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 28: 537-53, ristampato in Mohanty J. N. (1977).
 (1970), *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*, M. Nijhoff, The Hague.
 (1992), *Pictures, Quotations and Distinctions: fourteen Essays in Phenomenology*, University of Notre Dame Press, Notre Dame/London.
- Sommer M.
 (1985), *Husserl und der frühe Positivismus*, Klostermann, Frankfurt am Main.
- Spinicci P.
 (1985a), *I pensieri dell'esperienza: interpretazione di Esperienza e Giudizio di Edmund Husserl*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze.
 (1985b), *Realtà e rappresentazione. Sulla nozione di rappresentazione in Brentano*, in "Rivista di storia della filosofia", x: 229-54.
 (1997), *Il Palazzo di Atlante: contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Guerini, Milano.
 (2000), *Sensazione, percezione, concetto*, Il Mulino, Bologna.
- Szukala R.
 (1998), *Riflessioni su una teoria costruttivo fenomenologica dell'immagine*, in Poli R. - Scaramuzza G. (1998: 67-75).
- Thiel D.
 (1998) *Il fenomenologo in galleria. Husserl e la pittura*, in Poli R. - Scaramuzza G. (1998: 47-59).
- van Eynde L.
 (1999), *Husserl et le role de l'imagination dans la complexification du système de l'intentionnalité et du champ phénoménal*, in "Recherches Husserliennes", 11: 93-123.
- Uzelac M.
 (1988), *Arte e fenomenologia in Husserl*, in Poli R. - Scaramuzza G. (1998: 16-45)

Volonté P.

(1996), *Husserls Auffassung der konstitutiven Leistung der Phantasie*, in "Recherches Husserliennes", 3: 139-60.

(1999), *Imagination: Rescuing what is going to be cancelled*, in *Analecta Husserliana*, 59: 473-92, a cura di Tymieniecka A. T., Kluwer Academic Publisher, Dordrecht/Boston/Lancaster.

Wright T. C.

(1995), "Green is or": *Husserl and the poets*, in "Husserl Studies", 12: 189-200.

Zecchi S.

(1972), *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, in "Aut Aut", 132: 80-94, ristampato in Id., *La magia dei saggi*, Jaca Book, Milano, 1984: 119-22.

2.2 – Studi

Albertazzi L. - Dappiano L. - Poli R.

(1996), *Valori. Analisi e bibliografia commentata*, Il Poligrafo, Padova.

Armstrong J.

(1997), *Non Depicted Content and Pictorial Ambition*, in "British Journal of Aesthetics", 37, 4: 336-48.

Biemel W.

(1979), *Pop Art und Lebenswelt*, in Henckmann W. (1979).

Block N.

(1981), *Readings in Philosophy of Psychology*, vol. II, Methuen, London.

Casati R.

(1991), *L'immagine: introduzione ai problemi filosofici della rappresentazione*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze.

Charlton W.

(2000), *Pictorial Likeness*, in "British Journal of Aesthetics", 40, 4: 467-78.

Edlund B.

(1996), *On Scores and Works of Music: Interpretation and Identity*, in "British Journal of Aesthetics", 36, 4: 367-80.

Elkins J.

(1993), *From Original to Copy and Back Again*, in "British Journal of Aesthetics", 2, 33: 113-20.

Frege G.

(1892), *Über Sinn und Bedeutung*, in "Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik", 100: 25-50; tr. it., di L. Geymonat e C. Mangione, *Senso e significato*, in Frege G., *Logica e aritmetica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977.

Friday J.

(1996), *Transparency and the Photographic Image*, in "British Journal of Aesthetics", 36, 1: 30-42.

Gombrich E.

(1959), *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press, Princeton; tr. it., *Arte e Illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino, 1965.

(1972), *Art, Perception and Reality*, Baltimore.

Goodman N.

(1968), *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis; tr. it., *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 1976.

(1978), *Ways of Worldmaking*, Bobbs-Merrill, Indianapolis; tr. it., *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari, 1980.

Grigg R.

(1987), *Invincible Ambiguity*, in "British Journal of Aesthetics", 1, 27: 62-69.

- Hannay A.
 (1970), *Wollheim and Seeing Black on White*, in "British Journal of Aesthetics", 2, 10:.
- Henckmann W.
 (1979), *Ästhetik. Wege der Forschung xxxi*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Ingarden R.
 (1962), *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Niemeyer, Tübingen.
- Kivy P.
 (1983), *Platonism in Music: A Kind of Defence*, in "Grazer Philosophische Studien", 19: 109-29.
- Margolis J.
 (1979), *Die Identität eines Kunstwerk*, in Henckmann W. (1979).
 (1980), *Art and Philosophy*, Harvester Press, Brighton.
 (1983), *Fiction and Existence*, in "Grazer Philosophische Studien", 19: 179-203.
- Marucci F. S.
 (1995), *Le immagini mentali. Teorie e processi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- Neander K.
 (1987), *Pictorial Representation: A Matter of Resemblance*, in "British Journal of Aesthetics", 3, 27: 213-26.
- Novitz D.
 (1982), *Pictures, Fiction and Resemblance*, in "British Journal of Aesthetics", 22/23: 222-32.
- Peacocke C.
 (1987), *Depiction*, in "Philosophical Review", xcvi, 3: 383-410.
- Peetz D.
 (1987), *Some Current Philosophical Theories of Pictorial Representation*, in "British Journal of Aesthetics", 3, 27: 227-37.
- Pirenne M. H.
 (1970), *Optics, Paintings and Photography*, Cambridge University Press; tr. it., *Percezione Visiva. Ottica, pittura e fotografia*, Muzzio, Padova, 1991.
- Predelli S.
 (1995), *Against Musical Platonism*, in "British Journal of Aesthetics" 35, 4: 338-49.
- Rey G.
 (1981), *What are Mental Images?*, in Block N., *Readings in Philosophy of Psychology*, Methuen, London, vol II: 117-27.
- Rudner R.
 (1949), *The Ontological Status of the Aesthetic Object*, in "Philosophy and Phenomenological Research", x: 380-88.
- Schier F.
 (1986), *Deeper into Pictures*, Cambridge University Press.
- Scruton R.
 (1977), *Photography and Representation*, in "Critical Inquiry", 7, 3.
- Sharpe R. A.
 (1995), *Music, Platonism and Performance: Some Ontological Strains*, in "British Journal of Aesthetics", 35, 1: 38-48.
- Simons P. M.
 (1988), *Computer Composition and Works of Music: Variation on a Theme of Ingarden*, in "Journal of British Society of Phenomenology", 19, 2: 141-54.

- Smith B.
 (1985), *The Substitution Theory of Art*, in "Grazer Philosophische Studien", 25/26: 553-57.
- Snyder J.
 (1983), *Photography and Ontology*, in "Grazer Philosophische Studien", 19: 21-34.
- Vance R. D.
 (1995), *Sculpture*, in "British Journal of Aesthetics", 3, 35: 217-26.
- Varzi A.
 (2001), *Parole, oggetti, eventi e altri argomenti di metafisica*, Carocci, Roma.
- Walsh D.
 (1981), *Some Functions of Pictorial Representation*, in "British Journal of Aesthetics", 21: 32-38.
- Walton K.
 (1990), *Mimesis as Make-Believe: On the Foundation of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge.
- Warburton N.
 (1997), *Authentic Photographs*, in "British Journal of Aesthetics", 37, 2: 129-37.
- Wilson C.
 (1982), *Illusion and Representation*, in "British Journal of Aesthetics", 22/23: 211-21.
- Wollheim R.
 (1963), *Art and Illusion*, in Osborne H., *Aesthetics in the Modern World*, Thames and Hudson, London.
 (1968), *Art and its Objects*, Cambridge University Press, (2^a ed. 1980); tr. it. della 1^a edizione di E. De Lellis, *Introduzione all'estetica*, Isedi, Milano, 1974.
 (1972), *On Drawing an Object*, in Osborne H., *Aesthetics*, Oxford University Press, London.
- Wolterstorff N.
 (1980), *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford.

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di Andrea Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di Maria Barbara Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di Elisabetta Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di Ermanno Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di Salvatore Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di Rita Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di Rosalba Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, di Luigi Russo, Elisabetta Di Stefano, Fabrizio Scrivano, Giovanna Pinna, Andrea Pinotti, Pietro Kobau, Rita Messori, Salvatore Tedesco, Annamaria Contini, Oscar Meo, Maddalena Mazzocut-Mis, Stefano Catucci, Roberto Diodato, Giovanni Matteucci, Filippo Fimiani, Silvia Vizzardelli, Elena Tavani, Renato Troncon, Giuseppe Patella
- 10 *Husserl e l'immagine*, di Carmelo Cali

Husserl and the Image

This volume intends to contribute to the study of Husserl's phenomenology from an aesthetic point of view. It focuses on little-known texts which have appeared only in the Husserliana series, as well as on manuscripts from the Husserl Archive, which complement the analysis Husserl proposes in his better-known works. The main goal of this study is to articulate a comprehensive theory based on that material. For this reason, the volume examines not only the phenomenological literature but also the literature of the English-speaking world that deals with the same issues, in order to foreground the range and contemporary relevance of phenomenology.

The volume, which opens with an introductory chapter on the terminology and methodology of phenomenology, is divided into three parts. The first part deals with physical images. The analysis focuses on the specific structure that distinguishes them from perceptive illusions, symbols or diagrams, and on the difference between a reference performed through images and perception. The second part discusses the images of the imagination, the so-called mental images. These images do not bear the same relation with the visual field that both perception and physical images do. Mental images are different from physical ones, even though they are neither objects of a special sort nor a mere epiphenomenon of cognitive activity.

The third part of the volume foregrounds the more specifically aesthetic aspects of this study. It analyzes the meaning a physical image takes on when it becomes the core of an artwork, as well as the differences between the aesthetic stance and the ordinary way of reference through images. The analysis of the aesthetic reference and of the connected feeling reveals that the aesthetic object constitutes an objectivity of a higher degree than that of the material object that exemplify it. This explains the possibility of an aesthetic approach toward natural objects.

The results of this study lead to the formulation of different criteria of identity for artistic and material objects, by analysing the phenomenological form of the artistic object and the relation that it bears with the material objects that exemplify it.