

ARTE E FENOMENOLOGIA

rifrazioni reciproche

a cura di Filippo Nobili
introduzione di Massimo Fusillo

Edizioni ETS

Le rifrazioni che la fenomenologia può avere oggi sull'estetica e sulla teoria della letteratura e delle arti sono molteplici e sostanzialmente sottovalutate: questo libro ce le mostra in modo molto incisivo, che induce a riflessioni di vario genere. Innanzitutto su un piano molto generale: quello del rapporto fra filosofia e creatività artistica. Tutti i saggi del volume vanno oltre l'impostazione classica espressa in etichette come filosofia del cinema o filosofia della musica; un'impostazione in fondo un po' 'imperialistica', che assegna alla riflessione teoretica il compito arduo di sussumere e sintetizzare le esperienze concrete in modelli astratti. [...] I lavori di questo volume si staccano anche dal modello opposto, quello della decostruzione radicale dei confini fra letteratura e filosofia: l'idea di una scrittura magmatica e indifferenziata che caratterizza per molti versi il mondo contemporaneo. Siamo piuttosto in quel vasto ambito delle convergenze fra letteratura e altri saperi [...]: intersezioni dunque fra esperienze affini o talvolta anche profondamente diverse. *Massimo Fusillo*

FILIPPO NOBILI (Piombino, 1989) è dottorando in Filosofia presso la Scuola di Dottorato delle Università di Pisa e Firenze. Ha svolto un periodo di ricerca presso la Katholieke Universiteit di Leuven. Si occupa di fenomenologia novecentesca, con particolare riguardo alla figura di Edmund Husserl, di filosofia del tempo e della mente.

In copertina: Maurits Cornelis Escher, *The Print Gallery*, 1956.

ISBN-3: 978-8846-75126-3



9 788846 751263

Filippo Nobili cur.

ARTE E FENOMENOLOGIA



Arte e fenomenologia
rifrazioni reciproche

a cura di

Filippo Nobili

con un'introduzione di

Massimo Fusillo

Con contributi di

Lorenzo Biagini, Chiara De Cosmo, Stéphane Finetti
Danilo Manca, Filippo Nobili, Nicola Ramazzotto

COPIA FUORI COMMERCIO

Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Volume con testi sottoposti a referaggio anonimo,
pubblicato con i contributi
per le attività studentesche autogestite
dell'Università di Pisa (att. n. 1522)*

© Copyright 2017
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675126-3

Introduzione

Rifrazioni della fenomenologia oggi

Massimo Fusillo

Le rifrazioni che la fenomenologia può avere oggi sull'estetica e sulla teoria della letteratura e delle arti sono molteplici e sostanzialmente sottovalutate: questo libro ce le mostra in modo molto incisivo, che induce a riflessioni di vario genere. Innanzitutto su un piano molto generale: quello del rapporto fra filosofia e creatività artistica. Tutti i saggi del volume vanno oltre l'impostazione classica espressa in etichette come filosofia del cinema o filosofia della musica; un'impostazione in fondo un po' 'imperialistica', che assegna alla riflessione teoretica il compito arduo di sussumere e sintetizzare le esperienze concrete in modelli astratti. Da questo punto di vista non si può non ricordare Deleuze, che ha lavorato, al contrario, sul cinema come esperienza filosofica: e la sua filosofia-cinema è oggi ripresa e sviluppata da Mauro Carbone, applicandola all'intermedialità contemporanea e alla proliferazione degli schermi. I lavori di questo volume si staccano anche dal modello opposto, quello della decostruzione radicale dei confini fra letteratura e filosofia: l'idea di una scrittura magmatica e indifferenziata che caratterizza per molti versi il mondo contemporaneo. Siamo piuttosto in quel vasto ambito delle convergenze fra letteratura e altri saperi, così ben delineate da un grande comparatista da poco scomparso, Remo Ceserani: intersezioni dunque fra esperienze affini o talvolta anche profondamente diverse. Nel saggio troviamo perciò sia letture filosofiche e fenomenologiche di testi letterari e artistici (Gadda, Pessoa, Cézanne, Picasso), sia letture letterarie della scrittura fenomenologica, che presentano delle idiosincrasie estremamente interessanti. Un ultimo punto va sottolineato su questo piano generale: il libro offre svariati spunti preziosi, spesso anche relegati nelle note, sul rapporto diretto fra la fenomenologia e le altre arti, con vari scorci di quello straordinario laboratorio che è stato l'inizio Novecento, fra modernismo e avanguardie. Ma nello stesso tempo, con una scelta assolutamente condivisibile, e condivisa in effetti dalla comparatistica contemporanea, preferisce sviluppare confronti meno prevedibili, che non scaturiscono da un legame intertestuale, superando così la logica positivista delle fonti con una serie di interessanti diffrazioni. Ecco che Husserl e Gadda sono letti in parallelo in relazione al concetto di realismo, su cui torneremo, nel saggio di Lorenzo Biagini, che conclude dichiarando che si sarebbe potuto esprimere forse meglio nella forma del dialogo. Oppure, nel saggio di Filippo Nobili, al rapporto più scontato con il *nouveau roman* e con la scuola dello sguardo (un'esperienza che oggi appare abbastanza data-

ta), viene preferito un parallelismo con Pessoa e la sua poetica degli eteronomi, così pregnante in chiave fenomenologica.

Veniamo ora ad alcuni nuclei significativi, che risaltano dalla lettura incrociata dei vari lavori, ricchi di intersezioni pur nella varietà degli approcci. Il primo è, inevitabilmente, la ricezione, e quindi il ruolo del lettore-fruitori nell'esperienza estetica. La svolta fondamentale, con cui la teoria della letteratura ha abbandonato il modello strutturalista di un testo chiuso e autosufficiente, deve molto alla fenomenologia, anche se il debito non viene di solito riconosciuto in tutto il suo peso. È una svolta che ha dato uno spazio sempre crescente al ruolo del lettore, fino ad arrivare a delle punte estreme di soggettivismo, come nel neopragmatismo di Fish o nella psicanalisi della ricezione di Bleich e Holland, lontane dall'approccio fenomenologico. La fenomenologia legge l'esperienza estetica come una partita a due: un processo complesso, performativo, incoativo e interminabile. Fondamentale da questo punto di vista il saggio *L'opera d'arte letteraria (Das literarische Kunstwerk, 1972)* di Roman Ingarden, di cui si occupa Stéphane Finetti: in particolare il concetto di punti di indeterminatezza. Il testo artistico ha infatti una natura duplice: da un lato mostra una maggiore densità rispetto alla percezione del mondo reale, dall'altro contiene però sempre lacune che il fruitore può e deve colmare, in un intreccio assai stretto fra attività e passività. Possiamo dire insomma che il testo è un fascio di potenzialità, che si realizzano di volta in volta in modo diverso a seconda del pubblico, delle epoche, delle culture. Oppure, per usare il lessico di Ingarden, potremmo dire che si concretizzano: concretizzazione è infatti una parola chiave, che richiama alla mente concetti paralleli della teoria letteraria come tematizzazione, e forse in fondo addirittura interpretazione. A proposito di questa dialettica fra attività e passività, così centrale anche nella *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty, il saggio di Danilo Manca delinea un'opposizione fra Poulet e Iser, quindi fra due rappresentanti delle scuole di Ginevra e di Costanza così importanti per l'estetica della ricezione: se il primo enfatizza la passività del lettore, la sua autoalienazione e il suo spossamento, che lo portano a fondersi con la soggettività dell'autore, il secondo enfatizza invece la sua creatività: il suo essere in fondo un coautore. Si arriva così, alla fine dell'esperienza estetica, alla metamorfosi del lettore in autore: un concetto in forte sintonia con tanta arte e teoria contemporanea, inutile sottolinearlo. Se il modello di Poulet è particolarmente adatto a mettere a fuoco le idiosincrasie della scrittura fenomenologica a cui accennavo prima (il lettore deve ripercorrere il percorso che il fenomenologo ha attraversato, dal monologo interiore al silenzio), il modello di Iser descrive invece al meglio le disseminazioni transmediali che caratterizzano la nostra epoca.

Non bisogna dimenticare comunque che esiste da sempre un'estetica implicita degli scrittori, che spesso ha anticipato in forma connotativa e intuitiva teorie sviluppate in seguito dalla critica. Con questo non intendo certo

contrapporre un sapere artigianale degli artisti alla scienza sistematica ma meno inventiva dei teorici e dei filosofi; voglio solo sottolineare quell'intreccio fra riflessione e creatività da cui siamo partiti: il fare filosofia e teoria attraverso la creazione artistica, che trova così convergenze con altri saperi autonomi. L'estetica della ricezione e l'autorialità del lettore si trovano già formulati in modo affascinante in uno scrittore che di recente è stato letto più volte in chiave filosofica, e che ha legami significativi con la fenomenologia: Marcel Proust. Non dimentichiamo, fra l'altro, che Hans Robert Jauss gli ha dedicato la sua tesi di dottorato, tradotta in Italia da Le Lettere. Nel romanzo più ricco di elementi saggistici e metaletterari, ovviamente l'ultimo della *Recherche*, troviamo un brano che sviluppa il tema della ricezione attraverso una bella metafora ottica:

In realtà ogni lettore, quando legge, è soltanto il lettore di se stesso. L'opera dello scrittore è soltanto uno strumento ottico ch'esso offre al lettore per permettergli di scorgere ciò che forse, senza il libro, non avrebbe veduto in se stesso. Il riconoscimento entro di sé, da parte del lettore, di quel che il libro dice è la prova della verità di questo, e viceversa, almeno in una certa misura, giacché più di una volta la discordanza fra i due testi può essere imputata non all'autore, bensì al lettore. Inoltre, il libro può essere troppo dotto, troppo oscuro per il lettore semplice, e offrirgli così solo una lente offuscata con la quale non potrà leggere. Ma altre particolarità, come l'inversione, possono far sì che il lettore abbia bisogno di leggere in un determinato modo per leggere in un modo a lui comprensibile; l'autore non deve offendersene, anzi deve lasciare la massima libertà al lettore, dicendogli: «Provate un po' voi stesso se vedete meglio con questa lente, o con quest'altra, o con quest'altra ancora» (p. 244).

C'è ancora un concetto della fenomenologia che ci può dire oggi molto sulla questione della ricezione, e su cui si sofferma il contributo di Nobili: ed è l'atteggiamento estetico, che possiamo mettere in relazione con l'*aesthetic attitude* di cui trattano le neuroscienze. È un atteggiamento che scaturisce dalla sospensione delle credenze e delle posizioni morali (sottolineo quest'ultimo punto in contrapposizione con la svolta etica così radicata ormai negli studi letterari), e che permette di percepire ogni tipo di oggetto (o anche un paesaggio) al di là delle sue funzionalità pratiche o comunicative. Su questo aspetto ruota una fetta consistente dell'arte visiva novecentesca, a partire dal gesto provocatorio e fondativo del *ready made* di Duchamp. Penso soprattutto all'arte povera e ai materiali essenziali esposti da Kounellis, che assumono inedite connotazioni estetiche proprio grazie allo specifico atteggiamento con cui li percepiamo e fruiamo.

Il secondo nucleo che vorrei toccare è del tutto simmetrico al primo: è l'autore e il suo rapporto con il mondo esterno; insomma il piano della produzione invece che quello della ricezione. È sicuramente convincente il parallelismo fra l'*epoché* fenomenologica e la visione artistica: entrambe tendono a eliminare ogni automatismo della percezione, e a recuperare un'immagine

pura del reale, liberata da incrostazioni e sedimentazioni. Il parallelismo si fa più stretto con la nozione di straniamento elaborata dai formalisti russi più o meno negli stessi anni e nella stessa temperie culturale, e in particolare da Viktor Šklovskij, che cita come paradigma la descrizione del teatro d'opera in *Guerra e pace*, svolta con gli occhi di Natasha che lo vede per la prima volta. Ancora più calzante è il rapporto con Hugo von Hofmannsthal, di cui si cita nel volume, nel saggio di Nobili, lo scambio epistolare con Husserl: la *Lettera di Lord Chandos* (*Ein Brief*, 1902) è infatti il testo in cui si esprime nel modo più radicale un rapporto intenso e problematico con le cose, un'aspirazione a coglierne l'essenza attraverso folgorazioni improvvise ed epifanie. Per la fenomenologia recuperare questo stupore primigenio (il vedere come se si fosse appena nati a cui aspirava Cézanne) significa arrivare a una sorta di pre-mondo, a uno stadio pre-linguistico che va alle cose stesse. Ritroviamo qui l'ossessione dell'originario, così tipica della filosofia e della cultura occidentale e così drasticamente decostruita negli ultimi decenni, che però nel pensiero fenomenologico non è mai semplicemente una nostalgia per uno stato edenico perduto, come sostiene Massimo Barale, citato e ampiamente discusso da Lorenzo Biagini (cfr. *infra*, p. 57, nota 7).

Da queste osservazioni è facile passare al terzo punto su cui vorrei soffermarmi, forse quello in cui più si avverte la rifrazione della fenomenologia nella cultura contemporanea. Parlo di quella che viene chiamata svolta visuale o pittorica, e che ha dato vita a una larga messe di studi, spesso in sintonia con l'approccio fenomenologico, nonostante l'impostazione prevalentemente culturologica; e d'altro canto altrettanto forte è stato il contributo fenomenologico agli studi neuroscientifici sul cinema, sulla visualità e sulla tattilità. I due saggi che qui affrontano opere pittoriche, quello su Cézanne di Chiara De Cosmo e quello sul cubismo di Nicola Ramazzotto, presentano molti punti in comune, soprattutto per quanto riguarda il poliprospektivismo: l'adozione di molteplici punti di vista per giungere a una visione pura, priva di sedimentazioni. Tanto Cézanne quanto i pittori cubisti, che gli devono tantissimo, rifiutano sia la prospettiva rinascimentale, basata su una separazione netta fra soggetto e oggetto, sia la frantumazione dell'impressionismo; e cercano come risposta una messa in forma, una composizione che vada oltre questi due poli. Anche senza voler sopravvalutare le consonanze dirette, colpisce certo il brano di Husserl citato da Ramazzotto, in cui l'invito a guardare un oggetto più volte da prospettive diverse sembra quasi evocare direttamente un quadro di Picasso. Molto interessante inoltre l'osservazione di De Cosmo sulla porosità e la corporeità del linguaggio visivo di Cézanne: «il linguaggio dà carne alla voce» è una frase (di B. Sellheim) che delinea una nuova possibile rifrazione della fenomenologia nel dibattito contemporaneo, se si pensa a tutte le ricerche cognitive sulla simulazione incarnata come procedimento cardine della finzione e della lettura.

Infine, l'ultimo punto è il più delicato: il realismo. Un concetto su cui il dibattito contemporaneo torna di recente in modo quasi ossessivo: dal realismo filosofico di Maurizio Ferraris alla «fame di realtà» (Shields) della narrativa del nuovo millennio, dalla ripresa massiccia di Auerbach al ritorno al reale nell'arte contemporanea di cui parla Hal Forster, dalla teoria di Federico Bertoni al *pamphlet* di Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, che con il suo concetto chiave di «anti-abitudine» si riallaccia alla tecnica dello straniamento di cui si parlava prima. In questo libro il realismo torna spesso, sia a proposito di Cézanne che a proposito dello stile dello stesso Husserl, senza mai indulgere a formulazioni ingenue, e sempre in stretta connessione con la messa in forma, con una fantasia *gestaltete*, che non tradurrei «informata», ma «formalizzata» (è un brano citato da Nobili, cfr., *infra* p. 47). Mi sembra un buon antidoto contro la proliferazione eccessiva di questa nozione ovviamente fondamentale, ma spinosa e scivolosa come poche. Tutto da condividere allora il finale del saggio del curatore del libro: «Credo sia da simili questioni che il fenomenologo debba oggi ripartire».

Riferimenti bibliografici

- F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.
- M. Carbone, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2016.
- R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano 2010.
- M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Guarde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1996; trad. it. di B. Carneglia, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006.
- H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust "A la recherche du temps perdu": ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Winter, Heidelberg 1986; trad. it. di M. Galli, *Tempo e ricordo nella "Recherche" di Marcel Proust*, Le Lettere, Firenze 2003.
- D. Shields, *Reality Hunger*, Knopf, New York 2010; trad. it. di M. Rossari, *Fame di realtà*, Fazi, Milano 2010.
- M. Proust, *Le Temps retrouvé* (1927), Gallimard, Paris 1992; trad. it. di G. Caproni, *Il tempo ritrovato* (1951), Einaudi, Torino 1978.
- W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma 2013.

Sigle e abbreviazioni delle opere di Husserl

Crisi = *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* [Hua VI], a cura di W. Biemel, Nijhoff, Den Haag 1959; trad. it. di E. Filippini, a cura di E. Paci, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Per un sapere umanistico*, Il Saggiatore, Edizioni Net, Milano 2002.

EG = *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, a cura di L. Landgrebe, Meiner, Hamburg 1999; trad. it. di F. Costa e L. Samonà, *Esperienza e Giudizio. Ricerche sulla genealogia della logica*, Bompiani, Milano 2007.

FCIT = *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* [Hua X], a cura di R. Boehm, Nijhoff, Den Haag 1966; trad. it. a cura di A. Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1981.

FI/Hua XXIII¹ = *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)* [Hua XXIII], a cura di E. Marbach, Nijhoff, Den Haag 1980; trad. it. (parziale) di C. Rozzoni, *Fantasia e immagine*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017.

FP = *Erste Philosophie (1923/4). Zweiter Teil: Theorie der phänomenologischen Reduktion* [Hua VIII], a cura di R. Boehm, Nijhoff, Den Haag, 1959; trad. it. di A. Staiti, a cura di V. Costa, *Filosofia prima. Teoria della riduzione fenomenologica*, Rubettino, Soveria Mannelli 2007.

Hua XXXIV = *Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926-1935)*, a cura di S. Luft, Kluwer, Dordrecht 2002.

Hua Dok III/7 = *Briefwechsel. Wissenschaftskorrespondenz*, a cura di K. Schuhmann, Kluwer, Den Haag 1994.

¹ A seconda che le pagine citate siano comprese nella traduzione italiana (FI) o soltanto nell'edizione critica *Husserliana* (Hua XXIII).

Idee I = Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie [Hua III/1-2], a cura di K. Schuhmann, Nijhoff, Den Haag 1973; trad. it. di V. Costa, introd. E. Franzini, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol. I: *Introduzione generale ad una fenomenologia pura*, Einaudi, Torino 2002.

Idee II = Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution [Hua IV], a cura di W. Biemel, Nijhoff, Den Haag, 1952; trad. it. di V. Costa, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol. II: *Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*, Einaudi, Torino 2002.

KIFT = *Erste Philosophie. Ester Teil: Kritische Ideengeschichte* [Hua VII], a cura di R. Boehm, Nijhoff, Den Haag 1956; trad. it. (parziale) di C. La Rocca, *Kant e l'idea della filosofia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1990.

LSP = *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanskripten (1918-1926)* [Hua XI], a cura di M. Fleischer, Nijhoff, Den Haag 1966; trad. it. di V. Costa, *Lezioni sulla sintesi passiva*, Guerini Associati, Milano 1993.

RL I = *Logische Untersuchungen: Hua XVIII: Prolegomena zur reinen Logik*, a cura di E. Holenstein, Nijhoff, Den Haag 1975; Hua XIX/1: I. Teil: *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, a cura di U. Panzer, Nijhoff, Den Haag 1984: I. *Ausdruck und Bedeutung*, pp. 30-112; II. *Die ideale Einheit der Spezies und die neueren Abstraktionstheorien*, pp. 113-226; trad. it. a cura di G. Piana, *Ricerche Logiche*, Il Saggiatore, Milano 2001, Vol. 1: *Prolegomeni a una logica pura, Espressione e significato, L'unità ideale delle specie e le nuove teorie dell'astrazione*.

La concretizzazione dell'opera d'arte letteraria nell'estetica di Roman Ingarden¹

Stéphane Finetti

Introduzione

Questo saggio verte su un concetto che nell'estetica di Roman Ingarden riveste un ruolo chiave per la comprensione della correlazione fra l'opera d'arte letteraria e la sua esperienza estetica: il concetto di concretizzazione (*Konkretisation*). L'opera d'arte letteraria è ciò che si concretizza nell'esperienza estetica del lettore. Viceversa, l'esperienza estetica del lettore è ciò in cui avviene la concretizzazione dell'opera d'arte letteraria. In quanto «ponte tra il lettore e l'opera»², la concretizzazione si distingue tuttavia da entrambi. Diversamente dall'opera, la sua concretizzazione varia da una lettura all'altra e da un lettore all'altro. Diversamente dall'esperienza estetica del lettore, la concretizzazione non consiste in un flusso di vissuti, ma nel riempimento della struttura schematica dell'opera.

Approfondiremo questo concetto preliminare di concretizzazione prendendo come filo conduttore la struttura dell'opera d'arte letteraria descritta da Ingarden in *Das literarische Kunstwerk*. L'opera ha secondo Ingarden una duplice strutturazione, verticale e orizzontale. Secondo la sua sezione verticale, consiste nell'unità armonica di una pluralità di strati simultanei: le formazioni sonoro-linguistiche, le unità di significato, gli aspetti schematizzati e le oggettività rappresentate. Secondo la sua sezione orizzontale, l'opera consiste nella successione ordinata delle parti di ogni strato. Metteremo in luce per ogni strato dell'opera una forma di concretizzazione corrispondente. In questo percorso, esemplificheremo le analisi teoriche di Ingarden attraverso il racconto di Edgar Allan Poe intitolato *The purloined letter*³.

¹ Le opere di R. Ingarden saranno citate con le seguenti abbreviazioni: LKW = *Das literarische Kunstwerk* (1972), trad. it. di L. Gasperoni e G. Di Salvatore, *L'opera d'arte letteraria*, Ed. Centro Studi Campostrini, Verona 2011; VELKW = *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968), trad. ingl. di R. A. Crowley e K. R. Olson, *The cognition of the Literary Work of Art*, Northeastern University Press, Evanston 1973.

² LKW, p. 462.

³ E. A. Poe, *The purloined letter*, trad. it. di D. Cinelli, V. Mantovani, E. Vittorini, *La lettera rubata*, in *Racconti di enigmi*, Mondadori, Milano 1994, pp. 236-258.

1. *La concretizzazione dello strato delle oggettività rappresentate*

Lo strato dell'opera «più conosciuto e solitamente l'unico [...] che sia compreso tematicamente»⁴ è quello delle oggettività rappresentate, che possono essere personaggi, cose o eventi. Insieme alle oggettualità, l'opera rappresenta inoltre stati di cose e connessioni di stati di cose, vale a dire un frammento di mondo. *The purloined letter* rappresenta ad es. le alterne vicende di una lettera nella Parigi della Restaurazione: la lettera è inviata da un membro della famiglia ducale S. alla regina, nascosta da quest'ultima al re, rubata alla regina dal ministro D. per ricattarla, ricercata negli appartamenti del ministro D. dal prefetto G., rubata al ministro D. da C. Auguste Dupin e consegnata infine da quest'ultimo al prefetto G. Tale frammento di mondo non è reale. O, meglio, la sua realtà è sottoposta alla modificazione del «quasi»: è una realtà «come se» (*qua si, als ob*). Lo stesso vale per lo spazio e il tempo rappresentati: è come se fossimo a Parigi «nell'autunno del 18...»⁵. Come suggeriscono gli esempi dati, ciò che distingue maggiormente il quasi-mondo rappresentato dal mondo reale è il suo carattere indeterminato. A differenza dello spazio e del tempo reali, determinati in ogni loro parte, lo spazio e il tempo rappresentati hanno infatti delle lacune. In *The purloined letter*, ad es., la narrazione ci trasferisce di colpo dagli appartamenti del ministro D. alla biblioteca di Dupin e viceversa: lo spazio intermedio rimane ontologicamente indeterminato. Allo stesso modo, la narrazione ci trasferisce di colpo dalla prima alla seconda visita di Dupin al ministro D.: il periodo temporale intermedio rimane ontologicamente indeterminato. In questo caso, l'indeterminazione non consiste in determinazioni implicite che potrebbero essere esplicitate sulla base del testo: nessuno potrà mai dire ad es. se il tragitto che porta dagli appartamenti del ministro alla biblioteca di Dupin sia breve o lungo, né se Dupin lo percorse in più o meno di mezz'ora. L'indeterminazione consiste qui nel fatto di non poter decidere in base al testo se ad un'oggettualità rappresentata appartenga una proprietà A oppure il suo contrario.

Lungi dall'essere errori accidentali che potrebbero essere evitati, questi punti di indeterminazione sono invece necessari. Ogni opera d'arte letteraria è infatti composta da un numero finito di parole, con cui non è possibile rappresentare un oggetto come «unità originaria concreta che contiene potenzialmente in sé una varietà infinita di qualità determinate»⁶. I punti di indeterminazione appartengono pertanto alla natura delle oggettualità rappresentate e la definiscono. Diversamente dall'oggetto reale, che è individuale, l'oggetto rappresentato in un'opera d'arte letteraria non è mai pienamente

⁴ LKW, p. 306.

⁵ E. A. Poe, *op. cit.*, p. 236.

⁶ LKW, p. 343.

individuato: «è delineato solo uno schema formale di infiniti punti di indeterminazione, che rimane quasi sempre vuoto»⁷. Proprio in quanto schema vuoto, l'oggetto rappresentato nell'opera letteraria può essere riempito parzialmente: i suoi punti di indeterminazione possono essere parzialmente determinati. In questo consiste appunto la concretizzazione delle oggettività rappresentate che avviene durante la lettura: il lettore le concretizza oltrepassando il loro schema vuoto e conferendo loro ulteriori determinazioni rispetto a quelle fornite dall'opera stessa. Mentre vi è un unico mondo rappresentato nell'opera d'arte letteraria, quest'ultimo può quindi ricevere molteplici concretizzazioni da parte dei diversi lettori dell'opera e persino da parte di uno stesso lettore. Pur ammettendo molteplici concretizzazioni, tuttavia, il mondo rappresentato nell'opera vi rimane irriducibile: «per principio essa non può essere esaurita in nessuna concretizzazione, cosicché non rimangano più punti di indeterminazione negli oggetti rappresentati»⁸.

Riguardo alle concretizzazioni delle oggettività rappresentate, distingueremo con Ingarden tre casi possibili. 1) Possono esservi per un punto di indeterminazione diverse possibilità di completamento suggerite dal testo. Nella concretizzazione dell'opera, il lettore si trova allora a dover scegliere fra «un numero limitato di *possibili* completamenti dei punti di indeterminazione»⁹. 2) Quando il testo non consente di individuare un numero prefissato di possibili completamenti, la determinazione parziale che ha luogo nella concretizzazione dell'opera dipende invece esclusivamente «dall'arbitrio del lettore»¹⁰. In ambedue i casi, i punti di indeterminazione possono essere rimossi nella concretizzazione dell'opera. 3) Vi sono tuttavia anche punti di indeterminazione che non devono esserlo, poiché la loro rimozione snaturerebbe l'opera e il suo mondo¹¹. In *The purloined letter*, ad es., non si deve sapere se è stata rubata una lettera d'amore, di cospirazione, di delazione, ecc. È essenziale che il contenuto della lettera rimanga nascosto al re e alla corte (poiché la sua rivelazione metterebbe a repentaglio l'onore della regina e l'ordine istituito), alle persone con cui Dupin e il narratore potrebbero entrare in contatto (poiché la sua rivelazione metterebbe a repentaglio l'onore e la posizione del prefetto) e al lettore stesso.

2. La concretizzazione dello strato degli aspetti schematizzati

Benché lo strato delle oggettualità rappresentate sia quello innanzi tutto e per lo più tematizzato dal lettore e benché sembri perciò immediatamen-

⁷ LKW, p. 344.

⁸ LKW, p. 450.

⁹ LKW, p. 347. Cfr. anche VELKW, p. 291.

¹⁰ LKW, p. 348.

¹¹ Cfr. VELKW, pp. 292-293.

te dato, quest'ultimo presuppone la mediazione di numerosi altri strati, a cominciare da quello degli aspetti schematizzati. Per «aspetto» (*Ansicht, Aspekt*) Ingarden intende come Husserl il profilo sotto il quale un oggetto si manifesta. Una cosa spaziale, ad es., appare percettivamente attraverso una molteplicità continua di aspetti. Dagli aspetti *concreti*, unici e irripetibili, in cui si manifesta una cosa spaziale, sono da distinguere gli aspetti *schematizzati* che ne costituiscono lo «scheletro»¹². Nella misura in cui è possibile ritrovarsi di fronte allo stesso aspetto di una cosa spaziale, Ingarden distingue infatti in esso una parte invariabile e una parte variabile: la prima è il suo aspetto schematizzato; l'ultima è ciò che lo concretizza. Così come gli oggetti reali si manifestano attraverso i loro aspetti, le oggettualità rappresentate nell'opera si manifestano attraverso aspetti corrispondenti. In linea di principio, appartengono agli oggetti rappresentati «tutti gli aspetti schematizzati nei quali tali oggetti possono giungere a datità»¹³. Di fatto, però, l'opera d'arte letteraria mobilizza solo un numero finito di aspetti schematizzati e li tiene per così dire «pronti a disposizione»¹⁴. Lo statuto degli aspetti schematizzati in generale è meramente potenziale: la loro concretizzazione nel corso della lettura dell'opera consiste nell'attualizzarli e nel trasformarli in aspetti concreti. Gli aspetti schematizzati tenuti pronti a disposizione hanno invece uno statuto intermedio tra gli aspetti schematizzati (potenziali) e gli aspetti concreti (attuali): sono potenzialità pronte ad essere attualizzate.

Così come le oggettività rappresentate si distinguono dagli oggetti reali per via dei loro punti di indeterminazione, gli aspetti schematizzati dell'opera si distinguono dagli aspetti schematizzati reali per via della loro discontinuità: «poiché gli aspetti (schematizzati) di un'opera letteraria sono “tenuti pronti a disposizione” da oggetti determinati in modo lacunoso o da molteplicità discontinue degli stati di cose che esibiscono, essi diventano unità che si alternano a *sbalzi*»¹⁵. Tale discontinuità si ritrova negli aspetti concreti risultanti dalla concretizzazione degli aspetti schematizzati: gli aspetti concreti non trapassano più con continuità gli uni negli altri, ma in modo discontinuo. Con la continuità va ugualmente persa secondo Ingarden la mobilità dei loro contenuti. Così come la concretizzazione delle oggettualità rappresentate rimuoveva parzialmente i loro punti di indeterminazione, tuttavia, la concretizzazione degli aspetti schematizzati rimuove parzialmente la loro discontinuità e la loro rigidità: nei termini di Ingarden, «è necessario [...] l'aiuto del lettore e dell'operazione della lettura per superare tale irrigidimento e per far muovere il tutto. Ma non si può eliminare del tutto la saltuarietà nella successione degli aspetti»¹⁶. In quanto attualizzazione, la

¹² LKW, p. 360.

¹³ LKW, p. 363.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ LKW, p. 367.

¹⁶ *Ibidem*.

concretizzazione consiste quindi anche nel mettere in movimento gli aspetti schematizzati e nel «superare» il loro irrigidimento.

In *The purloined letter*, gli aspetti schematizzati preparati dalla narrazione sono prevalentemente visivi. Si tratta ad es. degli aspetti della lettera stessa: l'esterno della lettera, che viene posto dalla regina su un tavolo e diventa così la parte superiore della lettera, esposta allo sguardo del re (che non la nota) e del ministro (che la nota); l'interno della lettera, contenente il messaggio, che sul tavolo risulta essere la sua parte inferiore, nascosta agli sguardi del re e del ministro¹⁷. La stessa lettera viene evocata successivamente come lettera arrotolata su se stessa¹⁸, pronta ad essere nascosta nella cavità di un mobile. La lettera viene infine rappresentata come lettera rovesciata: il suo interno diventa allora il suo esterno, mentre il suo esterno diventa il suo interno. Come prima, l'esterno nasconde, ma in tutt'altro modo: non nasconde più un testo al proprio interno; nasconde invece se stesso. L'esterno della lettera rovesciata rimanda ad un testo interno che non esiste, mentre distoglie da sé lo sguardo col suo aspetto sgualcito e sporco¹⁹. Anche quando vengono rappresentate qualità tattili, gli aspetti della lettera rimangono meramente visivi: la durezza della carta, ad es., appare dagli orli logori e dal suo aspetto di rottura. Tali aspetti visivi si succedono in modo discontinuo, come istantanee fotografiche di episodi separati da periodi di tempo indeterminati. Nonostante la prevalenza degli aspetti schematizzati visivi (o forse proprio per questo), un ruolo importante è invece giocato dagli aspetti schematizzati sonori, che compaiono raramente ma sempre in momenti decisivi. È ad es. il caso del furto della lettera al ministro da parte di Dupin, reso possibile dall'improvviso risuonare di «una forte detonazione (*a loud report*)» seguita da «urla spaventate (*fearful screams*)»²⁰. La detonazione (attraverso cui appare uditiamente il colpo di fucile sparato da un uomo assoldato da Dupin) e le urla (attraverso cui appare la paura della folla) interrompono il susseguirsi di aspetti visivi, segnando il passaggio invisibile della lettera dal portacarte del ministro alla tasca di Dupin. Gli aspetti schematizzati sonori svolgono così un importante ruolo stilistico nel racconto.

Tali aspetti schematizzati possono concretizzarsi nella lettura di *The purloined letter* nei modi più disparati. Possono essere attivati solo alcuni aspetti schematizzati a scapito di altri: ad es., possono essere attivati prevalentemente gli aspetti visivi a scapito degli aspetti sonori. Oppure possono essere attivati, oltre agli aspetti visivi e sonori, altri aspetti non predeterminati dal testo: il lettore potrebbe abbinare ad es. agli aspetti visivi degli orli logori della lettera degli aspetti tattili. Attivando alcuni aspetti schematizzati e non altri, completando alcuni aspetti schematizzati con altri non previsti dall'o-

¹⁷ Cfr. E. A. Poe, *op. cit.*, p. 239.

¹⁸ *Ivi*, p. 242.

¹⁹ *Ivi*, pp. 255-256.

²⁰ *Ivi*, p. 256.

pera, la concretizzazione può imporre all'opera un nuovo stile. L'importante è che questa variazione si mantenga «entro i limiti di una concretizzazione della stessa opera»²¹. Quando invece la variazione è tale da portare inconsapevolmente alla concretizzazione di una nuova opera, si assiste a «fenomeni di occultamento»²². Questi ultimi sono frequenti e, come spiega Ingarden, «nel corso dei secoli un'opera letteraria può giungere a espressione solo in simili concretizzazioni che la occultano e falsificano, finché non trova qualcuno che la intende rettamente e la intuisce adeguatamente, mostrandone agli altri in un modo o nell'altro la vera forma»²³.

3. *La concretizzazione dello strato delle unità di significato*

Lo strato delle oggettualità rappresentate e lo strato degli aspetti schematizzati presuppongono a loro volta quello delle unità di significato. Le oggettualità rappresentate nell'opera d'arte letteraria sono infatti oggetti intenzionali: sono prese di mira dai significati delle parole (intenzionalità noematica), che sono a loro volta presi di mira da rappresentazioni signitive (intenzionalità noetica). In *The purloined letter*, ad es., l'oggettività principale rappresentata è presa di mira intenzionalmente dai significati dei nomi *document* e *letter*. O, in altri termini, i nomi *document* e *letter* proiettano intenzionalmente un'oggettività corrispondente. Le oggettualità rappresentate in un'opera d'arte letteraria non rimangono tuttavia sempre chiuse in se stesse. Nella maggior parte dei casi, anzi, si dischiudono in diversi stati di cose, assumendo ora questa ora quella determinazione. In *The purloined letter*, ad es., la lettera non viene intenzionata semplicemente da espressioni nominali, ma da proposizioni assertive, che le attribuiscono diversi predicati, e più radicalmente, da un testo costituito da proposizioni assertive connesse. In queste ultime, la lettera viene dispiegata non solo nominalmente ma anche verbalmente. Vi è un'«intenzionalità del senso proposizionale»²⁴, che include quella delle espressioni nominali e quella delle espressioni verbali. Allo stesso modo, in un testo costituito da proposizioni assertive connesse si dispiega un insieme di stati di cose, vale a dire un frammento di mondo.

Per comprendere come il senso proposizionale proietti intenzionalmente stati di cose connessi, occorre introdurre ulteriori elementi. Innanzi tutto, gli stati di cose e, più radicalmente, il mondo rappresentato nell'opera implicano un punto di vista spaziale: un punto-zero a partire da cui appaiono gli stati di cose e, più radicalmente, il mondo. Allo stesso modo, gli aspetti schematizzati presuppongono un punto-zero a partire da cui prendono il

²¹ LKW, p. 448.

²² *Ibidem*.

²³ LKW, pp. 448-449.

²⁴ LKW, p. 188.

loro orientamento. Si tratta del punto di vista del narratore. Quest'ultimo può essere attualmente localizzato nel mondo rappresentato, esservi localizzato solo potenzialmente oppure non esservi localizzato affatto. Nell'ultimo caso, il narratore non appartiene ai personaggi dell'opera: le loro vicende sono narrate da un punto di vista esterno. Nel penultimo caso, il narratore è un testimone invisibile delle vicende dei personaggi e appartiene al loro mondo. Nel primo caso, il narratore è un personaggio dell'opera. In *The purloined letter*, ad es., il narratore è un amico di Dupin. Questo non significa che tutte le oggettualità rappresentate nell'opera appaiano dal suo punto di vista: solo la biblioteca di Dupin è rappresentata direttamente dal punto di vista del narratore. La ricezione, il furto e la ricerca della lettera sono invece rappresentate dal punto di vista del prefetto G., di cui il narratore riferisce indirettamente il discorso. Allo stesso modo, il ritrovamento, la riappropriazione e la consegna della lettera al prefetto sono rappresentate dal punto di vista di Dupin, di cui il narratore riferisce indirettamente il discorso. *The purloined letter* mette in altri termini in opera una doppia proiezione intenzionale: da una parte, la proiezione intenzionale della biblioteca di Dupin e delle conversazioni che vi hanno luogo da parte del narratore; dall'altra, la proiezione intenzionale indiretta del furto della lettera e della sua conseguente ricerca da parte del prefetto, nonché del ritrovamento della lettera e della sua consegna da parte di Dupin.

Se lo strato delle unità di significato proietta intenzionalmente le oggettualità rappresentate nell'opera, non le proietta mai *in toto*. Ad un oggetto possono infatti appartenere infiniti stati di cose possibili. In un'opera d'arte letteraria vi è tuttavia solo un numero finito di proposizioni e di sensi proposizionali, che proiettano un numero finito di stati di cose. Di qui, i punti di indeterminazione delle oggettualità rappresentate e la discontinuità dei loro aspetti schematizzati. Di qui, un'indeterminazione corrispondente del senso proposizionale. La concretizzazione dello strato delle unità di significato consiste appunto, da una parte, nell'attualizzazione di alcune determinazioni di senso possibili delle oggettività rappresentate invece di altre, dall'altra, nella riduzione dell'indeterminazione del senso proposizionale. Analogamente, un significato nominale ha delle potenzialità: si attualizza solo una piccola porzione del significato che una parola ha nel sistema della lingua; e, in una stessa opera, le parole hanno significati potenziali che dipendono dal contesto. La concretizzazione consiste, da una parte, nell'attualizzazione parziale di questi significati potenziali (mai del tutto attualizzabili) e, dall'altra, nel completamento delle loro indeterminazioni. La concretizzazione dipende naturalmente dalla competenza e dall'appartenenza linguistica del lettore. Nel caso di una comprensione adeguata del senso dell'opera, la concretizzazione dei significati di parola e dei contenuti proposizionali possono intrecciarsi con «componenti di senso imprecisabili, cangianti caso per

caso»²⁵, senza produrre deviazioni di senso tali da snaturare l'opera stessa. Si possono produrre tuttavia anche fenomeni di occultamento: «se le componenti di senso fra loro interconnesse producono delle deviazioni o trasformazioni più significative dei sensi proposizionali, caso in cui non si può naturalmente parlare di comprensione adeguata dello strato di significato dell'opera, si ottiene [...] un "cambiamento" dell'opera intera. Di fatto si tratta qui o di un occultamento che cambia l'opera o di una creazione consapevole di un'opera nuova, più o meno affine a quella originaria»²⁶.

4. *La concretizzazione dello strato delle formazioni sonoro-linguistiche*

Lo strato delle unità di significato è infine inscindibile dallo strato delle formazioni sonoro-linguistiche. I significati nominali, verbali e quelli delle parole funzionali, ad es., sono inscindibili dai «suoni di parola» (*Wortlaut*). Questi ultimi non sono suoni concreti, ma «figure sonore tipiche»²⁷ che possono realizzarsi in una molteplicità di suoni concreti. In quanto figura sonora tipica, il suono di parola porta un significato, lo sostiene, lo esprime. Il suono di parola non compare tuttavia mai isolatamente, ma sempre all'interno di una proposizione. La successione di suoni di parola in una proposizione conduce in primo luogo alla formazione di fenomeni ritmici. Si tratta innanzi tutto dell'accento. Una successione di suoni di parola accentati e non accentati dà luogo inoltre alla formazione di un ritmo. Come spiega Ingarden, si tratta di «una specifica *qualità di forma* [*Gestaltqualität*]»²⁸ inerente al testo, che si distingue dal ritmo dei suoni concreti propri della declamazione del testo. Allo stesso modo, inerisce all'opera d'arte letteraria un tempo: non si tratta della «*velocità obiettiva della declamazione* di una lettura *individuale*», che può essere arbitrariamente determinata e cambiata, bensì di «una velocità preconstituita al ritmo, sua "propria"»²⁹. Il tempo inerente all'opera definisce i limiti entro i quali la velocità della declamazione può variare, ma al di là dei quali «essa appare "inadeguata" ed "innaturale"»³⁰. Così come conduce alla formazione di un ritmo proposizionale, la successione di suoni di parola conduce altresì alla formazione di una «melodia proposizionale»³¹. Quest'ultima dipende fondamentalmente dal «susseguirsi delle vocali che compaiono nei suoni di parola e sono provviste di una determinata altezza

²⁵ LKW, p. 446.

²⁶ LKW, p. 447.

²⁷ LKW, p. 94.

²⁸ LKW, p. 108.

²⁹ LKW, p. 109.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ LKW, p. 105.

tonale»³². Con queste qualità puramente sonore (ritmiche e melodiche) delle proposizioni si intrecciano infine «caratteri che non sono più meramente sonori, ma che appaiono e si fondano sulle proprietà puramente sonore della successione delle parole»³³: le qualità del sentimento e dello stato d'animo (triste, malinconico, allegro, potente, ecc.), che ineriscono al testo letterario e non coincidono necessariamente con i sentimenti e gli stati d'animo del lettore. Le formazioni sonoro-linguistiche e le formazioni non-sonore loro inerenti svolgono la funzione ineliminabile di portare a manifestazione e (almeno in parte) di costituire gli altri strati dell'opera d'arte letteraria: direttamente, quello delle unità di significato, indirettamente, gli strati degli aspetti schematizzati e delle oggettualità rappresentate. Per rendersene conto, basti pensare alla traduzione di un'opera letteraria. In questo caso, il mutamento dello strato sonoro linguistico non lascia immutati gli altri strati dell'opera, ma (per quanto fedele possa essere la traduzione) li trasforma sensibilmente. In *The purloined letter*, ad esempio, lo stupore del prefetto alla consegna della lettera viene reso con «*The Prefect appeared absolutely thunder-stricken*». Nella traduzione italiana di E. Vittorini, D. Cinelli, V. Mantovani, invece, viene reso con «Il prefetto poi pareva fulminato»³⁴. La traduzione fa passare gli aspetti schematizzati dal registro sonoro a quello visivo: dal tuono (*thunder*) al fulmine.

La concretizzazione delle formazioni sonoro-linguistiche non è quindi semplicemente quella di uno strato dell'opera d'arte letteraria, ma influisce su quella degli altri strati dell'opera. I suoni di parola diventano concreto materiale sonoro: «i suoni concreti hanno qui diverse altre proprietà il cui ambito è prescritto o permesso dalla forma sonora sostenuta e che per l'insieme della concretizzazione svolgono un ruolo di completamento e a volte anche di *modificazione*»³⁵. Allo stesso modo, il ritmo e la melodia proposizionale diventano un ritmo e una melodia concretamente eseguiti: diventano temporali e individuali. Anche in questo caso, possono prodursi fenomeni di occultamento. Come spiega Ingarden, «il ritmo imposto [al testo in una lettura] può trasfigurare quello immanente, o cambiarlo e nascondere interamente»³⁶. Il ritmo immanente al testo pone «esigenze determinate riguardo al modo della declamazione. Queste esigenze certamente possono non essere rispettate nel singolo caso, ma ciò conduce allora a una rappresentazione *falsificata* dello strato sonoro-linguistico dell'opera in questione e spesso a contraddirne l'essenza»³⁷. Allo stesso modo, il ritmo immanente al testo predetermina un tempo: una velocità di declamazione. Nei termini

³² *Ibidem*.

³³ LKW, p. 112.

³⁴ E. A. Poe, *op. cit.*, p. 246.

³⁵ LKW, p. 446.

³⁶ LKW, pp. 108-109.

³⁷ LKW, p. 109.

di Ingarden, «come sappiamo dalla musica, un medesimo ritmo ammette diverse velocità obiettive, senza che il loro cambiamento produca un ritmo diverso. Esistono però certi limiti – peraltro solo vagamente determinati – entro i quali la velocità della declamazione può ben cambiare, ma al di là dei quali essa appare “inadeguata” ed “innaturale” per il ritmo, dato che produce dei caratteri del tempo che sono in “disarmonia” o in “contrasto” con la qualità della forma ritmica corrispondente»³⁸. Lo stesso vale infine per le qualità non sonore che accompagnano le formazioni sonore: «anche la disposizione dell’animo in cui si trova l’ascoltatore può disturbare o favorire il “venire a manifestazione” di queste qualità»³⁹. Quando una concretizzazione dello strato sonoro-linguistico produce un fenomeno di occultamento, tuttavia, quest’ultimo non riguarda solo lo strato sonoro-linguistico, bensì indirettamente tutti gli altri strati dell’opera: se una buona declamazione «porta a una *migliore* espressione e al completamento di senso degli altri strati», infatti, una cattiva declamazione «ha come conseguenza l’occultamento o la deformazione di questi ultimi»⁴⁰.

5. *La concretizzazione dell’ordine di successione delle parti dell’opera*

L’opera d’arte letteraria non ha solo una strutturazione verticale, ma anche una strutturazione orizzontale. Al pari degli strati che la compongono, ha infatti un’estensione compresa tra un inizio e una fine: si articola in parti che si precedono o si susseguono, inserendosi in un ordine della successione. Diversamente da quanto si potrebbe pensare di primo acchito, non si tratta di un ordinamento temporale: «nel caso dell’opera d’arte letteraria è evidente che dal momento in cui è stata creata tutte le sue parti esistono *allo stesso tempo* [...]. L’opera stessa, dunque, nella direzione dal suo “inizio” alla sua “fine” non è una formazione che si dispiega ed estende nel tempo»⁴¹. L’estensione dell’opera, il suo ordinamento in fasi successive consiste in un «sistema di posizioni di fasi, in cui ogni fase è composta da fasi corrispondenti di tutti gli altri strati dell’opera e raggiunge una certa qualificazione per il fatto che si trova proprio al suo posto e non in un altro»⁴². Ingarden chiarisce questo punto attraverso il concetto di fondazione: «“precedente” chiamiamo qui la fase che contiene in sé momenti *fondanti* per la costituzione di un’altra fase, “successiva” invece quella che contiene elementi»⁴³ che si fondano su quelli di un’altra fase. L’ordine della successione delle fasi con-

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ LKW, p. 112.

⁴⁰ LKW, p. 446.

⁴¹ LKW, p. 411.

⁴² LKW, p. 414.

⁴³ LKW, p. 416.

siste, in altri termini, nell'ordine della fondazione delle fasi dell'opera. Ogni opera d'arte letteraria comporta di conseguenza una certa dinamica interna: «ci sono fasi preparatorie dell'opera che tendono a una fase culminante e le fasi culminanti vere e proprie»⁴⁴. Allo stesso modo, ogni strato dell'opera ha una propria dinamica interna, senza che la fase culminante di uno strato debba necessariamente coincidere con quella degli altri strati.

Occorre pertanto introdurre una nuova forma di concretizzazione oltre a quelle sinora esaminate: la concretizzazione dell'ordine della successione delle parti dell'opera. Quest'ultima consiste nella trasformazione dell'ordine della fondazione delle fasi dell'opera in una «vera successione nel tempo fenomenico concreto»⁴⁵. Tale trasformazione è all'origine del fenomeno della prospettiva temporale descritto nel § 18 di *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, intitolato *La prospettiva temporale nella concretizzazione dell'opera d'arte letteraria*. Nella misura in cui l'ordine della successione delle parti dell'opera diventa un ordine temporale, si apre infatti per il lettore la possibilità di adottare diversi punti di vista temporali sull'opera. Come nel caso degli aspetti spaziali già esaminato, bisognerà distinguere anche qui tra gli aspetti temporali (concreti) e ciò che nell'ordine della successione dell'opera ne costituisce la preparazione (schematica). Come chiarito da Ingarden, si può parlare di prospettiva temporale in due sensi, a seconda se ci si riferisce solo allo strato delle oggettività rappresentate o alle parti dell'opera in generale⁴⁶. Esamineremo successivamente i due casi. Nel primo, il lettore assume diversi punti di vista temporali rispetto al mondo rappresentato nell'opera. Queste prospettive temporali non sono frutto dell'arbitrio del lettore, ma sono preparate dall'opera stessa. In particolare sono determinate dai tempi verbali impiegati nello strato linguistico. In alcuni casi, l'uso del passato fa sì che il mondo rappresentato si dia ad una grande distanza temporale dal presente del lettore⁴⁷. Eventi perduranti nel tempo possono essere così narrati, anziché fase per fase, in modo globale, per così dire sommario. In altri casi, invece, l'uso del passato e del presente (ad es. come presente storico) è tale che il lettore si trova ad una distanza minima dal mondo rappresentato e si sente per così dire testimone oculare degli eventi narrati. Talvolta la narrazione comporta l'alternanza di queste due prospettive temporali sul mondo rappresentato. In *The purloined letter*, ad es., le vicende della lettera riferite dal prefetto e da Dupin sono solitamente narrate al presente, mentre la conversazione nella biblioteca di Dupin riferita dal narratore è narrata al passato. Se si considera invece il progredire della lettura dell'opera, la concretizzazione dell'ordine della successione delle sue parti conduce il let-

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ LKW, p. 451. Cfr. anche VELKW, p. 96.

⁴⁶ VELKW, p. 124.

⁴⁷ *Ivi*, p. 126 e sgg.

tore ad assumere punti di vista temporali sempre nuovi rispetto all'opera e l'opera a darsi al lettore secondo sempre nuovi aspetti temporali⁴⁸. In ogni fase del processo di lettura, il lettore ha sempre e comunque solo un aspetto temporale dell'opera: quest'ultima non può mai darsi *in toto*, ma sempre e soltanto secondo una prospettiva temporale, anche quando viene raggiunta la sua fine. La considerazione dell'opera nella prospettiva temporale della sua fine lascia all'opera tutta la sua trascendenza. Questo, naturalmente, nulla toglie all'importanza del completamento della prima lettura dell'opera, che permette al lettore di avere davanti agli occhi la successione completa delle sue parti.

Conclusione

Come i diversi strati dell'opera, le forme di concretizzazione sinora esaminate hanno un'unità armonica e concorrono alla concretizzazione delle «qualità metafisiche»⁴⁹ dell'opera: il sublime, il tragico, il grottesco, ecc. in quanto atmosfere specifiche che permeano l'opera nel suo insieme. Un'opera d'arte letteraria, tuttavia, non richiede solo una concretizzazione armonica dei suoi diversi strati, ma più radicalmente una molteplicità di concretizzazioni. L'analizzeremo per concludere il nostro percorso. Si tratta innanzi tutto della molteplicità delle concretizzazioni dell'opera da parte di uno stesso lettore. Rileggendo l'opera, quest'ultimo può sempre nuovamente concretizzarla a partire dalle sue concretizzazioni anteriori, consolidandole o sottoponendole a revisione. L'opera d'arte letteraria acquista così in senso traslato una «vita»⁵⁰: vive attraverso le sue concretizzazioni. Le molteplici concretizzazioni richieste da un'opera d'arte letteraria non sono tuttavia quelle di un singolo lettore, ma più radicalmente quelle di una comunità di lettori: mediante articoli di critica, saggi, ecc. si forma nel modo di concretizzare l'opera una tradizione che dipende dall'atmosfera culturale dell'epoca. Nella misura in cui è iscritta su un supporto ontico (ad es. un libro o un disco fonografico), infine, la molteplicità di concretizzazioni in cui vive un'opera è determinata storicamente: l'opera vive concretizzandosi in diverse epoche storiche. Nel suo accadere storico, possono presentarsi i seguenti momenti: 1. un periodo di preparazione, «in cui l'opera non può completamente esprimersi nelle sue concretizzazioni perché i lettori non possono ancora comprenderla pienamente»⁵¹; 2. un periodo di maturità, «in cui non solo cresce il numero delle sue concretizzazioni, in quanto l'opera è letta sempre

⁴⁸ *Ivi*, p. 142.

⁴⁹ LKW, p. 393 e sgg.

⁵⁰ LKW, p. 456.

⁵¹ LKW, p. 460.

di più, ma in cui [...] l'opera riceve un'espressione sempre più adeguata»⁵²;
3. un periodo di oblio, in cui il numero delle sue concretizzazioni cala e in cui vengono a costituirsi concretizzazioni sempre più inadeguate, fino a giungere talvolta alla morte dell'opera; 4. un eventuale periodo di rinascita, in cui dopo una lunga assenza di concretizzazioni (o di concretizzazioni adeguate), l'opera acquisisce «improvvisamente una rapida popolarità» e riceve «molteplici estensioni delle sue concretizzazioni»⁵³.

⁵² LKW, p. 461.

⁵³ *Ibidem*.

Iser, Poulet e la leggibilità del testo fenomenologico

Danilo Manca

A partire dagli anni trenta del '900 la fenomenologia di Husserl inizia a esercitare un'influenza onnipervasiva in tutti gli ambiti del sapere: dalla psichiatria (con Biswanger) all'antropologia (con Plessner) sino ad arrivare alla sociologia di Alfred Schütz. A Roman Ingarden si deve invece il merito di aver condotto la fenomenologia nell'ambito della critica letteraria.

A essere più precisi, quando nel 1931 Ingarden pubblica *Das literarische Kunstwerk*, il suo intento non è quello di fornire degli strumenti interpretativi alla critica letteraria, ma semplicemente quello di applicare l'analisi fenomenologica a un oggetto determinato come l'opera d'arte. Il suo è un saggio di estetica. È invece un esponente di spicco della scuola di Ginevra, Wolfgang Iser, a trasformare l'approccio fenomenologico in uno strumento di critica letteraria, rielaborando le analisi di Ingarden.

Esaminando l'opera teorica di Iser, *Das Akt des Lesen*, e un articolo di Georges Poulet (esponente della scuola di Costanza di Bachelard e Blanchot, che risente a sua volta dell'approccio fenomenologico)¹ proverò in questo contributo ad applicare le descrizioni fenomenologiche dell'atto della lettura all'opera dello stesso Husserl. Il mio obiettivo è prendere posizione su un cruciale problema sollevato per la prima volta da Fink riguardante la leggibilità del testo fenomenologico.

1. Una difficile empatia col lettore

Nella famosa appendice a *Crisi delle scienze europee* pubblicata postuma da Eugen Fink nel 1939 con il titolo *Sull'origine della geometria*, Husserl riconosce esplicitamente «l'importante funzione» assolta dall'«espressione linguistica scritta»² nel processo che trasforma un'esperienza privata e/o un discorso personale in un possesso intersoggettivo della comunità umana, tramandabile anche in assenza di chi ha vissuto quell'esperienza e/o elaborato quel discorso.

Husserl qui pensa soprattutto alla nascita della scienza nella sua configu-

¹ Per un'introduzione panoramica alla critica letteraria influenzata dall'approccio fenomenologico cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 55-82; M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 91-95.

² *Crisi*, p. 388.

razione moderna. La messa per iscritto delle analisi e degli esperimenti condotti dai primi matematici e dai primi fisici è un momento decisivo perché una conoscenza acquisita possa essere riconosciuta come scienza. Husserl valorizza la lingua come un potente mezzo per favorire l'instaurazione di quella «connessione entropatica attuale o potenziale, immediata o mediata» che produce «tra me e gli altri una reciproca comprensione e poi, sulla base di questa comprensione, un commercio reciproco»³. In altre parole, il linguaggio svolge una funzione costitutiva nel processo di formazione della comunità umana. In particolare, senza il linguaggio scritto non sarebbe possibile rendere obiettivo e ideale il risultato di un esperimento scientifico o di un calcolo matematico.

Mi sembra che queste riflessioni siano sufficienti non solo per capire l'importanza che nell'ultimo periodo della sua riflessione Husserl attribuisce alla scrittura, ma anche per legittimare una cruciale domanda: cosa accade all'esperienza fenomenologica quando viene messa per iscritto?

La fenomenologia ambisce a trasformarsi in un possesso intersoggettivo e si impegna a rendere l'atteggiamento unitario, che scaturisce dalle proprie condotte, un possesso abituale e condiviso, capace di cambiare il modo in cui l'intera umanità abita il mondo⁴. Di conseguenza, un momento decisivo della riflessione fenomenologica è quello in cui si affronta il problema della comunicabilità dell'esperienza fenomenologica, quello in cui il fenomenologo si interroga sui modi più efficaci per trasformare la propria esperienza personale e privata in un testo leggibile e intersoggettivamente condivisibile e tramandabile.

Ingarden descrive l'opera d'arte letteraria come una formazione puramente intenzionale che ha origine negli atti di coscienza creativi dell'autore e la sua fondazione fisica nel testo fissato dalla scrittura. Nel momento in cui un'opera è messa per iscritto smette di essere un fenomeno psicologico e trascende qualunque esperienza di consapevolezza, tanto dell'autore quanto del lettore, trasformandosi in un oggetto intenzionale accessibile intersoggettivamente e riproducibile, o riattivabile, attraverso l'atto della lettura⁵.

Estendere anche a opere filosofiche come i saggi di Husserl queste parole riservate da Ingarden all'opera d'arte letteraria potrebbe sembrare un'operazione scontata. Ma se davvero si aderisse a questa convinzione, saremmo molto lontani dal comprendere il senso dell'indagine fenomenologica.

Il problema credo sia stato spiegato nel modo migliore da Fink in un testo intitolato *La filosofia fenomenologica di Edmund Husserl nella critica contemporanea*. Fu pubblicato nel 1933 nei *Kant-Studien*, con una premessa in cui

³ *Ivi*, p. 385. Sul concetto di scrittura in Husserl cfr. J. Derrida, *Introduzione a "Husserl, L'origine della Geometria"*, Jaca Book, Milano 1987.

⁴ Cfr. *Crisi*, § 40.

⁵ Cfr. R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Niemeyer, Tübingen 1968, p. 16, citato in F. Bertoni, *op. cit.*, p. 69.

Husserl affermava che nel saggio non c'era alcuna frase che non avrebbe fatto completamente sua⁶. Osservazione interessante ai nostri scopi se si pensa che in conclusione al saggio Fink mette in rilievo la natura paradossale del linguaggio fenomenologico.

Finché la descrizione fenomenologica delle essenze rimane un compito privato di chi ha trasformato il proprio atteggiamento quotidiano attuando la riduzione fenomenologico-trascendentale, non sembra che il fenomenologo debba interrogarsi sull'enunciazione dei suoi vissuti. La questione cambia, tuttavia, non appena il filosofo «passa a comunicare le sue conoscenze, a dirigersi filosofando verso gli altri»⁷. Osserva argutamente Fink che quando il filosofo si rivolge agli altri «per la prima volta l'atteggiamento trascendentale emerge all'interno dell'atteggiamento naturale, nella forma di una filosofia che si annuncia al mondo. Il "fenomenologo" si rivolge al "dogmatico"»⁸. In altre parole, il fenomenologo parla o scrive per quell'uomo che non ha ancora compiuto l'epochè. Quell'uomo appare al fenomenologo come un dogmatico perché applica delle condotte fisse, riconducibili a un atteggiamento unitario caratterizzato da ingenuità nei confronti del mondo circostante e nei confronti della propria natura di soggetto. L'uomo comune non conosce i dogmi che lo orientano nella vita di ogni giorno. Dovrebbe essere il fenomenologo a svelarglieli comunicandogli le proprie scoperte. Ma Fink si chiede giustamente: «È possibile in generale una tale comunicazione? Quando comunica, il fenomenologo non si pone per ciò stesso al di fuori dall'atteggiamento trascendentale? L'enunciazione del fenomenologo presuppone evidentemente un terreno comune tra lui e il dogmatico. Un tale terreno è dato o deve essere prodotto?»⁹.

La situazione è paradossale perché proprio nel momento in cui il fenomenologo arriva a uno stadio avanzato del suo percorso d'indagine, per dare senso alle esperienze maturate e alle conoscenze acquisite sembra dover fare un passo indietro e rivolgersi a chi non ha compiuto quel percorso, chiedendogli di riconoscere il suo lavoro e addirittura accreditare il proprio discorso come scientifico. Il rischio è che la fenomenologia rimanga un'esperienza privata, un esercizio spirituale non facilmente condivisibile e quindi non trasformabile in scienza. L'asimmetria che vige fra autore e lettore rende difficilmente attualizzabile quella connessione entropatica, quella reciproca comprensione di cui parla Husserl nel saggio *Sull'origine della geometria*.

A complicare ulteriormente la faccenda vi è il fatto che il fenomenologo non può certo porre rimedio alla situazione con l'invenzione di un linguaggio tecnico. Se la comunicazione fenomenologica è rivolta prevalentemente al

⁶ Cfr. E. Fink, *Studi di fenomenologia 1930-1939*, trad. it. di N. Zippel, Lithos, Roma 2010, p. 46.

⁷ *Ivi*, p. 235.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

dogmatico, allora non esprimersi nel linguaggio dell'atteggiamento naturale significherebbe condannarsi all'inintelligibilità e quindi non compiere quel passo decisivo che rende le conoscenze acquisite un possesso intersoggettivo. Perciò, da una parte, il fenomenologo che comunica «non ha a disposizione altro che i concetti verbali mondani»; dall'altra, persiste una cruciale difficoltà: «Per chi comunica, la situazione dell'enunciazione delle conoscenze fenomenologiche è già evidente riguardo al suo senso trascendentale, mentre per chi apprende no». Si chiede perciò ancora Fink: «Possono quindi parlare delle stesse cose?»¹⁰.

Negli scritti di Husserl si possono trovare diversi riscontri della situazione paradossale in cui versa il fenomenologo quando prova a comunicare le proprie conoscenze. Ad esempio, nelle *Lezioni sulla coscienza interna del tempo* Husserl riconosce di non avere nomi per spiegare l'unità del flusso delle coscienze¹¹. Oppure, nel § 54b di *Crisi*, interrogandosi sul rapporto che intercorre fra l'Io che attua l'epochè e l'Io che è attinto come oggetto nell'epochè, Husserl deve riconoscere di poter esprimere la situazione solo in modo vago. Per la precisione scrive che l'io attinto nell'epochè è denominato "Io" «soltanto per un equivoco, anche se si tratta di un equivoco essenziale»¹². Detto altrimenti: il linguaggio qui può essere solo analogico.

2. Il lettore di un testo fenomenologico

Il paradosso in cui si trova il fenomenologo non può essere né risolto né eluso. Si possono invece studiare delle strategie per rendere la connessione entropatica con il lettore meno difficile. Gli autori di opere d'arte letterarie che scrivono nello stesso periodo di Husserl si sono cimentati con questo problema (si pensi a Proust per esempio) e la critica letteraria ci ha dimostrato quanto sia importante per uno scrittore conformare il proprio stile al lettore ideale che si immagina. Chiediamoci perciò innanzitutto quale sia il lettore ideale del testo fenomenologico, per comprendere poi nel prossimo paragrafo in che misura quest'immagine possa condizionare lo stile del fenomenologo quando si accinge a comunicare per iscritto i risultati delle proprie indagini.

Anche la domanda sul lettore ideale non trova, tuttavia, una risposta scontata. Anzi se si considerano le proposte di Georges Poulet e di Wolfgang Iser ci imbattiamo in due prospettive alternative (almeno apparentemente) e tuttavia entrambe degne eredi dell'approccio fenomenologico.

Poulet e Iser condividono lo stesso punto di partenza: per entrambi il ruolo del lettore è decisivo affinché i significati sedimentati in un testo possa-

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ FCIT, p. 236.

¹² *Crisi*, p. 210.

no essere attivati e attualizzati, restituendo loro la vitalità che custodiscono. Poulet e Iser discordano, però, sul modo in cui il lettore assolve questo suo compito.

Secondo Poulet, il libro non è solo un oggetto fra gli altri: quando, iniziando a leggere, mi accingo ad usarlo come faccio con qualsiasi altro oggetto in cui mi imbatto, mi rendo conto di avere fra le mani «un essere razionale che appartiene alla coscienza di un altro, una coscienza non differente da quella che io automaticamente attribuisco a ogni essere umano quando lo incontro, eccetto che in questo caso la coscienza si apre a me, mi dà il benvenuto, mi permette di guardare dentro di lei, [...] di pensare quello che pensa e di sentire quello che sente»¹³. Questa convinzione porta Poulet a sostenere che la lettura è inevitabilmente un'esperienza dell'alterità. Il lettore è gettato in una condizione di alienazione, perché non appena si consegna all'«onnipotenza della finzione»¹⁴ il suo io è sopraffatto da quello dell'autore che rivive attraverso di lui: «Io sono qualcuno a cui accade di avere, come oggetto del proprio pensare, dei pensieri che sono parte di un libro che sto leggendo [...]. Sono i pensieri di un altro, e tuttavia sono io il loro soggetto»¹⁵.

Davanti a questa situazione straniante, Poulet comprende che il pensare avviene sempre in prima persona; di conseguenza, se «non è mai un LUI ma un IO»¹⁶ quello che pensa, per il tempo della lettura io sono obbligato a dimenticare me stesso, ad alienarmi da me stesso: «“Io è un altro”, diceva Rimbaud. Un altro *Io*, che ha sostituito il mio e continua a sostituirlo finché continuo a leggere. Leggere è soltanto questo: non solo un modo per ospitare parole, immagini e idee estranee, ma anche un modo per dare spazio al vero principio estraneo che le pronuncia e le protegge»¹⁷. Poulet ne inferisce quindi che «la coscienza inerente all'opera è attiva e potente; occupa il primo piano», mentre l'io del lettore, benché conscio di quanto gli accade da una parte, gioca un «ruolo molto più umile, contento di registrare passivamente» tutto ciò che lo attraversa¹⁸.

Poulet attribuisce al lettore una passività auto-indotta e volontaria, Iser insiste invece sulla lettura come attività. Si rifiuta, infatti, di descrivere la lettura come una mera ricezione (*Rezeption*), preferendo parlare di effettuazione (*Wirkung*). La lettura reale sarebbe la risposta a un invito già insito nel testo. Spetta al polo estetico del lettore realizzare in pieno il significato potenziale che il polo artistico dell'autore si limita a depositare nell'ope-

¹³ G. Poulet, *Phenomenology of Reading*, in «New Literary History», vol. 1, n. 1, 1969, p. 54.

¹⁴ *Ivi*, p. 55.

¹⁵ *Ivi*, p. 56.

¹⁶ *Ibidem* (maiuscolo dell'autore).

¹⁷ *Ivi*, p. 57.

¹⁸ *Ivi*, p. 59.

ra¹⁹. Questa convinzione induce Iser a distinguere dal lettore reale del testo il lettore implicito, ossia «una struttura testuale che anticipa la presenza del ricevente senza necessariamente definirlo»²⁰.

Quando l'autore scrive, è inevitabilmente indotto a pianificare la lettura del suo testo, a immaginarsi le caratteristiche del lettore fittizio cui intende rivolgersi. L'atto della lettura è, però, a sua volta un atto di selezione e determinazione. La struttura testuale del lettore implicito impedisce alla coscienza del lettore reale di produrre arbitrariamente quello che vuole. Tuttavia, con la propria attività ermeneutica il lettore reale attualizza liberamente solo una delle possibili interpretazioni insite nel testo. L'opera letteraria «non è solo la visione del mondo dell'autore, è essa stessa una combinazione di diverse prospettive»²¹. Leggere significa scegliere queste prospettive, selezionare uno dei possibili percorsi interpretativi, producendo quella che Iser definisce in perfetto lessico fenomenologico la relazione sfondo-primo piano, o ancora la relazione tema-orizzonte: «Siccome le prospettive sono continuamente intrecciate e interagenti, non è possibile per il lettore abbracciarle tutte contemporaneamente, e così la veduta nella quale egli è coinvolto in ogni momento particolare è ciò che costituisce per lui il tema. [...] Ora l'orizzonte non è qualcosa di puramente opzionale; esso è composto di tutti quei segmenti che hanno sostituito i temi delle fasi precedenti della lettura»²².

Husserl si è mai posto il problema del lettore del suo testo? Quali sono i caratteri del lettore implicito del testo fenomenologico? Come si rapporta il lettore reale al testo fenomenologico? Prevale la passività indotta e straniante prospettata da Poulet oppure l'attività selettiva su cui insiste Iser?

Il primo aspetto da evidenziare è che, alla luce delle analisi di Poulet e Iser, tutti i timori espressi da Fink sulla natura eccezionale del testo fenomenologico dovrebbero forse essere ridimensionati. Il conflitto tra autore e lettore è inevitabile in qualsiasi opera letteraria. L'asimmetria non è una caratteristica esclusiva del rapporto che intercorre fra l'autore fenomenologo e il suo lettore dogmatico, ma appartiene a qualsiasi testo. Allo stesso modo, Poulet e Iser sono convinti che l'atto del leggere implichi per sua natura una rottura con le normali inclinazioni della coscienza che legge. Poulet insiste, come visto, sull'effetto straniante; Iser adopera parole assolutamente affini a quelle spese da Husserl per descrivere l'effetto della riduzione sulla coscienza mondana che la pratica: «Il testo deve produrre una posizione dalla quale il lettore può essere reso capace di vedere cose che non ha mai

¹⁹ Cfr. W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it. di R. Granafei, rivista da C. Dini, Il mulino, Bologna 1987, pp. 64-79.

²⁰ *Ivi*, pp. 73-74. Iser introduce il concetto di lettore implicito nel saggio precedente a *Das Akt des Lesen*, ossia il meno teorico e più esemplificativo volume intitolato appunto *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Verlagsort, München 1972.

²¹ *Ivi*, p. 157.

²² *Ivi*, p. 158.

messo a fuoco finché le sue inclinazioni abituali avevano determinato il suo orientamento»²³. Si potrebbe dunque affermare che leggendo testi fenomenologici si impari cosa significa leggere in generale e che viceversa leggendo ci si esercita a comprendere il significato del rivolgimento trascendentale. In altre parole, la lettura consente alla coscienza di formare inconsapevolmente, permanendo comunque nell'atteggiamento naturale, la predisposizione ad attuare l'epochè fenomenologico-trascendentale. Ciò non esclude, però, che la coscienza mondana possa essere talmente ottusa, pigra e abitudinaria da non saper leggere: se non le sembra di subire nessun effetto straniante, se non si lascia guidare dal testo (come vorrebbe Poulet), non instaura nessun conflitto dialettico con l'autore (come vorrebbe invece Iser); è questo il lettore che seleziona libri che lo divertono e rassicurano, mentre scarta tutti i libri che lo mettono in discussione etichettandoli come difficili. Ma il fenomenologo sicuramente mette in conto l'esistenza di questa tipologia di lettore, così come ogni filosofo che ha imparato la lezione di Platone sul difficile destino che lo attende ogniqualvolta assolve il suo compito e ritorna nella caverna.

Più difficile è esprimersi invece sulla seconda questione sollevata. Vale a dire: il lettore implicito prospettato (o deducibile) dal testo di Husserl si caratterizza per una forma di passività indotta oppure per un'attività ermeneutica e selettiva?

Un'indicazione si può ricavare da un'operazione di valore fondativo per l'intero progetto fenomenologico che Husserl compie nella *Prima Ricerca Logica* quando va alla ricerca di un linguaggio capace di esprimere la struttura intelligibile delle cose. Nell'introduzione al secondo volume, Husserl afferma di non volersi accontentare di «“pure e semplici parole”, cioè di una comprensione puramente simbolica delle parole»²⁴, ma di voler giungere a parole capaci di rendere conto della grammatica dell'essere, della sintassi che struttura il mondo. Con questo intento arriva a distinguere il segno (*Zeichen*) come indice (*Anzeichen*) che non designa (*bezeichnen*), dal segno che invece esprime, operando come *medium* di un significato.

Husserl va alla ricerca di una situazione, descrivibile fenomenologicamente, nella quale l'espressione non si trovi intrecciata con il segno come indice. Quest'intreccio è inevitabile nel «dialogo vivente [*lebendige Wechselgespräch*]]»²⁵. In ogni dialogo, infatti, ogni espressione nasce innanzitutto a scopi comunicativi. Chi parla produce un'espressione con l'intento di pronunciarsi su qualcosa, conferisce alla parola un senso che intende comunicare al suo interlocutore. D'altro canto, chi ascolta «coglie colui che parla come una persona che non produce meri suoni, ma che gli rivolge la parola»²⁶, si dispone nell'ottica di comprendere l'intenzione di colui che par-

²³ *Ivi*, p. 74.

²⁴ *RL I*, p. 271.

²⁵ *Ivi*, p. 291.

²⁶ *Ivi*, p. 300.

la. Vi è perciò una «coordinazione reciproca tra il parlare e l'ascoltare, tra l'informare su certi vissuti psichici nel parlare e l'assumere questa informazione nell'ascolto»²⁷. Se si considera questo inestricabile rapporto, allora bisogna ammettere che, per Husserl, nel discorso comunicativo «tutte le espressioni fungono da indici. All'ascoltatore essi servono come segni dei "pensieri" di chi parla»²⁸. Per indagare l'espressione nella sfera in cui non è intrecciata con il segno come indice, bisogna allora astrarre dalla sua funzione informativa. Bisogna prescindere dal dialogo, nel quale – come spiega Derrida ne *La voce e il fenomeno* – «l'espressione ci indica un contenuto mai del tutto sottratto all'intuizione, cioè il vissuto altrui» e in cui «il contenuto ideale della *Bedeutung* e l'aspetto spirituale dell'espressione si uniscono all'aspetto sensibile»²⁹. Husserl è perciò costretto a rivolgersi a un «linguaggio senza comunicazione», al monologo silenzioso che avviene nell'interiorità dell'animo umano:

Finora abbiamo considerato le espressioni nella loro funzione comunicativa. Essa si fonda essenzialmente sul fatto che le espressioni operano qui come indici. Ma un ruolo notevole è assegnato alle espressioni anche nel caso della vita dell'anima che non entra in un rapporto comunicativo. È chiaro che questa modificazione di funzione lascia intatto ciò che fa sì che le espressioni siano tali. Come in precedenza, esse hanno i loro significati – gli stessi che detengono nel discorso dialogico³⁰.

Quello che, sulla scia di Fink, Derrida definisce il paradosso del progetto fenomenologico sta proprio in questa forma di ridimensionamento dell'espressione alla sua funzione significante (a discapito della sua funzione informativa). Husserl vorrebbe cogliere l'intimo rapporto che intercorre fra la coscienza che «si parla [...] nel discorso solitario»³¹ e il mondo stesso; vorrebbe elaborare un linguaggio in cui le parole sappiano afferrare nella loro essenza i modi di manifestarsi delle cose e i modi in cui noi le cogliamo. Per attingere un linguaggio che guardi al mondo, Husserl non trova altro espediente che ritirarsi dal mondo, affidandosi alla vita solitaria dell'anima.

Il paradosso si complica ulteriormente quando consideriamo la messa per iscritto dell'esperienza fenomenologica. Finché Husserl intende la fenomenologia come un discorso orale, come un monologo della coscienza alle prese con se stessa e con il proprio modo di rivolgersi al mondo, non ha difficoltà a descrivere il linguaggio fenomenologico come la pura espressione della voce interiore della coscienza. Ma la messa per iscritto del discorso fenomenologico manifesta già di per sé una volontà di comunicazione. Sorge il problema di come si possa comunicare l'adozione di un linguaggio che non intende

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, trad. it. a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 1968, pp. 33-34.

³⁰ *Ivi*, p. 302.

³¹ *Ivi*, p. 303 (trad. mod.).

informare ma esprimere. Il testo fenomenologico invita il suo lettore a non intendere le parole come rivolte all'io che legge, ma come rivolte allo stesso io che le pensa. Il lettore di un testo fenomenologico dovrebbe immedesimarsi nell'io dell'autore, riproducendo nella propria coscienza quell'esperienza di dialogo solitario con se stesso, o più correttamente di soliloquio, che già l'autore ha compiuto e documentato per iscritto.

L'affinità con la descrizione di Poulet è palese. Se ben letto, il testo di fenomenologia produce nel proprio lettore un effetto straniante, perché induce il lettore a pensare i pensieri dell'autore, a rivivere le sue esperienze come fossero proprie. Il problema è però come il lettore intenda l'io dell'autore che prende il sopravvento sul proprio io di lettore? Se lo intende semplicemente come l'io di un altro uomo, allora c'è il rischio che il testo di fenomenologia non riesca fino in fondo a restituire il senso dell'esperienza compiuta dal suo autore. Emerge qui la differenza che intercorre fra l'opera fenomenologica e qualsiasi altra opera d'arte letteraria (difficile o meno): l'effetto straniante è stato subito in primo luogo dall'autore del testo, perché il soggetto che guida l'esperienza fenomenologica è quello trascendentale, che come già visto solo per un'analogia essenziale si sovrappone al soggetto umano in cui di volta in volta si incarna.

Iser sostiene che il lettore attualizza solo uno dei molteplici significati potenziali di un testo, ma se questo significa esporsi al rischio che il lettore non interpreti l'io che sopraffà il proprio come il soggetto trascendentale che si obietta in un io umano (e non mi sembra si possa escludere questo rischio), allora il testo fenomenologico non può non esibire una natura ambigua, ermetica, difficilmente intelligibile. Ma al contempo non si può far affidamento solo sulla capacità dell'io del lettore di farsi umilmente da parte registrando passivamente le esperienze che lo attraversano. Per questo motivo il modello di Poulet deve essere integrato con quello di Iser³²: la dialettica fra il polo teoretico dell'autore fenomenologo e il polo ermeneutico del lettore di testi fenomenologici è la chiave per mantenere sempre aperta la possibilità che il testo di fenomenologia venga compreso e rivissuto nel suo senso più autentico. Bisogna ora capire come questa dialettica fra autore e lettore possa aver luogo e in che misura e modo essa viene promossa dallo stesso testo di fenomenologia.

3. La dialettica fra autore e lettore

Poulet considera decisivo che il lettore induca il proprio io a fare un passo indietro per lasciare che l'essere razionale, di cui l'autore è portavoce e l'ope-

³² È Iser stesso a suggerirlo ne *L'atto della lettura*, cit., p. 233: «Sebbene il concetto sostanzialista di coscienza di Poulet non possa darci di più egli ha sollevato alcuni punti che possono esserci di aiuto se sviluppati lungo linee alquanto diverse. La lettura rimuove la divisione soggetto-oggetto, e così il lettore viene posseduto dai pensieri dell'autore».

ra testimone, lo attraversi. L'umiltà invocata da Poulet non è facile da ottenere, soprattutto quando il lettore si dimostra poco propenso a sospendere le proprie inclinazioni personali. La fenomenologia si rivolge alla coscienza che non ha ancora attuato l'epochè, al dogmatico (come lo chiamava Fink). Non può pretendere che un soggetto incapace di ricondurre le proprie inclinazioni personali a un atteggiamento unitario, sia disposto a metterle in discussione. Ciò non esclude, però, che il fenomenologo possa affidarsi proprio a quei caratteri che contraddistinguono il lettore dogmatico per riuscire a volgere a proprio favore la situazione.

Progettando il suo scritto sulla base del lettore ideale, il fenomenologo deve perciò, da una parte, introdurre delle esche che sappiano catturare l'attenzione della coscienza mondana, dall'altra, deve inventare strategie per produrre l'effetto di straniamento. Questo significa, in altre parole, che il testo fenomenologico deve gettare un ponte verso il modo ordinario di guardare le cose e, al contempo, creare dei cortocircuiti che permettano di innescare la dialettica fra autore e lettore.

La funzione di esca in un testo di Husserl è a mio avviso assolta dalle metafore che egli spesso usa per esemplificare una sua descrizione. Un caso emblematico a riguardo mi sembra quello del § 124 di *Idee I*. Qui Husserl si sofferma sul rapporto che intercorre fra lo strato dell'espressione e quello del significato, sostenendo che la peculiarità del primo dovrebbe essere la trasparenza, ossia la capacità di fondersi con lo strato del significato senza alterarne il senso espresso. Per esemplificare la sua descrizione, Husserl introduce delle metafore: inizialmente, afferma che ogni contenuto di senso «viene concettualmente impresso (*ausprägen*) nel correlato noematico dell'esprimere»³³. Husserl evoca così un'antica metafora rivisitata in chiavi diverse da Aristotele e Descartes. Lo strato del significato si sovrappone su quello dell'espressione come un sigillo si imprime sulla cera. Questo permette a quel «*medium* intenzionale» che è l'espressione di «rispecchiare – per così dire – secondo la forma e il contenuto ogni altra intenzionalità, di raffigurarla (*abbilden*) in una propria coloritura e con ciò di rappresentare (*einbilden*) in essa la propria forma di concettualità (*Begrifflichkeit*)»³⁴. Dal recupero della metafora del sigillo sulla cera Husserl passa alla ancora più logora (e quindi apparentemente di facile intelligibilità per il lettore dogmatico) metafora dello specchio, e da questa ancora a quella del quadro. Ma dopo aver messo il lettore a proprio agio, utilizzando metafore che forse conosce o che comunque gli permettono di comprendere la sua tesi ricorrendo a dei fenomeni esemplari che esperisce nella vita quotidiana, Husserl scrive che «tuttavia, i termini rispecchiare o raffigurare che si impongono sono da assumere con cautela, poiché la metaforicità (*Bildlichkeit*) che permette di applicarli potrebbe facilmente

³³ *Idee I*, p. 308.

³⁴ *Ibidem*.

fuorviare»³⁵. Dopo aver dato al lettore l'impressione di volergli tendere la mano, lo invita a riflettere sui limiti delle metafore che lo avevano cullato. Mettendo in discussione le metafore adoperate, l'autore inizia a educare il proprio lettore allo sforzo ermeneutico. Husserl non fornisce un'ulteriore indicazione che possa correggere il tiro delle sue metafore. Husserl articola il suo discorso sulla base di negazioni: inizialmente paragona l'espressione a un sigillo su una cera, poi a uno specchio, o a un quadro; alla fine, conclude che tuttavia nessuna di queste metafore riesce a cogliere il modo di funzionare dell'espressione, perché il linguaggio metaforico è di per sé limitato. Così facendo, Husserl inserisce nel testo quelli che Iser definisce *blanks*, dei vuoti, delle lacune, che è compito dell'immaginazione del lettore riempire: «Il non detto prende vita nell'immaginazione del lettore, in tal modo il detto "si schiude" per assumere una significanza più grande di quanto si sarebbe supposto»³⁶.

Iser cita un passo tratto dal saggio del 1952 su *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* in cui Merleau-Ponty osserva che «il linguaggio significa quando, invece di copiare il pensiero, si lascia fare e disfare da esso»³⁷. Il linguaggio viene disfatto dai *blanks* che il lettore deve riempire, ma Iser evidenzia che «essi non possono, ovviamente essere riempiti dal sistema stesso, e così la conseguenza è che solo in un altro sistema essi possono essere riempiti. Ogni volta che il lettore colma gli spazi vuoti, la comunicazione comincia»³⁸. L'affermazione è cruciale perché piuttosto che risolvere il paradosso della comunicazione fenomenologica direi che lo supera. Quando il fenomenologo mette per iscritto la propria esperienza persiste in quella situazione fortemente paradossale in cui si trova a dover comunicare in un linguaggio ordinario un vissuto trascendentale, extra-ordinario, che a sua volta consiste in un soliloquio con se stesso che ha per tema se stesso e il proprio rapporto con il mondo e che si serve di un linguaggio non informativo. La difficoltà in cui si trova l'autore di un testo fenomenologico verosimilmente intacca il suo linguaggio, rendendogli particolarmente difficile la resa del testo. Ma proprio questa difficoltà diventa secondo Iser produttiva, perché produce dei cortocircuiti, dei vuoti, un non-detto, che il lettore si sente invitato a colmare³⁹. È

³⁵ *Ivi*, p. 308-09. Sulla natura problematica del § 124 di *Idee I* cfr. quanto sostiene J. Derrida, *La forma e il voler-dire*, trad. it. di M. Iofrida, in *Id.*, *Margini della filosofia*, Einaudi, Milano 1997, pp. 209-231. Mi permetto di rimandare anche al mio *La dialettica dell'immagine. Benjamin e Husserl sull'ordinarietà della filosofia*, in L. Filieri (a cura di), *Linguaggi dell'immaginazione*, introduzione di L. Vanzago, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 72-90, dove nel § 3 (pp. 82-88) ho comparato il modo in cui Benjamin e Husserl interpretano il ruolo dell'immagine nel linguaggio scritto.

³⁶ W. Iser, *L'atto della lettura*, cit., p. 248.

³⁷ M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in *Id.*, *Segni*, trad. it. di G. Alfieri, cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 69.

³⁸ W. Iser, *L'atto della lettura*, cit., p. 249.

³⁹ Iser definisce queste lacune volute e progettate la "negatività" di un testo: «A differenza della negazione, la negatività non è formulata dal testo, ma ne forma la base non scritta; essa

inevitabile che l'autore sia preso dall'ansia di comunicare, ma proprio la dialettica fra quest'ansia e l'incapacità di comunicare quell'esperienza difficile da comunicare getta le basi perché la comunicazione possa avvenire. Sinora, probabilmente si è pensato che comunicare significhi illustrare all'altro, al lettore, come stanno le cose per me, cosa mi è accaduto. Ma, in realtà, Iser reputa più efficaci quei testi che fondano la propria capacità comunicativa su un invito, rivolto dall'autore al lettore, a trovare delle risposte capaci di spiegare cosa è accaduto al soggetto del vissuto (quindi, cosa è accaduto *nel passato* all'autore che scrive e cosa sta accadendo al lettore che rivive quell'esperienza *nel presente* della lettura). Se il processo di scrittura finisce con la disperazione (o almeno il dubbio) dell'autore che avverte di non essere stato in grado di comunicare, allora probabilmente il processo di lettura sarà virtuoso, perché il lettore si sentirà piacevolmente investito del compito di colmare le lacune del testo.

Iser sostiene che il rapporto che intercorre fra il testo e il suo lettore è molto diverso da quello che intercorre fra un oggetto visivo e il suo osservatore. In quest'ultimo caso l'oggetto è definito se è ben focalizzato. Nel primo caso, invece, il testo inizia a comunicare quando produce quello che Iser definisce il punto di vista errante:

L'«oggetto» del testo può solo essere immaginato grazie a diverse fasi consecutive di lettura. Noi siamo sempre al di fuori dell'oggetto dato, mentre siamo collocati all'interno del testo letterario. La relazione fra testo e lettore è quindi molto diversa da quella fra un oggetto e un osservatore: invece di una relazione soggetto-oggetto, si dà un punto di vista mobile che viaggia lungo l'*interno* di ciò che deve cogliere. Questo modo di afferrare un oggetto esiste solo in letteratura⁴⁰.

Al lettore non è concessa la stessa possibilità di distaccarsi dall'oggetto della propria intenzione che, invece, appartiene all'osservatore. Catapultato nel testo, il lettore si imbatte in un orizzonte indeterminato di schemi che devono essere concretizzati (come affermava Ingarden). L'intenzionalità del lettore non incontra, in altre parole, un oggetto definito, ma «deve costruire l'oggetto da sé – spesso in un modo che va contro il mondo familiare evocato dal testo»⁴¹. Il lettore diventa così soggetto di un «processo di sintesi»

non nega le formulazioni del testo, ma – mediante i *blanks* e le negazioni – le condiziona. Essa consente alle parole scritte di trascendere il loro significato letterale, di assumere una referenzialità multipla, e così di sottostare all'espansione necessaria per trapiantarle come una nuova esperienza nella mente del lettore» (*ivi*, p. 322). Sulla nozione di negatività anche negli scritti successivi di Iser cfr. G. Schwab, «*If only I were not obliged to manifest*»: *Iser's Aesthetics of Negativity*, «New Literary History», vol. 31, n. 1, 2000, pp. 73-89; W. Fluck, *The Search for Distance: Negation and Negativity in Wolfgang Iser's Literary Theory*, «New Literary History», vol. 31, n. 1, 2000, pp. 175-210.

⁴⁰ W. Iser, *L'atto della lettura*, cit., p. 171.

⁴¹ *Ivi*, p. 172.

che continua «lungo tutte le fasi del viaggio del punto di vista errante»⁴². Tuttavia, proprio mentre il lettore con il suo sforzo ermeneutico tenta di attualizzare il significato potenziale del testo, si trova inconsciamente a essere costituito dal testo. La sintesi attiva, che il lettore realizza con il suo sforzo ermeneutico, sottintende una sintesi passiva, in cui la coscienza che legge acquista i caratteri e le inclinazioni del lettore ideale del testo fenomenologico: «Il significato del testo letterario può essere completato solo dal soggetto che legge e non esiste indipendentemente da lui; altrettanto importante, però, è che il lettore stesso, costituendo il significato, è anche costituito. E qui sta il pieno significato delle così dette sintesi passive»⁴³.

Iser spiega di chiamare “passive” queste sintesi perché vengono prodotte inconsciamente e in modo continuo nel corso della lettura⁴⁴. Non descrive quindi la passività alla stessa maniera di Poulet, come un atto di mera registrazione, ma come un momento di auto-trasformazione. Iser parla della coscienza del lettore come di un polo estetico, ma tale polo non è preformato, si costituisce mentre si svolge il processo della lettura.

Conclusione

In conclusione si può rilevare che sicuramente il testo fenomenologico diventa più intelligibile se il suo lettore impara a lasciarsi guidare dai pensieri messi per iscritto dall'autore, come sostiene Poulet. Tuttavia, è anche vero che quest'atteggiamento deve essere acquisito, non può descrivere il modo spontaneo in cui la coscienza ordinaria si predispose nell'atto della lettura. Né l'atteggiamento di passività che si va a costruire nel corso del processo di lettura può essere inteso come un atto di mera ricezione. La passività è frutto dello sforzo del lettore maturo, perciò dietro di essa si cela un'attività, un esercizio spirituale che porta il lettore a intraprendere una sfida ermeneutica con il testo.

Il lettore è spontaneamente indotto a riempire le lacune e a decifrare il non-detto di un testo di fenomenologia. Quest'attività interpretativa lo induce probabilmente a credere di vincere la sfida ermeneutica con l'autore. Ma l'autore non vuole che il lettore faccia altro: mentre il lettore crede di marchiare il testo con la sua impronta, in realtà si sta facendo modificare dal testo. L'inserimento di lacune, di spazi vuoti, l'allusione a qualcosa di non-detto sono strategie con le quali l'autore tiene in pugno l'interpretazione del proprio testo portando il lettore reale ad avvicinarsi il più possibile al lettore ideale.

Questa dinamica è poi a sua volta parte dell'operazione generale che compie il fenomenologo. L'uomo che ha attuato l'epochè fenomenologico-trascen-

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 227.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 208.

dentale si rivolge agli altri uomini che permangono nell'atteggiamento naturale cercando di indurli ad attuare il rivolgimento riflessivo. Lo fa mettendo per iscritto in forma di teoria la propria personale esperienza di trasformazione.

Fink sostiene che i saggi pubblicati in vita da Husserl sono difficili perché si presentano sotto forma di introduzioni⁴⁵. La frase potrebbe spiazzare un lettore ingenuo, non chi ha ragionato sulla paradossalità del linguaggio fenomenologico e sul modo in cui il fenomenologo mette per iscritto le proprie tesi. I testi introduttivi pubblicati da Husserl sono difficili perché provano a trasporre in linguaggio ordinario pensieri ed esperienze che rompono con il modo ordinario di pensare e agire. Ma sono difficili anche perché sottopongono il lettore a una particolare esperienza di metamorfosi: mentre lo costituiscono (portandolo sempre più vicino all'immagine ideale del lettore prospettata dall'autore), predispongono anche la coscienza del lettore ad attuare l'epochè fenomenologica e quindi a diventare un nuovo autore.

⁴⁵ E. Fink, *Prossimità e Distanza. Saggi e discorsi fenomenologici*, trad. it. A. Lossi, introduzione di H. R. Sepp, Edizioni ETS, Pisa 2004, p. 82.

Husserl sullo stato dell'arte: riflessioni al crocevia tra fenomenologia e letteratura

Filippo Nobili

L'opposizione letteratura-filosofia non esige d'esser risolta; al contrario, solo se considerata permanente e sempre nuova ci dà la garanzia che la sclerosi delle parole non si chiude sopra di noi come una calotta di ghiaccio¹.

Introduzione

È possibile rinnovare in chiave eminentemente fenomenologica l'opposizione tra arte (letteratura in particolare) e filosofia? Ed è possibile che questa rinnovata opposizione – arcignamente contraria ai tentativi di livellamento o riduzione, di mutuo assorbimento, come non sono mancati nel corso del secolo scorso – permetta infine di conseguire un interscambio fruttuoso, una reciproca delucidazione?

Sulla falsariga di queste domande si colloca l'intento perlopiù esplorativo del presente lavoro. Esso si propone di sondare, lungo un andamento per certi versi ondivago (dalla fenomenologia all'arte, dall'arte alla letteratura e da questa, di nuovo, alla fenomenologia), se e come a partire dalla tensione vigente tra i due poli, nel tentativo cioè di riflettere l'uno sull'altro e di definirsi contrastivamente, questi possano porsi domande sulla vera natura di se stessi, sulle proprie prerogative e limitazioni.

Forse meno fuorviante che il livellamento ma altrettanto sterile appare infatti il rischio della mera giustapposizione. Arte (letteratura), filosofia (fenomenologica), trincerate in se stesse come scomparti di un sapere iperspecialistico, elitario, e dimentiche di quel comune retroterra da cui, sia pure a loro modo, attingono in termini di esperienza e linguaggio, in termini, soprattutto, di amatorialità diffusa e per certi versi residuale. Il rischio sarebbe viepiù quello dell'incomunicabilità programmata, del progressivo restringimento prospettico, la perdita dello sguardo d'insieme e conseguente deriva autoreferenziale.

Cercando di eludere ciò di cui si avverte, nella prima parte tenterò di evidenziare i principali contributi che a partire da Husserl è possibile ricavare

¹ I. Calvino, *Filosofia e letteratura*, in *Id.*, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 151.

per una comprensione del fenomeno artistico (farò riferimento soprattutto alle nozioni di epoché, di atteggiamento, d'interesse, al ruolo svolto dalla fantasia); in seguito, nella seconda parte, sposterò il focus del mio discorso sulla letteratura, cercando di porre in luce non soltanto come la prospettiva fenomenologica delineata nella sezione precedente possa illuminare il nostro intendimento di specifiche opere letterarie (farò riferimento soprattutto al *Livro do dosassossego* di Pessoa) ma anche, muovendomi in senso inverso, come e in che modo le forme letterarie possano ridefinire la prospettiva di una filosofia fenomenologica (nei termini ad esempio di una esemplificazione intuitiva di alcune tesi husserliane e in quelli di una loro messa in discussione).

La volontà di giocare su prospettive diverse rispecchia l'intento esplorativo più che assertivo di questo lavoro, il quale, inevitabilmente, non potrà che alludere ad abbozzi di soluzioni possibili, per la cui realizzazione non si potrà che demandare.

1. *Dall'epoché estetica all'opera d'arte in Husserl*²

Per quanto l'enorme mole di scritti che compongono il *Nachlass* husserliano ci consegni un relativamente esiguo numero di pagine dedicate all'opera d'arte, non mancano certo spunti indiziari forieri di possibili sviluppi. Credo si possa concordare su come questi, in maniera conseguente rispetto all'impostazione correlativa dell'indagine fenomenologica, procedano essenzialmente secondo due ordini di riflessione. Da una parte si trovano accenni indirizzati verso una *noematica dell'opera d'arte*: mi riferisco a quelle considerazioni dagli esiti squisitamente ontologici³ dedicate alla costituzione del mondo spirituale, della sfera della cultura, degli ordinamenti etico-giuridici, degli oggetti d'uso, etc. L'opera d'arte rientra senz'altro in questo dominio esperienziale proprio della persona, contribuendo ad arricchirne le specificità antropologiche del mondo circostante (*Umwelt*)⁴. Dall'altra si riscontra un'attenzione volta a una *noetica del fenomeno artistico*, con ciò intendendo analisi incentrate sul tipo di atteggiamento in gioco nell'esperienza estetica, sulle operazioni costitutive relative ai due momenti della creazione e della fruizione dell'opera. Pur considerando con Husserl i due ordini di riflessione intrinsecamente correlati mi concentrerò sul secondo ritenendolo maggiormente in grado di far emergere quelle che sono le peculiarità di una tratta-

² Per le opere del quale si citerà facendo riferimento alle sigle esplicitate nell'apposita sezione a inizio volume; eventuali traduzioni da testi non disponibili in edizione italiana saranno da imputare al sottoscritto.

³ La corrispondenza fra differenze ontologiche, nessi eidetici e molteplicità costitutive è asserito in *Idee II*, p. 185.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 186-189, 240-241.

zione fenomenologica dell'arte, nonché di integrarsi con quanto si dirà nella sezione successiva⁵.

Dal punto di vista husserliano, il soggetto rivolto all'oggetto d'interesse artistico lo esperisce secondo un tipo di modificazione del proprio corso esperienziale⁶, entrando cioè in una sorta di atteggiamento estetico (*ästhetisch Einstellung*). La nozione di atteggiamento è definita come quell'atto complessivo (*Gesamtakt*) – come quel complesso unitario di atti o vissuti – avente come correlato non un tema oggettuale di volta in volta dato, come nel caso del singolo atto, bensì un vero e proprio universo tematico (*thematisch Universum*), circoscritto da un peculiare motivo esperienziale, da specifiche direzioni d'interesse (*Interessenrichtungen*)⁷. Questo tipo di atteggiamento, se opportunamente declinato, sembra ricomprendere al suo interno le differenti esperienze costitutive del creatore e del fruitore dell'opera d'arte. È soltanto con la mediazione offerta da quest'ultima, infatti, tenendo cioè presenti i due momenti intenzionali della creazione e della fruizione, che l'evento artistico può essere compreso nella sua complessità.

Dal punto di vista dell'artista, il passaggio a un tipo di esperienza esteticamente atteggiata comporta una rottura radicale con l'attitudine ingenua, naturale, del nostro consueto modo di vivere, che Husserl non esita a paragonare a quella inscenata dall'epoché fenomenologica⁸. Non a caso, tale rottura sarebbe in grado di promuovere una sorta di «destituzione estetica della realtà effettiva del mondo [*ästhetische Enthobenheit von der Weltwirklichkeit*]», una sua messa «fuori validità [*außer Geltung*]»⁹ capace di trasfigurarne il senso. In questa destituzione, sia l'artista che il fenomenologo sperimentano infatti una perdita e un guadagno in termini di prospettiva sul mondo. La perdita di familiarità nei confronti del circostante, di spontanea adesione ai significati, all'uso strumentale delle cose è contraccambiata con la scoperta di una dimensione preordinata in cui le cose stesse e le conoscenze ad esse relative traggono la propria origine manifestativa¹⁰. Il tipo di *esibizione* insce-

⁵ Per uno sviluppo senza dubbio originale delle posizioni husserliane in direzione noematica v. J. B. Brough, *Art and Artworld: Some Ideas for a Husserlian Aesthetic*, in R. Sokolowski (a cura di), *Edmund Husserl and the Phenomenological Tradition. Essays in Phenomenology*, The Catholic University of America Press, Washington D.C. 1988, pp. 25-45. In questo saggio Brough prova a delineare, partendo dalla *Crisi delle scienze europee*, un'estetica husserliana sulla falsariga della cosiddetta teoria "istituzionale" dell'arte formulata da George Dickie.

⁶ «Questa peculiare modificazione dell'atteggiamento inerisce come possibilità ideale a tutti gli atti» (*Idee II*, p. 13).

⁷ Cfr. FP, pp. 127-129 e nota δ.

⁸ Oltre alla nota lettera del 1907 a Hugo von Hofmannsthal (Hua Dok III/7, pp. 133-136) si vedano anche le pagine più tarde del 1931 contenute in Hua XXXIV, pp. 365-371, dove si parla in maniera esplicita di epoché estetica.

⁹ Hua XXXIV, pp. 369-370.

¹⁰ Cfr. R. Bernet, *Phenomenological and Aesthetical Epoché: Painting the Invisible Things Themselves*, in D. Zahavi (a cura di), *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 567.

nato dall'opera d'arte, come quello ricercato nell'evidenza fenomenologica, sottintende *l'inibizione* preventiva del nostro coinvolgimento nel marasma degli interessi mondani. Naturalmente, nell'uno come nell'altro caso, lungi dal rifuggire la vita e dall'arroccarsi in se stessi, tale inibizione sarebbe anzi funzionale al riassorbimento della vita stessa, trasfigurata e in alcuni sui tratti acuita, all'interno della produzione artistica, della descrizione fenomenologica¹¹. Il sodalizio dell'artista atteggiato esteticamente e del fenomenologo atteggiato teoreticamente è sancito da Husserl in modo tale da accreditarne la comune investitura a partire dal fenomenizzarsi della realtà reso possibile dall'epoché:

In un tale atteggiamento estetico universale, in quanto puramente "disinteressato" all'essere del mondo [...] la realtà effettiva del mondo si trasforma in un mero "fenomeno del mondo [*Weltphänomen*]", un fenomeno che prescindendo dall'atteggiamento [...] è lo stesso fenomeno mondo [*Phänomen Welt*] nella messa in questione teoretica universale»¹².

Ora, com'è noto, la mancanza d'interesse dello spettatore fenomenologico non coincide con un disinteresse «da tutti i punti di vista [*in jeder Hinsicht*]»¹³ ma prelude a un suo riorientamento. L'indifferenza nei confronti di ogni credenza e posizione d'essere, la realtà in quanto fenomeno acquisita mediante l'epoché fenomenologica apre le porte alla riduzione trascendentale, a un rinnovato interesse teoretico per le fonti originarie di questa pura manifestatività. Similmente, l'atteggiamento estetico non è completamente disinteressato ma è un atteggiamento in cui l'interesse dominante (*herrschenden Interesse*) si dissocia da ciò che invece gli risulta ora indifferente¹⁴. L'epoché estetica riorienta l'interesse del soggetto verso una condotta di vita improntata alla realizzazione del valore e del piacere artistico. Una realizzazione che, come sembra, dev'essere intesa e perseguita tanto dall'artista quanto dal fruitore dell'opera. L'artista, da parte sua e in maniera non totalmente consapevole¹⁵, conferisce valore originariamente, lungo un processo di continua autovalutazione delle varie fasi di elaborazione dell'opera:

egli dispone della forma che vuole realizzare nel modo di un'idea finale [*Zielidee*] – per quanto oscura –, è cosciente di essa, per così dire, come mera δὴναιμς e delle forme intermedie, come realizzazioni che si avvicinano ad essa, in modo più o meno

¹¹ Cfr. F. Kaufmann, *Art and Phenomenology*, in M. Farber (a cura di), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1940, p. 190.

¹² Hua XXXIV, p. 371.

¹³ FP, p. 125.

¹⁴ Cfr. Hua XXXIV, p. 368. Vedremo più avanti come questa dissociazione dell'interesse dominante coinciderà con un'attenzione rivolta ora al rappresentato (al soggetto dell'opera) a spese di quella per il rappresentante (per ciò che meramente appare).

¹⁵ Tornerò più avanti su questo importante aspetto dell'inconsapevolezza metodica dell'artista.

riuscito. In questo sono manifestamente incluse valutazioni costanti [*beständige Wertungen*]: in tutti gli stadi intermedi dell'attività realizzatrice vengono valutati nel modo che spetta loro; ciò cui tendo come scopo deve avere per me la validità del valore¹⁶.

Consequentemente, la quintessenza dell'atteggiamento estetico inteso dal punto di vista del fruitore non sarà più allora un'«esperire posizionale diretto all'essere [*seinssetzende Erfahren*]» e perseguibile essenzialmente in vissuti di percezione (*Wahrnehmungen*), bensì un «cogliere emozionale [*Erfühlungen*]» finalizzato alla «prensione di valore [*Wertnehmung*]»¹⁷. Il fruitore dell'opera è interessato a rivivere e quindi ad attualizzare nuovamente il valore sedimentatovi dalla produzione artistica:

L'io vuole ora vivere in maniera valutante. [...] l'io vuole conseguire [*erzielen*] l'oggetto estetico in sé in quanto valore concreto determinato in sé, nel modo del pieno e puro piacere artistico [*im Modus des vollen und reinen Kunstgenusses*] (dell'unificazione sintetica delle intenzioni di valore che si riempiono continuativamente l'un l'altra), vuole conseguirlo come ἐντέρετα di ciò che prima era mera δύναμις, in quanto datità e possesso ultimi e reali del valore stesso, che, appunto, non è altro che il puro e soddisfatto piacere artistico¹⁸.

La purezza del piacere è assicurata, come abbiamo visto, dalla neutralizzazione di un modo strumentale di rapportarsi alle cose, dell'interesse nei confronti dell'essere del mondo e dal suo fenomenizzarsi¹⁹. Questa neutralizzazione rimanda a un ulteriore aspetto della trattazione husserliana dell'evento artistico, ovvero al fondamentale apporto costitutivo della fantasia. Ho rilevato sin qui come Husserl attribuisca all'artista la possibilità di accedere all'atteggiamento estetico mediante una rottura radicale come quella posta in essere da una vera e propria epoché estetica. Il problema che adesso sorge è quello per cui sembrerebbe del tutto inverosimile attribuire l'esercizio di una simile rottura anche al fruitore dell'opera. Il passaggio all'atteggiamento estetico, dal suo punto di vista, sembra infatti prodursi in maniera più lineare e meno radicale tramite un altro tipo di modificazione neutralizzante, quella operata dalla fantasia²⁰.

¹⁶ FP, p. 130.

¹⁷ *Ivi*, p. 134. Cionondimeno, nella misura in cui l'oggetto d'interesse estetico deve essere prima percepito per poi essere valutato, la percezione svolge ancora un ruolo fondativo nei confronti della prensione di valore. Husserl è perfettamente consapevole di come all'interno di un dato atteggiamento gli atti stiano tra loro in rapporti di *dominanza e subordinazione*, esercitando una funzione principale o accessoria per quelle che sono le finalità dell'atteggiamento in questione (cfr. *ivi*, p. 130).

¹⁸ *Ivi*, p. 134.

¹⁹ Si noti *en passant* come questa neutralizzazione dell'interesse rievochi, per indicazione dello stesso Husserl, il disinteresse tipico del piacere determinato dal giudizio di gusto secondo Kant (almeno così mi pare di poter interpretare il passo di Hua XXIII, p. 145n).

²⁰ Per lo stretto rapporto intercorrente tra modificazione di neutralità e fantasia cfr. *Idee I*, §§ 111-112.

È proprio tramite una simile inibizione (*Hemmung*) dell'esperienza in corso che il soggetto può modificare il proprio atteggiamento e accedere a una considerazione estetica del circostante: «Ci abbandoniamo a ciò che appare *come se fosse realtà* [*Wir lassen uns das Erseheinende gefallen, als ob es Wirklichkeit wäre*]»²¹. Una simile modificazione nel nostro modo di intenzionare il mondo è già in gioco, prima ancora che nei riguardi dell'opera d'arte, nella semplice contemplazione estetica di uno spaccato percettivo. Quando ad esempio ammiriamo la bellezza di un paesaggio, le varie componenti del panorama (uomini, case, paesi...) tramutano in figure dipinte (*Staffage*), la realtà effettiva assume i connotati di una rappresentazione teatrale (*Spiel*). La modificazione intenzionale all'insegna del "come-se (*als-ob*)" innescata dalla fantasia ha il merito di pervadere, di impregnare (*durchtränken*) la totalità dei contenuti appresi²²; così facendo eleva ogni valenza d'essere della realtà percepita al rango di mera apparenza estetica (*ästhetisch Schein*)²³. Il legame col sostrato percettivo non viene comunque mai perso: la modificazione di fantasia non sfocia in un mero fantasticare, l'atteggiamento estetico così come gli oggetti che ne popolano l'universo tematico sono pur sempre connotati e quindi radicati percettivamente – Husserl parla di *perzeptive Phantasieeinstellung*, di *perzeptiven Phantasieobjekten*²⁴, di *perzeptiven Fiktionen*²⁵.

Il palese retrogusto ossimorico di queste formulazioni punta in direzione della specifica conflittualità caratterizzante, secondo Husserl, l'esperienza dell'opera d'arte. La modificazione di neutralità della fantasia fa sì che l'esperienza estetica abbia a che fare con delle «quasi-realtà [quasi-*Wirklichkeiten*]», che sia condotta in un «mondo sospeso [*ausgeschaltete Welt*]»²⁶; un mondo la cui paradossalità risalta nel suo essere presente al modo della non presenza (come presentificato dunque), possibile al modo dell'inattuale²⁷. Husserl mi pare stia qui cercando di tratteggiare il carattere liminale dell'esperienza artistica, situata in un peculiare interregno, per così dire, fra la realtà percettiva e quella puramente fantastica.

La conflittualità aperta cui accede lo spettatore è quella decretata dalla compresenza di due forme d'interesse, un interesse diretto all'apparire in quanto tale (*Interesse an der Erscheinung*) e uno diretto al tema, al soggetto rappresentato (*Interesse an der Sache*)²⁸. Questa duplicità scaturisce dal tipo di espressività messa in gioco dal fenomeno estetico, il quale ci presenta qualcosa in maniera analogica, dall'interno e mediante i suoi momenti e non in

²¹ Hua XXIII, p. 513, (corsivo aggiunto).

²² Cfr. *ivi*, p. 505. Si noti qui *en passant* come la modificazione dei contenuti appresi passi per una modificazione temporale dei loro modi apprensionali.

²³ Cfr. *ivi*, p. 513.

²⁴ Cfr. *ibidem*.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 519.

²⁶ *Ivi*, pp. 517-518.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 144 e nota n 5.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 145.

modo convenzionale, come un vuoto segno²⁹. Ciò fa sì che il fruitore, in virtù di una sovrapposizione appercettiva tra l'apprensione rivolta alla mera apparenza intuitiva e quella rivolta al tema, al soggetto dell'opera, si trovi catapultato all'interno di una sorta di «coscienza percettiva del conflitto [*perzeptiven Widerstreitsbewusstsein*]»³⁰. È a questo punto che la modificazione di fantasia consente la risoluzione di questa conflittualità neutralizzando la base meramente percettivo-intuitiva (il rappresentante) del contenuto appreso. In tal modo soltanto viene assecondato il rimando analogico, privilegiando cioè l'interesse tematico rivolto al rappresentato e promuovendo il piacere estetico (*ästhetisch Genuss*)³¹.

È forse possibile chiarire meglio la dimensione propria del fenomeno artistico prendendo nuovamente in considerazione il punto di vista del creatore. Per Husserl «l'arte è il regno della fantasia informata [*Die Kunst ist das Reich gestalteter Phantasie*]»³². Ciò significa, primariamente, che la libertà creatrice dell'artista ha subito, durante le fasi di realizzazione dell'opera, un processo di messa in forma, di strutturazione. Le possibilità virtualmente illimitate di variazione immaginativa del creatore, nell'estrinsecazione incorsa loro mediata dalle varie tecniche di produzione artistica, si sono stabilizzate in una finzione percettiva determinata e determinabile perché accessibile intersoggettivamente. Husserl è fermamente convinto che l'opera d'arte possieda un nucleo di oggettività capace di resistere allo strapotere dei nostri sforzi ermeneutici. L'opera, in quanto finzione percettiva dotata di una propria coerenza interna, prescrive, predelinea al fruitore i propri margini di esperibilità³³.

In questo modo, il punto di vista costitutivo dell'artista si ricongiunge con quello dello spettatore: mentre quest'ultimo ascende, per così dire, alla dimensione dell'esperienza estetica mediante una neutralizzazione della realtà effettiva veicolata dalla percezione, il primo ridiscende dal regno della pura libertà immaginativa a quel mondo intermedio frutto di una sua irregimentazione.

Questo ricongiungimento mediato dall'opera e finalizzato alla realizzazione del puro valore estetico definisce la dinamica intenzionale dell'evento artistico così come descritto da Husserl.

Prima di concludere la sezione è doveroso un chiarimento circa la diversa adesione al metodo da parte del fenomenologo e dell'artista (tra cui il letterato). Mentre il primo persegue un ideale di autocoscienza critica scaturente da

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 146n.

³⁰ *Ivi*, p. 518.

³¹ Cfr. *ibidem*.

³² *Ivi*, p. 514.

³³ Cfr. *ivi*, pp. 519-520, 523-524; cfr. l'appendice LX dove l'opera d'arte è indagata «in quanto prodotto di una finzione oggettivantesi e creazione di una incarnazione dei *ficta* [*als Erzeugnis der objektivierenden Fiktion und Schöpfung einer Verkörperung der Fikta*]» (*ivi*, p. 543n).

un vero e proprio addestramento metodico³⁴, il secondo opera secondo una prassi che gli è perlopiù oscura e che asseconda in maniera inconsapevole. Per Husserl, la versione estetica dell'epoché è compiuta in maniera spontanea, quasi automatica, di sicuro non autocritica³⁵.

Questo significa introdurre una certa dose di passività – di operatività fungente cui l'io non contribuisce in maniera consapevole – all'interno della pratica artistica. È importante sottolineare questo aspetto perché permette di svincolare la rottura esercitata dall'artista da una consapevolezza del metodo che solo una sorta di autocritica fenomenologica potrebbe garantire. L'artista, com'è ovvio che sia, esercita la sua prassi creativa a prescindere dall'accortezza metodologica veicolata dai testi husserliani; questi ultimi non prescrivono qualcosa che l'artista debba fare, essi si limitano a retroilluminare quel che già fa.

In misura per certi versi analoga, anche il passaggio all'atteggiamento estetico da parte del fruitore è da intendersi come implicito, inconsapevole. Se quanto abbiamo detto in relazione alla funzione neutralizzante della fantasia rievoca in certa misura quella "sospensione volontaria dell'incredulità [*willing suspension of disbelief*]" teorizzata da S. T. Coleridge, occorre, dal punto di vista husserliano, correggere il tiro asserendo che il modo in cui lo spettatore compie questa operazione non è volontario, anzi: «noi, che non siamo bambini, non *compiamo* qui alcuna cancellazione in quanto negazione attiva [*wir, die wir keine Kinder sind, vollziehen hier keine Durchstreichung als tätige Negation*]»³⁶ delle posizioni di realtà inerenti alla rappresentazione artistica. Almeno per ciò che concerne un adulto, la modificazione di fantasia operativa nel passaggio all'esperienza estetica è stata interiorizzata alla maniera di una disposizione abituale da parte del soggetto³⁷.

2. La letteratura come campo di estrinsecazione e controversia fenomenologica

Vorrei ora cercare di sostanziare quanto rilevato in precedenza a proposito del paragone istituito da Husserl tra metodo fenomenologico e prassi

³⁴ «La fenomenologia non è "letteratura", attraverso la quale si possa per così dire passeggiare leggendo. Bisogna – come in ogni scienza seria – lavorare per ottenere come sua acquisizione un occhio metodicamente addestrato [*ein methodisch geschultes Auge*], e con esso per la prima volta la capacità di giudizio proprio» (KIFT, p. 128).

³⁵ Si veda al riguardo la preziosa testimonianza di Oskar Becker inserita nel suo contributo (p. 36, nota 1) per la *Husserl-Festschrift* pubblicata sullo *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* nel 1929, a cura di M. Heidegger e disponibile all'indirizzo <http://www.ophen.org/pub-101086>.

³⁶ Hua XXIII, p. 516; cfr. *ivi*, pp. 511-512.

³⁷ In maniera non dissimile da quanto avviene per l'atteggiamento teoretico (cfr. FP, pp. 133-134) o per qualsiasi disposizione professionale, tra cui anche quella dell'artista.

artistica. Nello specifico, occupandomi di letteratura, vorrei mostrare non soltanto come l'autore operi all'interno di un'epoché estetica ma che, almeno in certi casi, il confronto può essere esteso sino a rilevare come il particolare interesse euristico dello scrittore in questione avvicini sino a sfiorare quelli che sono gli intenti teoretici del fenomenologo. Vorrei rilevare, in buona sostanza, alcune tendenze o atmosfere fenomenologiche presenti in letteratura.

Credo in primo luogo che tali tendenze o atmosfere non siano affatto da rintracciare in autori direttamente influenzati dal pensiero di Husserl³⁸. Credo anzi che esse siano da rinvenire in scrittori, perlopiù contemporanei, che hanno intravisto e provato a descrivere in modo del tutto indipendente qualcosa di affine. Assecondando infatti l'idea husserliana della fenomenologia quale «segreta aspirazione [*Sehnsucht*] di tutta la filosofia moderna»³⁹, non sembra inverosimile rintracciare una certa eco di questa aspirazione giungere a un qualche tipo consapevolezza in alcune opere letterarie⁴⁰. È infatti essenzialmente un nuovo modo di «evidenziare l'oggetto offuscato dalla familiarità, dall'abitudine, [...] di ridargli vita e forma, riacuendo la

³⁸ Autori per i quali possa valere, ad esempio, la stessa filiazione che la psicoanalisi freudiana ha esercitato sui romanzi di Italo Svevo. Penso qui alla cosiddetta *École du regard*, al *Nouveau roman* tra gli anni '50 e '60 del secolo scorso in Francia e in particolare ad autori influenzati dalla fenomenologia francese quali A. Robbe-Grillet e M. Butor. Questi hanno finito per fraintendere grossolanamente, nella sua applicazione alla forma romanzo o a quella cinematografica, il pensiero husserliano; non comprendendo l'eminente funzione svolta al suo interno dalla soggettività sono scaduti in una restituzione asettica e meramente visiva della mera (e presunta) obbiettività delle cose stesse. Si vedano le critiche per certi versi allineate mosse loro da Enzo Paci e Italo Calvino e disseminate in vari articoli fra loro coevi, risalenti ai primi anni '60 (rispettivamente di Paci v. *Fenomenologia e letteratura, Fenomenologia e narrativa, Robbe-Grillet, Butor e la fenomenologia*, adesso in *Id., Relazioni e Significati I: filosofia e fenomenologia della cultura*, Lampugnani Nigri, Milano 1965, pp. 164-181, 199-204; di Calvino v. *Il mare dell'oggettività, La sfida al labirinto*, adesso in *Id., Una pietra sopra*, cit., pp. 39-45, 82-97). Paci e Calvino sembrano altresì concordi nell'individuare un comune antidoto a una simile deriva letteraria, antidoto che curiosamente pare meglio rispondere all'*ethos* sotteso alla fenomenologia husserliana. Per Calvino il rimedio si declina nel passaggio «dalla letteratura dell'oggettività alla letteratura della coscienza» (p. 45), una letteratura della complessità che ponga un freno «alla perdita dell'opposizione dialettica tra soggetto e oggetto» (p. 92), alla perdita di quell'a priori della correlazione per dirla con Husserl; per Paci la soluzione del problema risiede in un romanzo che «sia presa di coscienza e riflessione dello scrittore su cosa fa, sulle proprie operazioni di scrittore, e sulla funzione che queste possono avere per lui, per il mondo, per la società nella quale vive, nonché per il significato e il fine della storia» (p. 201), parole che Calvino avrebbe potuto tranquillamente sottoscrivere.

Un discorso diverso potrebbe invece esser fatto per alcune opere di T. S. Eliot, nel cui bagaglio filosofico rientrava la lettura delle *Ricerche Logiche* di Husserl, cfr. J. Levina, *Speaking the Unnamable: a Phenomenology of Sense in T. S. Eliot's Four Quartets*, «Journal of Modern Literature», vol. 36 (3), 2013, pp. 194-211.

³⁹ *Idee I*, p. 153.

⁴⁰ Di questo avviso è G. O. De Stefanis, *L'attenzione nel romanzo moderno come segno del rapporto fenomenologico coscienza realtà*, «Italice», vol. 66 (2), 1989, pp. 139-157, il quale intravede ne *L'Attenzione* di Moravia e in *Palomar* di Calvino due esempi possibili.

percezione e quindi rivitalizzando il contatto soggetto-oggetto»⁴¹ a farsi largo tra le righe riversate sulla pagina dal letterato. Vorrei concentrarmi su un caso che ritengo eclatante a dispetto della sua insospettabilità⁴² – il *Libro dell'inquietudine di Bernardo Soares* – e mostrare come l'atmosfera del celebre *journal intime* pessoano meriti di essere accostata a quella della ricerca fenomenologica.

Ha sostenuto Antonio Tabucchi, senza fare mai fare riferimento esplicito a Husserl, che «il supremo peccato di intelligenza del poeta Pessoa» è consistito «[nel]la perversione di *abdicare al reale per possedere l'essenza del reale*»⁴³. Dal canto suo, Pessoa ha rimarcato l'implicita adesione a un qualche tipo di epoché volendo demarcare la peculiarità *sui generis* di Bernardo Soares: non sarebbe costui un semplice eteronimo tra i tanti quanto più «un semieteronimo perché, pur non essendo la sua personalità la mia, dalla mia non è diversa, ma ne è una semplice mutilazione. Sono io senza il raziocinio e l'affettività»⁴⁴, senza cioè interessi teorico-emozionali di sorta. O meglio, l'interesse teorico sembra ricalibrarsi sull'attività stessa del narratore impegnato a osservare la vita nel suo farsi, da una finestra di un appartamento qualunque di Lisbona, in *Rua dos Douradores*. Scrive Soares: «osservo come se riflettesi. Vedo come se pensassi»⁴⁵, decifrando un tipo di narrazione improntata all'autoriflessione:

Ho scoperto che penso sempre e attendo sempre a due cose allo stesso tempo / Vivo pensando [...] al di là del mio sguardo che mi mostra con chiarezza [...] il mio volto che mi contempla nell'atto di contemplarlo / Non volendo essere altro che lo spettatore di me stesso⁴⁶.

Se, com'è stato osservato, Pessoa è autore in continua autodiagnosi, il poeta dalla coscienza inesauribile, il quale – mutuando la descrizione che di Baudelaire ha offerto Valéry – ha costantemente un “critico dentro di sé”, allora, Bernardo Soares rappresenta il suo braccio armato, quella finzione in

⁴¹ *Ivi*, p. 144. Questa tendenza a penetrare con la comprensione l'ovvietà, a rendere intelligibile la familiarità del mondo della vita è uno dei propositi della nuova scienza ad esso dedicata da Husserl (cfr. *Crisi*, p. 206 e *passim*.)

⁴² Fra i sospettabili rientra a pieno titolo il Proust della *Recherche* che molti studi hanno variamente accostato alla fenomenologia husserliana. Fra i primi di mia conoscenza figurano quelli di Paci (negli articoli sopra ricordati) e di Giovanni Raboni (*La riduzione nella Recherche*, adesso in *Id.*, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, Monte Università Parma Editore, Parma 2015, pp. 11-29). Per studi più recenti e sistematici si vedano M. M. Jaramillo-Mahut, *E. Husserl et M. Proust. À la recherche du moi perdu*, L'Harmattan, Paris 1997 e L. Azzariti-Fumaroli, *Alla ricerca della fenomenologia perduta. Husserl e Proust a confronto*, Mimesis, Milano-Udine 2009.

⁴³ A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, in *Id.*, *Un baule pieno di gente*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 23-24.

⁴⁴ F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, vol. I, Adelphi, Milano 1979, p. 135.

⁴⁵ *Id.*, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, Feltrinelli, Milano 2010¹⁴, p. 50.

⁴⁶ Tre citazioni rispettivamente da *ivi*, pp. 36, 160, 165.

grado di trascrivere questo regime di autocoscienza ipertrofica nelle pagine dense di un libro inquieto⁴⁷.

Tutti i frammenti del libro possono dunque essere letti come resoconti di altrettanti vissuti di coscienza, di veri e propri *Erlebnisse* in termini husserliani, in cui il poeta è al contempo, come si è detto, spettacolo e spettatore. L'assunzione di un simile atteggiamento fenomenologizzante equivale a una presa di distanze dal modo di vivere dell'«uomo naturale»⁴⁸. Gli altri, secondo Soares, «camminano con tutti gli atteggiamenti con i quali la coscienza si manifesta, e hanno coscienza di nulla perché non hanno coscienza di aver coscienza»⁴⁹. Nella vita naturalmente condotta non vi è modo di vedere alcunché, perché lo sguardo coincide banalmente col proprio oggetto e risulta pertanto incapace di suscitare il benché minimo desiderio di (auto)conoscenza; la cifra con cui apprendiamo l'oggetto nella vita di tutti i giorni è dunque «l'inconsapevolezza della consapevolezza con cui l'abbiamo visto»⁵⁰. Tutto ciò sembra condurre a una prassi esplorativa che rifiuta di farsi assorbire ciecamente dall'aspetto tematico del rapporto intenzionale, dall'oggetto di volta in volta dato, e che appare dunque in grado di portare a consapevolezza anche l'apporto costitutivo della soggettività nei confronti della realtà che si manifesta. Il guadagno prospettico è come nel caso husserliano duplice. Da una parte, come anticipato e in conseguenza del fatto che la letteratura altro non è che «l'arte sposata al pensiero»⁵¹, l'ovvietà del mondo viene penetrata sino a restituirne le radici della sua intelligibilità⁵². Dall'altra, l'abdicazione di Pessoa alla realtà quotidiana non sconfinava in una ricaduta introspettiva, ma lo dispone al centro di un orizzonte prospettico per cui esteriorità e interiorità si danno come unica trama di reciproca costituzione. Soares sa che «l'oggetto diventa veramente altro perché noi l'abbiamo reso altro», perché siamo noi che «fabbrichiamo realtà»⁵³; in misura forse più azzardata rispetto a quanto affermerebbe Husserl stesso, sa pure che «oggettivare significa creare»⁵⁴.

La finestra dalla quale si affaccia Soares è dunque una finestra che coincide col suo sguardo, che può aprirsi verso l'esterno o l'interno ma sempre

⁴⁷ Cfr. M. Petrelli, *Disconoscimenti. Poetica e invenzione di Fernando Pessoa*, Pacini Editore, Pisa 2005, pp. 9-10.

⁴⁸ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine...*, cit., p. 153, cfr. *Idee II*, p. 184 dove Husserl parla del *natürliche Mensch*.

⁴⁹ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine...*, cit., p. 65.

⁵⁰ *Ivi*, p. 61.

⁵¹ *Ivi*, p. 276.

⁵² È stato messo in luce il carattere epifanico dei resoconti di Soares per cui anche le banalità diverrebbero fonti potenziali per altrettante prese di coscienza circa l'essenza delle cose, cfr. R. Romero, R. P. Garay, *Il Libro do Desassossego di F. Pessoa/B. Soares: epifania e poema in prosa*, in B. De Cusatis (a cura di), *Studi su Fernando Pessoa*, Edizioni dell'Urogallo, 2010, pp. 135-147; cfr. A. Tabucchi, *Sulle lettere d'amore*, in *Un baule pieno di gente...*, cit., p. 96: «Pessoa ha sempre il potere di maiuscolizzare le banalità, come sanno fare i grandi nevrotici».

⁵³ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine...*, cit., pp. 76-77.

⁵⁴ *Ivi*, p. 85.

e soltanto mediante una consapevolezza correlativa del proprio opposto: «è in noi che i paesaggi hanno paesaggio», ma – si potrebbe a ragion veduta aggiungere visto che «l'anima non esiste in se stessa»⁵⁵ – è nel paesaggio che noi siamo ciò che siamo. L'approdo di Soares è dunque quello proprio di un io che si sa husserlianamente quale «specie singolarissima di [...] trascendenza nell'immanenza»⁵⁶, di una coscienza che si riscopre non come regno dell'interiorità ma quale *medium* dell'apparire fenomenico in quanto tale, quale ineluttabile fulcro prospettico:

io, proprio io, sono il centro che esiste soltanto per una geometria dell'abisso; sono il nulla intorno a cui questo movimento gira, come fine a se stesso, con quel centro che esiste solo perché ogni cerchio deve possedere un centro⁵⁷.

Il confronto con Husserl potrebbe essere esteso al di là dell'atmosfera generale in cui è immerso il *Livro* pessoano sino a entrare nel merito di singoli snodi teorici⁵⁸. In ciò che rimane preferisco invece riflettere brevemente in senso inverso: non su quello che la fenomenologia può insegnarci a proposito della letteratura, ma su quello che la letteratura e l'arte in generale possono insegnare alla fenomenologia. Com'è noto, Husserl crede che la finzione rappresenti un elemento vitale (*Lebenselement*) della vocazione eidetica della scienza fenomenologia; essa sarebbe «la sorgente da cui trae nutrimento la conoscenza delle "verità eterne"». Il problema è però allora quello di fecondare (*befruchten*) la fantasia con osservazioni «nel campo dell'intuizione originaria [*in der originäre Anschauung*]» e in questo compito l'arte e la poesia in particolare possiedono un'«utilità straordinaria [*außerordentlich viel Nutzen*]»⁵⁹. L'esperienza veicolata dall'opera non è infatti quella relativa alla contingenza di un singolo fatto; il processo di variazione immaginativa dell'artista, in misura analoga all'astrazione ideante, è infatti selettiva nei con-

⁵⁵ *Ivi*, p. 61.

⁵⁶ *Idee I*, p. 144.

⁵⁷ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine...*, cit., p. 33.

⁵⁸ Per non citarne che alcuni: α) il problema dell'identità dell'io, che in Pessoa risulta totalizzante e pluristratificato, in grado cioè di spaziare dalla dispersione, dal processo personalizzante della "messa in scena" eteronimica, passando per l'esistenza in incognito della vita quotidiana, sino alla sua ricomposizione nella dimensione finzionale-autoriale propria dell'opera letteraria; β) la questione conseguente dell'intersoggettività, dell'altro inteso come «egli-io» (*ivi*, p. 118), ossia come una sorta di irriducibilità analogica e immaginativa dell'io esperiente, per certi versi simile a quella teorizzata da Husserl nella quinta delle *Meditazioni cartesiane*; γ) il primato euristico ed esperienziale della visione, dell'intuizione viva (si pensi qui alla *Wesensschau* husserliana e al fatto che Soares individui nella vista, al pari dell'udito, l'unico senso in grado di nobilitare la vita dell'essere umano, cfr. *ivi*, p. 177); δ) la tematica, centrale in Husserl, della temporalità del flusso di coscienza («sono esistito soltanto perché ho riempito tempo con coscienza e pensiero», *ivi*, p. 121) e delle sue eventuali modalizzazioni («vivo sempre nel presente. Non conosco il futuro. Non ho più il passato», cionondimeno, «l'uno mi pesa come la possibilità di tutto, l'altro come la realtà di nulla», *ivi*, p. 84).

⁵⁹ *Idee I*, p. 170.

fronti dell'empiria che si trova a dover manipolare. L'arte, se è buona arte, sarà allora portatrice di un'esperienza in un certo senso già purificata, dotata cioè di una valenza totalizzante poiché in grado di esemplificare un tipo universale⁶⁰. Oltretutto, il carattere esemplificativo dell'opera non avrà soltanto un'importanza relativa al coglimento d'essenza ma svolgerà anche un ruolo di "controprova intuitiva", per così dire, di alcune tesi fenomenologiche⁶¹.

In conclusione vorrei però tornare a Pessoa e mostrare come la letteratura possa contribuire a fomentare l'urgenza di un'autocritica fenomenologica sul terreno del linguaggio. Avvalendoci di una formulazione di Octavio Paz riguardo la quintessenza del linguaggio poetico, si direbbe che Pessoa abbia compreso più a fondo la problematicità e le esigenze di un'analisi dell'esperienza che includa quella della propria espressione⁶². Quest'esigenza analitica ai limiti dell'indecifrabilità mimetica – per cui occorre «dire ciò che si sente esattamente come lo si sente (in modo chiaro se è chiaro; in modo oscuro se è oscuro; in modo confuso se è confuso)» – conduce Soares a «capire che la grammatica è uno strumento e non una legge» e che l'imperativo dello scrittore è il seguente: «obbedisca alla grammatica colui che non sa pensare ciò che sente. Se ne serva chi sa comandare le sue espressioni»⁶³. La prosa poetica di Soares è non a caso disseminata di storture e/o innovazioni sintattico-grammaticali volte alla restituzione di un senso che altrimenti non riuscirebbe a penetrare la crosta della correttezza formale. Ecco una delle più significative:

Se voglio dire che esisto, dirò: "Sono." Se voglio dire che esisto in quanto anima separata, dirò: "Sono io." Ma se voglio dire esisto in quanto entità che dirige e forma se stessa, che esercita presso se stessa la divina funzione del crearsi, come potrò utilizzare il verbo "essere" se non vertendolo subito in verbo transitivo? E allora, trionfalmente, in modo antigrammaticalmente supremo, dirò: "Mi sono." In due brevi parole avrò espresso una filosofia⁶⁴.

Husserl, dal canto suo, non sembra essersi mai posto il problema di una critica del linguaggio fenomenologico in misura così radicale. Anche laddove l'urgenza di un simile compito sembra raggiungere il proprio apice di consapevolezza – in analisi cioè dedicate ai fenomeni costitutivi ultimi della coscienza interna del tempo – anche qui Husserl sembra travisare il punto

⁶⁰ Su questo punto cfr. F. Kaufmann, *op. cit.*, pp. 194-195.

⁶¹ Si pensi a mo' d'esempio a come il meccanismo narrativo inscenato dalla "memoria involontaria" proustiana sia un caso da manuale di sintesi associativa descritto da Husserl nelle *Lezioni sulla sintesi passiva* (cfr. M. M. Jaramillo-Mahut, *op. cit.*, p. 204) o come il racconto di Borges *Funes el memorioso* esemplifichi il carattere idealmente illimitato del processo ritenzionale come ipotizzato in FCIT, p. 66 nota n 22.

⁶² O. Paz, *L'arco e la lira*, Il Melangolo, Genova 1991, p. 167; dedicato a Pessoa si veda anche il saggio *Id., Ignoto a se stesso*, Il Melangolo, Genova 1988.

⁶³ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine...*, cit., p. 250.

⁶⁴ *Ivi*, p. 250.

nevralgico della questione. «Per tutto questo ci mancano i nomi»⁶⁵ constata con un certo sconforto, equivocando un problema eminentemente sintattico per uno di natura nominale.

Ecco allora un modo di rinverdire l'opposizione tra letteratura e fenomenologia, riproponendo con forza domande come le seguenti: è possibile esprimere la complessità originaria della vita costituente, della sfera ante-predicativa per usare una formulazione cara all'ultimo Husserl, in un linguaggio che proprio in essa rinviene la genesi delle proprie strutture basilari⁶⁶? O non risulta forse vano tale sforzo, rimanendo essa in certa misura ineffabile, come un qualcosa che si adduce solo a mezzo di espedienti metaforici? È altresì possibile che lo stravolgimento grammaticale auspicato da Pessoa risulti non tanto un esempio da prendere alla lettera – da cui il rischio di evadere la benché minima richiesta di rigore, di chiarezza concettuale – quanto più un pungolo, un sollecito in grado d'incoraggiare un rinnovato atteggiamento nei confronti del linguaggio, una nuova posizione del pensiero?

Credo sia da simili questioni che il fenomenologo debba oggi ripartire.

⁶⁵ FCIT, p. 356.

⁶⁶ Si veda al riguardo il progetto editoriale confluito nella pubblicazione postuma di *Esperienza e Giudizio*.

Dire mimeticamente

Note sul realismo espressivo in rapporto al rigore filosofico

Lorenzo Biagini

La “cosa stessa” [...] non necessita di linguaggio
nella sua ipseità autarchica.

Eugen Fink

Introduzione

Nel presente saggio cercherò di gettare un ponte tra l'ambito filosofico e quello letterario, nella convinzione che trattare un testo filosofico come un testo letterario non ne faccia perdere la portata scientifica, ma, anzi, delinea nuovi e fecondi orizzonti di ricerca. Esula dai miei propositi definire cosa sia filosofia e cosa letteratura, nonché quale sia il rapporto reciproco: ritengo, tuttavia, che sia utile superare certe dicotomie invalse nella canonizzazione del senso comune – e anche di quello accademico. O filosofia o letteratura, come fossero divaricazioni inconciliabili dell'attività umana. Alla filosofia che vuole farsi scienza la letteratura sembra non avere niente da dire, perché manca di metodo e rigore: una filosofia finalmente libera ed emancipata – “moderna” – deve evitare il linguaggio artistico in favore di procedure più o meno formalizzate. Un atteggiamento del genere porta la filosofia ad astrazioni crescenti e perdita di sensatezza: essa smarrisce l'orizzonte vitale che la genera. Il rigore filosofico, prima che un protocollo o una forma di discorso, è *ethos*. Il recupero del movente etico ci spinge, quindi, a domandarci se filosofia e letteratura non siano soltanto le diverse maniere in cui si solidifica un medesimo e più profondo magma: l'*ethos* filosofico ha sede tanto nell'anima arida e secca, quanto in quella biliosa e poetica.

Mi occuperò, dunque, di analizzare letterariamente la fenomenologia husserliana, in particolare interrogandomi sullo statuto e i limiti della lingua fenomenologica. Husserl è tra chi ha più insistito sull'autonomia della ricerca scientifico-filosofica, da un lato rispetto alle scienze obiettive, dall'altro rispetto alle maniere esistenzialiste del filosofare. Nel suo progetto “autarchico” senti la necessità di elaborare un linguaggio proprio per la nuova filosofia: la tesi che porterò avanti è che, così facendo, egli abbia anche fatto un uso letterario della lingua e che la definizione che meglio si attaglia al suo stile sia quella di “realismo”. Questa nozione non va intesa filosoficamente, come

opposta ad “idealismo”, bensì, appunto, letterariamente e in maniera sufficientemente elastica. Il realismo può essere così definito: far parlare, attraverso la propria scrittura, direttamente le cose stesse, senza filtri interpretativi; tipica del realismo è, quindi, la concezione prevalentemente mimetica della scrittura¹. In tal senso Husserl fu stilisticamente realista. Nella mia analisi mi gioverò anche del confronto con un altro filosofo realista, Carlo Emilio Gadda, cercando di gettare le basi per un inedito dialogo. Poiché muovo da un'idea di filosofia che ha nel movente etico la propria radice, mi permetto di annoverare tra i filosofi nel senso più proprio un complesso pensatore che sarebbe limitante definire soltanto romanziere.

1. *Esperienza e parola*

Per Husserl il linguaggio è l'ultimo livello di articolazione del pensiero ed è fondamentale per la possibilità del discorso scientifico. Tuttavia, pur essendo posto al culmine dello stratificarsi delle sintesi e permettendo il pensiero generalizzato, viene considerato uno strato che non influenza decisamente le precedenti attività sintetiche: in poche parole, esso è fondato e non fondante. Secondo questa concezione, nelle prime fasi dell'analisi genetica della soggettività, è possibile e necessario eliminare tutto il livello della lingua, poiché comprometterebbe l'intuizione pura. Non è un caso che Husserl in tutte le sue riduzioni si premuri di rendere “muto” il soggetto: il solipsismo metodologico da cui la fenomenologia prende le mosse è, anzitutto, assenza di parola e comunicazione. Diviene, allora, particolarmente significativo che anche in uno scritto come *Esperienza e giudizio*, in cui protagonista è la genesi dell'attività logica, «per arrivare alle evidenze veramente ultime e originarie dell'esperienza antepredicativa, dovremo [...] porre perciò fuori funzione tutte le espressioni»². Non voglio assolutamente discutere l'importanza rivoluzionaria del voler fondare la sfera logica in continuità con quella antepredicativa, ma sottolineare come Husserl stesso veda una sostanziale inconciliabilità tra l'esperienza delle evidenze originarie e la sfera linguistica. Ciò che mi preme, inoltre, è la concezione e l'uso della lingua in generale

¹ Nell'Appendice LIX di *Hua XXIII* Husserl distingue tra arte realistica ed idealistica, individuando la differenza negli oggetti descritti – rispettivamente tipi empirici e forme ideali. Husserl non esce dallo schema platonico per cui l'arte è riproduzione: il momento fondante sia per il realista che per l'idealista è la contemplazione dell'oggetto. Qui, al contrario, non faccio dipendere la mia definizione da categorie oggettuali, ma dall'intenzione espressiva: se essa è mimetica, allora si è realisti. In tal senso, nell'Appendice citata, Husserl si occupa solo di arte realistica, pur mostrando le possibilità produttive in campo morale della poesia idealistica.

² EG, p. 123; cfr. l'intero § 12, in cui si espongono le coordinate metodologiche complessive del lavoro, ivi compresa la necessaria “amputazione comunicativa” di cui sopra dicevo (pp. 121-127); cfr. anche D. Welton, *Intentionality and Language in Husserl's Phenomenology*, in «The Review of Metaphysics», vol. 27/no. 2 (dic. 1973), pp. 286-287.

e non soltanto la costruzione della logica³: in particolare, sarebbe mia intenzione portare questa divergenza tra esperienza e linguaggio ad un livello metafenomenologico. Infatti, pur non mancando riferimenti⁴, Husserl non rende mai pienamente tematica nelle proprie analisi la lingua attraverso cui si esprime. Non è azzardato affermare che l'elaborazione sistematica di una teoria del linguaggio fenomenologico avrebbe dovuto avere un ruolo centrale nella critica dell'esperienza trascendentale prospettata nelle *Meditazioni cartesiane* (§ 13), proprio in quanto concernente la rigorosa articolazione espressiva di quest'ultima. Husserl, tuttavia, su tale punto pare tacere, perché ciò che riteneva davvero essenziale era la chiarificazione delle condizioni di possibilità dell'esperienza trascendentale: così facendo contribuisce ad accentuare lo iato tra esperire e dire.

Secondo Husserl il fondamento della scienza pura è l'esperienza intuitiva di "oggettività" ideali⁵. Questa concezione, ben sintetizzata nel noto motto «alle cose stesse»⁶, rimane, nell'intero sviluppo del pensiero husserliano, l'architrave del progetto fenomenologico e ne permette il procedere rigoroso. Da ciò discende che, se prima ho parlato di uno iato tra esperire e dire, ciò accade perché Husserl, alla ricerca di un'esperienza pura dell'originario che sta prima della parola e che la fonda, finisce per renderla silenziosa, sfrondandola di ogni concettualizzazione linguistica⁷. Alla fenomenologia husser-

³ Per Husserl sembra esserci una sostanziale sinonimia dei termini, poiché la lingua dovrebbe tendere ad identificarsi con la logica: il *logos* è la vocazione principale dell'espressione. Egli ebbe scarsa sensibilità per l'altra faccia del linguaggio, l'affabulazione costituente che ha sede nel *mythos*.

⁴ Cfr. *Idee I*, p. 8: l'imperfezione espressiva è già posta nella prospettiva del suo superamento.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 52-53.

⁶ *RL I*, p. 271.

⁷ Nella sua *Postfazione alle Lezioni sulla sintesi attiva* (E. Husserl, *Aktive Synthesen* (2000), trad. it. di L. Pastore, Mimesis, Milano 2007) M. Barale mette in guardia dal leggere il programma fenomenologico secondo il «mito dell'originario», cioè «l'idea di una sorta di condizione edenica da cui dovremmo lasciarci tentare e a cui dovremmo saper tornare» (p. 133). Certamente la fenomenologia vuole risvegliare il soggetto a se stesso per consentirgli di vivere nella propria autocomprensione *qui e ora*. Tuttavia, credo che per Husserl si possa parlare di un altro "mito dell'originario", cioè la postulata esistenza e raggiungibilità di un terreno puro e silenzioso, fonte di ogni evidenza, e di qui far ripartire ogni discorso *ab ovo*. A questo "mito" si possono riferire le parole di Fink, quando afferma che «la fede appassionata della fenomenologia nella possibilità di un nuovo inizio radicale [...] rappresenta [...] il rifiuto della storia in un senso più essenziale. La fenomenologia crede di poter gettare la zavorra dei secoli e di poter iniziare dall'inizio» (*L'analisi intenzionale ed il problema del pensiero speculativo* (1951), in E. Fink, *Nähe und Distanz. Phänomenologische Vorträge und Aufsätze* (1976), trad. it. di A. Lossi, *Prossimità e distanza. Saggi e discorsi fenomenologici*, Edizioni ETS, Pisa 2006, p. 127). Husserl, pur non in maniera univoca e anche con forti rivalutazioni, tende a vedere realmente una zavorra nel divenire storico, poiché si frappone all'acquisizione originaria del senso: una simile prospettiva nei confronti dei significati linguistici porta all'opzione realistica e all'incomprensione della lingua naturale, poiché essa consiste proprio nell'essersi fatta carico di un significato non più originario nel corso dei secoli.

liana, con la sua subordinazione del linguaggio all'intuizione, si potrebbero benissimo adattare le proposizioni wittgensteiniane secondo le quali ciò che si mostra da sé è ineffabile e la lingua è una scala che ha senso nel proprio superamento⁸.

Nelle intenzioni di Husserl la dicotomia di cui ho detto sopra si dovrebbe dispiegare complementariamente al più vasto quadro della filosofia nella propria forma finale: scienza è, in prima e fondante battuta, l'esperienza muta nel campo dell'idealità, poiché intuizione che dà il fenomeno nella sua pienezza; scienza è, come compimento definitivo, la sistematizzazione dei risultati esperiti in concettualità ideali stabili ed univoche.

2. *La prospettiva realistica del linguaggio fenomenologico*

Vorrei provare a delineare la concezione del linguaggio di Husserl, mostrando come la definizione di realismo sia la più calzante. Considererò alcuni passi dai paragrafi conclusivi della Sezione terza di *Idee I* (§§ 124-127) e dell'*Appendice III* di *Crisi*, pubblicata da Fink come *Origine della geometria*, facendo ricorso anche al saggio di Derrida *La forma e il voler-dire*. Pur prediligendo una direzione leggermente diversa (più "letteraria" e meno "ontologica"), ritengo che quest'ultimo sollevi importanti rilievi critici sul linguaggio impiegato e teorizzato da Husserl: tutto ciò si iscrive nel più generale orizzonte tracciato dal libro *La voce e il fenomeno*, che rimarrà, tuttavia, presupposto silente ai margini del mio discorso.

Husserl non può essere considerato un "teorico del linguaggio ordinario". Infatti pur partendo dalla considerazione della lingua *generaliter*, vira sempre decisamente verso l'analisi della struttura logica dell'espressione. Ciò, significativamente, denuncia il fatto che per Husserl il linguaggio in senso privilegiato è il *logos* razionale, il discorso scientifico che, per gradi, tende all'espressione rigorosa: la lingua naturale, quotidiana è il primo stadio di un processo che porta ben al di là di essa. Al linguaggio si possono attribuire almeno due funzioni, una che risponde al compito di nominare le cose, spesso corredata da idee di solitudine e dominio⁹, un'altra che concerne lo scambio comunicativo intersoggettivo, per cui è in primo piano il valore di apertura reciproca (il "farsi capire"). Questa distinzione ha uno scopo più espositivo

⁸ Questo accostamento non va letto nel senso di un'equiparazione tra la "cosa stessa" di Husserl e il *mistico* di Wittgenstein. Non voglio appiattare un autore sull'altro, bensì suggerire spunti per un dialogo tra i due filosofi sul tema della dicibilità.

⁹ Il riferimento imprescindibile nella tradizione occidentale è *Genesi* 2, 19-20, in cui il linguaggio adamitico è presentato come strumento per il controllo dell'ambiente circostante tramite l'imposizione del nome ad opera dell'uomo solo; non credo si possa parlare di scambio comunicativo con Dio, che si limita a impartire ordini all'universo e ad Adamo, preannunciando in proporzione cosmica l'agire umano. La concezione adamitica ha goduto di un lungo ed egemone successo nella storia dell'Occidente.

che classificatorio, ma può aiutare a chiarire la sensibilità husserliana per il linguaggio: Husserl predilige la prima funzione, pur sforzandosi di integrarla con la seconda¹⁰, con tutte le implicazioni che ne discendono.

I paragrafi 124-127 di *Idee I* sono cruciali al riguardo: la fenomenologia si ferma a riflettere su come il suo discorso possa “prender voce”. Difatti, in sintonia con quanto detto sopra circa lo iato tra esperire e dire, Derrida osserva che «per più di due terzi del libro, tutto si è svolto come se l’esperienza trascendentale fosse silenziosa, non abitata da alcun linguaggio»¹¹. Ora Husserl si interroga sul rapporto tra espressione (*Ausdruck*), significato (*Bedeutung*, che Derrida traduce con “voler-dire”) e senso (*Sinn*). Il linguaggio espressivo è latore di un significato di ordine superiore, diverso ma speculare rispetto al senso noematico fondante, da riferirsi al terreno intuitivo-esperienziale, quindi “muto”. Il rapporto tra i tre termini viene così sistematizzato, illustrando bene quale sia il ruolo e il compito del linguaggio:

Ogni intenzione [Meinung] in senso noematico [...] di un atto qualsiasi è *esprimibile mediante «significati»*. [...] *Il significato logico è un’espressione*. [...] L’esprimere inerisce originariamente al significato. L’«espressione» è una forma distintiva che si lascia adattare a ogni «senso» (al «nucleo» noematico) e lo innalza al regno del «logos», del *concettuale* e quindi dell’«*universale*»¹².

Il linguaggio espressivo ha una vocazione logica che consiste nel portare al livello dell’universalità concettuale il senso noematico, tramite il significato. Si nota bene come la questione del linguaggio venga affrontata e risolta secondo le direttrici sovraesposte: per esemplificare, a Husserl non interessa che il bambino comunichi alla madre che ha fame tramite più o meno articolati “linguaggi”, gli interessa che impari a nominare e rendere stabili le proprie esperienze, per comunicarle in un secondo momento. L’espressione ha un valore principalmente conoscitivo, che si esplica nell’immagazzinamento e nella stabilizzazione del senso nel significato: è il *medium* in cui ogni conoscenza, compresa la scienza trascendentale, si oggettiva.

Il linguaggio è, quindi, «una messa in forma [*Formung*] spirituale, che esercita nuove funzioni intenzionali sul sottostrato intenzionale ed è correlativamente soggetta alle funzioni intenzionali del sottostrato»¹³. Questa messa in forma è un atto superiore e, almeno nella sua prima attuazione storica, liberamente produttore di significato: tuttavia, quella espressiva è produzione peculiare, perché improduttiva, cioè ha il proprio fine nel rendere in forma concettuale il senso sottostante senza alterarlo. Le modifiche che l’espressione apporta al nucleo di senso sono sostanzialmente due: introdurre la con-

¹⁰ È il caso dell’*Origine della geometria*.

¹¹ J. Derrida, *La forma e il voler-dire* (1967), in *Id.*, *Marges – de la philosophie* (1972), trad. it. di M. Iofrida, *Margini – della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, p. 213.

¹² *Idee I*, p. 308.

¹³ *Ivi*, p. 310.

cettualità generale e chiarificare gli elementi del sottostrato, normalmente “morti” e confusi¹⁴. Il ruolo della lingua è, dunque, subordinato alla resa fedele del senso noematico, la vera radice della significatività: l’espressione è sì strato autonomo, ma asservito all’esperienza.

Essendo l’interesse per il linguaggio teoreticamente orientato, Husserl intende costruire una lingua fenomenologica progressivamente pura, scevra da equivoci e che permetta operazioni conoscitive universali, ma, al contempo, chiare e distinte. Egli guarda soprattutto a ciò che la lingua dovrebbe essere, vale a dire una lingua formale e rigorosa, sebbene non matematizzata. Il linguaggio deve, allora, trovare la propria forma finale nel realismo espressivo, che riporta fedelmente l’infrastruttura del senso e la chiarifica: il realismo è necessario alla fenomenologia trascendentale, perché «l’enunciazione [...] è l’elemento vitale della scienza»¹⁵.

Nell’*Origine della geometria* questo modello viene arricchito. Il linguaggio assume connotati più marcatamente comunicativi e storici: l’espressione consente sì di immagazzinare il senso concettualizzato, ma anche di trasmetterlo, in maniera sia sincronica che diacronica, alla propria comunità¹⁶. Inoltre, l’espressione scientifica perde parte dei propri caratteri “monopolistici” sulla lingua ed entra a far parte di un più vasto concetto di letteratura:

Il concetto più vasto di letteratura le comprende tutte [le formazioni scientifiche e letterarie]; il loro essere proprio implica cioè che esse sono linguisticamente espresse e sempre di nuovo esprimibili, che soltanto in quanto significato, in quanto senso di un discorso, hanno l’obiettività, l’esistenza-per-chiunque; per quanto riguarda le scienze obiettive, persino in modo particolare, perché in esse la differenza tra la lingua originale dell’opera e la traduzione in lingua straniera non toglie un’identica accessibilità, la rende solo impropria, indiretta¹⁷.

Come si vede, il quadro si sviluppa notevolmente in senso umanistico. Tuttavia, non cambiando le coordinate fondamentali del discorso, non cambia nemmeno la considerazione che Husserl ha del linguaggio naturale. Già in *Idee I* era presente la concezione secondo la quale nell’uso ordinario della lingua è insita una metaforicità, inizialmente irrinunciabile anche per la fenomenologia, che «potrebbe facilmente fuorviare»¹⁸ e a cui «non si può domandare troppo»¹⁹ ai fini del discorso rigoroso. A maggior ragione, qui si

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 311-314 e J. Derrida, *op. cit.*, pp. 220-221.

¹⁵ *Idee I*, p. 312.

¹⁶ «L’umanità è sempre presente alla coscienza come una comunità linguistica immediata e mediata. Evidentemente soltanto attraverso la lingua e attraverso le sue ampie documentazioni, in quanto comunicazioni possibili, l’orizzonte umano può essere illimitato come di fatto è sempre per l’uomo» (*Crisi*, p. 385).

¹⁷ *Ivi*, p. 545, n 7.

¹⁸ *Idee I*, p. 309.

¹⁹ *Ivi*, p. 310.

giunge a parlare esplicitamente di «seduzione della lingua»²⁰, che allontana la vita originariamente intuitiva dall'evidenza in virtù delle proprie formazioni associative passive. Queste «costituiscono un pericolo costante, data l'inevitabile sedimentazione di prodotti spirituali nella forma dei risultati linguistici persistenti»²¹: nella lingua, come processo di concettualizzazione e comunicazione insieme, si assiste ad una sorta di "lotta" calata nel tempo storico tra la produzione originariamente evidente del senso e la sua costante alterazione in significati ambigui ad opera della passività associativa. L'evoluzione delle oggettualità linguistiche racconta di come l'atto di instaurazione del significato primigenio subisca una "caduta" proprio in virtù della lingua che lo conserva. In poche parole, anche nel processo storico Husserl vede la necessità di riattivare l'evidenza del senso, e quindi del significato, *contro* il funzionamento naturale della lingua: la lingua fenomenologica vuole essere evidente, originaria, stabile e realistica, senza ambiguità né metafore. Su questo punto non c'è evoluzione nel corso del suo pensiero, per quanto aumenti l'attenzione per la comunicazione e la letteratura: il linguaggio ordinario è una sedimentazione coprente di intenzionalità "morte" e inercialmente agenti su di noi, perciò va superato. Il superamento dei problemi scientifici – e della lingua naturale – sul piano dell'espressione avviene grazie al realismo, di cui Husserl stesso sembra dare una definizione in una nota marginale di *Idee I*:

L'autentico esprimere è l'adattamento dell'espressione a ciò che è propriamente dato, all'espresso²².

Siccome tutto il senso sta nelle "cose stesse" esperite, l'autentico esprimere è solamente la *mimesis* dell'intuizione: perciò, data questa concezione del linguaggio espressivo, credo che la nozione di realismo sia la più pregnante per esprimere ciò che la lingua fenomenologica volle essere. La lingua ha, senza dubbio, valore scientifico e conoscitivo, ma non partecipa della fondamentale *euresi* guidata dall'esperienza. Questo è uno dei limiti del realismo husserliano, poiché *mimesis* non deve necessariamente rimare con sterilità: pare quasi assurdo che uno scrittore prolifico come Husserl non si sia accorto consciamente del valore euristico della lingua. Egli scopre tanto quando fa esperienza della propria soggettività nella riduzione, quanto quando la chiama, appunto, "soggettività" o "io", poiché i nomi non sono conseguenza delle cose, ma premesse per la loro costituzione²³: chiamare il terreno trascendentale "io" o "vita" non è la stessa cosa e vi si gioca la possibilità per la fenomenologia stessa di superare definitivamente una concezione del sog-

²⁰ *Crisi*, p. 389.

²¹ *Ibidem*.

²² *Idee I*, p. 310, n. 1.

²³ Cfr. D. Welton, *op. cit.*, pp. 295-296.

getto legata alla presenzialità statica. L'aspetto appena emerso – il valore scoprente della parola – verrà ora sviluppato grazie all'analisi di un altro grande realista, Gadda, per cui riproduzione del reale e sterilità dell'espressione non andarono di pari passo.

3. *Descrivere per allegri segni*

Non sarà qui possibile un confronto tra la filosofia gaddiana e husserliana *in toto*. Mi limito a constatare che, pur essendoci sostanziale divergenza sull'opzione filosofica di fondo²⁴, esistono spunti per un confronto che verta, almeno, sui temi del soggetto, dell'oggetto e della monade: più in generale andrebbe approfondito il rapporto tra i sistemi – o grumi – di relazioni gaddiani e lo stratificarsi delle sintesi husserliano. L'interesse precipuo del presente saggio è, tuttavia, l'impiego filosofico-letterario della lingua e su questo mi concentrerò.

Per Gadda conoscere è descrivere i nuclei di relazioni che costituiscono la maglia della realtà. Non ha un'ossessione minore di Husserl per la resa realistica e fedele di ciò che viene descritto, quindi conosciuto: nella *Meditazione breve circa il dire e il fare* si scaglia continuamente contro la «parlata falsa», constata «quante volte quest'arte del dire ha deformato il sentire»²⁵. Sembrerebbe riproporsi lo iato husserliano tra esperienza e parola deputata alla *mimesis*, seducente e potenzialmente falsante; tuttavia vi sono alcune differenze decisive che incanalano il pensiero gaddiano in tutt'altra direzione. Da un lato non c'è una divaricazione essenziale tra esperienza e linguaggio, poiché il dire stesso è un modo di esperire e non soltanto una “messa in forma”: l'intuizione silenziosa come fonte conoscitiva privilegiata non si dà in Gadda. D'altra parte, la conoscenza gaddiana è deformazione del reale: soggetto e oggetto si deformano reciprocamente, perché, in quanto sistemi, si arricchiscono di nuove relazioni in virtù dell'atto conoscitivo²⁶. Dunque, se il reale stesso è percorso da un'intima e continua deformazione²⁷, anche la descrizione, in quanto conoscenza, contribuisce a questo processo, trasfor-

²⁴ Gadda è, stilizzando all'estremo, uno spinozista novecentesco e, pur avendo frequentato Kant, sente estraneo ogni programma di soggettivismo trascendentale. La più completa esposizione della filosofia gaddiana si trova nella sua *Meditazione milanese*; si può leggere la successiva opera di narratore come realizzazione pratica dei principi filosofici qui esposti.

²⁵ C. E. Gadda, *Meditazione breve circa il dire e il fare* (1936), in *Id., I viaggi la morte*, Garzanti, Milano 1958 (da qui VM), p. 28.

²⁶ Cfr. *Id., Meditazione milanese* (1974), Garzanti, Milano 2002, pp. 13-16 per una prima formulazione.

²⁷ «[Il] fegato macchinatore dell'universa realtà [...] tende verso la infinita, nel tempo e nel numero, suddivisione-specializzazione-obiettivazione del molteplice» (*Id., La cognizione del dolore* (1938-41), Garzanti, Milano 2011, p. 199).

mando il proprio oggetto esattamente in virtù del gesto mimetico²⁸. Lo scarto tra il realismo husserliano e quello gaddiano si gioca tra una *mimesis* intesa come calco e adattamento al dato e una intesa come contributo al movimento più generale della realtà.

In questo contesto si inserisce anche la diversa valutazione del linguaggio naturale, poiché Gadda, pur sempre attento ai potenziali fraintendimenti a cui questo può condurre, ritiene l'orizzonte del linguaggio ordinario onni-comprendivo, quindi insuperabile. Ecco la rappresentazione che ne dà:

La lingua, specchio del totale essere, e del totale pensiero, viene da una cospirazione di forze, intellettive o spontanee, razionali o istintive, che promanano da tutta la univarsa vita della società, e dai generali e talora urgenti e angosciosi moti e interessi della società²⁹.

Probabilmente Husserl condividerebbe questa descrizione, così come Gadda condividerebbe l'esigenza di riportare la lingua dalla medietà passiva, in cui veniamo agiti³⁰, ad un livello di attiva produzione di significato: ciò su cui divergono è la maniera di realizzare questo fine. Se Husserl cerca un linguaggio logico non ambiguo, Gadda intende inserirsi nel movimento stesso della lingua naturale e guidarlo ai propri scopi: l'uso della lingua è «*maccheronico* cioè [...] deformante il simbolo idiomatice, o deforme con esso»³¹. Ecco come presenta il "dire per maccheronea", con accenti che ricordano la husserliana riattivazione del senso originario contro la concettualità privata dell'intuizione vivificante:

È questa una funzione etica e gnoseologica: la maccheronea costituisce limite, e siepe, e rete, che ricinge e assiepa e delimita l'imbecillità del concetto, e con lei quella di chi ridice, nell'ecolalia d'un ebefrenico, vane glomerazioni di parole. [...] Dire per maccheronea è dunque [...] un immergersi nella comunità vivente delle anime, un prevenire o un secondare in pagina l'ingenito impulso a descrivere, la volontà definitrice del reale, per allegri segni. [...] È interpretare e vivere anzi che rompere anziché dimenticare il meccanismo della fluente conoscenza [...]. Maccheronea [...] è [...] desiderio e gioia di dipingere al di là della forma accettata e canonizzata dai bovi: è gioia dell'attingere agli strati autonomi della rappresentazione, all'umore *pratico* delle genti³².

²⁸ Per una delle tante descrizioni del rapporto dinamico soggetto-oggetto in relazione all'espressione cfr. C. E. Gadda, *Come lavoro* (1949), in *Id.*, VM, cit., p. 12.

²⁹ C. E. Gadda, *Lingua letteraria e lingua dell'uso* (1942), in *Id.*, VM, cit., p. 94; si noti la metafora dello specchio, chiaro indizio di una concezione mimetico-realistica, per cui cfr. anche *Idee I*, p. 309.

³⁰ L'«uso-Cesira», cfr. C. E. Gadda, *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, cit., p. 99.

³¹ *Id.*, *Fatto personale... o quasi* (1947), in *Id.*, VM, cit., p. 101.

³² *Ivi*, pp. 102, 105.

Da tutto questo discende che «non esistono il troppo né il vano, per una lingua»³³: alla censura dell'espressione naturale bisogna sostituire una voce «mania di possesso» rivolta a tutto il campo dell'espressività. In breve, «la parola convocata sotto la penna non è vergine mai»³⁴ ed ogni tentativo di ripristinare un nuovo dire originario, che sorga dall'ancor più originaria esperienza silenziosa, è utopico e intrinsecamente fallimentare.

L'assenza della visione silenziosa come paradigma fondante e la presenza di una continua deformazione nel reale hanno permesso a Gadda di sviluppare un realismo “di rottura” rispetto a quello più ingenuo di Husserl. Se il compito etico-conoscitivo del linguaggio è di essere fedele alla realtà, alle “cose stesse” in perenne sfilacciamento, allora la sua *mimesis* avrà carattere poietico, vale a dire: l'unico modo per rendere il divenire fluente è che il linguaggio si faccia produttore esso stesso, e non soltanto specchio di «una fenomenologia a noi esterna»³⁵. Questa produttività è ben lontana da quella improduttiva di Husserl, perché le parole non si limitano a dare al senso un significato, ma creano il senso stesso in una dimensione autonoma dall'esperienza e che, anzi, la guida. Non è un caso, d'altra parte, che al paradigma dello specchio si affianchi, in certa misura rimpiazzandolo, quello della pittura: a differenza del semplice gioco speculare è qui all'opera il soggetto, che rende la *poiesis* una libera creazione di senso³⁶. Il pittore dipinge anche in assenza della realtà che sta mimando e, anzi, la produce; lo specchio non ha autonomia rispetto al proprio oggetto.

Conclusioni

È difficile e quasi affrettato trarre conclusioni da un confronto di cui si sono appena gettate le basi; tuttavia, comparando il realismo di Husserl e quello di Gadda, si ricevono stimoli per riflettere sul linguaggio fenomenologico.

³³ *Id.*, *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, cit. p. 95.

³⁴ *Id.*, *Come lavoro*, cit., p. 19.

³⁵ *Id.*, *La cognizione del dolore*, cit., p. 198; il barocchismo gaddiano diviene così uno pseudoproblema: sono barocchi tanto il mondo quanto Gadda stesso.

³⁶ Cfr. F. Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, Torino 2001, p. 105 e, più complessivamente, i capp. II e III della Prima parte. Il libro di Bertoni svolge un'ampia e documentata analisi mirante a mostrare come Gadda, ispirandosi alla *mimesis* tipica del grande romanzo ottocentesco, giunga alla scrittura come *poiesis*. Pur condividendo nei tratti essenziali il saggio di Bertoni, ritengo che ad animarlo sia ancora un vecchio stereotipo, per cui l'arte di Gadda scaturirebbe dalla tragica constatazione dell'impossibilità di organizzare la totalità delle relazioni in un “sistema di sistemi” (il luogo canonico di questa lettura è il fondamentale saggio di G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino 1975, soprattutto le pp. 175-211). Per un tentativo di superamento del paradigma roscioniano si veda C. Benedetti, *Gadda e il pensiero della complessità*, in C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani (curr.), *Gadda. Meditazione e racconto*, Edizioni ETS, Pisa 2004.

Ai due corni dello iato husserliano – esperire e dire – sembrano corrispondere due tipi diversi di idealità: ciò che si intuisce nell'*epoché* è *a priori*, ma anche vitale e fluente, tanto che l'essenza implica il divenire; l'obiettivazione dell'espressione linguistica sembra invece rimanere legata alla concezione dell'idealizzazione come semplice-presenza. A dispetto di un certo luogo comune filosofico, Husserl non intende il soggetto come «idolo io»³⁷, ma, anzi, la sua è una progressiva opera di depronominizzazione del terreno trascendentale. Egli passa dall'io, «il più lurido di tutti i pronomi»³⁸, alla «vita operante universale»³⁹, questo spasmo sintetizzatore che innerva il mondo. Nonostante le sue teorizzazioni esplicite la lingua fenomenologica è stata, all'atto pratico della sua radicalità, un dire per maccheronea le parole sclerotizzate della filosofia. Per ricucire anche nella teoria lo iato che i suoi stessi pregiudizi avevano scavato, Husserl avrebbe dovuto superare la propria ingenua idea di *mimesis*, prendendo a più serio modello l'imitazione poetica delle arti: tutto questo per realisticamente esprimere la vita costituente senza “ucciderla” nell'obiettivazione. La sua grande scoperta fu che la trascendentalità è, appunto, vita, ma, ancorato ad una nozione troppo statica di linguaggio, rischiò di non poterlo dire: gli soccorse allora un uso inconsciamente artistico della parola.

Non sto certo affermando che la filosofia debba combaciare con l'arte e la sua lingua farsi romanzesca o poetica, quanto più, semplicemente, che i recinti e canoni espressivi sono nocivi per il rigore scientifico e non costituiscono un suo potenziamento. Non giova né ad Husserl né a nessuna filosofia che voglia essere scienza rimanere al «nudo cadavere della parola»⁴⁰ per manie di purismo rigoristico: come sostenuto in apertura, la filosofia è un compito etico che non può arrestarsi alle forme espressive ricevute, né deve rinchiudersi in quelle che si è data. Tant'è che, probabilmente, questo stesso saggio sarebbe riuscito a esprimersi meglio, secondo una delle maniere mimopoietiche più desuete nella scienza, come dialogo.

³⁷ C. E. Gadda, *Come lavoro*, cit., p. 10.

³⁸ *Id.*, *La cognizione del dolore*, cit., p. 73.

³⁹ *Crisi*, p. 173.

⁴⁰ M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Id.*, *Voprosy literatury i estetiki*, trad. it. di C. Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 100.

Cézanne e Merleau-Ponty: paesaggi del pre-mondo come genesi dell'avvenire

Chiara De Cosmo

«Cézanne è stato quasi il paradigma simbolico di un “sapere dell'immagine”»¹; la muta espressione dei suoi tocchi di colore, della materialità dei suoi oggetti, del dondolare nello spazio delle sue nature morte hanno dato voce a numerose riflessioni, che si sono interrogate sul segreto della sua pittura. Egli è stato il segno di una svolta nella storia della rappresentazione figurativa, ma la sua opera ha intaccato profondamente anche le direzioni di pensiero di poeti e filosofi che in lui hanno ravvisato un'attitudine innovatrice e al contempo ad essi familiare. «Cézanne “fa pensare”, permette di guardare all'immagine come a un nucleo di senso che esibisce la complessità culturale del nostro “sentire”»², egli evoca a sé lo sforzo inesauribile del pensiero e della ricerca di senso.

Il tentativo di questo lavoro sarà quello di cercare, nel rispetto di questa poliedricità di prospettive ermeneutiche, di descrivere il peculiare significato dell'interpretazione di Merleau-Ponty dei quadri cézanniani e l'influenza attiva che essi hanno esercitato nello sviluppo della sua riflessione filosofica.

1. Lo stupore e lo “scaturire immotivato del mondo”³

«La fenomenologia [...] è una filosofia trascendentale che pone fra parentesi, per comprenderle, le affermazioni della atteggiamento naturale, ma è anche una filosofia per la quale il mondo è sempre “già là” prima della riflessione, come una presenza inalienabile, una filosofia tutta tesa a ritrovare quel contatto ingenuo con il mondo, per dargli uno statuto filosofico»⁴. Lo sforzo della riflessione inaugurata da Husserl, la cui potenza euristica ha aperto nuovi orizzonti di ricerca al pensiero filosofico, è quello, in prima istanza, di dipanare i fili dell'ovvietà che ci radicano al mondo circostante. Attraverso la “messa tra parentesi”, di cui si parla all'esordio di *Phénoménologie de la perception*, che è l'husserliana *epoché*, noi cessiamo di attribuire

¹ C. Cianci, E. Franzini, A. Negri (a cura di), *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi*, Bocca, Milano 2001, p. 12.

² *Ibidem*.

³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 23.

⁴ *Ivi*, p. 15.

validità al mondo che ci circonda e operiamo un “ritorno ad una coscienza trascendentale”, riuscendo così, ad attingere al mondo “in una trasparenza assoluta”⁵, a riscoprire, cioè, le fonti autentiche di senso della nostra esistenza e delle costruzioni pratiche e teoretiche che ce la offrono in una certezza familiare, ma incompleta⁶. L’epoché diviene, in questo senso, primariamente la riproposizione di quello stupore originario della filosofia, poiché la «vera filosofia consiste nel reimparare a vedere il mondo»⁷, sottraendosi all’ evidenza accecante⁸ dell’ovvietà che gli attribuiamo vivendo.

Ritornare alle cose stesse è l’imperativo della fenomenologia husserliana e, spiega Merleau-Ponty, questo «significa ritornare a questo mondo anteriore alla conoscenza di cui la conoscenza *parla* sempre, e nei confronti del quale ogni determinazione scientifica è astratta, segnitiva e dipendente, come la geografia nei confronti del paesaggio in cui originariamente abbiamo imparato cos’è una foresta, un prato o un fiume»⁹. Riattingere all’originario scaturire del mondo¹⁰ e dei fili intenzionali che ci legano ad esso non significa, tuttavia, immergersi in una preistoria senza tempo al di là della nostra attualità. Si tratta, piuttosto, di assumere il peso di uno scarto e di esprimerlo senza abbandonarne l’infinità euristica; di *co-nascere* con le cose, in una dialettica costantemente intrecciata fra attività e passività. «L’incompiutezza della fenomenologia e il suo modo di procedere incoativo», egli osserva, «non sono il segno di un fallimento, ma erano inevitabili perché la filosofia ha il compito di rivelare il mistero del mondo e il mistero della ragione. [...] Essa è laboriosa come l’opera di Balzac, quella di Proust, quella di Valéry o quella di Cézanne – per lo stesso genere d’attenzione e di stupore, per la stessa esigenza di coscienza, per la stessa volontà di cogliere il senso del mondo e della storia allo stato nascente»¹¹.

Questa è l’esigenza insopprimibile che Merleau-Ponty riconosce nelle opere del pittore della montagna Sainte-Victoire. I suoi quadri hanno la ca-

⁵ *Ivi*, p. 20.

⁶ Attuando l’epoché, dunque, noi non mettiamo mai da parte completamente il mondo, ma esso viene, anzi, portato ad evidenza nella sua struttura originaria. «Operando l’epoché, noi diventiamo osservatori completamente “disinteressati” del mondo, del mondo in quanto puramente soggettivo-relativo [...] e gettiamo su di esso un primo sguardo ingenuo, che non tende ad indagare l’essere e l’essere-così, bensì a considerare ciò che da sempre vale e che continua a valere per noi in quanto essente e in quanto essente-così, a considerarlo dal punto di vista del suo modo soggettivo di valere, dei suoi aspetti, ecc.» (*Crisi*, p. 184).

⁷ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 30.

⁸ V. Costa, *Il cerchio e l’ellisse. Husserl e il darsi delle cose*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, p. 109.

⁹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 17.

¹⁰ «La ricerca fenomenologica è la pratica di un ritorno all’originario, all’originario come contrapposto a ciò che vale comunemente come sapere e come essere», G. Brand, *Welt, Ich und Zeit. Nach unveröffentlichten Manuskripten Edmund Husserls*, trad. it. di E. Filippini, *Mondo, io e tempo nei manoscritti inediti di Husserl*, Bompiani, Milano 1960, p. 43.

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 31.

pacità, secondo il fenomenologo francese, di rendere visibile la fisionomia delle cose e di offrire una manifestazione, nella materialità dei tocchi di colore, della nostra relazione con esse. Il pittore si impegna in un contatto non mediato con gli oggetti, escludendo, cioè, quelle sustruzioni storiche sedimentate che ne hanno sovraccaricato il senso e restituendoci in quel contatto primordiale che abbiamo con essi, un contatto in prima istanza percettivo. Secondo Merleau-Ponty, la trama di quell'intenzionalità fungente¹² (*fungierende Intentionalität*) che costituisce l'unità naturale e ante-predicativa della nostra vita viene resa sensibile nella materialità dell'opera di Cézanne nel suo tentativo costante di esprimere in pittura la distanza che separa l'occhio e l'oggetto¹³.

Il risultato di questa ricerca inesausta nelle pieghe della visibilità, che al contempo rivela lo spessore delle lacune e delle sporgenze del reale e di quel regno invisibile intrecciato con esso in una trama densa, conduce all'innaturalità e all'umanità dei suoi quadri, che pure soltanto un uomo poteva realizzare¹⁴. Perdendo le sue usuali strutture simboliche, il pittore si apre all'essere selvaggio e risponde all'urgenza di espressione che il mondo esprime attraverso le sue stesse realizzazioni¹⁵.

2. La peculiarità del motif di Cézanne

Il linguaggio dell'arte, come quello filosofico, si assumono il compito, nel loro procedere, di portare a visibilità questo sottofondo latente del nostro essere al mondo, che ci appartiene, ma non è mai espresso completamente¹⁶. In questo senso, la trama solida del reale appare nelle tele di Cézanne come se esse fossero un suo gesto o un suo prolungamento. Nel quadro si istituisce una rete di rimandi fra l'occhio e la natura, che manifesta quello spazio di rapporti altro rispetto ai due fronti dicotomici di soggetto, che imbriglia il mondo in regole intellettuali, e di oggetto, inteso come caos inespesso.

¹² L'intenzionalità fungente è più originaria dell'intenzionalità d'atto, cioè quella tetica, delle nostre prese di posizione o dei nostri giudizi. Essa è la modalità primaria della conoscenza ed è costitutiva dell'unità precategoriale del mondo della vita, del modo in cui esso si rivela al soggetto. Per queste osservazioni cfr. V. Costa, *Il cerchio e l'ellisse. Husserl e il darsi delle cose*, cit.

¹³ Cfr. Francois Jourdain, *Cézanne*, Braun, Paris 1950, in M. Doran, *Conversations avec Cézanne*, trad. it. di N. Zandegiacomi, *Documenti e interpretazioni*, Donzelli, Roma 1995, p. 90. In altri termini, il pittore cercava di portare a figurazione, nei suoi paesaggi e nelle sue nature morte, il diramarsi dell'esperienza percettiva.

¹⁴ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, in *Id.*, *Sens et non-sens*, trad. it. di P. Caruso, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 35.

¹⁵ Cfr. N. De Warren, *Flesh made paint*, «Journal of the British Society for Phenomenology», vol. 44 (1), 2013, p. 95.

¹⁶ «Il quadro», afferma Carchia in una formulazione suggestiva, «è il raccogliersi in un punto della visibilità diffusa e latente», G. Carchia, *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 121.

L'espressione, letteraria o pittorica che sia, non può ridursi ad una corrispondenza mimetica con un'oggettività che la trascende, pena il ripiegarsi su un "pensiero di sorvolo" e ridursi ad una mera allusività al mondo. «Il linguaggio non spiega le cose, non le nomina con una precisione di corrispondenza, ma piuttosto le "incarna" con i suoi gesti discorsivi, con il suo stile particolare, il suo colore e la sua tonalità - in questo modo *il linguaggio dà carne alla voce*»¹⁷. Ne *La prose du monde*, Merleau-Ponty osserva, riprendendo la distinzione saussuriana fra *langue* e *parole*, che esistono due tipi di linguaggi, "il linguaggio a cose fatte (*après coup*)", quello acquisito nel corso storico di una lingua, che viene dimenticato a favore del senso di cui è portatore, e quello "che si fa nel momento dell'espressione"¹⁸, in cui il gesto o il silenzio sono altrettanto comunicativi e manifestativi di un senso. La logica di un'espressione autentica deve includerle entrambe, presentarsi come strumento di visibilità, e quindi deformazione, ma una deformazione coerente¹⁹, cioè come avvento di un senso, che induce alla prosecuzione del gesto comunicativo. Per questa ragione, essa deve riprodurre la realtà di una lingua vivente, in cui gli uomini sono, in qualche modo, posseduti dal linguaggio e comunicano sempre più di quello che avevano intenzione di affermare. Dunque, «l'operazione con cui un senso viene a presenza, in un gesto del corpo, in una parola proferita o in un'opera d'arte, proviene [...] da una primordiale e indistinta universalità del sentire (che *Le visibile et l'invisible* definirà poi come la generalità della *chair*), ed è fondativa di una "comunità d'essere" che è inscindibilmente anche una "comunità di fare"²⁰, poiché essa si rivela essere come una risorsa inesauribile di significato e l'indice di una produttività di senso sempre rinnovabile. Le opere di Cézanne rappresentano un'intensa manifestazione di questa forma d'espressione, al contempo spontanea e complessa.

Descrivendo la propria attività artistica, Cézanne afferma che essa si fonda sulla capacità di «penetrare ciò che si ha davanti e perseverare nell'esprimersi il più logicamente possibile»²¹. Egli si soffermava al lungo dinanzi al suo *motif*, ne osservava il dispiegarsi percettivo e aggiungeva un tocco di colore alla sua tela²². Nella sua ricerca della *réalisation* si esprime uno sforzo

¹⁷ B. Sellheim, *Metaphor and Flesh – Poetic necessity in Merleau-Ponty*, «Journal of the British Society for Phenomenology», vol. 41(3), 2010, p. 262 (trad. it. mia).

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, texte établi et présenté par Claude Lefort, Gallimard, Paris 1969, p. 17 (trad. it. mia).

¹⁹ *Ivi*, p. 128.

²⁰ S. Mancini, *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2001, p. 52.

²¹ Lettera a E. Bernard, 26 maggio 1904, in P. Cézanne, *Lettere*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1985, p. 132.

²² «Dinanzi al fenomeno, che sa impassibile e muto, Cézanne sopporta lo stupore, la domanda sulla costituzione ultima del reale e li trasforma in atto espressivo [...]. Di fronte al *motif*, Cézanne resta in attesa che i "plans" e le macchie di colore si organizzino ai suoi occhi e

rigoroso e di cui egli dichiarerà l'incompiutezza fino alla fine della sua vita. I suoi paesaggi, i suoi ritratti, le sue nature morte appaiono come un punto di svolta e come un riferimento ineludibile per l'arte a lui successiva; il suo studio della natura non è più quello del periodo romantico, esemplificato dal *Viandante sul mare di nebbia* di Friedrich, in cui la sublimità della natura si staglia dinanzi all'uomo che non può dominarla, ma che ne è comunque l'unico osservatore nel suo sentimento di finitezza. Non è neanche, tuttavia, quello dell'Impressionismo, che cercando di cogliere gli effetti della luce sul paesaggio, perdeva la materialità degli oggetti nella superficie uniformante della luce²³. Cézanne prova a «sottrarre le sensazioni al dominio effimero delle impressioni, cercando di strutturarle in una *logica del visibile*»²⁴, in cui le cose siano al contempo in sé, in tutta la loro solidità, e per noi, in quanto percepite al nostro primo contatto con il mondo. Gli oggetti delle sue nature morte sono porosi, corporei; riusciamo a percepirla, attraverso lo sguardo, nella loro consistenza, persino nel loro odore²⁵. Per la medesima ragione, anche i volti vengono studiati e dipinti come se fossero delle cose²⁶; la loro

diano vita a cose che [...] sfuggono ad ogni utilizzabilità, «semplicemente indistruttibili nella loro ostinata presenza». [...] Cézanne si pone il compito metafisico per eccellenza: interrogare il fenomeno senza forzarne il silenzio, e rispondere con un oggetto umano che gli si offra come equivalente» (A. Lavagetto, *Rilke: le lettere su Cézanne*, in *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi*, cit., p. 62). Lavagetto si riferisce qui allo scambio epistolare che Rilke ebbe per lo più con la moglie a proposito della sua scoperta della pittura di Cézanne. Il poeta coglie con molta acutezza le peculiarità della sua rappresentazione pittorica, descrivendola come una dedizione diligente e completa alle cose. «Il convincente, il farsi cosa, la realtà spinta attraverso la sua propria esperienza dell'oggetto fino all'indistruttibilità questo gli sembrava la prospettiva del suo lavoro più intimo [...] Nei paesaggi o nella natura morta, attardandosi coscienziosamente davanti all'oggetto, egli lo assumeva dunque solo dopo diversioni infinitamente complicate» (R. M. Rilke, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, a cura di F. Rella, Pendragon, Bologna 1999, p. 49).

²³ Per queste osservazioni cfr. F. Novotny, *Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1932.

²⁴ M. Vozza, *Le forme del visibile. Filosofia e pittura da Cézanne a Bacon*, Pendragon, Bologna 1999, p. 146.

²⁵ «Cézanne diceva che un quadro contiene in sé persino l'odore del paesaggio. Egli voleva dire che la distribuzione del colore sulla cosa [...] esprime da sola tutte le risposte che emergerebbero dall'interrogazione degli altri sensi, voleva dire che una cosa non avrebbe questo colore se non avesse questa forma, queste proprietà tattili, questa sonorità, questo odore [...]» (M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 416). M. Schapiro, in uno studio sulla natura morta in Cézanne, afferma che essa è il soggetto più adeguato per riuscire a cogliere, in oggetti quotidiani, intrappolati per questo in una completa anonimata, «una fonte di stupore metafisico» (cfr. M. Schapiro, *The apple of Cézanne. An Essay on the Meaning of Still-life*, trad. it. di R. Pedio, *Le mele di Cézanne. Saggio sul significato della natura morta*, in *L'arte moderna*, Einaudi, Torino 1986, p. 27). La natura morta manifesta, dunque, come soggetto di figurazione, le potenzialità indefinite che provengono da una visione attenta e dedita alle cose. Non credo, tuttavia, sia condivisibile nel complesso l'impostazione di Schapiro, il quale tende a valorizzare forse troppo l'elemento psicanalitico, individuando all'origine del quadro un'operazione inconscia di simbolizzazione di un impulso erotico latente.

²⁶ M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, cit., p. 29.

espressività è resa, per esempio, attraverso dei tocchi di blu che ne modificano il sorriso, non è interpretata, ma restituita nella peculiare logica della sua manifestazione.

Alla radice delle tele di Cézanne e del suo modo di intendere l'espressione pittorica sembra esserci, dunque, l'intenzione di ridare voce alla natura, anche se rivolgersi alle cose, senza la mediazione del senso in esse sedimentato, è un compito arduo. Egli dichiara di volere «vedere come chi è appena nato», sebbene lo sguardo del pittore sia inevitabilmente segnato dalla contemplazione dell'arte che lo ha preceduto. Per questa ragione, egli afferma, «non vediamo più la natura, rivediamo i quadri. Riuscire a vedere l'opera di Dio! Questo io perseguo»²⁷. Le sue opere, perciò, sono state interpretate come spazi in cui l'uomo non è più riconoscibile, non crea e non domina gli elementi dell'ambiente; i suoi paesaggi sono quelli del pre-mondo, in cui il soggetto ancora non c'è²⁸. Me nell'indagare la costituzione delle cose, come la fenomenologia cerca di mettere in luce, sono le reti costitutive presupposte dal soggetto che vengono portate all'espressione. Da ciò consegue che la rappresentazione artistica di Cézanne, non partendo esplicitamente dal soggetto percettivo, ne riscopre la logica della visione attraverso le cose²⁹. Portandola ad espressione, egli lascia sussistere il paradosso della deformazione che inverte ad ogni linguaggio non pietrificato, lo scarto fra una visione laterale e l'inaugurazione di un nuovo potenziale senso, che sorge da quell'ovvietà con cui essa era fino ad allora vissuta.

3. *Spazialità e temporalità*

Il decentramento della visione che si manifesta nelle tele di Cézanne possiede una novità carica di implicazioni. Quando Rilke descrive le sue opere,

²⁷ J. Borély, *Cézanne à Aix, 1926*, in M. Doran, *Conversations avec Cézanne*, cit., p. 23.

²⁸ Cfr. F. Novotny, *Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst*, cit., p. 274. Il riferimento di Novotny al pre-mondo (*Vorwelt*) verrà ripreso da Merleau-Ponty in *Phänomenologie de la perception*, in cui egli affermerà, citando questo articolo, che «la sua pittura è un tentativo di ottenere la fisionomia delle cose e dei volti attraverso la restituzione integrale della loro configurazione sensibile. [...] Ecco perché i paesaggi di Cézanne sono «quelli del pre-mondo in cui non c'erano ancora uomini» (cit., p. 421).

²⁹ In questo senso, sono parzialmente in disaccordo con Zecchi, il quale, in un intervento sul rapporto fra il pensiero merleau-pontyiano e il lavoro cézanniano afferma che il vero dubbio di Cézanne sarebbe quello di riuscire a rappresentare sia la forma attraverso cui l'oggetto si costituisce per noi sia la nostra esperienza simbolica e immaginativa di esso (S. Zecchi, *Il segno vivente, Cézanne visto da Merleau-Ponty*, in *La prosa del mondo. Omaggio a Maurice Merleau-Ponty*, Atti del convegno svoltosi nei giorni 21-23 aprile 1988, a cura di A. Sauzeau Boetti, Quattroventi, Urbino, p. 76). Mi sembra che, invece, l'originalità della pittura di Cézanne consista proprio nella consapevolezza che è dalla rappresentazione della costituzione percettiva delle cose che le nostre attribuzioni simboliche non soltanto possono venire figurate, ma anche attingere a nuove potenzialità di senso.

afferma che «è come se ogni punto sapesse di tutti gli altri [...] tanto ognuno di essi si prende cura dell'equilibrio e lo stabilisce»³⁰, perché le cose sono intessute le une nelle altre, creano un campo visivo che sollecita l'infinità degli orizzonti. Il reale, infatti, non è costituito da elementi che sussisterebbero come monadi, passibili di un'esplorazione unitaria e conclusa e lo spazio non è quello cartesiano, uno spazio, cioè, privo di nascondigli, in cui ogni cosa occupa una posizione rigida. Esso è, piuttosto, dotato di uno spessore in cui le cose sconfinano l'una nell'altra ed è questo spessore che Cézanne cerca di rendere nelle sue tele, perché, trascurando questa unità di senso che soggiace al nostro rapporto con la realtà, il quadro rappresenterebbe l'idealità e non la natura. Per questa ragione, gli oggetti dei quadri di Cézanne appaiono come distorti, come osservati da molteplici punti di vista. Nel *Ritratto di Gustave Geffroy*, ad esempio, la scrivania sembra scivolare al limite del quadro e crea un forte senso di squilibrio rispetto alla figura eretta del protagonista dell'opera, che intanto evoca a sé lo sguardo dello spettatore. Le aspettative dell'osservatore, educate all'equilibrio matematico della prospettiva tradizionale, si infrangono in un senso di disagio dinanzi a questa dissimmetria. Tuttavia, uno sguardo più paziente e acuto rivela che questa tela ci dice molto di più del nostro modo di percepire, rispetto ad un ritratto realizzato secondo canoni prospettici geometrici. Erwin Panofsky, nel suo celebre saggio *La prospettiva come forma simbolica*, rivela che lo spazio prospettico, così com'era inteso nelle opere d'arte del periodo rinascimentale, è il risultato di una serie di presupposti, condizionati storicamente, sullo spazio e sull'uomo³¹. La spazialità prospettica, disponendo il paesaggio di scorcio, cercando la profondità attraverso raggi visivi che convogliano in un unico punto di vista, pone una distanza fra l'uomo e le cose, crea lo spazio per il dispiegarsi plastico delle figure, ma le pone in condizione di essere dominate dalla cornice dell'occhio e la fa divenire paesaggio *per* l'uomo. «La storia della prospettiva può essere concepita a un tempo come il trionfo del senso della realtà distanziante e obiettivante, oppure come un consolidamento e una sistematizzazione del mondo esterno, sia come un ampliamento della sfera dell'io»³². La pittura di Cézanne si sforza, invece, di restituire all'ambiente circostante la sua vita brulicante, quella poliedricità di rapporti che lo orientano rispetto al nostro corpo, che si costituiscono di decorsi temporali e di orizzonti aperti³³.

³⁰ R. M. Rilke, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, cit., p. 66.

³¹ E. Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, trad. it. di E. Filippini, *La prospettiva come forma simbolica*, Abscondita, Milano 2013, p. 12.

³² *Ivi*, p. 49.

³³ Ne *Le langage indirect et les voix du silence*, Merleau-Ponty definisce la prospettiva come "l'invenzione di un mondo dominato", in cui si cerca di possedere il mondo in una sintesi istantanea, trascurando i decorsi sintetici che ci permettono, attraverso la percezione, di accedere autenticamente al nostro ambiente circostante o trattandoli come meri abbozzi di una visione totale, che, tuttavia, soltanto un dio potrebbe realizzare. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*, trad. it. di G. Alfieri, Segni, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 69.

La ricerca fenomenologica procede in una direzione analoga di rifondazione della spazialità nel senso di uno spazio orientato. Le cose del mondo non risultano elementi isolati, che devono essere imbrigliati nelle maglie intellettuali per assumere dei confini stabili e collocarsi in un punto dello spazio, ma sono dirette verso il nostro corpo come il punto zero della loro sussistenza³⁴. «Lo spazio corporeo [...] è l'oscurità della sala necessaria alla chiarezza dello spettacolo, lo sfondo di sonno o la riserva di potenza vaga sui quali si staccano il gesto e il suo scopo, la zona di non-essere *di fronte alla quale* possono apparire degli esseri precisi, delle figure e dei punti»³⁵. Ciò accade perché il mio corpo *abita* lo spazio ed inerisce ad un mondo, ha la capacità di confondersi in esso, ma anche di sottrarvisi e di portarlo ad espressione; nei termini di Merleau-Ponty, il mio corpo è costituito della stessa carne del mondo, per cui non è costretto in rigidi confini di delimitazione, può immergersi nel mondo e nello stesso tempo può trasgredire da questa comunione con esso, attraverso le sue potenzialità percettive. In tal senso, le opere cézanniane ci insegnano che, come il mondo non è posto dinanzi a noi nella forma di uno spettacolo di cui ci appropriamo, così l'espressione artistica non può più essere semplice figurazione o rappresentazione mimetica³⁶. Essa dovrebbe, piuttosto, restituire, secondo il pittore di Aix, lo svolgersi della nostra relazione con ciò che ci circonda, notando quell'«eccedere della visione che non ci pone mai il mondo totalmente “di fronte”».

Il tessuto del visibile, così come si presenta al nostro esperire percettivo, è orientato al nostro corpo anche in un senso temporale. L'“istante del mondo”, che Cézanne si sforzava di cogliere e di figurare, non è in analogia con il momento pietrificato di una fotografia, è generativo e potenziale. Il senso di questa temporalità di cui le sue tele sono intrise procede, a parer mio, in una duplice direzione. Da un lato, la resa pittorica si sforza di inventare degli emblemi che non riproducano il decorso temporale dei movimenti, né cerchino

³⁴ La distinzione fra una spazialità orientata o, come la definisce Merleau-Ponty, una “spazialità di situazione” e quella di posizione si fonda sulla distinzione husserliana fra il *Leib* (corpo proprio) e il *Körper* (corpo oggettivo). In *Idee II* Husserl afferma che «mentre il soggetto, in ogni “adesso”, è al centro, è nel qui da cui vede tutte le cose e guarda dentro il mondo, il luogo obiettivo, il punto dello spazio in cui stanno l'io e il suo corpo vivo è variabile» (E. Husserl, *Idee II*, p. 160). In altri termini, non si può accomunare la percezione cosale a quella del Leib, che pure in una certa misura ne condivide la consistenza materiale, perché è proprio in quanto il corpo è, per noi, corpo proprio, che ci è possibile rapportarci al mondo. Non è possibile qui soffermarsi sulla complessità di queste analisi, né sull'accento che Merleau-Ponty porrà in particolare sul corpo, ma si voleva soltanto suggerire come si possano ravvisare, da questa prospettiva, delle linee convergenti fra la ricerca fenomenologica e la pittura di Cézanne.

³⁵ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 154.

³⁶ «Il mondo non è più davanti a lui per rappresentazione: è piuttosto il pittore che nasce nelle cose come per concentrazione e venuta a sé del visibile, e il quadro [...] può essere “spettacolo” di qualche cosa solo essendo ‘spettacolo di niente’, perforando la pelle delle cose per mostrare come le cose si fanno cose; e il mondo mondo», M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano (1989, p. 49).

di imitare le direzionalità che le cose assumono attraverso la nostra coscienza, ma piuttosto ce lo rendano sostanzialmente presente nella metamorfosi che il quadro opera³⁷. Dall'altro, nella stessa genesi espressiva dell'opera d'arte, il senso del futuro assume un ruolo centrale nella forma della possibilità, la possibilità che è intrinseca all'interpretazione figurale della natura, che rende, per esempio, il *motif* della montagna Sainte-Victoire, nella sua ripetizione indefinita, portatore costante di una differenza di senso.

4. L'«ordine nascente» come genesi dell'avvenire

La fatica dell'opera di Cézanne, il suo continuo cercare di esprimere «quelle sensazioni confuse che portiamo con noi dalla nascita»³⁸, non è il frutto di uno sguardo soggettivo, che cerchi il segreto del mondo come fosse un noumeno o una costruzione oggettuale matematica e perfetta, dinanzi alla quale la nostra visione dovrebbe soltanto essere portata a chiarezza. Essa sorge dallo stupore, uno stupore che non abbandona mai lo sguardo o la riflessione, che dirime l'ovvietà del mondo. Ma quest'operazione ha un significato molto più profondo di quanto non sia ravvisabile superficialmente. È il senso di una fondazione, che nel medesimo tempo si pone come libertà.

In *Krisis* Husserl si interroga sulla scienza, sulle sue formazioni ideali e sulla naturalizzazione che esse subiscono ad opera del tempo. Le scienze, come tutte le costruzioni culturali in cui la nostra esistenza umana si muove, rappresentano per noi, in qualche modo, delle tradizioni; esse hanno avuto un inizio, sono state delle risposte ad esigenze o dilemmi sorti in un determinato momento storico e posseggono un senso contestuale. Se questo alone di senso si perde nel corso tempo ed è impossibile da recuperare nella sua integralità immediata, tuttavia non scompare mai completamente. Esso, piuttosto, si sedimenta, perde la sua attualità. Tuttavia, proprio in virtù del suo oblio, è sempre passibile di una ripresa, può essere sempre portato nuovamente a presenza³⁹. È fondamentale, dunque, per il fenomenologo «rivivificare la concettualità sedimentata», «rivivificarne il senso storico»⁴⁰, attraverso il rilancio, nell'attualità della propria riflessione, del pensiero dei propri predecessori, che così diviene qualcosa di vivente.

Se le idee passate, dunque, possono venir attualizzate soltanto attraverso «una critica responsabile», nella consapevolezza dell'impossibilità di riprodurre completamente la loro intenzione originaria, su questo si fonda, però,

³⁷ M. Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, trad. it. di M. Carbone, *Linguaggio, storia e natura. Corsi al Collège de France, 1952-1961*, Bompiani, Milano 1995, p. 29.

³⁸ A. J. Gasquet, in P. Cézanne, *Lettere*, cit. p. 115.

³⁹ Cfr. Appendice III, in E. Husserl, *Crisi*, pp. 380-405.

⁴⁰ *Ivi*, p. 100.

la loro potenza euristica; esse divengono, in tal modo, pregne di nuove possibilità, costituiscono un compito e un inizio⁴¹.

L'idea di fondazione (*Stiftung*) husserliana viene ripresa da Merleau-Ponty e legata da lui alla temporalità e alla spazialità primordiale del corpo, che trova riflesso in quella espressiva. Il fenomenologo francese sostiene che il nostro corpo proprio, generando attorno a noi una spazialità di situazione, ci pone in un ambiente che è già spazio di cultura, che trascende la sua attualità istaurando una serie di corrispondenze tra le cose e i soggetti del mondo. Il linguaggio riprende i gesti originari del *Leib*, ma anche questo movimento di trasgressione; in ciò che viene detto, secondo Merleau-Ponty, si suppone sempre che ci possa essere una "ripresa creatrice", una nuova significazione che va al di là delle intenzioni esplicite della persona che parla.

Nello stesso senso, ogni momento del tempo, ogni istituzione culturale, artistica, filosofica è dotata di una fecondità indefinita, per la sua intrinseca inesauribilità di senso. Il mondo stesso, il mondo effettivo in cui viviamo, «non si esaurisce nella sua semplice attuale positività, [...] esso è *pregnanza di possibili* [...] è avvolto da un alone di possibilità, include in sé i possibili, è la radice di ogni loro senso»⁴². Il significato autentico di questa trascendenza del mondo si fonda sulla temporalità di queste istituzioni e sulle variazioni possibili che da esse scaturiscono. E queste ultime, queste riproposizioni, al contempo, metamorfosi di significato, sorgono dalla riconsiderazione delle ovvietà, dalla riformulazione di risposte già date, che si presentano così anche come interrogazioni.

L'opera di Cézanne rappresenta una di queste operazioni di fondazione, poiché egli ha saputo affrancarsi dalle pretese di una tradizione irrigidita e, pur imparando dai maestri del Louvre, nel suo ritornare ad un pre-mondo senza l'uomo, egli ha «liberato le cose dal loro involucro esterno offerto da una visione concepita quale sorvolo, per mostrare invece come, germogliando insieme con lo sguardo, "le cose si fanno cose, e il mondo mondo"»⁴³. In altri termini, egli ha scoperto le potenzialità dell'ovvietà, ne ha perforato con

⁴¹ In un testo dedicato all'analisi di alcuni aspetti di quest'opera husserliana, Dodd osserva: «An idea is genuinely present only in history or in its historical becoming. [...] This is because the idea is dependent on its expression in order to be, not what it is, but manifest 'for us'; we genuinely touch the idea only in a perfection that is manifest, however indirectly and incompletely, in a gesture, or an expression. An expression is something the actual realization of which is guided by an approach to an idea. As the guide of expression, the idea is in this sense 'present'. However, this presence of idea is only progressively realized in the expression, the reality of the idea is the very progression of the expression of its historical expression. [...] *There is never a clean, unambiguous presence of idea, where it would stand as its own unambiguous exemplar*» (J. Dodd, *Crisis and Reflection. An Essay on Husserl's Crisis of the European Sciences*, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht 2004, pp. 61-62).

⁴² G. D. Neri, *Storia e possibilità*, in G. D. Neri, *Merleau-Ponty. Figure della nuova ontologia*, "Aut aut", 232, 1989, p. 101.

⁴³ M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Guerini Studio, Milano 1990, p. 155.

la sua ricerca il guscio superficiale e ha lasciato che da essa germinasse una nuova storia, nuovi modi di espressioni, nuove scoperte. Questo è il senso, credo, dell'affermazione con cui si chiude *L'Œil et l'Esprit*: «Se nessuna pittura particolare porta a compimento la pittura, [...] allora ogni creazione cambia, altera, chiarisce, approfondisce, conferma, esalta, ricrea o crea in anticipo tutte le altre. Se le creazioni non sono un dato acquisito, non è solo perché passano, come tutte le cose, ma perché hanno pressoché tutta la loro vita dinanzi a sé»⁴⁴.

⁴⁴ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, cit., p. 63.

Percezione e pittura eidetica

Per una lettura fenomenologica del Cubismo

Nicola Ramazzotto

Introduzione

A chiunque voglia proporre una lettura dell'opera cubista, si oppongono subito le lapidarie parole di Picasso: «Si è cercato di spiegare il cubismo con la matematica, la trigonometria, la chimica, la musica, e non so con che altra cosa ancora. Tutto ciò non è stato che letteratura, per non dire “non senso”, ed ha portato al cattivo caso di accecare la gente con le teorie»¹. Oltre a quelle del maestro spagnolo, dichiarazioni analoghe di Gris, Braque e Kahnweiler scoraggiano dal tentare di mescolare la pittura con attività ad essa esterne, come la filosofia. Eppure il Cubismo rimane un «enigma»² che aspetta ancora di essere sciolto, dal momento che rispetto alle altre avanguardie di inizio Novecento manca di un vero e proprio manifesto programmatico concordato tra i vari esponenti.

I due padri del Cubismo, Braque e Picasso, hanno sì descritto la propria visione della pittura, ma non hanno fornito dettagli teorici o filosofici definitivi, come risulta evidente dalla diversità di letture e opinioni che i critici d'arte e gli interpreti successivi hanno fornito del movimento cubista. Ciò che sembra mettere d'accordo tutti sono lo «stupore e [la] riflessività che assalgono chi accede alle sale in cui vengono esposti i lavori di Picasso e Juan Gris»³: si percepisce una frattura con il modo di figurare antecedente, si palesa una rivoluzione così forte che di fronte ad essa, dice Gadamer, si ammutolisce⁴.

Nonostante queste parole di avvertimento, questo intervento tenterà una lettura fenomenologica dell'avanguardia cubista. Un primo incoraggiamento da questo punto di vista è la tradizione critica ormai consolidata, che vede in

¹ P. Picasso, *Scritti*, trad. it. a cura di M. De Micheli, SE, Milano 1998, p. 34.

² Cfr. A. Gehlen, *L'enigma del cubismo*, cap. III di *Id.*, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik modernen Malerei*, trad. it. di G. Carchia, *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, Guida, Napoli 1989, pp. 137-153; ora raccolto in A. Pinotti (a cura di), *Pittura e idea. Ricerche fenomenologiche sul cubismo*, Alinea, Firenze 1998, pp. 202-219.

³ H. G. Gadamer, *Begriffene Malerei?*, in «Philosophische Rundschau», 10, 1962, pp. 21-30; trad. it. di L. Bottani, *Pittura concettuale?*, in A. Pinotti (a cura di), *Pittura e idea*, cit., p. 221.

⁴ Cfr. *Id.*, *Vom Verstummen des Bildes*, in «Neue Zürcher Zeitung», 21, 1965; trad. it. a cura di R. Dottori, *L'ammutolire del quadro*, in H. G. Gadamer, *L'attualità del bello*, Marietti, Genova 1986, pp. 133-142.

questi due movimenti di inizio Novecento numerose analogie⁵. Un secondo motivo che spinge ad indagare eventuali temi comuni è la nascita contemporanea delle due scuole: l'inizio del Cubismo viene fatto risalire al capolavoro picassiano *Les demoiselles d'Avignon*⁶, dipinto nel 1907. A quello stesso anno risalgono le lezioni di Husserl su *L'idea di fenomenologia* tenute all'università di Gottinga, dove viene alla luce in modo esplicito e determinato la nozione di *epoché*.

Non si tratta qui di rintracciare una qualche «affinità epocale»⁷, né sarebbe possibile argomentare che ci siano state influenze dirette: piuttosto, questo contributo si propone di interrogare queste tendenze di inizio XX secolo per cercare dei punti di contatto teorici o delle attitudini metodologiche analoghe. In altre parole, non è da cercare un'applicazione meccanica delle «tecniche» fenomenologiche a un contenuto ad esse esterno (in questo caso il cubismo), ma proporre una *lettura* che mostri come cubismo e fenomenologia abbiano delle somiglianze intrinseche proprio nei loro comuni atteggiamenti ed obiettivi. Come dice Pinotti:

l'ipotesi [è] che il cubismo sia *lo stesso* della fenomenologia, che esso faccia *a parte imaginis* la stessa operazione che la fenomenologia fa *a parte philosophiae*. La pittura cubista non è quindi un oggetto fenomenologico tra gli altri, ma è essa stessa fenomenologica⁸.

Naturalmente non sarà possibile entrare in un'analisi dettagliata che tenga conto delle differenze interne sia al movimento fenomenologico, sia all'avanguardia. Si tratterà di portare avanti un doppio lavoro: anzitutto si proporrà una vera e propria lettura fenomenologica del cubismo rintracciando al suo interno due tendenze fondamentali: l'analisi della percezione visiva e la tendenza alla «pittura concettuale». Per ciascuno di questi due momenti, nella rispettiva sezione, si tenterà di fornire una lettura fenomenologica che partendo dalle analisi di fenomenologi come Husserl, Heidegger, Lévinas

⁵ In italiano, una raccolta fondamentale è costituita dal già citato A. Pinotti (a cura di), *Pittura e idea*, cit., dove sono presentati dieci testi coi contributi più significativi di quegli autori che hanno visto affinità tra il Cubismo e la fenomenologia.

⁶ Sia gli amici più stretti come Gertrude Stein e Daniel-Henry Kahnweiler, sia la critica successiva sono concordi nel vederne l'inizio nel 1907, anno de *Les demoiselles d'Avignon*, e la fine nel 1914: cfr. G. Stein, *Picasso* (1938), trad. it. di V. di Maio, *Picasso*, Adelphi, Milano 1973; D.-H. Kahnweiler, *Der Weg zur Kubismus* (1920), trad. it. a cura di L. Fabiani, *La via al cubismo. La testimonianza del gallerista di Picasso*, Mimesis, Milano 2001. Per un saggio critico più recente cfr. J. Golding, *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914* (1958), trad. it. *Storia del Cubismo*, Mondadori, Milano 1963.

⁷ Come pare invece aver fatto Juan Gris, cfr. D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Gallimard, Paris 1946, p. 290. La questione della contemporaneità è discussa anche da E. Escoubas, *L'epoché picturale: Braque et Picasso*, trad. it. di V. Brazzoli, *L'epoché pittorica: Picasso e Braque*, in A. Pinotti (a cura di), *Pittura e idea*, cit., pp. 135-161.

⁸ A. Pinotti, *Cubism*, in H. R. Sepp e L. Embree (a cura di), *Handbook of phenomenological aesthetics*, Springer Science Bussiness, 2010, p. 64 (trad. it. mia).

o Jonas, approfondisca l'idea di fenomenologia come metodo e atteggiamento di ricerca⁹, cercando così di mostrarne le potenzialità euristiche. Il secondo compito sarà quello di argomentare la somiglianza tra cubismo e fenomenologia sotto tre punti di vista: quello di una comune lotta contro le derive soggettivistiche della pittura e della filosofia precedenti, il comune atteggiamento di riflessione e la comune finalità, quella di giungere a un nuovo "realismo".

1. *Cubismo e percezione: rifiuto della prospettiva, poliprospektività e composizione*

Per quanto l'esperienza cubista possa essere gravida di conseguenze concettuali o filosofiche, occorre tenere a mente che «sicuramente lo sforzo maggiore di Braque e Picasso è stato quello di risolvere problemi strettamente pittorici»¹⁰. Proprio da questi sforzi conviene partire, per comprendere da quale tradizione nasca e in cosa consista la loro rivoluzione.

Gli interpreti sono concordi nell'individuare due bersagli polemici della pittura cubista: uno, remoto, nella figuratività tipica della tradizione rinascimentale, l'altro, più recente, nella deriva soggettivistica e psicologista impressa alla pittura dalla scuola impressionista.

Ai suoi esordi, con le teorizzazioni di Leon Battista Alberti, la prospettiva si presentava come una costruzione ottico/pittorica per rendere su carta bidimensionale la tridimensionalità del reale. La controparte teorica del metodo prospettico è un «ingenuo realismo»¹¹: il compito del pittore è infatti di riprodurre su tela una realtà da lui separata, ma che egli può cogliere e rappresentare senza modificazioni. La rappresentazione prospettica consiste in una corretta veduta dell'oggetto¹², nella quale la terza dimensione è riprodotta in maniera illusoria: il risultato di un tale processo creativo è, per lo spettatore, una visione in cui egli è semplice spettatore di fronte a una realtà (il quadro) che gli si oppone, come se egli si affacciasse da una finestra¹³.

È importante capire le ragioni che hanno portato gli artisti dell'avanguar-

⁹ Questa idea è stata sviluppata in particolare da F.-W. Von Herrmann, nel suo *Der Begriff der Phänomenologie in Heidegger und Husserl*, trad. it. di R. Cristin, *Il concetto di fenomenologia in Heidegger e Husserl*, Il Melangolo, Genova 1997.

¹⁰ D. Cooper, *The Cubist Epoch*, Phaidon Press, London 1971, p. 62.

¹¹ A. Gehlen, *op. cit.*, p. 207.

¹² Cfr. F. Burger, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, trad. it. (parziale) di A. Pinotti, *Picasso: il misticismo della logica*, in A. Pinotti (a cura di), *Pittura e idea*, cit., p. 41.

¹³ Diversa era invece la modalità di inclusione dello spettatore nel quadro della tradizione precedente al Rinascimento. Per esempio la pittura Bizantina, con la sua valenza religiosa, teneva a rivolgersi al presente dello spettatore indirizzando lo sguardo dei personaggi verso il fruitore dell'opera. Su questo, cfr. E. Escoubas, *op. cit.*, p. 160.

dia a segnare una rottura decisiva contro la prospettiva, l'illusionismo da essa prodotto e la bellezza come suo valore. Per farlo sarà utile accennare a come lo statuto dell'immagine è presentato dalla fenomenologia, in particolare da Husserl nelle lezioni su *Fantasia e coscienza d'immagine* e da Jonas in un breve testo intitolato *La libertà dell'attività figurativa*¹⁴. Secondo Husserl, aver coscienza di una immagine (*Bildbewusstsein*) equivale ad aver coscienza della differenza (*Bewusstsein von Differenz*) apprezzabile tra l'immagine rappresentante (*repräsentierendem Bild*) e il soggetto dell'immagine (*Bildsujet*) rappresentato, una differenza senza cui l'immagine non potrebbe apparire come tale¹⁵. Lo stesso dice più approfonditamente Jonas, quando elenca i caratteri strutturali di un'immagine: tra questi, il ruolo principale viene ricoperto dalla somiglianza, la quale, per essere somiglianza e non uguaglianza, richiede un grado di incompletezza (oltre che di volontarietà) che permetta «gradi di libertà»¹⁶: questa libertà si esprime nella scelta dell'artista di tratti rappresentativi, che non devono necessariamente avere una somiglianza ottica o illusionistica, ma possono agire a livello simbolico¹⁷.

Ciò che i fenomenologi colsero filosoficamente (la differenza intrinseca tra immagine e soggetto rappresentato), gli artisti la espressero pittoricamente. Se non è possibile riprodurre pittoricamente la natura in maniera assolutamente identica, allora l'ideale del metodo prospettico di una corretta visione viene a cadere: l'illusionismo che ha governato la pittura dal Rinascimento fino a Cézanne e Seurat si mostra come una possibilità fra le altre, non certo come l'unico modo di dipingere possibile. Inutile, in altre parole, cercare di negare il contrasto tra oggetto reale ed oggetto rappresentato o voler ridurre a zero la componente di dissomiglianza implicita in ogni immagine in quanto tale: tentativi di questo tipo, come può essere il *trompe l'oeil*, invece di dare vigore allo sforzo artistico, finiscono per svilire il carattere simbolico e rappresentativo intrinseco ad ogni raffigurazione.

Ecco allora che di fronte alle illusioni della pittura tradizionale e al loro «charme», un artista come Picasso sente l'esigenza di fare della «pittura onesta»¹⁸. Occorre, in altre parole, un ritorno agli oggetti così come essi si danno all'uomo, occorre «riprodurre gli oggetti per ciò che sono e non per ciò che vogliono dire»¹⁹.

Il modo in cui si può entrare in contatto con le cose in maniera immediata è la percezione e in particolar modo, dato che questa percezione deve poi

¹⁴ H. Jonas, *Die Freiheit des Bildens, Homo pictor und die differentia des Menschen* (1963), trad. it. di G. R. Rilke, *La libertà dell'attività figurativa, Homo pictor e la differentia dell'uomo*, contenuto in H. Jonas, *Tra il nulla e l'eternità*, Gallio, Ferrara 1992.

¹⁵ Cfr. FI, p. 25.

¹⁶ H. Jonas, *op. cit.*, p. 55.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 53-57.

¹⁸ P. Picasso, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹ *Ivi*, p. 47.

essere messa sua tela, la percezione visiva: nasce così, da parte di Picasso, quello sforzo di «rappresentare in un quadro cose vedute, senza associazioni, semplicemente come cose vedute»²⁰.

Prima di vedere come si realizzi concretamente questo tentativo cubista, occorre fare un passo indietro ed esporre molto brevemente la teoria generale della percezione così come è stata pensata dalla fenomenologia husserliana. Per il padre della fenomenologia, la percezione è il banco di prova di ogni teoria e fondamento di ogni esperienza, perché è la sola istanza che restituisce l'oggetto "in carne ed ossa" (*leibhaftig*); tuttavia, la struttura stessa della percezione esterna è contraddittoria²¹, dal momento che può restituire sempre solamente una parte dell'oggetto che si mostra, rimanendo intrinsecamente determinata da adombramenti (*Abschattung*) dovuti alla specifica posizione "prospettica" dalla quale si osserva il fenomeno. Ogni percezione rimanda così a un non intuito che non si dà mai direttamente: per sopperire a questa mancanza strutturale, la coscienza percettiva rimedia con una serie di *doxai*, di anticipazioni e aspettative che permettono di completare la percezione tridimensionale dell'oggetto, ma sono tuttavia prive della certezza che caratterizza l'apprensione intuitiva vera e propria²².

Tornando ora al cubismo, una cosa simile sembra avere in mente la Stein quando afferma che:

[Picasso] stava dunque cominciando a esprimere questa consapevolezza e la lotta era terribile perché, tranne certa scultura africana, nessuno aveva mai provato a rappresentare le cose vedute non come si sa che sono, ma come sono quando uno le vede senza ricordare di averle guardate. A pensarci bene, il più delle volte vediamo un solo tratto della persona con cui stiamo [...] Ognuno è abituato a completare l'insieme con quello sa: ma Picasso, quando vedeva un occhio, l'altro non esisteva, per lui esisteva solo ciò che vedeva. Come pittore [...] aveva ragione: uno vede quello che vede, il resto è ricostruzione a memoria e i pittori non hanno niente a che fare con la ricostruzione, niente a che fare con la memoria, si occupano solo di cose visibili. Il cubismo di Picasso fu lo sforzo di fare un quadro con queste cose visibili, e il risultato fu sconcertante, per lui e per gli altri. Ma che altro poteva fare? Un creatore può fare solo una cosa, può solo continuare, ecco quello che può fare²³.

L'obiettivo di Picasso è quello di riprodurre pittoricamente questi scorci, rappresentando sulla tela solamente le cose per come si vedono nella intuizione immediata, senza che subentrino sintesi di grado più elevato. Di contro ad un illusionismo che si basava sulla costruzione a posteriori operata dalla memoria, come il sistema prospettico, Picasso si adoperò perché sul qua-

²⁰ G. Stein, *op. cit.*, p. 68.

²¹ Cfr. LSP, p. 33.

²² Un discorso simile è portato avanti da Jonas, il quale analizza l'identità dell'oggetto nel mutare delle due prospettive, un procedimento che egli ricollega alla sintesi della ricognizione kantiana, cfr. H. Jonas, *op. cit.*, pp. 62-65.

²³ G. Stein, *op. cit.*, pp. 25-26.

dro non ci fosse altro che la serie delle intuizioni visibili, le quali, nella loro evidenza immediata, costituiscono l'unico materiale possibile per giungere a una pittura *realista*. Il concreto risultato pittorico di questa convinzione teorica è la cosiddetta *poliprospektività*: i quadri cubisti procedono alla frantumazione dell'oggetto, così da rappresentarlo idealmente da tutti i punti di vista possibili; questi punti di vista, invece che essere ridotti a un'unica immagine, rimangono autonomi, esterni l'uno all'altro, così da dare una rappresentazione effettivamente tridimensionale e corporale di ciò che è stato dipinto, collocandolo nella sua propria concreta spazialità. Come Husserl parla di adombramenti che rimandano sempre a un qualcosa che nella manifestazione rimane nascosto, così i cubisti tentano di colmare la mancanza inerente all'intenzionalità percettiva rappresentando l'oggetto da tutti i punti di vista possibile²⁴.

Un altro tema dell'analisi fenomenologica inerente alla percezione che può essere utile per chiarire l'esperienza pittorica dei cubisti è quello della cinestesi²⁵. Questa, direttamente collegata alle *Abschattungen*, riguarda il rapporto tra il movimento del soggetto e le sue corrispondenti percezioni: la percezione cinestesica costituisce la stabilità dell'oggetto a dispetto delle variazioni prospettiche dovute al movimento del corpo, risultando così altrettanto fondamentale per la costituzione dell'oggetto quanto la stessa percezione visiva. Così Husserl nelle lezioni sulla sintesi passiva:

È come se l'oggetto ci dicesse: qui c'è ancora qualcos'altro da vedere, girami da tutti i lati, percorrimi con lo sguardo, vienimi più vicino, aprimi, frazionami. Getta sempre nuovi sguardi d'insieme e compi rotazioni da ogni lato. Così mi conoscerai in tutto ciò che sono, nella totalità delle mie proprietà di superficie, delle mie interne proprietà sensibili, ecc.²⁶.

Non è difficile vedere in questo girare intorno all'oggetto, aprirlo, frazionarlo, ruotarlo, una forte affinità con l'approccio cubista²⁷. Se solo si pensa a un quadro come *La guitarra* di Braque, del 1909, appare evidente come

²⁴ Habasque parla di «moltiplicazione dei punti di vista», *op. cit.*, p. 52; Gehlen di «introduzione di molteplici vedute del medesimo oggetto», *op. cit.*, p. 214. Walter Biemel pone esplicitamente il parallelo tra la teoria della poliprospektività per come la legge Gehlen e le *Abschattungen*, approfondendo la possibilità di un «prospetto totale», formato dalle diverse visuali poste una accanto all'altra. Cfr. W. Biemel, *Zu Picasso*, in *Id.*, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, trad. it. di P. Bozzi, *Su Picasso*, in A. Pinotti (a cura di), *Pittura e idea*, cit., pp. 81-108. Appare in ogni caso evidente una affinità tra i molteplici punti di vista dalla pittura cubista e la tesi husserliana del darsi e non darsi del fenomeno nella percezione.

²⁵ Sul parallelismo tra cinestesi e movimento cubista attorno all'oggetto, cfr. Paul S. Macdonald, *Husserl and the Cubist on a Thing in Space*, in «Journal of the British Society for Phenomenology», vol. 36 (3), 2005, pp. 258-276.

²⁶ LSP, pp. 35-36.

²⁷ Già R. Klein paragonava l'approccio cubista a un «valzer intorno alla fruttiera», (R. Klein, *Pittura moderna e fenomenologia* in *Id.*, *La forma e l'intelligibile*, trad. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1975, p. 457).

l'oggetto del quadro, una chitarra appunto, sia frazionata, scomposta, vista dal di dentro e dal di fuori, ruotata e dipinta da innumerevoli scorci prospettici. In definitiva, la reazione cubista al canone della prospettiva rinascimentale si determina come un «ristabilire il contatto tra l'oggetto e colui che lo vede»²⁸, uno sforzo necessario dopo che la prospettiva aveva separato in maniera assoluta spettatore e opera d'arte, riducendo il rapporto tra i due a una semplice contemplazione di un oggetto già dato. La lotta si può dire vinta per quanto riguarda questo ultimo punto: attraverso la poliprospektività, lo spettatore è chiamato a costruire un'immagine, a leggerla²⁹ partendo dagli squarci prospettici aperti dal pittore, in una sorta di collaborazione dalla quale dipende infine la riuscita del quadro.

Più dubbia è invece la riuscita del tentativo di trovare una rappresentazione diretta, immediata e assolutamente intuitiva tentata da Picasso: il problema contro cui si scontra una tale concezione è quello che si può chiamare della *composizione*. Per quanto sia possibile riprodurre i differenti punti di vista senza unificarli in una sola immagine, negando così ogni sintesi di grado superiore a quella relativa al mero dato sensoriale – l'unico che, secondo Picasso, abbia un valore di verità assoluto – rimane il fatto che questi stessi punti di vista sono riuniti in *un* quadro. Volendo utilizzare una terminologia husserliana, per quanto il soggetto-immagine (*Bild-sujet*), cioè ciò che è rappresentato in quanto tale, possa apparire non completamente sintetizzato, nondimeno un'unità è implicata al livello della costituzione dell'oggetto-immagine (*Bild-objekt*), nell'immagine stessa in quanto oggetto raffigurante³⁰. Dal momento infatti che i vari piani prospettici devono essere rappresentati su *una* tela, si pone il problema di come *comporli* ed ecco che Picasso, come afferma Apollinaire, tenta di farlo nel modo più semplice, cioè quello dell'enumerazione³¹. Tuttavia, questo estremo tentativo dimostra solamente che l'ideale di una rappresentazione immediata e “corretta” della realtà contro la quale i primi cubisti si erano scagliati ritorna sotto forma di una corretta rappresentazione immediata dei dati prospettici. Poliprospektività dei meri dati sensoriali e prospettiva si mostrano come due facce della stessa medaglia, una cosa che Picasso non mancherà di notare in un dialogo con Kahnweiler del 1935:

Picasso: «Non c'è cubismo in tutto ciò [Picasso fa riferimento a una mostra dedicata ai suoi primi lavori cubisti n.d.A.]. Niente mi piace, e i miei lavori per primi. [...] I quadri, in fondo, sono anche in prospettiva. Ciò che ha sconcertato la gente è semplicemente la rappresentazione molteplice degli oggetti [...]».

²⁸ P. Eluard, *Donner à voir* (1938), trad. it. di S. Quasimodo, SE, Milano 1988, p. 79.

²⁹ L'idea di lettura del quadro, che sarebbe stata riportata in auge dal cubismo, è la nozione chiave della teoria di D.-H. Kahnweiler, *Der Gegenstand der Ästhetik* (1915), a cura di V. W. Weber, Heinz Moos, München 1971, pp. 25-26.

³⁰ Cfr. FI, p. 24.

³¹ G. Apollinaire, *Les Peintres cubistes* (1912), trad. it. di F. Minoia, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, SE, Milano 2015, p. 35.

Io: «Ma i piani sovrapposti non erano più la prospettiva».

Picasso: «No, ma erano ugualmente un mezzo per sostituirla»³².

La forza del movimento cubista, e di Picasso in particolare, è stata quella di riuscire a reinventarsi, a trovare sempre nuove soluzioni ai problemi pittorici che ogni loro passo li portava ad incontrare. Picasso troverà più avanti la soluzione ai propri dilemmi stilistici nella libertà raffigurativa di uno stile mai astratto, ma assolutamente libero da ogni vincolo: se ogni composizione in quanto tale prevede una certa misura di libertà, allora il compito del pittore non è quello di scadere nell'arbitrio della soggettività, ma di scegliere liberamente i caratteri raffigurativi in virtù della loro forza rappresentativa.

2. Cubismo ed epoché pittorica: oggettività, riduzione e pittura d'essenze

Si è parlato della prima tendenza della pittura cubista, quella che la portava ad avvicinarsi alle analisi fenomenologiche sulla percezione; occorre ora passare alla seconda, diametralmente opposta eppure compresente nei primi «anni eroici»³³ dell'avanguardia. Come ci sono due tendenze che determinano l'opera cubista, così ci sono due bersagli polemici contro i quali le due tendenze si oppongono: come la prima rappresentava una liberazione dai canoni imposti dalla prospettiva, così la seconda, quella che spinge il Cubismo verso una «pittura concettuale», si può interpretare come un'opposizione alle derive soggettivistiche dell'Impressionismo. Occorre quindi ricostruire le critiche che i cubisti muovevano alla pittura che li ha preceduti.

Le critiche più comuni che Braque, Gris e Picasso muovevano agli impressionisti erano quelle di soggettivismo e arbitrarietà: secondo loro, uno come Monet sceglieva arbitrariamente di rappresentare un oggetto così come è visibile in un certo momento, con una certa luce e con una certa angolazione. Le conseguenze di questa poetica sono due: la prima è che il pittore dipinge sulla tela l'attimo, l'effimero, ciò che in un momento è e il momento dopo non è più poiché nascosto da un'altra variazione dei colori o da una diversa angolazione della luce del sole; la seconda è che in virtù dell'unicità e autonomia di ciascun istante lo studio di un oggetto non era portato avanti all'interno di un unico quadro, ma attraverso una serie che rappresentava la medesima veduta nella diversità degli attimi in cui essa è colta³⁴. Sulla scorta di Apollinaire, il quale accusava gli impressionisti di «manifestare con calore, rapidamente, irrazionalmente e con la minor arte possibile il loro stupore di

³² P. Picasso, *op. cit.*, p. 68.

³³ D.-H. Kahnweiler, *Les Années héroïques du Cubisme*, Braun, Paris 1950.

³⁴ Basti pensare agli ultimi lavori di Monet, le cosiddette «serie», dove gli stessi oggetti (ninfee, covoni, pioppi) sono riprodotti innumerevoli volte, al fine di cogliere quasi una visione pura.

fronte alla natura»³⁵, l'interpretazione cubista di queste ricerche pittoriche non tiene conto della loro complessità e dei loro scopi³⁶, relegando la fase impressionista in pittura a un «periodo di ignoranza e pazzia»³⁷. A livello pittorico, i cubisti volevano ristabilire l'importanza figurativa delle nozioni di massa, volume e peso, contro l'imperio della luce e del colore, nei quali gli impressionisti dissolvevano i propri oggetti: in generale, di contro alla maniera di questi ultimi, i pittori dell'avanguardia fecero sentire «un grido schietto che esige nuova disciplina»³⁸. Contro l'effimero e fugace oggetto della pittura impressionista, i cubisti opposero l'universale e stabile; contro il colore deformato dalla luce, i cubisti applicarono il colore locale³⁹; contro «il flusso di esperienze sensoriali e visive che erano l'ispirazione degli impressionisti»⁴⁰, i cubisti vollero rappresentare ciò che in questo flusso resta stabile, immutato, così da giungere a un nuovo rapporto stabile e «scientifico» con l'oggetto.

Una lotta simile a quella cubista fu condotta dalla fenomenologia, soprattutto contro lo psicologismo⁴¹. In contrapposizione a quest'ultimo, Husserl, propugnò per la propria disciplina l'evidenza come valore guida e la scientificità come obiettivo ultimo⁴². Non a caso, come già Picasso per la propria pittura, anche Husserl cercava una filosofia «onesta»⁴³, da raggiungere attraverso «la rigorosa disciplina dell'arte della descrizione fenomenologica»⁴⁴.

³⁵ G. Apollinaire, *Prefazione* al catalogo della mostra *Georges Braque*, Galleria Kahnweiler, Parigi 1908, p. 3.

³⁶ L'unico che pare aver colto la complessità e le affinità tra i due movimenti è Léger, pittore nato nella scuola impressionista e «convertitosi» poi al cubismo, cfr. L. Fabriani, *Introduzione* a D.-H. Kahnweiler, *La via al cubismo*, cit., p. 32.

³⁷ Cfr. K. Piwocki, *Husserl and Picasso*, in J. G. Harell, A. Wierzbianska (a cura di), *Aesthetics in Twentieth-Century Poland*, Bucknell University Press, Lewisburg 1973, p. 62.

³⁸ F. Burger, *op. cit.*, p. 36.

³⁹ Cioè il colore che la cosa ha, non sfumato da una particolare luce, quando la si osserva in condizioni standard.

⁴⁰ Cfr. K. Piwocki, *op. cit.*, p. 62.

⁴¹ Naturalmente, come quello tra impressionisti e cubisti, anche il rapporto tra fenomenologia e psicologismo è più sfumato di come lo si può presentare schematicamente in questo contributo: Husserl, per esempio, non è un anti-soggettivista *tout court* (basti pensare al ruolo della soggettività trascendentale). Ciò che qui si vuole mostrare è il comune atteggiamento di queste due scuole nei confronti di chi li ha preceduti. D'altronde, lo stesso impressionismo può essere letto come una forma di psicologismo: ciò che rimane dopo l'operazione impressionista di dissolvimento dell'oggetto nel sentire del soggetto, altro non è che l'*esperienza vissuta* di questi, l'*Erlebnis*, oggetto tematico proprio dello psicologismo (cfr. E. Escoubas, *op. cit.*, p. 148). Inoltre, ciò che accomuna queste due correnti è che, nell'atto percettivo, l'attenzione è posta sull'esperienza psichica del soggetto, piuttosto che sul manifestarsi di un fenomeno da accogliere il più «oggettivamente possibile», come propugneranno invece cubismo e fenomenologia. Cfr., su questa «analogia non ambigua» tra impressionisti e empiriocriticisti, K. Piwocki, *op. cit.*, p. 62.

⁴² H. G. Gadamer, *Die Phänomenologische Bewegung* (1963), trad. it. di C. Sinigaglia, *Il movimento fenomenologico*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 10.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

Non solo una lotta comune quella di Cubismo e Fenomenologia⁴⁵, combattuta contro avversari figli di tendenze relativiste e irrazionalistiche, ma anche una battaglia portata avanti con strumenti simili. In particolare, è una rivoluzione dello sguardo ciò che permette di riportarsi a contatto con gli oggetti così come essi si danno: ottenere una visione diversa, sospendere il rapporto naturale e consolidato tra soggetto ed oggetto – questo è quello che fenomenologia e cubismo si propongono di fare. È lo stesso Husserl a notare questa “affinità di sguardi”, quando scrive, in una lettera a Hofmannsthal del 12 gennaio 1907: «la visione fenomenologica è [...] strettamente affine alla visione estetica nell’arte “pura”», poiché entrambe esigono «una presa di posizione essenzialmente diversa da quella naturale»⁴⁶. Occorre quindi determinare in cosa consista questo nuovo sguardo fenomenologico e pittorico: lo si farà facendo riferimento a quel processo del metodo fenomenologico che Husserl designa come “riduzione eidetica”. Se, in generale, i diversi tipi di riduzioni fenomenologiche permettono di superare le unilateralità dell’atteggiamento naturale, «conquistando il libero orizzonte dei fenomeni trascendentalmente purificati»⁴⁷ e con essi «il terreno della fenomenologia»⁴⁸, la specifica riduzione eidetica «ci consente di passare dal fenomeno psicologico alla pura “essenza” e, sul piano del pensiero giudicante, dalla generalità fattuale (“empirica”) alla generalità “essenziale”»⁴⁹.

Il punto di partenza della riduzione eidetica è quindi l’oggetto individuale:

Mi occorre prendere, come punto di partenza l’oggetto individuale – per esempio il rosso di questa stoffa che è davanti a me – ma volgo lo sguardo, non sull’oggetto individuale, ma sul rosso in generale, di cui il rosso individuale non è altro che un esempio. Abbandono del tutto l’intenzione, che si volge all’oggetto sensibile per pensare a un oggetto ideale⁵⁰.

L’oggetto dell’attenzione scorre via dal singolo contenuto percettivo e si rivolge ad un altro oggetto intenzionale, che risulta essere il residuo dell’operazione di riduzione appena compiuta: questo oggetto è l’evidenza pura o

⁴⁵ Il primo a notare questa simile lotta contro il soggettivismo delle correnti moderne è stato G. Habasque, *op. cit.*, pp. 50-51. Una cosa simile sembra dire anche W. Biemel, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁶ Cfr. G. Scaramuzza (a cura di), *Una lettera di Husserl a Hofmannsthal*, in «Fenomenologia e scienze dell’uomo», vol. 2, 1985. Naturalmente, la lettera di Husserl espone un fatto generale, comune a tutte le arti, non solamente alla pittura, né tantomeno a quella cubista. È infatti pressoché certo che i padri delle due correnti, Husserl e Picasso, non si conoscessero, tantomeno al tempo della stesura della lettera. Nondimeno, a livello euristico, è interessante notare queste affinità concettuali.

⁴⁷ *Idee I*, p. 5.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 6.

⁵⁰ E. Lévinas, *La Théorie de l’Intuition dans la Phénoménologie de Husserl* (1930), trad. it. a cura di S. Petrosino, *La teoria dell’intuizione nella fenomenologia di Husserl*, Jaca Book, Milano 2002, p. 120.

il fenomeno in senso fenomenologico. Un tipo di lavoro simile è quello che, pittoricamente, viene condotto dai pittori Cubisti. Il pittore parte dall'oggetto che gli sta di fronte, lo osserva e lo analizza⁵¹: tramite questo atto di riflessione egli giunge alla soppressione dei dati percettivi naturali, ingenui e scontati, così da *vedere* realmente l'oggetto nel suo darsi e rendere questa nuova visione sulla tela. Il risultato di questa operazione di "riduzione" è una distinzione fondamentale tra qualità primarie e qualità secondarie dell'oggetto: le prime sono quelli che non variano col variare delle concrete situazioni percettive (cambiamento di luce, posizione prospettica etc.), le seconde sono quelli in cui si era persa la pittura impressionista, caratterizzati da una natura effimera ed accidentale. L'obiettivo dei cubisti è quello di rappresentare questi contenuti concreti, dal momento che solo questi possono rendere l'oggettualità dell'oggetto: ne deriva che, ciò che rimane alla fine di questo percorso, non è più il singolo oggetto percepito che ha occasionato la "riduzione pittorica"⁵², ma il concetto o l'essenza di questo, spogliato delle particolarità che potessero fungere da *principium individuationis*⁵³.

È interessante notare la somiglianza tra questo metodo di separazione e l'analogo processo di differenziazione tra oggetti indipendenti e oggetti non-indipendenti nel § 15 di *Idee I*⁵⁴. I predicati che riguardano l'essenza concreta, indipendente, non possono essere modificati senza alterare l'oggettualità dell'oggetto, mentre i predicati non-indipendenti possono essere modificati senza alterarla, proprio in virtù dell'essenza invariante dell'oggetto⁵⁵. I cubisti, da parte loro, sopprimono tutte i possibili contenuti non-indipendenti per giungere all'essenza indipendente dell'oggetto. Appare ora chiaro il risultato delle critiche cubiste agli impressionisti: se questi ultimi consideravano pittoricamente solo le caratteristiche dipendenti ed effimere, il contromovimento cubista, dal punto di vista teorico, assume come reale solo ciò che è in grado di permanere, di essere stabile⁵⁶. Questa riduzione dell'oggetto al noemata, che, secondo Hintikka è il vero oggetto della pittura avanguardista⁵⁷, riguarda sia la tavolozza dei cubisti, decisamente più sobria di quella degli

⁵¹ Apollinaire disse di Picasso che egli «studia un oggetto come un chimico disseziona un cadavere» (G. Apollinaire, *I pittori cubisti*, cit., p. 17).

⁵² Di riduzione pittorica cubista parla, seppur con un significato più storico, E. Escoubas, *op. cit.*, pp. 145-151.

⁵³ Cfr. G. Habasque, *op. cit.*, pp. 54-57.

⁵⁴ Cfr. *Idee I*, pp. 36-38.

⁵⁵ Cfr. E. Lévinas, *op. cit.*, pp. 126 e sgg.

⁵⁶ Naturalmente, sarebbe erroneo confondere questa pittura con un ingenuo idealismo o, ancor più, con un misticismo platoneggiante, come fanno sia Burger (*op. cit.*, pp. 36-48), sia Habasque (*op. cit.*, pp. 50-51). Altrettanto sbagliato, dal mio punto di vista, confondere gli *eidos* della pittura cubista con un analogo delle leggi a priori della sensibilità kantiane o neokantiane, come fa D.-H. Kahnweiler, *La via al cubismo*, cit. pp. 66-85.

⁵⁷ K. J. J. Hintikka, *Concept as Vision: on the Problem of Representation in Modern Art and in Modern Philosophy*, trad. it. di E. Paganini, *Concetto come visione. Sul problema della rappresentazione nell'arte e nella filosofia moderne*, in A. Pinotti (a cura di), *Pittura e idea*, cit., p. 116.

impressionisti a causa dell'introduzione del colore locale, sia la volumetria dell'oggetto, messa in risalto proprio dallo stile sfaccettato, sia la resa delle linee, spesso spezzate, segmentate, dure, contro la quasi assenza di disegno nei pittori precedenti.

È quindi finalmente chiara la vocazione *scientifica* della pittura cubista: se l'epistème è, etimologicamente, ciò che è stabile, allora l'obiettivo cubista è proprio quello che di rappresentare in maniera pura ed evidente un contenuto di pensiero (non più solamente dei sensi) adatto a una considerazione scientifica – in altre parole: un concetto (da cui l'epiteto del cubismo di pittura concettuale). Non solo: con queste considerazioni appare giustificata anche l'ipotesi di denominare il cubismo maturo non più "cubismo sintetico", ma «cubismo *eidetico*»⁵⁸, proposta da Habasque. L'idea di una sintesi nella pittura e nei *papiers collés* dei cubisti maturi rischia infatti di far dimenticare la vera conquista del cubismo, quella della «rottura della forma chiusa»⁵⁹, come insiste Kahnweiler, figlia del rifiuto della rappresentatività classica rinascimentale. Al contrario, la denominazione di "cubismo eidetico", permette di determinare chiaramente sia l'oggetto (l'*eidòs*) sia il metodo (la riduzione eidetica) della pittura dei maestri cubisti.

Conclusion

Questo contributo si era posto l'obiettivo di cercare dei punti di contatto tra il movimento fenomenologico e l'avanguardia cubista. In particolare, il compito che ci si proponeva di svolgere era doppio: da un lato si tentava una lettura del cubismo attraverso gli "strumenti" della fenomenologia, considerando soprattutto due tendenze, quella che avvicina il cubismo al tema della percezione e quella che, invece, lo spinge verso una pittura concettuale; dall'altro lato si voleva vedere la somiglianza di atteggiamento tra le due correnti, a partire dalla comune lotta al soggettivismo relativista per giungere al comune obiettivo di un nuovo realismo.

Volendo tracciare delle conclusioni, si può dire che le analisi fenomenologiche permettono, meglio di altre, di dare conto di alcuni risultati della pittura cubista, non per ultimi alcune innovazioni concretamente pittoriche. Si è argomentato che le teorie husserliane sulla percezione, sui suoi adombramenti e sul ruolo della cinestesi, permettono di cogliere il significato dell'introduzione cubista della rottura della forma chiusa; inoltre, la descrizione dello statuto dell'immagine rispetto al suo *sujet*, permette di dare forza teorica alla critica cubista della prospettiva e dell'ingenuo realismo ad essa sotteso. Per quanto riguarda la seconda tendenza, la distinzione husserliana

⁵⁸ G. Habasque, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁹ D.-H. Kahnweiler, *La via al cubismo*, cit., pp. 68-71.

tra oggetti concreti e astratti è sembrata una base teorica utile per quella che è stata chiamata “riduzione pittorica”, parallela a quella fenomenologica.

In generale, ciò che emerge da queste analisi è il comune tentativo di ristabilire un rapporto privilegiato con l’oggetto, un rapporto il cui modello è la visione: come dice Pinotti, la grandezza dei due movimenti consiste nel loro «prestigio di far vedere»⁶⁰, o, in altre parole, di far accedere a una visione pura. Non sorprende quindi che proprio dal vocabolario classico della vista fuoriescano le due parole che, nella loro vicinanza e diversità, riescano a indicare una via per unire le due tendenze sopra citate, apparentemente irrelate se non opposte. La grandezza e l’enigmaticità della pittura cubista risiede nello spazio che corre tra l’*eidolon* e l’*eidós*⁶¹, che in italiano andrebbero entrambe tradotte semplicemente con “immagine”: tuttavia, se la prima parola indica l’immagine percettiva, la seconda denomina l’immagine intellegibile e spirituale. Queste due immagini sono i contenuti rispettivamente di quella che qui è stata chiamata la prima e la seconda tendenza della pittura cubista. Nello spazio dialettico tra queste due tendenze scorre il paradosso della pittura cubista: essa è la più realista delle arti e, al contempo, rappresenta il passo che porterà alla nascita dell’astrattismo, la pittura più fedele al dato sensibile, ma anche l’inizio delle pitture concettuali che domineranno il XX secolo. Questo stesso paradosso è condiviso dalla fenomenologia: programmaticamente diretta alle cose stesse, come afferma il suo motto, cionondimeno incline a un nuovo tipo di idealismo (trascendentale); alla ricerca di un rapporto immediato con il fenomeno, per giungere al quale occorre però un atteggiamento innaturale e una vera e propria tecnica di riduzione.

Senza pretendere di risolvere questo paradosso, gettare un poco di luce in questo mistero è ciò che ho tentato di fare con questo contributo.

⁶⁰ A. Pinotti, *Il prestigio di far vedere*, in *Id.* (a cura di), *Pittura e idea*, cit., pp. 7-31.

⁶¹ Cfr. *ivi*, pp. 26-31.

Gli autori

LORENZO BIAGINI (Siena, 1993) è studente del corso di laurea magistrale in Filosofia e forme del sapere presso l'Università di Pisa. Ha conseguito la laurea triennale discutendo una tesi sul compito della scienza e il ruolo del mondo nella filosofia di Husserl. I suoi interessi principali vertono sulla fenomenologia friburghese degli anni '20 e '30 (Husserl, Heidegger e Fink) e sul pensiero politico moderno, in special modo su autori quali Machiavelli, Hobbes e Spinoza.

CHIARA DE COSMO (Foggia, 1993) è studentessa del corso di laurea magistrale in Filosofia e forme del sapere dell'Università di Pisa, dove ha conseguito la laurea triennale con una tesi di filosofia antica. Si interessa di Platone, fenomenologia francese e del pensiero politico contemporaneo.

STÉPHANE FINETTI (Châtenay-Malabry, 1977) ha conseguito il dottorato in co-tutela tra l'Università di Pisa e l'Università di Toulouse II, con una tesi sulla fenomenologia della fenomenologia di E. Fink. I suoi ambiti di ricerca sono la fenomenologia tedesca (in particolare, E. Husserl e E. Fink) e francese (in particolare, M. Richir). Si è dedicato allo studio del metodo fenomenologico e dell'immaginazione. Tra le sue pubblicazioni, *Riflessione e astrazione. La dottrina della riduzione fenomenologica nella filosofia di Husserl* (Mimesis 2013) e *La phénoménologie de la phénoménologie et son problème directeur* (Millon 2014).

MASSIMO FUSILLO (Napoli, 1959) insegna Critica Letteraria e Letterature Comparate all'Università dell'Aquila, dove è anche Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Studi letterari e culturali (sezione aquilana, in consorzio con Bologna), e Referente della Rettrice per le attività culturali. Ha insegnato presso il dottorato di ricerca in Letterature comparate di Paris 3, e alla Northwestern University di Chicago (Fulbright Chair). È stato Presidente dell'Associazione di Teoria e Storia comparata della letteratura, ed è ora membro dell'Executive Council dell'International Association of Comparative Literature; ha fondato inoltre, assieme ad alcuni colleghi delle Università di Pisa e Palermo, il primo Centro Interuniversitario di ricerca queer CIRQUE. I suoi principali lavori sono: *Il romanzo greco: polifonia ed eros* (Marsilio, 1989; Seuil, 1991 con il titolo *Naissance du roman*); *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* (1996; Carocci, 2007); *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (1998, nuova edizione aggiornata Mucchi, 2012); *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Il Mulino, 2006; *Estetica della letteratura*, Il Mulino, 2009 (tradotto in Spagna e Turchia); *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, 2012, apparso in francese presso Champion e appena uscito presso Bloomsbury. Ha curato, assieme a Piero Boitani, *la Letteratura europea* in cinque volumi della UTET (2014).

DANILO MANCA (Lecce, 1987) è assegnista di ricerca presso l'Università di Pisa, dove ha conseguito il dottorato con una tesi su Hegel e Husserl. Si occupa di filosofia classica tedesca, fenomenologia, filosofia della letteratura ed estetica. Ha svolto soggiorni di ricerca presso le università di Freiburg i.Br., Bochum e Dublino. Tra le sue pubblicazioni una monografia dal titolo *Esperienza della ragione. Hegel e Husserl in dialogo* (ETS 2016) e un'altra in uscita intitolata *La disputa su ispirazione e composizione. Valéry fra Poe e Borges*.

FILIPPO NOBILI (Piombino, 1989) è dottorando in Filosofia presso la Scuola di Dottorato delle Università di Pisa e Firenze. Ha svolto un periodo di ricerca presso la Katholieke Universiteit di Leuven. Si occupa di fenomenologia novecentesca, con particolare riguardo alla filosofia di Edmund Husserl, di filosofia del tempo e della mente.

NICOLA RAMAZZOTTO (Genova, 1994) è studente magistrale all'università di Pisa dove si è laureato in triennale con una tesi sulle influenze hegeliane nell'estetica di Kierkegaard. I suoi interessi sono la filosofia classica tedesca, Kierkegaard, Heidegger e le teorie estetiche dell'arte contemporanea.

Indice

<i>Introduzione</i>	
Rifrazioni della fenomenologia oggi <i>Massimo Fusillo</i>	5
Sigle e abbreviazioni delle opere di Husserl	11
La concretizzazione dell'opera d'arte letteraria nell'estetica di Roman Ingarden <i>Stéphane Finetti</i>	13
Iser, Poulet e la leggibilità del testo fenomenologico <i>Daniilo Manca</i>	27
Husserl sullo stato dell'arte: riflessioni al crocevia tra fenomenologia e letteratura <i>Filippo Nobili</i>	41
Dire mimeticamente Note sul realismo espressivo in rapporto al rigore filosofico <i>Lorenzo Biagini</i>	55
Cézanne e Merleau-Ponty: paesaggi del pre-mondo come genesi dell'avvenire <i>Chiara De Cosmo</i>	67
Percezione e pittura eidetica Per una lettura fenomenologica del Cubismo <i>Nicola Ramazzotto</i>	79
<i>Gli autori</i>	93

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017