

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Facoltà di lettere e Filosofia
Corso di laurea in Filosofia

IL PROBLEMA DELL'IMMAGINE IN SARTRE

Tesi di laurea di:
DARIO VILLA
Mat. 562860

Relatore:
Chiar.mo Prof. CARLO SINI

Correlatore:
Chiar.ma Prof. ROSSELLA FABBRICHESI LEO

Anno accademico 2001/2002

INTRODUZIONE

Questa ricerca prende avvio dal tentativo di accostarsi alla tematica dell'immagine e dell'immaginario secondo un approccio vicino alle origini degli studi fenomenologici dedicati a questo tema. L'apporto della fenomenologia alla questione dell'immaginazione consiste sostanzialmente «nell'aver sottratto il suo dominio all'orizzonte della *conoscenza*, per assegnarlo invece al territorio della *coscienza*»¹. Poiché Husserl è un riferimento tanto obbligato quanto difficilmente circoscrivibile con precisione (egli infatti non dedicò nessuna opera espressamente all'immaginazione), è Sartre a porsi come il primo autore ad avere consapevolmente tentato una fenomenologia dell'immaginazione caratterizzata da uno sviluppo di un certo rilievo, oltre che da una forte attinenza al tema “coscienziale” poco sopra citato. Incentrare il presente lavoro su Sartre non significa affatto limitarne a priori le possibili aree di sviluppo a causa di una prospettiva di stampo eccessivamente monografico; confrontarsi con Sartre significherà piuttosto – coerentemente a quanto finora affermato – mettere in correlazione il suo pensiero con quello fenomenologico, dal quale esso deriva profondamente. Non mancheranno quindi riferimenti ad altri autori che si sono confrontati col tema dell'immaginazione seguendo le linee guida della fenomenologia; fra questi un posto d'onore spetta ovviamente a Husserl, riferimento più o meno esplicito di molte delle osservazioni sartriane. Se ignorare l'influenza su Sartre della fenomenologia è dunque impossibile, allo stesso modo sarebbe erroneo non ravvisare le divergenze da essa che portarono il filosofo francese all'elaborazione di una speculazione personale e di sicura originalità. Ripercorrere lo sviluppo della teoria dell'immaginazione sartriana, dalle prime opere fino alla produzione più matura, significa anche tentare di illustrare, o per lo meno intravedere, l'emergere delle tematiche e delle argomentazioni che hanno contribuito a rendere celebre l'opera sartriana.

Un secondo obiettivo di questa tesi è dunque quello di tentare una comprensione del pensiero sartriano nel suo sviluppo, mantenendo come punto di riferimento costante la riflessione dedicata ai temi dell'immaginario. Un approccio di questo tipo ha come necessaria conseguenza una focalizzazione su quelle opere che più facilmente permettono l'illustrazione della tematica che a noi interessa. Ciò significa, soprattutto a causa della ingente mole del *corpus* sartriano, sottrarsi dal confronto con scritti di grande rilievo filosofico e assodata importanza storica. Eviteremo quindi di analizzare nello specifico il Sartre autore di romanzi o pièces teatrali, ma non approfondiremo nemmeno opere prettamente filosofiche (e celebrissime) come *L'essere e il nulla* (1943); allo stesso modo, ci terremo lontani dal Sartre “politico” di opere come le

¹ G. Carchia, *Immaginazione e imaginaire in Jean-Paul Sartre*, «Rivista di estetica», anno XXXII (1992), n. 42, pp. 45-54, p. 45.

Questioni di metodo (1957) e la *Critica della ragione dialettica* (1960-1985). Nonostante ciò, non ignoreremo questi scritti, ma faremo uso, quando funzionali alla trattazione principale, di brevi rimandi a essi.

Il soffermarsi soltanto sul “Sartre dell’immaginazione” non dovrebbe assumere però una connotazione negativa o comunque limitativa rispetto alla totalità della sua opera: è infatti nostra convinzione che il tema dell’immaginazione e dell’immaginario possa costituire un “filo rosso” da seguire attraverso *tutta* l’opera del filosofo francese e dunque per nulla limitato o esaurito in singole opere. Se è vero che le opere dedicate espressamente all’immaginazione risalgono ai primi anni della produzione sartriana, (*L’immaginazione* e *Immagine e coscienza* risalgono infatti al periodo a cavallo tra gli anni ’30 e ’40), vorremmo dimostrare che questo tema ha per Sartre un’importanza tale da non estinguersi in esse, sussistendo piuttosto come una “corrente sommersa” destinata a riemergere, in modo apparentemente inaspettato, in opere anche molto più tarde. Ciò cui alludiamo sono soprattutto le due “biografie romanzate” dedicate rispettivamente agli scrittori Jean Genet e Gustave Flaubert, opere che impegnarono Sartre fino agli ultimi anni della sua vita (in particolare il lavoro su Flaubert, rimasto, pur nella sua monumentalità, incompleto).

Non è certo pretesa di questo studio giungere a una interpretazione particolarmente nuova o originale del pensiero sartriano sull’immaginazione; l’intenzione è piuttosto quella di attenersi alle correnti critiche più recenti e innovative, le quali hanno in effetti operato un riavvicinamento alla tematica dell’immaginario, in particolare evidenziando, come abbiamo cercato di anticipare, la *continuità* della riflessione sull’immaginazione e il suo possibile ruolo di “collante” in rapporto alla totalità dell’opera sartriana. In particolare, vogliamo indicare come nostra guida e ispirazione due opere risalenti agli ultimi anni. La prima è *L’incarnation imaginaire* di François Noudelmann (L’Harmattan, Paris 1996), studio che restituisce una assoluta centralità all’immaginario, dichiarando fin dal titolo (il riferimento a una possibile incarnazione dell’immaginario) le sue intenzioni innovative e “di rottura” nei confronti delle precedenti tradizioni interpretative. La seconda opera è in realtà il resoconto di una giornata di studi tenutasi a Roma nel febbraio 1997 presso l’Università degli Studi Roma Tre e dedicata proprio all’immaginazione in Sartre (*Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, a cura di G. Farina e P. Tamassia, Edizioni Associate, Roma 1999). Il convegno, organizzato dal Gruppo di Studi Sartriani di Roma, testimonia dell’acceso interesse che continua a circondare il pensiero sartriano sull’immaginazione e, in particolare, dell’intensa attività dell’ambito italiano. Oltre a ciò, il libro risultato da questo congresso è tanto più importante perché rappresenta uno dei rari

casi in cui la teoria dell'immaginario viene considerata non soltanto come "costante" presente in tutta la speculazione sartriana, ma anche come possibile luogo di confronto tra discipline diverse, in particolare la scrittura e le arti. Ricollegandoci a uno degli interventi di questo libro, ma tornando al tempo stesso alle intenzioni che animano il presente studio, vorremmo far nostro l'orientamento esplicitato da Michel Sicard. Seguendo le sue parole, è di un *terzo* Sartre che andiamo in cerca, un Sartre cioè ben diverso da quello esistenzialista o marxista «ma che offrirebbe la possibilità di un rapporto coerente tra la concezione della coscienza individuale, alla quale Sartre non ha mai rinunciato, e la materialità indefinibile presente in ogni atto di percezione, apprensione e determinazione morale»². Quello legato alla tematica dell'immaginazione è un aspetto dell'opera sartriana rimasto in un certo qual modo "specialistico" (e sicuramente meno noto di altri) ma, come abbiamo già notato, da cui non si può prescindere per una corretta comprensione del pensiero del filosofo francese. Possiamo dunque parlare di un Sartre reinterpretato, o meglio riletto secondo una chiave (quella dell'immaginazione) che è spesso stata trascurata o comunque non considerata con la dovuta attenzione.

Obiettivo di questa tesi è una illustrazione il più possibile rigorosa della teoria dell'immaginazione di Sartre. Ciò significherà, come già detto, parlare di un Sartre "fenomenologo" (seppur alla sua maniera), ma anche – e soprattutto – dell'emergere dei temi destinati a rivestire grande importanza per la speculazione "matura" del pensatore francese. Parliamo di quei nuclei problematici che nascono nei primi anni dell'opera sartriana per poi consolidarsi come centri di costante interesse: fra questi in particolare la coscienza, l'individuo, la libertà. La riflessione sull'immaginazione nasce, oltre che dalla vicinanza alla fenomenologia, da un vivo interesse per le tematiche di stampo psicologico, assimilate da Sartre soprattutto sotto forma delle prime volgarizzazioni della *Gestalttheorie*. Il punto di partenza delle osservazioni sartriane è un'idea del tutto personale di coscienza, per cui l'immaginazione risulta una attiva "funzione" di essa. Mettere in gioco la coscienza significa ovviamente anche parlare dell'individuo e del suo rapporto col mondo. Da questo interesse per l'individuo discende dunque anche la riflessione sartriana sulla libertà, della quale è caratteristico il concetto di *situazione*. Individuare questi temi nelle prime opere dedicate all'immaginazione significa porre un immediato collegamento fra queste e *L'essere e il nulla*, ovvero l'opera in cui le considerazioni sartriane sull'individuo e la libertà prendono forma più ampia e compiuta. Oltre a

² M. Sicard, *Conversazioni con Michel Sicard*; in: G. Farina, P. Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Edizioni Associate, Roma 1999, pp. 25-119, p. 25.

ciò, è da notare che anche lo stesso tema ontologico de *L'essere e il nulla* sorge a partire dalle prime opere dedicate all'immaginazione. La distinzione sartriana tra le modalità ontologiche dell'*in sé* e del *per sé*, tra inerzia e attività, trova infatti la sua prima formulazione proprio ne *L'immaginazione* (1936). Il fatto che *La trascendenza dell'ego*, opera dedicata ai problemi di una considerazione fenomenologica della coscienza, risalga sempre al 1936, non fa che dimostrare una volta di più che il clima in cui sorgono le idee sulla coscienza e l'individuo (che potremmo considerare come le basi per il successivo "edificio" della filosofia sartriana) è lo stesso in cui prende luce la teoria dell'immaginazione. A ulteriore riprova di questa prospettiva, non sarebbe difficile dimostrare che anche un romanzo come *La nausea* (1938) risente a suo modo del tema dell'immaginazione.

Vogliamo provare a individuare una prima parte della teoria sartriana dell'immaginario, parte che può concludersi e trovare il suo culmine in *Immagine e coscienza* (1940), opera che rappresenta la porzione "positiva" della speculazione (dove invece *L'immaginazione* non ne è che la *pars destruens*). *Immagine e coscienza* presenta nelle sue pagine una "psicologia fenomenologica dell'immaginazione" (questo è il sottotitolo che lo stesso Sartre pone all'opera). È importante ricordarlo, soprattutto al fine di non confondere l'analisi fenomenologica dell'immaginazione con una estetica (e questo è un errore che certa critica ha in effetti compiuto). *Immagine e coscienza* non è soltanto il luogo in cui la fenomenologia dell'immaginario, che prende le mosse dalla concezione della coscienza che Sartre è venuto elaborando, trova la sua applicazione più completa. Vi si trova anche una sorta di catalogo o classificazione dei diversi tipi di immagine. Ciò comporta il confronto con concrete pratiche di produzione di immagini, su tutte l'attività di realizzazione e fruizione di opere d'arte (di nuovo, non è di un'estetica che qui si parla). Questo tipo di approccio riesce a Sartre solo in parte: non per tutti i tipi di immagine egli mostra la medesima sensibilità e comprensione; questo è uno dei motivi che contribuiscono a far sì che *Immagine e coscienza* resti un'opera suggestiva ma per molti versi irrisolta, poiché apre molte dimensioni problematiche ma non a tutte riesce a trovare risposta, prestando con ciò il fianco a molteplici critiche. Nonostante ciò, il solo fatto che molti autori abbiano deciso di confrontarsi col pensiero sartriano proprio prendendo le mosse da quest'opera non fa che testimoniare l'importanza.

Dopo *Immagine e coscienza* vi è un lungo momento di pausa apparente prima che l'immaginazione torni centrale nella speculazione sartriana. Sartre passa attraverso alcune esperienze che lo segnano profondamente: la guerra, l'impegno politico e la riflessione sul ruolo dell'intellettuale nella società. Cenni riconducibili alla tematica dell'immaginario sono

rinvenibili in opere sparse appartenenti a questo periodo (articoli, recensioni di opere d'arte, scritti autobiografici). Tutto ciò non aggiunge però niente di particolarmente significativo al nucleo teorico precedentemente elaborato, pur fornendo testimonianza di un progressivo comparire dell'esigenza di accostarsi nuovamente al tema dell'immaginario. Ciò accade, come abbiamo già accennato, nei due grandi scritti biografici che Sartre elaborò verso il termine della sua carriera, *Santo Genet, commediante e martire*, opera apparsa nel 1952 e dedicata allo scrittore Jean Genet, e *L'idiota della famiglia*, monumentale biografia dedicata a Flaubert e rimasta incompleta alla morte di Sartre. Il tema biografico sembrerebbe apparentemente avere poco a che fare con la teoria dell'immaginazione. In realtà, queste due opere risentono dello stesso spirito che informa scritti come *Che cos'è la letteratura?*, testo pubblicato nel 1947 in cui Sartre analizza il tema della scrittura e in particolare per il ruolo dello scrittore. Come testimoniato dallo stesso Sartre nello scritto autobiografico *Le parole* (1964), l'esperienza della lettura prima e della scrittura poi risultarono fondamentali non solo per la sua formazione di intellettuale, ma anche e soprattutto per la sua affermazione come uomo. Alla luce di queste testimonianze biografiche risulta dunque più facile comprendere il crescente interesse per l'opera di autori che hanno avuto con la letteratura e con l'esperienza di creazione un rapporto molto forte. Ma il ruolo di queste opere non si limita a questo: per stessa ammissione di Sartre, ne *L'idiota della famiglia* il tema dell'immaginazione torna prepotentemente, spesso con una affinità di lessico che riavvicina quest'opera a *Immagine e coscienza*. La ripresa delle tematiche dell'immaginario contiene però anche dei cambiamenti di prospettiva, dato il tempo e le diverse esperienze che separano la prima dalla seconda parte delle osservazioni sartriane. La nostra ricerca proverà dunque a individuare gli sviluppi e le novità contenute in queste ultime elaborazioni.

Dopo aver illustrato lo spirito che guida questa ricerca, qualche ultima parola sul metodo seguito. Si è preferito prendere le mosse direttamente dall'analisi di un'opera sartriana – nella fattispecie, *La trascendenza dell'ego* – piuttosto che dilungarci in cenni introduttivi molto probabilmente superflui. Si tratta quindi di uno studio che inizia *in medias res*, approfondendo immediatamente quegli spunti tematici che si rivelano particolarmente interessanti per il tema dell'immaginario. Come ovvio, le analisi più approfondite e rigorose sono dedicate alle opere sartriane (in particolare a *Immagine e coscienza*), ma non mancheranno riferimenti costanti ad altri autori. In particolare, per la sua già affermata importanza, il confronto con Husserl sarà

costante. Ricorreranno anche i nomi di altri autori, più o meno noti, il cui contributo potrà essere decisivo sia per una critica il più possibile obiettiva delle posizioni sartriane, sia per l'integrazione di specifiche tematiche.

Il presente lavoro si divide dunque in tre parti, che corrispondono ai contenuti cui abbiamo grosso modo accennato in questa introduzione. La prima parte, *La fenomenologia, la coscienza, l'immaginazione*, sarà dedicata agli iniziali tentativi di Sartre volti all'elaborazione di una personale teoria della coscienza e al primo avvicinamento alla tematica dell'immaginazione (in particolare, nel confronto con Bergson e Husserl). La seconda parte, *L'immaginario*, sarà totalmente dedicata a un'analisi di *Immagine e coscienza* svolta nella maniera il più possibile obiettiva e con il supporto delle critiche e delle osservazioni di vari autori. L'analisi si dispiegherà attraverso tutte le problematiche proposte dall'opera in questione, a partire dalle basi della teoria, passando poi ai diversi tipi di immagine, per finire con le particolari modalità di esperienza del mondo immaginario e della fruizione artistica. La terza e ultima parte, dal titolo *Immaginazione e letteratura*, conterrà un avvicinamento ai temi della scrittura e della creazione letteraria, oltre che un'analisi delle due opere biografiche dedicate a Genet e Flaubert. In particolare, i temi che emergeranno da questa parte saranno quelli della letteratura, del ruolo dell'autore e, soprattutto, delle parole e della scrittura.

Indice delle abbreviazioni utilizzate per le principali opere sartiane:

INT: *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*

TR: *La trascendenza dell'ego*

NAU: *La Nausea*

IMM: *L'immaginazione*

COSC: *Immagine e coscienza*

ESS: *L'essere e il nulla*

LETT: *Che cos'è la letteratura?*

GEN: *Santo Genet, commediante e martire*

ID: *L'idiota della famiglia*

PAR: *Le parole*

CAPITOLO PRIMO
La fenomenologia, la coscienza,
l'immaginazione

1 LA COSCIENZA

1.1. La trascendenza dell'ego

Pubblicata nel 1936, *La trascendenza dell'ego* costituisce, assieme a *L'immaginazione*, il primo nucleo filosofico “forte” all'interno dell'opera di Sartre. Quest'opera segna il tentativo di “andare oltre” Husserl e Heidegger e l'approdo a una personale rielaborazione di alcuni concetti fenomenologici, in particolare quello di *intenzionalità*¹. Oltre a ciò, la sua grande importanza è decretata dal fatto che essa costituisce una premessa per le successive ricerche sull'immaginazione, oltre che una base teorica per l'opera sartriana tutta.

L'obiettivo critico principale di questo scritto sono tutti quegli autori che hanno conferito una particolare centralità all'Ego. Contro di loro, Sartre afferma che «l'Ego non è né formalmente, né materialmente *nella* coscienza: è fuori, *nel mondo*; è un essere del mondo come l'Ego

¹ Leggendo il breve articolo del 1939 intitolato *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità* possiamo comprendere quanto fu importante per Sartre la scoperta di questo concetto fenomenologico. Seguendo Gilbert Varet, si potrebbe affermare che per Sartre l'intera fenomenologia si riassume in una «affermazione, di tipo per così dire *dogmatico*, dell'intenzionalità» [G. Varet, *L'ontologie de Sartre*, Presses Universitaires de France, Paris 1948, p. 29]. Contro chi sostiene l'immanenza degli oggetti di coscienza, «contro la filosofia digestiva dell'empirio-criticismo e del neo-kantismo, contro ogni forma di “psicologismo”» [INT, p. 279], Sartre afferma con decisione – sulla scorta di Husserl – che «non è possibile dissolvere gli oggetti nella coscienza» [Ibidem]. Il riferimento al filosofo tedesco è comunque poco più di un punto di partenza, poiché Sartre interpreta e rielabora il concetto di intenzionalità seguendo le proprie necessità. Secondo il giudizio di Annagrazia Papone, Sartre avrebbe fatto proprio il concetto di intenzionalità «nel modo in fondo meno originale e più consono, invece, allo stile ed alle tendenze del coscienzialismo classico, cioè come garante [...] della coscienza» [A. Papone, *Esistenza e corporeità in Sartre*, Le Monnier, Firenze 1969, p. 23]. Così facendo, egli avrebbe compiuto – sempre secondo Papone – «una ingiustificata assolutizzazione di quello che è in Husserl un dato problematico e continuamente problematizzato. Sartre sembra totalmente estraneo alla direzione, presente nello Husserl più maturo [...], verso una indagine della coscienza nella sua inerenza concreta ad un terreno originario d'esperienza del mondo» [Ibidem]. Un altro punto su cui molto si è discusso, sempre relativamente a una presunta o meno “fedeltà” nei confronti di Husserl, è quello che riguarda la relazione tra coscienza e mondo. Sartre assume la coscienza piuttosto astrattamente, assolutizzandola con l'unico fine di trovarvi una base per la sua teoria della coscienza. Così facendo, ignora una doverosa analisi del substrato percettivo, distaccandosi in questo da Husserl. Come osserva F. Comolli infatti, «in Husserl si trova sottolineato (con sempre maggiore incisività, via via che ci accostiamo alle sue ultime opere) il senso dell'intenzionalità come *relazione* trascendentale tra io e mondo» [F. Comolli, *Le strutture trascendentali della coscienza nel primo Sartre: ipotesi di lettura*, «Rivista di filosofia neo-scolastica», anno LXXXI (1989), 1, pp. 107-137, p. 111, nota a piè di pagina]. Questo tema non troverà mai un adeguato sviluppo in Sartre (contrariamente a ciò che accade in altri autori, su tutti Merleau-Ponty) e finirà per essere «l'origine di tutte le insufficienze di Sartre circa il problema della corporeità e del radicamento percettivo della coscienza. Questa coscienza purificata [...] non si vede come possa accordarsi con un corpo» [A. Papone, op. cit., p. 24].

dell'altro»². L'Ego personale viene accostato a quello dell'altro; espellerlo dalla coscienza significa affermare la profonda autonomia di quest'ultima, oltre che l'inutilità per essa dell'Ego. Sartre si “scaglia” dunque contro l'io trascendentale:

La concezione fenomenologica della coscienza rende il ruolo unificante e individualizzante dell'io totalmente inutile. È la coscienza, anzi, che rende possibile l'unità e la personalità del mio io. L'io trascendentale non ha perciò ragione d'essere³.

Sartre mostra qui di aver fatta propria la concezione fenomenologica della coscienza, modificandola però secondo le proprie esigenze: egli infatti parte da Husserl per poi ripudiarne l'io trascendentale. Il ruolo unificante che questo concetto riveste per il filosofo tedesco non risulta più necessario se posto di fronte all'autosufficienza della coscienza: l'io dunque, come nota Comolli, «sarebbe superfluo per garantire l'unità e l'individualità della coscienza»⁴. L'io trascendentale appare del resto a Sartre non soltanto inutile, ma anche pericoloso, perché potenzialmente in grado opacizzare la coscienza e strapparla a se stessa. Presupporre l'Ego significa dunque “minacciare” l'autonomia la priorità della coscienza rispetto a qualsiasi processo psichico. La coscienza è infatti per Sartre «una totalità sintetica e individuale»⁵, mentre l'io non è che la sua modalità *riflessa*, cioè qualcosa di in fondo soltanto derivato. L'assunzione dell'io può condurre a una visione distorta dei rapporti tra individuo e mondo: «finché l'io resta una struttura della coscienza, sarà sempre possibile opporre la coscienza col suo io a tutti gli altri esistenti. E, in definitiva, il mondo è prodotto proprio da Me»⁶. La pesante accusa che qui Sartre sta indirettamente muovendo a Husserl e alla fenomenologia in generale è quella del *solipsismo*:

Purtroppo, finché l'io resterà una struttura della coscienza assoluta, alla fenomenologia si potrà sempre rimproverare di essere una “dottrina rifugio”, di trarre ancora una particella dell'uomo fuori dal mondo⁷.

L'unica possibile confutazione del solipsismo risiede nella de-assolutizzazione dell'io, di modo che esso partecipi a tutte le vicissitudini del mondo⁸. Per procedere a questo “decentramento” dell'Ego, a Sartre è necessario prendere distanza da Husserl per avvicinarsi invece a Heidegger.

² TR, p. 17.

³ Ivi, p. 23-24.

⁴ F. Comolli, op. cit., p. 115.

⁵ Ivi, p. 41.

⁶ Ivi, p. 71.

⁷ Ivi, p. 72.

L'influsso heideggeriano su Sartre è sicuramente meno forte di quello husserliano; esso però emerge in più aspetti del pensiero del filosofo francese, soprattutto in quei passi in cui il soggetto viene descritto come «un esistente rigorosamente contemporaneo al mondo, la cui esistenza ha le stesse caratteristiche essenziali del mondo»⁹. Ciò di cui qui si tratta è una sorta di “immersione” della coscienza nel mondo:

Quando corro dietro a un tram, quando guardo l'ora, quando mi immergo nella contemplazione di un ritratto, non c'è Io. C'è coscienza *del-tram-che-deve-essere-raggiunto* ecc., e coscienza non posizionale della coscienza. In realtà io sono allora sprofondato nel mondo degli oggetti, sono loro che costituiscono l'unità delle mie coscienze [...]. Non c'è posto per *me* a questo livello e questo non è il frutto del caso, di una momentanea mancanza di attenzione, ma consegue dalla struttura stessa della coscienza¹⁰.

Lo sprofondamento nel mondo degli oggetti forma l'unità delle coscienze, ma, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, senza “riempire” la coscienza. Anche nell'articolo del 1939 *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità* si afferma che «non è possibile dissolvere gli oggetti nella coscienza»¹¹. L'idea sartriana è quindi quella di una coscienza vuota e trasparente, il cui processo del conoscere è ben descritto da un movimento di «esplosione verso»¹², una coscienza dunque che è a un tempo apertura e distinzione dal mondo.

L'operazione compiuta da Sartre, che potremmo definire come una “estremizzazione della vita irriflessa” spinta da quella che F. Valentini ha definito un'«ansia di purificazione della coscienza»¹³, è indubbiamente affascinante, anche se conduce a una eccessiva e astratta assolutizzazione dei “poteri” coscienziali¹⁴. Una coscienza che si determina all'esistenza di ogni

⁸ È interessante notare come invece Husserl ritenga che l'errore più grande di Cartesio sia stato proprio il fatto di aver considerato il cogito come una particella di mondo. Nella prima delle *Meditazioni Cartesiane* Husserl infatti afferma: «Quest'io che mi rimane necessariamente in virtù di un tale epoché e la sua vita non costituiscono un pezzo del mondo, sicché dire “io sono, ego cogito” voglia dire: io, quest'uomo qui, *sono*» [E. Husserl, *Cartesianische meditationen und pariser vorträge*, Kluwer Academic Publishers B.V. 1950-1963; tr. it. di F. Costa, *Meditazioni cartesiane con l'aggiunta dei discorsi parigini*, Bompiani, Milano 1997, p. 57].

⁹ TR, p. 72.

¹⁰ TR, p. 29-30.

¹¹ INT, p. 279

¹² Ivi, p. 280.

¹³ F. Valentini, *La filosofia francese contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1958, p. 119.

¹⁴ Ecco, a questo proposito, come A. Papone sintetizza l'operato sartriano: «Una duplice operazione, dunque, compiuta sulla coscienza intenzionale husserliana: l'eliminazione da essa del substrato iletico,

istante, senza che si possa concepire niente prima di essa»¹⁵ ha decisamente *troppa* autonomia rispetto al reale. In questo modo, ogni momento della nostra vita assume addirittura il carattere di una creazione *ex nihilo*¹⁶ a opera della coscienza. L'”ansia purificatrice” di Sartre finisce per non fargli prendere in considerazione nulla di tutto ciò che effettivamente esiste *prima* della coscienza, facendo di essa una «distanza *as-soluta*»¹⁷ che non presuppone nulla (in particolare, come abbiamo visto, non presuppone l'Ego) e al tempo stesso fonda la possibilità di qualcosa che «non è lei e che, tuttavia, è solo per lei»¹⁸, cioè il mondo. L'argomentazione sartriana, se analizzata a fondo, assume dunque l'aspetto, più che di una teoria fenomenologica, di una analisi psicologica, o meglio di una «analitica coscienziale»¹⁹. Proprio per questo motivo, la confutazione del presunto solipsismo husserliano non risulta molto convincente. In primo luogo, come nota G. Cera, Sartre cade in errore nel giudicare l'Ego trascendentale come il fondamento di una dottrina solipsistica: esso è piuttosto, nelle intenzioni di Husserl, un «segno di apertura relazionale e mondana»²⁰. Oltre a ciò, la negazione del solipsismo non procede «dall'ammissione positiva di una tesi relazionistica, ma dal riconoscimento (effettuato per via riflessiva) del carattere derivato dell'io rispetto alla coscienza»²¹. Non si vede dunque come sia possibile confutare il solipsismo parlando di un “relazionismo” che a conti fatti è (e nel pensiero sartriano resterà sempre) quello di una coscienza *privata*, una coscienza «avanti e fuori le contaminazioni altrui»²².

materia di sintesi passive, e il rifiuto dell'io trascendentale perché limiterebbe la spontaneità della coscienza. [...] E' palese il carattere astratto e, per così dire, puramente teorico di questo modo di procedere: pure esso è essenziale in Sartre, costituendo il presupposto diretto dell'idea della coscienza come “nulla”» [A. Papone, op. cit., p.21].

¹⁵ TR, p. 67.

¹⁶ Cfr. *ivi*.

¹⁷ R. Ronchi, *Il bergsonismo di Sartre*; in: J.P. Sartre, *La trascendenza dell'ego*, Egea, Milano 1992, pp. 1-16, p. 2.

¹⁸ *Ibidem*. Anche F. Comolli mostra di condividere una simile valutazione dell'operato sartriano quando parla di una «*doppia distanza*: distanza incolmabile della coscienza da sé e dalle proprie strutture egologiche (impossibilità della chiusura del circuito del per-sé), e nello stesso tempo distanza dal mondo (l'in-sé perennemente superato, trasceso, negato)» [F. Comolli, op. cit., pp. 111-112, nota a piè di pagina].

¹⁹ Cfr. G. Cera, *Sartre tra ideologia e storia*, Laterza, Roma-Bari 1972, p. 58. Per Giovanni Cera il principale errore di Sartre resta quello di aver basato la sua teoria della coscienza su di un presupposto sbagliato, quello cioè secondo cui «asserire la fundamentalità della irriflessività, spontaneità e impersonalità della vita di coscienza equivale a far giustizia dell'egoismo filosofico, del solipsismo appunto» [*Ivi*, p. 57].

²⁰ *Ivi*, p. 65. Prosegue G. Cera: «L'io trascendentale è autoresponsabilità, ma è anche intersoggettività, è affermazione dell'alterità come fatto ontologico fondamentale. La sua libertà è libertà con gli altri, è libertà di sé tra gli altri da sé [...]. Ma Sartre pare non intendere in questa chiave il rapporto istituito da Husserl tra io empirico e Io trascendentale» [*Ibidem*].

²¹ *Ivi*, p. 59.

²² *Ivi*, p. 57.

Le critiche al mancato relazionismo della teoria sartriana si ritorcono necessariamente contro le affermazioni sartriane a proposito di una coscienza “contemporanea al mondo”, che abbiamo provato a interpretare come ispirate dall’influsso della filosofia heideggeriana. Se infatti il distacco dalle posizioni di Husserl avviene, almeno in parte, all’insegna di un’essere-nel-mondo dell’Ego, con la sua concezione della coscienza Sartre non sia avvicina mai troppo nemmeno alle intenzioni di Heidegger:

Sommariamente si può dire che dell’Ego-coscienza trascendentale di Husserl, Heidegger respingeva tutto a vantaggio del *Dasein*, mentre Sartre espelle l’Ego per meglio recuperare, contro Heidegger, la coscienza husserliana, e per ritrovare, contro Husserl ma in una fedeltà più profonda alla sua stessa intenzione, una nozione più pura della coscienza fenomenologica²³.

Queste parole di Pierre Thévenaz sostengono l’ipotesi di un Sartre avvicinosi alla fenomenologia in un modo decisamente peculiare e “utilitaristico”, traendo dai due principali esponenti di questa dottrina quanto per lui necessario per fondare la sua teoria della coscienza. L’ipotesi è sicuramente plausibile, poiché si può in effetti ravvisare «il coesistere delle due principali componenti del pensiero sartriano, quella derivata da Heidegger, ontologico-esistenziale, e quella derivata da Husserl, più propriamente fenomenologica»²⁴. Onde evitare semplificazioni eccessive, è comunque opportuno ricordare che sulla filosofia sartriana (e specialmente quella dei primi anni) influirono anche altre esperienze culturali, in particolare il rifiuto della filosofia accademica francese e la simpatia per la psicologia della *Gestalttheorie*²⁵.

1.2. La spontaneità della coscienza

La coscienza è per Sartre apertura verso il mondo: essa è trasparente e «chiara come un grande vento»²⁶. Nell’Introduzione a *L’immaginazione* (1936), Sartre presenta una definizione molto importante, quella della coscienza come *essere per sé*. La modalità ontologica *per sé* viene

²³ P. Thévenaz, *De Husserl à Merleau-Ponty, Qu'est-ce que la phénoménologie?*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel 1966 ; tr. it. di G. Mura, *La fenomenologia. Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty*, Città nuova editrice, Roma 1969, pp. 68-69.

²⁴ P. Caruso, L’ontologia fenomenologica. Introduzione alla filosofia di J. P. Sartre «Aut-Aut», n. 51 (1959), pp. 138-156, p. 140.

²⁵ A questo proposito, per una visione d’insieme delle esperienze e degli interessi culturali del giovane Sartre precedenti agli anni ’40, cfr. S. Moravia, *Introduzione a Sartre*, Laterza, Roma-Bari 1993-1997, pp. 7-37.

²⁶ INT, p. 280.

determinata in contrapposizione a quella *in sé*, propria degli oggetti inerti (ovvero delle *cose*)²⁷.

La differenza tra coscienza e mondo delle cose è fortissima:

In nessun caso la mia coscienza potrebbe essere una *cosa*, giacché la sua maniera d'essere in sé è proprio un *essere per sé*. Esistere, per essa, è avere coscienza della sua esistenza. Appare come una spontaneità di fronte al mondo delle cose che è pura inerzia²⁸.

Spontaneità significa in primo luogo autocoscienza e capacità di azione. Ma, ciò che più conta, l'attività spontanea della coscienza, in opposizione all'inerte passività delle cose, stabilisce immediatamente una «netta distinzione tra la libertà assoluta dell'uomo e la contingenza dell'essere»²⁹. Il rapporto tra *in sé* e *per sé*, tra mondo delle cose e coscienza, viene espresso dal contrasto fra inerzia e attività, ma anche dall'opposizione contingenza/libertà. Spontaneità e libertà sembrerebbero dunque in Sartre concetti destinati senz'altro a sovrapporsi e coincidere³⁰. Quello di libertà è però notoriamente un concetto problematico per la filosofia di Sartre: senza volerci dilungare troppo a questo proposito, ci limitiamo a ricordare il concetto di angoscia, analizzato da Sartre ne *L'essere e il nulla* (1943). L'angoscia dell'individuo nasce dal fatto che egli non può scegliere la sua libertà, ma è destinato a subirla. Vorremmo sottolineare questa *necessità* che è propria del rapporto tra libertà e individuo, che fa sì che quest'ultimo sia «condannato a essere libero»³¹. Ebbene, questa necessità è già implicita nell'idea di intenzionalità. Ne *La trascendenza dell'ego* Sartre afferma che «la coscienza si spaventa della propria spontaneità perché la sente *al di là* della libertà»³². In questo senso, la spontaneità va

²⁷ Si noti che la distinzione tra *in sé* e *per sé* – che Sartre derivò dalla lettura antropologico-esistenziale di Hegel operata da A. Kojève – verrà ripresa e sviluppata in chiave ontologica ne *L'essere e il nulla*.

²⁸ IMM, p. 9.

²⁹ G. Farina, *Prospettive attuali della teoria dell'immaginario in Sartre*; in: G. Farina, P. Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Edizioni Associate, Roma 1999, pp. 7 – 23, p. 9. Gabriella Farina prosegue sottolineando che è proprio questa distinzione ontologica ad aprire la strada all'analisi delle «possibilità concesse all'uomo per sradicarsi dalla contingenza dell'essere» [Ibidem]. Sarà proprio grazie all'immaginario che – all'interno della concezione sartriana – si compirà il passaggio «da una libertà assoluta a una libertà esistenziale» [Ibidem].

³⁰ In realtà la critica non è affatto concorde su questo punto. Se più studiosi – come la già citata Farina – non esitano ad affiancare spontaneità e libertà, altri non sono di questo avviso. Oreste Borrello ad esempio preferisce distinguere tra questi due poli, considerando comunque la spontaneità come il fondamento ontologico della libertà [Cfr. O. Borrello, *L'estetica dell'esistenzialismo*, D'Anna, Messina-Firenze 1956, p. 322]. G. Cera, dal canto suo, pone una decisa separazione tra il pensiero espresso ne *La trascendenza dell'ego*, in cui a suo avviso spontaneità e libertà restano distinte, e quello delle opere successive, in cui l'identificazione in effetti avviene e «la libertà da idea e categoria morale diventa fatto ontologico» [G. Cera, op. cit., p. 78].

³¹ G. Cera, op. cit., p. 60.

³² TR, p. 68.

intesa come una «vertigine di possibilità»³³, vale a dire come una sorta di *continuum* di “azioni virtuali” che eccedono la capacità dell’Ego di riferirle a sé come propri stati. Il fatto che Sartre descriva lo spavento dell’individuo di fronte a questa “vertigine” di possibilità *necessariamente* contenuta nella spontaneità sta a testimoniare un primo tentativo di accostarsi a quella che diverrà poi la tematica dell’angoscia di fronte alla libertà.

La spontaneità è dunque la caratteristica che determina la coscienza come *attiva* in opposizione al passivo *in sé* delle cose³⁴. Quella che però sembra essere una connotazione assolutamente positiva della coscienza, si rivela in realtà oscura sotto più di un aspetto. In particolare, questa coscienza che si presenta come un prepotente «esplodere verso»³⁵ finisce in qualche modo per volgersi contro il soggetto, in particolare sotto forma di una spontaneità che eccede le possibilità dell’individuo. Oltre a tutto ciò, un limite di carattere più generale attraversa tutta la teoria della coscienza sartriana. Nota Cera, «il limite del discorso sartriano sta proprio qui: nel ritenere che ciò che appartiene costitutivamente alla coscienza sia solo la spontaneità, l’indeterminatezza, la nullità e nel giudicare come non *della coscienza* la passività, le determinazioni, le qualità»³⁶. Poiché «spontaneità e passività sono due facce o due modi di farsi di una identica realtà»³⁷, quella sartriana si rivela conseguentemente come una coscienza tutt’altro che fortificata, ma anzi decisamente impoverita, privata di alcune di quelle che sarebbero di diritto sue caratteristiche fondamentali.

³³ Ibidem.

³⁴ A queste ultime resta soltanto la possibilità di “sfuggire” al dominio della coscienza: è infatti «la loro inerzia che salvaguarda e che conserva la loro autonomia» [IMM, p. 9].

³⁵ INT, p. 280.

³⁶ G. Cera, op. cit., p. 65.

³⁷ Ibidem.

2

L'IMMAGINAZIONE

2.1. L'illusione di immanenza

Passiamo ora ad analizzare più approfonditamente *L'immaginazione*, opera del 1936 che prese spunto dalla tesi di laurea di Sartre. Si tratta di una sorta di *pars destruens* rispetto al complesso della teoria sartriana, le cui asserzioni “costruttive” vanno invece cercate in *Immagine e coscienza* (1940). L'analisi dell'immagine è subito posta sul piano *ontologico*: tra il foglio “in carne e ossa” e il foglio in immagine c'è identità *d'essenza*, ma non identità *d'esistenza*³⁸. Il foglio in immagine non ha un'esistenza in sé (come l'oggetto “foglio”); esso «non esiste *di fatto*, esiste *in immagine*»³⁹. Sartre si confronta con l'idea che l'immagine possa avere uno statuto ontologico del tutto peculiare: affermare che l'immagine non ha un'esistenza in sé equivale a collocarla nel terreno del *non essere*. Esistere “in immagine” significa dunque *non esistere* di fatto. Questa è un'affermazione molto forte, che esprime tutto il nucleo innovativo della teoria di Sartre e rende chiaro che la distanza che separa la sua concezione da qualsiasi “metafisica ingenua dell'immagine” è grande. Ma lasciamo da parte per il momento questo tema – su cui avremo modo di soffermarci ampiamente – per analizzare la definizione di immagine che emerge da *L'immaginazione*: l'immagine non è una *cosa* come l'oggetto di cui è, appunto, immagine; essa «è un atto e non una cosa. L'immagine è coscienza di qualche cosa»⁴⁰. Questa originale definizione ci porta per un attimo indietro alla nostra analisi della teoria della coscienza sartriana e ci fa al tempo stesso comprendere qual è l'approccio al tema dell'immaginazione. Facendo dell'immagine un atto, Sartre porta nuovamente in primo piano la coscienza, rendendo chiaro che ciò che gli interessa non è tanto elaborare una filosofia o una storia dell'immagine, quanto piuttosto mettere il primo piano l'esperienza che dell'immagine fa della coscienza. Si tratta in questo caso – come abbiamo appena notato – di un'esperienza attiva (poiché l'immagine si configura appunto come un atto della coscienza), e l'approccio di Sartre sarà dunque a un tempo fenomenologico e psicologico. Non a caso, il sottotitolo di *Immagine e coscienza*, seconda opera dedicata a questo tema, sarà *Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, e questa ci pare in effetti la definizione più calzante dell'intero progetto sartriano rivolto all'immaginazione.

³⁸ Cfr. IMM, p. 10.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ivi, p. 140.

Tornando ora direttamente a Sartre, quando parla di immagine egli non fa dunque riferimento a una cosa, ma al risultato di un *atto* di coscienza, il che comporta necessariamente – date le caratteristiche che abbiamo visto essere proprie della coscienza, spontanea, trasparente e vuota – che l’immagine non possa stare *nella* coscienza. Il principale pregiudizio che Sartre intende combattere è ciò che egli chiama *illusione di immanenza*, l’idea cioè che un’immagine possa essere una “cosa seconda” miniaturizzata all’interno della coscienza. Tutte le precedenti teorie dell’immaginazione partono secondo Sartre da questo presupposto. Per questo motivo egli usa per esse la già citata espressione «metafisiche ingenuie dell’immagine»⁴¹. In effetti, gran parte de *L’immaginazione* è dedicata alla critica di queste teorie; come abbiamo già affermato, questa *pars destruens* non va presa tanto come una storia dell’immagine, quanto come la dimostrazione di ciò che una teoria dell’immaginazione *non* dovrebbe essere (il che conduce, per converso, all’emergere delle premesse positive per quella che sarà la teoria sartriana).

Ne *L’immaginazione* Sartre è invero piuttosto restio a parlare apertamente della sua concezione dell’immagine. Qualcosa è però già possibile osservare a proposito del processo di *esperienza* dell’immagine da parte del soggetto. Da quanto si può evincere dalle sue parole e dai suoi esempi – il primo dei quali è quello celebre del “foglio bianco”⁴² –, per Sartre la discriminazione tra oggetto “cosa” e oggetto “immagine” è istantanea ed esente da errori. L’immagine è infatti «un dato immediato del senso interno»⁴³, vale a dire qualcosa di appreso in modo intuitivo⁴⁴. Oltre a ciò, poco altro: Sartre evita di prendere posizione riguardo caratteristiche normalmente considerate tipiche dell’immagine, ad esempio il fatto che ogni immagine comporta sempre e comunque la preesistenza di una percezione (“ogni immagine è immagine di qualche cosa”, si potrebbe dire)⁴⁵ o che la sua esistenza è sempre *per* qualcuno⁴⁶.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 11.

⁴² Cfr. IMM, p. 9 e seg.

⁴³ IMM, p. 10.

⁴⁴ Sartre insiste subito su questa sua convinzione. Vedremo che egli tornerà su questo punto anche in *Immagine e coscienza*.

⁴⁵ Un ottimo esempio a questo proposito può essere il riferimento fatto da Bergson in *Materia e memoria* alle persone cieche dalla nascita: costoro, pur possedendo dei centri visivi teoricamente intatti, «vivono e muoiono senza aver mai formato un’immagine visiva. Una simile immagine può dunque apparire soltanto se l’oggetto esterno ha svolto una funzione almeno una prima volta: esso, di conseguenza, almeno la prima volta, deve essere effettivamente entrato nella rappresentazione» [H. Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris 1896; tr. it. di A. Pessina, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 34]. Vedremo che anche per Husserl il ruolo primario della percezione resta fuori discussione.

⁴⁶ Si veda, a questo proposito: M. Joly, *Introduction à l’analyse de l’image*, Éditions Nathan, Paris 1994; tr. it. di D. Buzzolan, *Introduzione all’analisi dell’immagine*, Lindau, Torino 1999, p. 17 e seg.

Una delle poche e ambigue affermazioni cui Sartre qui si limita sostiene che «l'immagine è la soggettività»⁴⁷, intendendo con ciò che essa «non può passare all'oggettivo»⁴⁸. Da ciò è lecito concludere che per Sartre l'immagine è necessariamente legata al regno della soggettività. L'immaginazione diverrebbe dunque, lungi dall'essere patrimonio collettivo, “affare” dell'individuo singolo e isolato. Avremo modo di tornare a riflettere anche su questo aspetto problematico della teoria sartriana; per ora ci basti notare che l'immaginazione, più che come una facoltà “generale”, è da Sartre considerata una “funzione” strettamente legata e dipendente dalla coscienza, o per meglio dire, dalla coscienza *individuale*.

2.2. Bergson e la rivalutazione delle immagini

Facciamo qui un breve riferimento a Bergson, autore che risulta importante per la nostra ricerca, sia per la sua indiscutibile importanza all'interno del panorama filosofico francese, sia perché, come nota F. Comolli, egli «offre inizialmente a Sartre i più suggestivi strumenti teorici per concepire la coscienza come attività, movimento, innovazione creativa»⁴⁹.

Si può a ragione parlare, per quanto riguarda Bergson, di una “rivalutazione” delle immagini rispetto alle teorie tradizionali. La sua è una «concezione olistica dell'esperienza»⁵⁰ che assegna all'immagine un ruolo centrale, facendo, come nota anche Sartre, «dell'universo un mondo di immagini»⁵¹. Bergson identifica (in *Materia e memoria*, 1896) la materia con l'insieme delle immagini e attribuisce a queste ultime un'indipendenza assoluta da qualsiasi processo di apprensione: «un'immagine può “essere” senza “essere percepita”; può essere presente senza essere rappresentata»⁵². La rappresentazione è solo una possibilità che esiste già sempre “in nuce” all'immagine, quindi non aggiunge nulla a essa nel momento in cui si passa dallo stato virtuale a quello attuale⁵³. È una «semplice differenza di grado»⁵⁴ che permette di distinguere, a proposito dell'immagine, tra l'*essere* e l'*essere percepita*. Ciò significa che la percezione

⁴⁷ IMM, p. 91.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ F. Comolli, op. cit., p. 119.

⁵⁰ L'espressione è di Adriano Pessina [A. Pessina, *Introduzione a Bergson*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 18].

⁵¹ IMM, p. 44.

⁵² H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 27.

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 28.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 29-30. Riguardo la centralità in Bergson delle differenze di grado – opposte a quelle di natura – cfr. G. Deleuze, *Le bergsonisme*, Presses universitaires de France, Paris 1966; tr. it. di P.A. Rovatti e D. Borca, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001, p. 11 e seg.

dell'immagine, somigliando a quei «fenomeni di riflessione che dipendono da una rifrazione impedita»⁵⁵, fa sì che le immagini «staccheranno dalla loro sostanza ciò che noi avremo fissato al loro passaggio, ciò che siamo capaci di influenzare»⁵⁶. Conclude Bergson, «la nostra rappresentazione delle cose nascerebbe dal fatto che esse vengono a riflettersi contro la nostra libertà»⁵⁷. È subito chiaro come per Bergson il fulcro del discorso vada posto dalla parte dell'immagine; qualsiasi fenomeno di percezione o di apprensione dell'immagine rappresenta una limitazione della ricchezza dell'immagine stessa. Proseguendo la metafora bergsoniana sulla riflessione, si potrebbe dire che l'intervento della coscienza umana costituisce l'entrata in gioco di una superficie opaca che, invece di riflettere la luce delle immagini, ne coglie solo alcuni aspetti. L'argomentazione riguardo la cosiddetta "povertà" delle immagini – le cui radici vanno ricercate della tradizione classica, da Platone in poi – viene qui ribaltata da Bergson a sfavore del soggetto umano. Se le immagini ci appaiono lacunose o ingannevoli è perché non ci è dato di apprenderle nella loro interezza. Del resto, come nota Bergson, lo stesso discorso vale anche per l'esperienza percettiva, e sono di certo in errore coloro i quali ritengono che la percezione sia assimilabile a una veduta fotografica⁵⁸.

Per quanto sia ancora prematuro – a questo punto della nostra trattazione – parlare di un approccio sartriano alla teoria dell'immaginazione, è evidente che le argomentazioni bergsoniane, tutte tese alla valorizzazione delle immagini, difficilmente possono conciliarsi con una concezione come quella sartriana, completamente sbilanciata dal lato della coscienza e per cui l'immagine non è che un atto coscienziale. Dal canto suo, Sartre rileva una grande distanza tra sé e Bergson: per quest'ultimo – egli nota – non è necessario che la coscienza sia sempre coscienza *di qualche cosa*⁵⁹. Questo accade perché, come nota Deleuze, per Bergson «ogni coscienza è qualche cosa»⁶⁰ e si tratta di una coscienza virtuale «diffusa ovunque ma che non si rivela»⁶¹ (ciò è del resto conseguenza della particolare natura delle immagini e della particolare potenzialità che per Bergson esse racchiudono). Oltre a una concezione della coscienza che abbiamo visto essere ben diversa dalla sua, di Bergson Sartre disapprova soprattutto la

⁵⁵ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 29.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ivi, p. 30.

⁵⁹ Cfr. IMM, p. 45.

⁶⁰ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Les éditions de minuit, Paris 1983; tr. it. di J.P. Manganaro, *Cinema I. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 79.

⁶¹ Ibidem.

compenetrazione tra percezione e immagine-ricordo⁶², basata anch'essa su di una differenza di grado. Questa compenetrazione avvicinerrebbe l'autore di *Materia e memoria* agli empiristi: egli infatti, «dopo aver accuratamente distinto immagine e percezione sul piano metafisico, è obbligato a confonderle sul piano psicologico»⁶³. È certamente vero che per Bergson la memoria ha un ruolo centrale⁶⁴ e che c'è una stretta connessione tra percezione e ricordo: questi due atti infatti «si compenetrano sempre»⁶⁵. Ma, detto questo, è sbagliato generalizzare: ad esempio Bergson stabilisce una distinzione tra *ricordo puro* e *ricordo immagine*, il primo dotato di una funzione prettamente contemplativa, il secondo di una funzione invece pratica e “utilitaristica”⁶⁶. Similmente, egli individua una specifica differenza tra immagine e ricordo:

Immaginare non è ricordarsi. Senza dubbio un ricordo, via via che si attualizza, tende a vivere in un'immagine: ma la reciproca non è vera, e la pura e semplice immagine mi riporterà al passato soltanto perché, in effetti, è nel passato che sono andato a cercarla, seguendo, dunque, il progresso continuo che l'ha condotta dall'oscurità alla luce⁶⁷.

È del resto abbastanza evidente che un possibile nesso tra immagine e ricordo discende dalla vicinanza stabilita da Bergson tra percezione e immaginazione; non condividendo questa idea Sartre è destinato a scontrarsi contro praticamente tutta la teoria bergsoniana.

Complessivamente, Sartre mostra di sottovalutare il pensiero bergsoniano. Forse perché troppo desideroso di prendere distanza dallo spiritualismo francese, egli liquida il bergsonismo bollandolo come «un ottimismo superficiale e senza buona fede, che crede di aver risolto un problema quando ne ha diluito i termini in una continuità amorfa»⁶⁸. Quest'ultima affermazione è pienamente rappresentativa di quello che potremmo chiamare l'“anti-bergsonismo” di Sartre, volto soprattutto a difendere le posizioni fenomenologiche a lui care (in particolare, l'intenzionalità e la particolare idea di coscienza che egli ne deriva). Proprio a questo proposito,

⁶² Cfr. H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 49 e seg.

⁶³ IMM, p. 55. Vedremo che Sartre avrà modo di criticare Husserl praticamente per lo stesso motivo, cioè per l'ambiguità da lui mostrata nei confronti del rapporto percezione-immagine.

⁶⁴ E in questo Bergson è diretto discendente di Agostino, il primo ad assegnare l'immagine al terreno della memoria: «E giungo nelle distese e negli ampi ricettacoli della memoria, dove si trovano i tesori di immagini senza numero accumulati da ogni genere di cose percepite» [Agostino, *Confessioni*, tr. it. Di C. Vitali, Rizzoli, Milano 1996, Libro X, Cap. VII, p. 457].

⁶⁵ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 53.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p.69 e seg.

⁶⁷ *Ivi*, p. 115.

⁶⁸ IMM, pp. 61-62.

cioè riguardo possibili critiche di matrice fenomenologica rivolte alla filosofia bergsoniana, Deleuze è dell'opinione che la stessa fenomenologia appaia ancora eccessivamente imparentata con quelle tradizioni filosofiche che facevano della coscienza «un fascio luminoso che traeva le cose dalla loro nativa oscurità»⁶⁹, differenziandosi da esse solo nel fare di questa luminosità qualcosa non di interno ma di volto verso l'esterno, «un po' come se l'intenzionalità della coscienza fosse il raggio di una lampada elettrica»⁷⁰. Una critica come questa ritorce contro la concezione fenomenologica della coscienza l'argomento della "rifrazione impedita" di cui parlava Bergson: la fenomenologia si illude che l'intenzionalità della coscienza sia un raggio di luce, mentre essa si limita a riflettere le immagini di cui fa esperienza. A maggior ragione, questa accusa coglie nel segno soprattutto se riferita a Sartre, per il quale la coscienza e l'intenzionalità rivestono il ruolo di un vero e proprio "faro" che unifica e illumina la vita interiore.

2.3. L'immaginazione in Husserl

Husserl non dedicò nessun testo specificamente all'immaginazione. Nonostante ciò, molti sono i riferimenti a questa tematica rintracciabili nelle sue opere, soprattutto in *Idee*, I. Prenderli in considerazione è importante, perché il confronto con essi che Sartre mette in opera (più o meno esplicitamente) è continuo. Come abbiamo già accennato, per Husserl la percezione è alla base di ogni vissuto (e di conseguenza anche dell'immaginazione); ecco un passo che illustra abbastanza bene il rapporto tra percezione e immagine:

⁶⁹ G. Deleuze, *Cinema I. L'immagine-movimento*, cit., p. 79.

⁷⁰ Ibidem. Il riferimento a Gilles Deleuze è quanto mai opportuno, perché egli è il principale rappresentante della ripresa, avvenuta verso la fine degli anni '60, del pensiero di Bergson (per molti versi sottovalutato o dimenticato). Deleuze è autore non solo del celebre scritto *Il bergsonismo* (1966), ma anche dell'importante coppia di volumi dedicati al cinema, cioè *L'immagine-movimento* (1983) e *L'immagine-tempo* (1985), tutti testi cui qui abbiamo fatto qualche breve riferimento. La riflessione deleuziana sul cinema rappresenta non solo un esempio unico di filosofia applicata al cinema (in cui i grandi registi vengono paragonati a grandi pensatori), ma anche una sorta di riscatto di Bergson nei confronti di Sartre. Le idee contenute in *Materia e memoria* si sono infatti dimostrate molto più vive e moderne di quelle sartriane, tanto da ispirare un'applicazione concreta in queste opere dedicate al cinema. Come noto, Deleuze prende infatti le mosse dalla scoperta bergsoniana dell'immagine-movimento, costituendo su questo concetto tutta la sua ricerca sul cinema. Se si considera l'immagine-movimento (cioè l'immagine cinematografica) come una tipologia di immagine fra le altre, è ancora più chiara la mancanza di Sartre, che dedicò all'immagine una importante fase delle sue speculazioni filosofiche senza fare (se non in alcune opere di carattere biografico o interesse marginale) alcun esplicito riferimento al cinema.

Perciò quando si parla ad esempio dell'immagine che ci si fa di una cosa, si intende proprio il modo in cui la si vede, il modo in cui essa si presenta a uno. In tal senso ogni oggetto della percezione esterna è dato in una "immagine" e si costituisce nel passaggio sintetico da un'immagine a un'altra, dove le immagini vengono a identificarsi come immagini (apparizioni) della stessa cosa⁷¹.

"Immagine" è dunque per Husserl semplicemente il modo in cui una determinata cosa si dà al soggetto. Il rapporto tra percezione e immaginazione non è quindi "a senso unico", risolto a favore della percezione. Dalle parole di Husserl percezione e immagine acquistano un ruolo paritario all'interno dello stesso processo di conoscenza (con la conseguenza di una confusione tra i due poli che abbiamo già incontrato in Bergson). Conseguentemente a ciò, afferrare nell'originale un'essenza risulta per Husserl possibile «tanto partendo dalle corrispondenti visioni empiriche quanto partendo da visioni non empiriche, non rappresentative dell'esistente, anzi puramente immaginarie»⁷². In certi casi – come nell'esempio del geometra che scrivendo alla lavagna fa uso di immagini per illustrare concetti astratti⁷³ – «le libere fantasie pervengono a una posizione privilegiata rispetto alle percezioni»⁷⁴. L'immagine per Husserl può quindi condurre a una intuizione eidetica, cioè alla cattura dell'essenza stessa della cosa. Essa inoltre può partecipare alla visione della cosa in certi casi meglio della percezione (come abbiamo appena visto), in altri anche assai meglio di un segno:

Per quanto, nel caso dell'immaginazione, l'immagine possa essere lontana dall'oggetto, essa mantiene diverse determinazioni che ha in comune con esso: più che "assomigliargli", lo riproduce, e così ci è "realmente presente". Al contrario, la rappresentazione significativa, che non rappresenta per analogia, non è affatto, "a dirla schietta", una "rappresentazione", non c'è nulla dell'oggetto che viva in essa⁷⁵.

⁷¹ E. Husserl, *Erfahrung und urteil*, edito da L. Landgrebe, Prag 1939; tr. it. di Filippo Costa e Leonardo Samonà, *Esperienza e giudizio*, Bompiani, Milano 1995, pp. 75-76. Secondo J. J. Wunenburger la "vicinanza" di percezione e immaginazione può limitare la portata delle osservazioni husserliane: la coscienza immaginativa si definisce infatti in Husserl sempre sulla base di «un rapporto di somiglianza con la coscienza percettiva» [J. J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Presses universitaires de France, Paris 1997; tr. it. di S. Arecco, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, p. 119] e per questo la sua teoria «rimane pertanto in debito con la tradizione empirista» [Ivi, p. 118].

⁷² E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*, vol. I, M. Nijhoff, The Hague 1913; tr. it. di G. Allinet e E. Filippini *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi 1950, vol. I, p. 54.

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 213.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ E. Husserl, *Logische untersuchungen*, M. Niemeyer, Halle 1913-1922; tr. it. di G. Piana, *Ricerche Logiche*, Il Saggiatore, Milano 1968, II, VI, p. 237.

È quindi la rappresentazione “per analogia” a costituire la superiorità dell’immagine sul segno. Ci confrontiamo qui per la prima volta con un tema che sarà ricorrente in queste pagine, quello cioè del rapporto tra segno e immagine. Avremo modo di vedere che anche Sartre rifletterà a lungo su queste tematiche; per ora ci limitiamo a sottolineare che per Husserl il confronto tra segno e immagine è risolto a favore di quest’ultima, grazie soprattutto alla funzione analogica a essa attribuita, che porta in sé l’idea di un oggetto dato come “realmente presente”.

Il rapporto tra percezione e immagine rimane in Husserl sempre avvolto da una patina di ambiguità, così come accade anche nel caso della differenza tra percezione e ricordo⁷⁶. Se continuiamo a usare i termini “ambiguità” e “confusione”, tanto a proposito di Husserl che di Bergson, è perché in realtà abbiamo come stabile referente di paragone la posizione di Sartre, il quale è fin dall’inizio deciso a porre una ferma demarcazione tra percezione e immaginazione. Come abbiamo visto, per Sartre il soggetto riesce a distinguere in maniera intuitiva e immediata un’immagine da una percezione; come questo possa avvenire non ci è ancora molto chiaro – così come resta del tutto da capire se una divisione così dicotomica possa accrescere la ricchezza di una teoria o piuttosto inficiarla –, ma vorremmo insistere sul fatto che la maggior parte delle critiche che Sartre rivolge ad altri filosofi trova il suo fulcro proprio in una mancata distinzione tra questi due ambiti. Tornando a Husserl, al di là di possibile ogni ambiguità egli è comunque categorico nell’evitare quella che Sartre ha chiamato illusione d’immanenza: il “centauro che suona il flauto” è una nostra finzione rappresentativa, «esso non esiste né nell’anima, né nella coscienza, né altrove, esso è “niente”, è del tutto “immaginazione”»⁷⁷. La concordia di Sartre a proposito di questo passo è completa: egli afferma infatti che «Husserl restituisce al centauro la sua trascendenza nel seno stesso del suo nulla. Nulla quanto si vorrà: ma per ciò stesso non è nella coscienza»⁷⁸. Non è un caso che il filosofo francese approvi le parole di Husserl: in esse si trova in nuce l’idea – che Sartre farà propria – dell’immagine come appartenente alla categoria del non-essere. È quasi come se – certo meno esplicitamente per Husserl che per Sartre – espellere l’immagine dalla coscienza equivalesse a porla nel territorio del nulla. Del resto avremo modo di osservare che per Sartre la trascendenza dell’immagine equivarrà proprio al suo essere collocata in un terreno “altro”, cioè quello del nulla.

⁷⁶ Questo è il parere di Maria Manuela Saraiva [Cfr. M. M. Saraiva, *L’imagination selon Husserl*, M. Nijhoff, The Hague 1970, p. 252]. Husserl in realtà afferma che «i correlati nomatici sono però essenzialmente diversi per la percezione, la fantasia, la ripresentazione figurata, il ricordo, ecc.» [E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, cit., vol. I, p. 288].

⁷⁷ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, cit., vol. I, p. 93.

⁷⁸ IMM, p. 127.

Grande importanza per la concezione dell'immaginazione husserliana riveste un brano (il paragrafo 111 del primo libro delle *Idee*) da lui dedicato all'analisi di un'incisione di Dürer dal titolo *Il cavaliere, la morte e il diavolo*:

Distinguiamo per prima cosa la percezione normale, il cui correlato è la cosa “foglio inciso a rame”, questo foglio nella cartella. In secondo luogo la coscienza percettiva, in cui ci appaiono nelle linee nere le figurine senza colore “cavaliere sul cavallo”, “morte” e “diavolo”. Nella considerazione estetica, noi ci rivolgiamo a queste non come a oggetti; noi siamo rivolti alle realtà rappresentate “nella figura”, meglio, alle realtà “raffigurate”, al cavaliere di carne e sangue, ecc. La coscienza della “figura” che rende possibile la raffigurazione (cioè la coscienza delle piccole figure grigie, in cui grazie alle noesi si rappresenta figuratamente un'altra cosa) è un esempio di modificazione di neutralità della percezione. Questo oggetto-immagine che raffigura qualcos'altro non sta dinanzi a noi né come esistente né come non esistente né in qualunque altra modalità di posizione; o piuttosto, è consaputo come esistente, ma come esistente per-così-dire nella modificazione di neutralità dell'essere. Lo stesso vale anche per ciò che è raffigurato, se noi ci manteniamo in un atteggiamento puramente estetico e lo prendiamo come “mera immagine”, senza imprimergli il marchio dell'essere o del non essere, del possibile e del supponibile, ecc. Ma ciò non significa, come è evidente, alcuna privazione, ma una modificazione, quella appunto della neutralizzazione⁷⁹.

Husserl distingue qui fra due possibili modalità di fruizione dell'immagine: la *percezione normale*, il cui correlato è la cosa “foglio inciso a rame” e la *coscienza percettiva*, ovvero una modalità di considerazione estetica in cui ci rivolgiamo alle cose non come a oggetti. Questo secondo tipo di fruizione, quello cioè per cui è possibile rivolgersi *direttamente* alle realtà raffigurate, è secondo Husserl un esempio di *modificazione di neutralità* della percezione, cioè della sospensione di ogni presa di posizione rispetto all'esistenza reale o meno dell'oggetto attuale della coscienza. Egli parla di una modalità di esistenza “per così dire”, propria dell'atteggiamento puramente estetico. Questa modalità è del tutto peculiare perché è diversa sia da quella dell'essere, sia da quella del non-essere. In conseguenza della modificazione di neutralità, l'apprensione dell'immagine risulta essere di tipo particolare: «essa “ci sta davanti” come qualcosa che manca dell'attualità della posizione»⁸⁰, cioè come qualcosa la cui esistenza ci è indifferente⁸¹. È bene tenere presente questo paragrafo husserliano, soprattutto perché, come avremo modo di vedere, molti degli aspetti più innovativi e importanti della teoria sartriana fanno diretto riferimento a esso. Non a caso, nella pagine de *L'immaginazione*, Sartre si sofferma

⁷⁹ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, cit, vol. I, pp. 338-39.

⁸⁰ Ivi, p. 344.

⁸¹ Nel caso dell'osservazione dell'incisione di Dürer (ma anche di qualsiasi altro esempio di opera d'arte), il concetto di modificazione di neutralità suona singolarmente vicino al fenomeno “dell'indifferenza” messo in luce da Kant nella disamina dell'esperienza estetica.

lungamente su questo passo, interpretandolo come uno spunto per differenziare percezione da immaginazione e, all'interno di quest'ultima, più tipi di coscienza immaginante. Anzitutto, egli interpreta le parole di Husserl a proposito della distinzione tra *percezione normale* e *coscienza percettiva* come «origine di una distinzione intrinseca dell'immagine e della percezione»⁸². Questa sarebbe una distorsione del pensiero husserliano, perché come abbiamo visto al filosofo francese non interessa mai distinguere troppo nettamente tra percezione e immagine (bisogna comunque notare che anche Sartre, in una nota a piè di pagina, si avvede del di ciò⁸³). Un altro punto che suscita l'interesse sartriano è quello inerente la *hylé*. Per Husserl la *hylé* (materia) è sostanzialmente ciò che l'intenzione viene ad animare, ovvero il dato percettivo sensibile, appreso in modo intuitivo e immediato ma non intenzionalmente, in quanto appunto materia recepita passivamente⁸⁴. Il presupposto teorico sartriano a proposito del problema della *hylé* è sostanzialmente questo:

Se l'immagine non è che un nome per una certa modalità che la coscienza ha di tematizzare il suo oggetto, niente impedisce di avvicinare le immagini materiali (quadri, disegni, fotografie) alle immagini dette psichiche⁸⁵.

Per Sartre è ormai assodato che l'immagine è una modalità di coscienza; in quanto tale, la *hylé* dovrebbe essere la stessa, sia nel caso di immagini materiali che di immagini psichiche, mentre «la differenza si trova nella struttura intenzionale»⁸⁶. È evidente che questo desiderio di trovare una comune *hylé* nasce dall'esigenza sartriana di distinguere nettamente tra percezione e immaginazione, oltre che dal saldo primato all'interno del processo immaginativo conferito alla spontaneità della coscienza. Il problema è che Husserl non fornisce sufficienti indicazioni per distinguere i due diversi tipi di atto intenzionale (quello inerente all'immagine materiale e quello dell'immagine psichica) e, in particolare, per capire se l'immagine mentale «ha la stessa *hylé* dell'immagine esterna, cioè, in ultima analisi, della percezione»⁸⁷. Il problema resta dunque aperto per il Sartre de *L'immaginazione*; vedremo che egli tornerà a più riprese a riflettere su questo tema.

⁸² E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, cit, vol. I, p. 344.

⁸³ Cfr. Ibidem, nota a piè di pagina.

⁸⁴ Sartre, ne *L'essere e il nulla*, trova modo di criticare questo concetto: «Dando alla *hylé* insieme i caratteri della cosa e della coscienza, Husserl ha creduto di facilitare il passaggio dall'una all'altra, ma, in sostanza, non fa altro che creare un essere ibrido che la coscienza rifiuta e che non può fare parte del mondo» [ESS, p. 25].

⁸⁵ IMM, p. 128.

⁸⁶ Ivi, p. 129.

⁸⁷ Ivi, p. 130.

Facendo riferimento alle husserliane *Lezioni sulla coscienza interna del tempo*, Sartre mostra di non condividere il legame tra presentificazione (l'immagine-ricordo) e percezione che da esse emerge⁸⁸. In realtà, ciò che Husserl afferma è che, mentre la percezione costituisce, o meglio "ci dà" originariamente l'oggetto, la presentificazione:

È un atto che non pone sott'occhio l'oggetto in se stesso, ma appunto lo *rende presente*, quasi ce lo propone in immagine, sebbene neppure proprio nella maniera di un'autentica coscienza d'immagine⁸⁹.

La presentificazione è dunque diversa sia dalla percezione che dall'immagine, proprio perché caratterizzata da quel *quasi* che la distanzia dal "dare" l'oggetto alla maniera dell'immagine. Sartre, dal canto suo – come nota Saraiva – «si rifiuta di ammettere una frattura fra ciò che designa come immagine-ricordo e immagine-finzione – cioè tra il ricordo e l'immagine libera»⁹⁰. Come abbiamo già osservato, egli è alla ricerca di una soluzione *univoca* al problema dell'immaginazione, e l'ambiguità dimostrata da Husserl lo spinge a definirlo, a dire il vero piuttosto ingenerosamente, un «prigioniero della vecchia concezione»⁹¹, quella cioè che fa dell'immagine un'impressione rinascente. Se a Sartre preme specificare il più univocamente possibile le caratteristiche dell'immagine, al tempo stesso diventa per lui altrettanto fondamentale differenziare la coscienza immaginante dalla percezione. Trova una possibile risposta a questa necessità nelle *Meditazioni cartesiane* di Husserl (e precisamente, anche se egli non lo esplicita, nella quarta), dove le *finzioni* e le percezioni assumono rispettivamente il carattere di sintesi passive e di sintesi attive. Ma il punto è assai problematico, perché la stessa analisi di Husserl non è molto chiara, come nota Saraiva:

*Il caso delle finzioni, dell'immaginazione propriamente creatrice, è delucidato molto male da Husserl. Ne parla raramente. Ciò che egli generalmente considera come immaginazione o immaginazione libera è [...] un atto in realtà molto vicino al ricordo – e in fondo molto dipendente dalla percezione: una sintesi passiva*⁹².

⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 130 e seg.

⁸⁹ E. Husserl, *Zur phänomenologie des inneren zeitbewusstseins*, M. Nijhoff, The Hague 1917-1966; tr. it. di A. Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1998, p. 74.

⁹⁰ M. M. Saraiva, *op. cit.*, p. 164-65.

⁹¹ IMM, p. 131.

⁹² M. M. Saraiva, *op. cit.*, p. 165.

Il concetto di *genesì passiva*, definito da Husserl come «principio universale»⁹³ e una «espressione dell'intenzionalità»⁹⁴, viene impiegato a proposito della costituzione dell'Ego. Quest'ultimo non si costituisce – come gli oggetti – tramite atti costitutivi diretti, ma *passivamente* e in maniera continua: tutto ciò che facciamo ci costituisce, e si tratta di una *genesì passiva* in quanto gli atti compiuti depositano una serie di abitudini che vanno a formare il polo egologico. Ecco alcune parole di Husserl a questo proposito:

Ogni atto spontaneo trapassa necessariamente, dopo la sua realizzazione, in uno stato confuso; la spontaneità, o, se si vuole, l'attività propriamente detta, trapassa in passività, sia pure in una passività che rimanda all'attuazione originariamente spontanea e articolata⁹⁵.

Sartre non potrebbe mai concordare con questo passo, perché a egli preme – come abbiamo già notato – espellere dalla coscienza ogni tipo di passività. Conseguentemente a ciò, egli sostiene che, per appianare la differenza tra immagine-ricordo e immagine-finzione (posto di assumerle entrambe, contrariamente alle intenzioni di Husserl, come sintesi attive), è necessario «abbandonare la teoria della “presentificazione”, almeno nella forma che Husserl le dà nelle sue *Lezioni*»⁹⁶.

Sartre chiude il suo primo approccio al tema dell'immaginazione riconoscendo a Husserl di aver aperto il cammino verso una elaborazione di esso completamente diversa da quella delle teorie precedenti, tutte pesantemente condizionate dall'illusione d'immanenza⁹⁷. Dalla nostra analisi delle pagine de *L'immaginazione* è però emerso come egli prende distanza da Husserl, come e più ancora di quanto già fatto ne *La trascendenza dell'ego*. Se considerate assieme, queste due opere rappresentano il percorso compiuto da Sartre nel superamento della fenomenologia (e in particolare di Husserl). Seppur procedendo tramite qualche semplificazione (e perfino alcuni fraintendimenti), questo processo costituisce il necessario punto di partenza per la vera e propria elaborazione della sua dottrina dell'immaginazione.

⁹³ E. Husserl, *Meditazioni cartesiane con l'aggiunta dei discorsi parigini*, cit., p. 104.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, cit., vol. II, p. 411

⁹⁶ IMM, p. 136.

⁹⁷ Cfr. ibidem.

CAPITOLO SECONDO

L'immaginario

1

LE BASI DELLA TEORIA

1.1. L'irrealizzazione e il *nulla*

Quest'opera si propone di descrivere la grande funzione "irrealizzante" della coscienza o "immaginazione", e il suo correlativo noematico: l'immaginario¹.

Ecco l'*incipit* di *Immagine e coscienza*, l'opera del 1940 che contiene il vero "blocco teorico" dell'immaginazione secondo Sartre. Queste poche parole riassumono e chiarificano quanto emerso ne *L'immaginazione*, preannunciandone lo sviluppo in chiave positiva². Anzitutto, l'immaginazione è una funzione della coscienza, la sua funzione "irrealizzante"³. Già ne *L'immaginazione* l'immagine è «un atto e non una cosa. L'immagine è coscienza di qualche cosa»⁴. A ciò abbiamo visto aggiungersi l'insistenza di Sartre nell'affermare che l'immagine *non* è nella coscienza (illusione di immanenza)⁵. Ma l'immagine non è nemmeno altrove, poiché, propriamente, essa non sta da nessuna parte. Questa conclusione è direttamente ispirata da Husserl. Si ricordi l'esempio che questi faceva a proposito del centauro: «esso non esiste né nell'anima, né nella coscienza, né altrove, esso è "niente", è del tutto "immaginazione"»⁶. Il punto centrale è quel "non esiste", che pone il centauro – come Sartre non manca di notare – «nel seno stesso del suo nulla»⁷. L'immagine viene quindi espressamente posta nel territorio del *nulla*. C'è quindi uno scarto di prospettiva, rilevabile nel passaggio dal livello coscienziale-psicologico (si ricordi che il sottotitolo di *Immagine e coscienza* è «Psicologia fenomenologica

¹ COSC, p. 3.

² Si ricorda che *L'immaginazione* rappresenta, per così dire, la *pars destruens* della teoria sartriana. In realtà, il materiale di *Immagine e coscienza* era già in gran parte pronto al momento de *L'immaginario*, ma l'editore Alcan accettò solo la prima parte del progetto. Non a caso la seconda parte, cioè *Immagine e coscienza* (in francese *L'imaginaire*), fu pubblicata da un altro editore (Gallimard).

³ In un altro punto dell'opera Sartre parla della funzione "immagine" o immaginazione, come di «una delle due grandi funzioni della coscienza» [COSC, p. 30]. Evidentemente, l'altra è quella irrealizzante, anche se, a dire il vero, non è ben chiaro dove si situa il confine tra queste due funzioni, visto che nel passo inizialmente citato si parla espressamente di "funzione irrealizzante o immaginazione". Il voler distinguere tra queste due funzioni risulta tanto più strano se si pensa che ci troviamo all'interno di una concezione della coscienza "monolitica" come quella sartriana.

⁴ IMM, p. 140.

⁵ La negazione della presenza di un oggetto *tout court* all'interno della coscienza resta comunque una acquisizione husserliana. Sartre si limitò a fare propria questa idea, seppur sviluppandola ampiamente.

⁶ Ivi, p. 93.

⁷ IMM, p. 127.

dell'immaginazione») a quello ontologico. Dall'erronea idea – fatta propria dalla gran parte delle filosofie precedenti – di un'immagine interna alla coscienza, si giunge a un'immagine che, propriamente, non è. Se ciò accade è perché una funzione della coscienza la pone come irreali: immaginario e irreali si presentano quindi pressoché come sinonimi⁸. Resta da capire come questo irreali va inteso, ovvero come va considerato il *nulla* cui l'immaginario fa riferimento. Secondo un'osservazione di Sergio Pieri, l'idea di *nulla* teorizzata in *Immagine e coscienza* non allude «né al “niente” sinonimo di assenza di senso e contingenza, né al “Nulla” della tradizione mistica e del pensiero ontologico di ispirazione religiosa; non evoca abissi e vertigini metafisiche. Non è l'assoluto nulla degli interpreti del nichilismo, ma un nulla relativo, un'alterità e una privazione»⁹. Da queste parole emerge un nulla inteso quindi come privazione (rispetto all'essere) e alterità, così come “altro” rispetto al reale può essere considerato l'immaginario. Per comprendere meglio il concetto di nulla proviamo a fare riferimento a *L'essere e il nulla* (1943), in cui l'ontologia già presente – ma non resa esplicita – in *Immagine e coscienza* trova adeguata espressione. L'approccio di Sartre alla questione ontologica parte, in maniera quasi necessaria, dai “capostipiti” del pensiero moderno e contemporaneo rivolto all'essere e al nulla, ovvero Hegel e Heidegger¹⁰. Rivolgendosi direttamente all'Hegel della *Scienza della logica*, Sartre ne critica l'approccio antitetico al rapporto tra nulla e essere, poiché implicante una contemporaneità logica dei due poli¹¹. Contrariamente alla posizione hegeliana, per Sartre «il non-essere non è il contrario dell'essere, è la sua contraddizione. Ciò implica una posteriorità logica del nulla nei confronti dell'essere, perché esso è l'essere prima posto, poi negato»¹². Non c'è quindi una struttura parallela o biunivoca che unisce l'essere al nulla: l'essere ha una priorità logica e soprattutto ontologica, è anteriore al nulla e lo fonda¹³. Il nulla ha quindi una natura necessariamente derivativa: «prende il suo essere dall'essere»¹⁴, inerisce a esso e lo “assilla”¹⁵.

Sartre si confronta poi con la concezione fenomenologica del nulla, che vede in esso una componente altrettanto necessaria che l'essere. Heidegger, a differenza di Hegel, non conserva l'idea di un “essere del non essere”: per lui il nulla semplicemente non è, si nullifica («il Niente

⁸ È bene notare fin da subito la corrispondenza di questi due “mondi” all'interno della speculazione sartriana, anche perché questo è un nodo assai problematico, su cui avremo modo di tornare.

⁹ S. Pieri, *Metafisica ed immagine. Saggio su Jean-Paul Sartre*, Marzorati, Milano 1983, p. 152.

¹⁰ Quest'analisi viene svolta proprio all'esordio dell'opera, nelle prime pagine della prima parte.

¹¹ Cfr. ESS, p. 49.

¹² Ibidem.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 51.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Cfr. *ibidem*.

nientifica ininterrottamente»¹⁶). Proprio questo aspetto è oggetto della critica sartriana: il nulla *non può* nullificarsi perché, comunque, «per nullificarsi, bisogna essere»¹⁷ e quindi soltanto l'essere può nullificarsi. Il nulla è quindi il *già* nullificato e non ha questa possibilità. È necessario – nota Sartre – andare in cerca di «un essere per cui il nulla viene portato alle cose»¹⁸, cioè di un «essere nel quale, nel suo essere, si fa questione del nulla del suo essere»¹⁹. È nell'uomo che va cercata questa capacità. Per poter modificare i suoi rapporti con l'essere e quindi porre il nulla, l'uomo deve essere anzitutto lontano dal determinismo proprio dell'*in sé*, esso deve essere *libero*²⁰. Il nulla ha quindi una strettissima connessione con l'attività del soggetto, essendo da esso stesso generato come una «frattura»²¹ che deriva dall'attività psichica. Proprio per questo motivo, la posizione del nulla ha uno strettissimo legame con l'attività della coscienza, in particolare con l'immaginazione. Secondo François Noudelmann definire il niente come *attività* della coscienza (il verbo nientificare) «permette di superare l'aporia di un Niente esistente»²². Il fatto che la nientificazione sia un attributo della coscienza fa sì che la concezione sartriana inerente a quest'ultima subisca delle modifiche. Sostanzialmente, nel trapasso da *La trascendenza dell'ego* a *Immagine e coscienza* ci si sposta dalla visione della coscienza in termini di “spontaneità trasparente e impersonale” a quella della coscienza come “libero nulla nullificante”, secondo un cammino che poi condurrà a *L'essere e il nulla*.. A questo proposito, per sottolineare lo spessore del dibattito relativo a questa tematica, concludiamo il discorso riprendendo un'altra opinione di Pieri. Questi, pur riconoscendo che proprio in *Immagine e coscienza* nasce l'intuizione del nulla inteso come «oggetto o fenomeno trascendentale, come *eidos* che si manifesta ad una peculiare forma di coscienza»²³, ritiene che tale idea muti nel passaggio a *L'essere e il nulla*, trapassando in una concezione secondo cui «il “nulla” costituisce la struttura stessa della coscienza, o del soggetto quale fondamento di possibilità di ogni possibile fenomeno»²⁴. Sia che si decida di far propria una prospettiva interpretativa per cui la teoria della coscienza sartriana è già potenzialmente racchiusa in toto nelle opere dedicate all'immaginazione, sia che si opti per una visione “evoluzionistica” come quella di Pieri, che

¹⁶ M. Heidegger, *Wat ist metaphysik?*, Klostermann, Frankfurt Am Main 1929; tr. it. di F. Volpi, *Che cos'è metafisica?*, Adelphi, Milano 2001, p. 57.

¹⁷ ESS, p. 57.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ivi, p. 58.

²⁰ Cfr. ivi, p. 59 e seg.

²¹ Ivi, p. 62.

²² F. Noudelmann, *Sartre: l'incarnation imaginaire*, L'Harmattan, Paris 1996, p. 49.

²³ S. Pieri, op. cit., p. 153.

²⁴ Ibidem.

presenta un'interpretazione del rapporto coscienza-nulla secondo più stadi, la problematica del nulla ha in ogni caso un ruolo fondamentale per il tema dell'immaginazione.

Tornando all'analisi della citazione da cui siamo partiti, ci resta da notare che l'immaginario si pone come il correlato noematico di quella noesi che è l'atto immaginativo²⁵, il che vale a dire, in base in quanto è precedentemente emerso, che esso è un irreale posto da un atto di irrealizzazione. Porre l'enfasi sull'atto che pone l'irreale significa rivendicare una volta di più il ruolo centrale della coscienza. Anche in questo caso ci si rende conto che la concezione dell'immaginario che Sartre va elaborando, focalizzata com'è sulla coscienza, rischia di risultare intellettualistica. Questo non solo perché essa è basata interamente sull'attività della coscienza, ma anche perché la funzione irrealizzante-nientificante non è, in ultima analisi, che una negazione, cioè un'attività di giudizio. Come osserva Jean Jacques Wunenburger, in questo modo la nientificazione (e con essa l'immaginazione) viene assorbita interamente in un *processo logico*, tale per cui «l'immaginazione come intenzionalità di coscienza non si distingue più dalle attività intellettuali astratte»²⁶. Ma, come nota Piana, «porre un contenuto immaginativo non solo non è un atto giudicativo, ma nemmeno contiene implicitamente un atto giudicativo»²⁷. L'idea della nientificazione come “giudizio” dunque è per Piana poco accettabile: «immaginare qualcosa non ha affatto il senso di porre qualcosa che non c'è. Immaginare Pietro non è una sorta di giudizio implicito sull'assenza di Pietro. Tanto meno possiamo dire, quando immaginiamo Pietro, di non vedere nulla»²⁸. In effetti, l'identificazione tra immaginazione e negazione risulta in Sartre scontata e ap problematica, tanto che per questa operazione si può ammettere la definizione – sempre operata da Piana – di *sofisma*²⁹. Il problema sta soprattutto nel fatto che il sofisma in questione permette a Sartre di preparare «le enfasi conclusive della coscienza che

²⁵ Sartre fa propria la distinzione husserliana tra *noesi* e *noema*, da intendersi come corrispondente a quella tra cogito e cogitatum, cioè tra l'atto psichico e il suo contenuto oggettuale. Con riferimento alla nozione di intenzionalità, la noesi si configura come l'atto soggettivo di relazione (il “tendere verso”), mentre il noema è il contenuto di questo vissuto coscienziale (*Erlebnis*). Si noti comunque che il noema non si identifica con l'oggetto relazionato in quanto “cosa”, ma rappresenta piuttosto il suo “senso”.

²⁶ J. J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Presses universitaires de France, Paris 1997; tr. it. di S. Arecco, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, p. 254.

²⁷ G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 153.

²⁸ Ivi, p. 179.

²⁹ Ibidem.

pone il Nulla»³⁰, quindi dar credito a una critica del tipo di quella di Piana significa mettere in dubbio l'*intera* teoria sartriana.

I problemi che sorgono da questo primo confronto con il testo di Sartre non finiscono qui. Ad esempio, risulta piuttosto difficile riuscire a capire come l'immagine possa essere appresa dalla coscienza tramite un atto che è, al tempo stesso, "irrealizzante". Negare sembrerebbe infatti un'attività in ogni caso incompatibile con l'apprensione di un oggetto. Per capire cosa Sartre intende, ci viene in aiuto un altro passo de *L'essere e il nulla*, in cui viene descritta la particolare negazione implicata dall'attività immaginativa:

È dapprima annullamento del mondo (in quanto non è il mondo che offre ora, come oggetto attuale di percezione, l'oggetto visto in immagine), è poi annullamento dell'oggetto dell'immagine (in quanto è posto come non attuale), e nel medesimo tempo, annullamento di essa stessa (in quanto non è un processo psichico concreto e pieno)³¹.

In realtà la negazione è addirittura triplice, annullando prima il mondo, poi l'oggetto, infine l'immagine stessa. È chiaro dunque che non può essere attribuita troppa importanza all'immagine in sé. Essa è «una certa maniera dell'oggetto di presentarsi alla coscienza o, se si preferisce, una certa maniera della coscienza di darsi un oggetto»³², «non è altro che un rapporto»³³ fra la coscienza e un determinato oggetto³⁴. Non solo l'immagine non è nella coscienza; essa non è nemmeno *data* in immagine, proprio perché, come abbiamo visto, è annullamento anche di essa. Tutto ciò significa che, in definitiva, la coscienza immaginativa non si riferisce all'immagine dell'oggetto, ma direttamente a esso. Avere coscienza immaginativa di un oggetto equivale quindi a rivolgersi *direttamente* a esso, ma in un modo del tutto diverso da quello proprio della percezione³⁵. Una considerazione dell'immagine di questo tipo – e in

³⁰ Ivi, p. 180.

³¹ ESS, pp. 61-62.

³² COSC, p. 10.

³³ Ibidem.

³⁴ Si ricorderà che già per Husserl l'immagine in fondo non era che un modo in cui la cosa «si presenta a uno» [E. Husserl, *Erfahrung und urteil*, edito da L. Landgrebe, Prag 1939; tr. it. di Filippo Costa e Leonardo Samonà, *Esperienza e giudizio*, Bompiani, Milano 1995, pp. 75-76]; differentemente da Sartre, Husserl si spingeva ad affermare che anche la stessa percezione procede per immagini.

³⁵ Sartre afferma quindi da subito la separazione tra coscienza percettiva e coscienza di immagine. Come abbiamo già avuto modo di notare, tale distinzione è strettamente necessaria a Sartre per delineare la natura dell'immagine e il fenomeno dell'immaginazione, oltre che per prendere distanza da tutti quegli autori (fra cui anche Bergson e Husserl) che ammettevano una certa con-fusione tra questi due termini. Questa distinzione può però anche apparire troppo forzata e radicale. È il caso di Moravia, per il quale l'operazione di demarcazione compiuta da Sartre non è che «un aspetto di quell'esigenza di "distanziare"»

particolare la negazione di essa stessa – comporta che la *materialità* in cui l'immagine si dà a vedere vada tenuta separata da essa. Ma qual è il rapporto tra l'immagine e il substrato materico in cui essa s'incarna? Prima di passare alla trattazione di Sartre, ecco una riflessione svolta a questo proposito da G. Casati:

C'è tuttavia un semplice argomento contro l'identità di immagine e supporto: se il supporto è un mosaico, ovvero un aggregato di oggetti materiali, rimescolandone le tessere non altero l'identità del supporto. Ma l'immagine scompare: il mosaico non è soltanto un aggregato di tessere. Quindi l'indicazione provvisoria è che tra l'immagine ed il suo supporto c'è uno stretto legame, ma non identità³⁶.

1.2. La materialità dell'immagine: l'*analogon*

Così come nel Fedro platonico Socrate racconta che per riuscire ad accostarsi al sommo Bene bisogna prima partire dai beni materiali mondani, similmente anche l'immagine sartriana – che appartiene a una categoria ontologica diversa da quella degli essenti – necessita di un punto di partenza “terreno”, di un substrato empirico che le permetta di manifestarsi. Ciò appare evidente non appena si tenti una catalogazione dei diversi tipi di immagine. È precisamente ciò che fa Sartre: nel secondo capitolo di *Immagine e coscienza* troviamo infatti una classificazione della “famiglia dell'immagine”. Lo “spirito classificatorio” di Sartre era già forte ne *L'immaginazione*, ma in quest'ultima opera – che offriva per la verità ben poche affermazioni “positive” – mancava un qualsiasi riferimento ai diversi tipi di immagine. Il filosofo francese pone qui rimedio a questa lacuna, stilando un elenco dei diversi tipi di immagine, fra cui la rappresentazione mentale, la fotografia, la caricatura, il ritratto³⁷. Comune a esse è l'intenzione di rendere presente qualcosa o qualcuno di assente (nell'esempio più frequente di Sartre, l'amico Pietro), oltre che la necessità

e di distinguere ontologicamente la realtà (regno della quantità e della misura, della logica e della scienza) dalla coscienza (regno della qualità, della libertà, della filosofia)» [S. Moravia, *Introduzione a Sartre*, Laterza, Roma-Bari 1993-1997, p. 28].

³⁶ G. Casati, *L'immagine: introduzione ai problemi filosofici della rappresentazione*, La Nuova Italia, Firenze 1991, p. 9.

³⁷ Cfr. COSC, p. 25 e seg. Si noti che Sartre annovera fra i tipi di immagine la fotografia ma tralascia un'altra “tecnica delle immagini”, cioè il cinema. In realtà egli non era affatto ignaro della settima arte, da lui definita in uno scritto giovanile come «il poema della vita moderna» [J.P. Sartre, *Apologie pour le cinéma (1924-25)*, in: *Écrits de jeunesse*, Gallimard, Paris 1990, p. 392]. Questa lacuna diventa ancora più grave se si ricorda che una concezione dell'immagine meno moderna e rigorosa di quanto Sartre riteneva la sua (cioè quella di Bergson) ispirò gli studi sul cinema di Deleuze.

di appoggiarsi a un substrato materico, un «equivalente della percezione»³⁸. Il nome che Sartre assegna a questa parte “materiale” dell’immagine è *analogon*³⁹.

L’*analogon* va inteso come il tramite tra il mondo reale e quello immaginario, come il necessario punto di partenza materiale che permette di passare all’irrealtà dell’immagine⁴⁰. Ma c’è un’eccezione che si contrappone a questa definizione di *analogon*: se fotografia, ritratto e caricatura si presentano come *cose*, così non è per l’immagine mentale, che si offre invece «immediatamente come immagine»⁴¹. Il problema è evidentemente quello di un confronto con la percezione: se le immagini materiali vengono apprese percettivamente, così non è per quelle mentali. Nonostante questa differenza, per Sartre è necessario che anche l’immagine mentale abbia un suo *analogon*; esso è semplicemente di tipo diverso: «è evidente che anche in essa ci deve essere una materia, e che questa materia acquista un senso solo in virtù dell’intenzione che la anima»⁴². Il tema è chiaramente quello della *hylé* dell’immagine mentale: seppur sotto la forma dell’*analogon*, la questione è esattamente quella che Sartre evocava già nelle pagine de *L’immaginazione* facendo riferimento al passo husserliano sull’incisione di Dürer. Il problema resta dunque aperto, e vedremo che Sartre tornerà a riflettervi⁴³.

Come nota Noudelmann, il caso dell’immagine mentale testimonia inoltre, in maniera più radicale che per le altre immagini, «di una intenzione per cui essa non può essere conosciuta altrimenti, a differenza di una fotografia che può teoricamente esistere come una cosa, prima di costituirsi in immagine»⁴⁴. Vale a dire: se è ben chiara la natura anche di “semplice cosa” delle immagini materiali, ciò testimonia fortemente (anche più del caso dell’immagine mentale) del

³⁸ COSC, p. 26.

³⁹ Immediato è il riferimento a Platone. Il termine *analogon* è utilizzato per illustrare il rapporto macrocosmo-microcosmo. In particolare, nella *Repubblica* Platone porta l’esempio del sole come analogo (o rampollo) del Bene [Cfr. Platone, *Repubblica*, cit., VI, 508a-e, pp. 237-238]. Anche il *Timeo* è ricco di esempi analogici, su tutti il rapporto fra mondo intelligibile e mondo sensibile [Cfr. Platone, *Timeo*, tr. it. di G. Reale, Rizzoli, Milano 2000, IV, 30a-d, pp. 91-93] e quello tra eternità e tempo [Cfr. Platone, *Timeo*, cit., IV, 37d, pp. 105-107]

⁴⁰ Un problema che subito si pone di fronte a una definizione come questa è quella del rapporto causale fra *analogon* e cosa rappresentata. Vedremo che per Sartre la priorità causale *non può* stare dalla parte dell’*analogon*, anche se questa convinzione non è esente da possibili obiezioni.

⁴¹ COSC, p. 28.

⁴² Ivi, p. 27.

⁴³ Giovanni Piana [Cfr. G. Piana, op. cit., p. 178] sottolinea la difficoltà incontrata da Sartre di fronte a questo problema. In particolare, egli nota come il filosofo francese sia addirittura costretto dal problema dell’*analogon* dell’immagine mentale ad abbandonare il piano dell’analisi fenomenologica. Ciò avviene alla fine della prima parte di *Immagine e coscienza* (titolata *Il certo*). Nell’introdurre la seconda parte (conseguentemente chiamata *Il probabile*) Sartre usa queste parole: «Dobbiamo dunque abbandonare il terreno sicuro della descrizione fenomenologica e tornare alla psicologia sperimentale» [COSC, p. 82]. È evidente che questa decisione rappresenta una non sconfitta per l’approccio fenomenologico sartriano.

⁴⁴ F. Noudelmann, op. cit., p. 20.

fatto che ogni oggetto può funzionare come immagine solo in presenza di un'intenzione che lo interpreta come tale⁴⁵.

Provando a ricapitolare, in tutti i casi di immagine, dal quadro alla fotografia, dal disegno stilizzato all'immagine mentale, si tratta di rappresentare l'oggetto assente tramite un substrato materico (prendendo le mosse da un'intenzione coscienziale). Ecco la definizione di immagine che risulta da queste osservazioni:

L'immagine è un atto il quale concerne nella sua corporeità un oggetto assente o inesistente, attraverso un contenuto fisico o psichico che non si dà in proprio, ma a titolo di “*rappresentante analogico*” dell'oggetto⁴⁶.

Il ruolo del *rappresentante analogico* è quindi centrale per la formazione dell'immagine. È proprio quel tramite necessario perché l'immaterialità dell'atto riesca a conferire una certa fisicità all'altrettanto immateriale oggetto assente. Ma, si noti, perché un oggetto fisico possa rappresentare qualcosa di altro da sé e di non presente, è necessario dimenticarsi di esso. Ciò comporta un distacco, una presa di distanza dal reale (che inizia di conseguenza a essere considerato in un modo diverso). È esattamente «quel che avviene quando colgo il ritratto di Carlo VIII *come immagine* di Carlo VIII. Così facendo, cesso di considerare il quadro come facente parte di un mondo reale»⁴⁷. Questo Sartre intendeva dire con la triplice negazione propria dell'atto immaginativo. In realtà, anche Husserl diceva esattamente la stessa cosa parlando di “coscienza percettiva” e di “atteggiamento puramente estetico” di fronte all'oggetto. Ma vediamo anzitutto quali sono per Sartre le caratteristiche di questo oggetto:

Il quadro, in quanto *cosa reale*, può essere più o meno illuminato, i suoi colori possono staccarsi in piccole scaglie, esso può andar bruciato: giacché possiede – in difetto di un “essere-nel-mondo” riservato alla coscienza – un “essere-in-mezzo-al-mondo”. La sua natura oggettiva dipende dalla realtà colta come un insieme spazio-temporale⁴⁸.

Siamo di fronte a una considerazione del quadro come essere-in-mezzo-al-mondo, sottoposto alle leggi di esso e, per così dire, condannato dalla sua materialità a non potersene distaccare. In

⁴⁵ Cfr. COSC, pp. 27-28.

⁴⁶ Ivi, p. 29-30.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

questo senso, l'oggetto-quadro non sfugge alla contrapposizione tra l'essere *per sé* (rappresentato dalla coscienza) e l'essere *in sé* tipico degli oggetti inerti, categoria in cui anch'esso rientra. Ma quando il quadro viene colto non come mero oggetto ma come immagine, le cose cambiano:

Se il quadro bruciasse, brucerebbe non già Carlo VII in immagine, ma semplicemente l'oggetto materiale che serve da *analogon* per la manifestazione dell'oggetto in immagine. Così l'oggetto irreali appare d'un subito come inaccessibile in relazione alla realtà⁴⁹.

In questo caso è ancora più chiaro quanto già si accennava riguardo la materialità dell'immagine: non solo essa va tenuta separata dall'immagine stessa, ma le va anche attribuita una necessaria deperibilità (in quanto substrato fisico) cui invece l'immagine sfugge. Fermo restando che la funzione che l'*analogon* assume è quella di *supporto* per la manifestazione dell'immagine e di *tramite* tra il mondo reale e quello immaginario, quanto più consideriamo l'*analogon* nella sua materialità e nella sua determinatezza, tanto più l'immagine pare staccarsi da esso e dalla realtà, rendendosi *inaccessibile*. Sartre insiste quindi sulla centralità dell'immagine e, viceversa, su una sorta di "accessorietà" dell'*analogon*. Nonostante ciò, il ruolo di quest'ultimo appare non solo necessario ma indispensabile, perché in mancanza di esso l'immagine non avrebbe nessun luogo in cui darsi a vedere. Nota Pieri: «L'*analogon* è dunque quell'indispensabile elemento *hyletico* e reale che, in ogni apprensione immaginativa, funge da "rappresentante" dell'oggetto assente, e ha il compito di evocare e far apparire l'immagine»⁵⁰. La questione dell'*analogon* in Sartre resta comunque assai complessa, soprattutto perché non è facile capire come uno stesso oggetto possa essere, in base all'intenzione del soggetto, cosa a sé stante (la tela) oppure semplice tramite. Sartre mostra di non prendere in considerazione le caratteristiche fisiche della tela dipinta, escludendo ogni possibile causalità che vada dalla tela all'immagine rappresentata. In questo modo, il supporto risulta totalmente indifferente all'immagine, tanto che, seguendo il ragionamento di Sartre, una tela di quadro svolge esattamente la stessa funzione del foglio bianco di cui egli parlava all'inizio de *L'immaginazione*.

Un concetto simile a quello sartriano di *analogon* è stato elaborato da Eugen Fink. Anzitutto, egli si fa sostenitore di un'idea dell'immaginario molto vicina a quella sartriana. Un esempio è la

⁴⁹ Ivi, p. 270.

⁵⁰ S. Pieri, op. cit., p. 154.

sua concezione secondo cui «gli oggetti del mondo dell'immagine non sono affatto oggetti nello spazio effettivo e non perdurano neanche nel tempo reale, ma sono piuttosto soltanto nello spazio e nel tempo del mondo dell'immagine»⁵¹. È subito evidente che l'idea di un “mondo dell'immagine” distinto da quello reale è molto affine a Sartre (quanto alla temporalità, vedremo che anche il filosofo francese si soffermò su questo aspetto dell'immaginario). Entrando più nello specifico, Fink elaborò un concetto, quello di *supporto*, che molto si avvicina a quello sartriano di *analogon*:

Per supporto non intendiamo affatto l'intera cosa effettiva: tela, cornice ecc., piuttosto soltanto quel reale puro e semplice, in quanto esso coincide con il mondo dell'immagine. Per esempio quindi soltanto la superficie della tela, le pennellate e i colori effettivi ecc. Solo in quanto ricoperto, un oggetto effettivo si trova nella funzione del supporto⁵².

L'idea sartriana di una separazione tra supporto e immagine è presente anche in Fink, ma declinata in un modo peculiare. Fink infatti specifica che il supporto diventa tale *solo se* “ricoperto”: una tela è quindi quadro solo se dipinta, mentre un foglio bianco – esempio da noi già preso in considerazione – per Fink non sarebbe supporto ma ancora cosa. Ma le differenze rispetto alla concezione di Sartre non finiscono qui: il supporto per Fink non ha, diversamente dall'*analogon* sartriano, una mera funzione di substrato materico. Esso ha una *diretta* influenza sull'immaginario: «le determinazioni del mondo dell'immagine dipendono in maniera essenziale dalle reali determinazioni del supporto»⁵³. Affermare ciò equivale a dire che *c'è* un effettivo rapporto causale tra il supporto e l'immagine. Ecco come Fink esprime la necessità del supporto:

Un'immagine, come fenomeno reale della rappresentazione di un altro reale nel modo di una singolare irrealtà, ha bisogno di una base reale, per stendervi l'apparenza-immagine, ha bisogno di linee, figure, colori, di specie reale per poter in essi rappresentare le linee, le figure, i colori della cosa dentro l'immagine⁵⁴.

Quel termine, *bisogno*, ripetuto due volte da Fink, testimonia dell'importanza e non accessorialità del supporto. L'*analogon* dunque influisce sulla natura dell'immagine, venendo a instaurare un rapporto molto stretto tra i due elementi, rapporto che manca del tutto nella teoria sartriana, dove

⁵¹ E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit*, in: *Studien zur Phänomenologie. 1930-1939*, M. Nijhoff, The Hague 1966, pp. 74-78, pp. 75-76.

⁵² Ivi, p. 77.

⁵³ Ivi, p. 78.

⁵⁴ E. Fink, *Spiel als weltsymbol*, Kohlhammer GmbH, Stuttgart 1960; tr. it. di Nadia Antuono, *Il gioco come simbolo del mondo*, Hopeful Monster editore, Firenze 1991, pp. 76-77.

è la coscienza a determinare tutto il processo immaginativo (del resto Fink non prende certo in considerazione il ruolo della coscienza al pari di Sartre).

In conclusione, la teoria finkiana dell'immaginazione si rivela più attenta di quella di Sartre al lato fenomenico e materiale dell'immagine, risultando in questo senso decisamente meno "monolitica" e "a senso unico" di quella proposta dal filosofo francese.

1.3. La tesi di irrealtà e la libertà della coscienza

Dopo aver analizzato l'aspetto materiale dell'immagine grazie al concetto di *analogon*, resta da capire cosa caratterizza la coscienza immaginativa. Quest'ultima – nota Sartre – è ben diversa dalla coscienza realizzante⁵⁵, esattamente come c'è grossa differenza tra la "tesi" del ricordo e quella dell'immagine⁵⁶. Il punto nodale è costituito dal concetto di "tesi": la condizione necessaria perché la coscienza possa formare immagini è la sua possibilità di porre una *tesi di irrealtà*. Ciò significa che «la coscienza deve essere in grado di formare e porre degli oggetti affetti da un certo carattere di nullità in rapporto alla totalità del reale»⁵⁷. È bene sottolineare l'importanza qui attribuita al ruolo della coscienza: anzitutto, senza una scelta e un atto della coscienza non sarebbe possibile passare alla tesi d'irrealtà e alla considerazione immaginaria. Oltre a ciò, è sempre la coscienza che decide di "formare e porre" un oggetto come irreali. Torniamo con la memoria alla triplice negazione (del mondo, dell'oggetto, dell'immagine) di cui abbiamo già parlato: diventa chiaro che è anzitutto necessario un cambio di punto di vista. Si tratta di una sorta di "rivoluzione copernicana" che porta ovviamente al centro la coscienza, la quale opera anzitutto un *rincolo* che non consiste in niente altro che nella negazione del mondo: «tenere il reale a distanza, liberarsene, in una parola negarlo»⁵⁸. È questa un'idea che somiglia apparentemente all'idea fenomenologica di *epoché* come "messa fuori gioco" del mondo naturale. Ma Sartre si muove in una direzione differente: egli nota anzitutto che sarebbe impossibile a una coscienza "impastoiata nel mondo" fare esperienza dell'immaginario⁵⁹. La coscienza deve quindi essere *a priori* dotata di caratteristiche le rendono in grado di oltrepassare la particolarità del mondo e di "sollevarsi" alla considerazione dell'immaginario:

⁵⁵ Cfr. COSC, p. 265.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 267. Abbiamo già notato che Sartre fu sempre contrario a chiunque tendesse ad accostare ricordo e immagine.

⁵⁷ *Ivi*, p. 269.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 271.

Perché una coscienza possa formare immagini, è necessario che sfugga al mondo per la sua stessa natura, che possa trarre da sé una posizione di rinculo rispetto al mondo. In una parola, bisogna che sia libera⁶⁰.

La coscienza dunque *deve* essere libera. Comprendiamo ora pienamente il nesso tra spontaneità e libertà che Sartre è venuto elaborando nelle sue opere. La *libertà* è la vera facoltà unificante della coscienza, quella cioè in grado di svelare il suo essere insieme spontanea, attiva e in grado di tenere il mondo a distanza. È sempre più evidente, nel cammino di delineazione della coscienza partito da *La trascendenza dell'ego* e destinato a culminare ne *L'essere e il nulla*, che siamo di fronte a una coscienza davvero monolitica, da cui tutto dipende. In fondo, nota Sartre, «porre il mondo come mondo o “annichilarlo” è una sola e medesima cosa»⁶¹. Ma il punto di partenza di questa *annichilazione* non è indifferente. Un'immagine «non è il *mondo-negato* puramente e semplicemente: è sempre il mondo *negato da un certo punto di vista*, e precisamente da quello che permette di porre l'assenza o l'inesistenza di un certo oggetto che verrà reso presente “in immagine”»⁶². Ciò vale a dire che, per porre un oggetto immaginario – ad esempio il centauro di cui parlava Husserl – è necessario al tempo stesso che il mondo sia colto come un mondo in cui esso non c'è. In altri termini, si potrebbe dire che il centauro può essere posto solo ed esclusivamente a partire da un “mondo possibile” in cui esso è inesistente, o comunque in cui «non potrebbe esservi *attualmente e per me*»⁶³. È il concetto di *situazione* che giunge a chiarificare queste ultime affermazioni:

Chiameremo “situazioni” i vari modi immediati di apprensione del reale come mondo. Potremo allora dire che la condizione essenziale perché una coscienza immagini, è che essa sia “in situazione nel mondo”, o più brevemente che “sia-nel-mondo”⁶⁴.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem. Questo punto è estremamente problematico: come nota F. Comolli, «“tenere a distanza” il reale non è sinonimo immediatamente di “negarlo”. È in pratica su questo equivoco che Sartre fonda gli esiti “ontologizzanti” de *L'imaginaire*» [F. Comolli, *Le strutture trascendentali della coscienza nel primo Sartre: ipotesi di lettura*, «Rivista di filosofia neo-scolastica», anno LXXXI (1989), 1, pp. 107-137, p. 130].

⁶² Ivi, p. 272.

⁶³ Ibidem. F. Valentini ha evidenziato un parallelismo tra questa nullificazione e i concetti della *Gestalttheorie*: «La *néantisation* non è [...] annullamento totale, ma solo e sempre negazione relativa - , così come, nella prospettiva della *Gestalttheorie*, la “forma” si stacca e assume configurazione autonoma rispetto al contesto indifferenziato del “fondo”» [F. Valentini, *La filosofia francese contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1958, p. 155].

⁶⁴ COSC, p. 272. Si ricorda, a questo proposito, la critica che A. Papone rivolge all'idea di situazione, a suo avviso generata da un particolare processo di assimilazione, che consiste nel «fondere il

Questa definizione sembrerebbe apparentemente collidere con la precedentemente affermata libertà e indipendenza della coscienza dal mondo reale. Ma si badi che questo “essere-nel-mondo” della coscienza non ha niente a che vedere con “l’essere-in-mezzo-al-mondo” che abbiamo visto essere attribuito alle cose. Ancora una volta quindi, grazie a quella che Papone ha definito come una «ingegnosa, sottile e discutibilissima concezione sartriana»⁶⁵, la coscienza preserva la sua *priorità*, tanto di fronte al mondo delle cose che a quello delle immagini. Il mondo si pone quindi come punto di partenza della posizione di irrealtà, anche perché senza un mondo da cui prendere avvio non ci sarebbe nulla da porre a distanza tramite il *rinculo*. L’irreale, infatti, «deve sempre venir costituito sulla sfondo del mondo che nega»⁶⁶; viceversa, forse solo in riferimento (e contrapposizione) all’immaginario il reale può essere colto in quanto tale.

Si noti comunque che l’immaginazione non è un “potere empirico”, cioè una semplice facoltà della coscienza; «è la coscienza tutta intera in quanto realizza la propria libertà»⁶⁷. Di conseguenza – e solo apparentemente in maniera contraddittoria – la coscienza è sempre in situazione proprio perché è sempre libera (cioè perché ha in ogni momento la possibilità di prendere distanza dal reale)⁶⁸. È sempre più chiaro dunque come la corrispondenza tra i due poli, quello del reale e quello dell’irreale, sia biunivoca. Come nota Valentini, «l’immaginazione è dunque un’attività negatrice, una *vittoria* della coscienza sul reale e non sarebbe possibile se l’uomo fosse *determinato* dal reale»⁶⁹. L’uomo appare dunque, grazie alla possibilità della coscienza di tenere a distanza il reale, libero. Ma questa concezione della libertà ha anche degli aspetti negativi. Come osserva Moravia, la libertà intesa soprattutto come capacità immaginativa «riduce singolarmente la reale gravidanza e la reale dimensione della libertà, ancorandola a una

coscienzialismo fenomenologico con l’esistenzialismo heideggeriano, lasciando cadere la tematica trascendentale del primo ma recuperando, contro il secondo, la priorità del cogito nella definizione dell’esistenza» [A. Papone, *Esistenza e corporeità in Sartre*, Le Monnier, Firenze 1969, p. 24]. In realtà, il concetto di situazione ha una discendenza quasi sicuramente anche jaspersiana, ed è quindi riduttivo considerare questo concetto solamente come un “pervertimento dell’esistenzialismo heideggeriano”. Ad ogni modo, si ricorda che anche l’idea di situazione, così come quella di libertà, troverà ulteriore sviluppo ne *L’essere e il nulla* [Cfr. ESS, p. 540 e seg.].

⁶⁵ A. Papone, op. cit., p. 27.

⁶⁶ ESS, p. 274. Ma, come nota Fergnani, vale anche l’inverso: « Se ogni irrealtà d’immagine si stacca su uno sfondo di mondo, l’apprensione del reale, la tesi di realtà, implica un orizzonte di irrealtà e il riferimento ad “altro”» [F. Fergnani, *La cosa umana*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 54].

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Cfr. Ibidem.

⁶⁹ F. Valentini, op. cit., p. 150.

funzione esclusivamente psico-soggettiva (ed a-razionale) qual è, appunto, l'*imaginaire*»⁷⁰. In questo senso quindi – e coerentemente con le osservazioni che avevamo già fatto sulla centralità della coscienza individuale – l'ancoraggio all'immaginazione finisce per inficiare almeno in parte la teoria sartriana della libertà, rendendo percepibile su di essa lo “spettro” dello psicologismo e del solipsismo⁷¹. Del resto, come nota Comolli, la teoria dell'irrealizzazione espressa in *Immagine e coscienza* «inaugura in pieno l'”ontologizzazione” della libertà negativa e distanziatrice della coscienza»⁷², cui conseguenza sarà – come abbiamo già avuto modo di accennare – l'angoscia.

Assumere le conclusioni sartriane significa accertarne i pro e i contro. Con questo intendiamo affermare che la concezione sartriana non è soltanto dannosa per una concreta presa di coscienza della libertà (oltre che a rischio di solipsismo). Ecco l'opinione di Comolli a proposito del nesso coscienza-libertà-nullificazione:

[L'*Imaginaire*] segna il passaggio di Sartre a una nuova e più complessa visione filosofica, all'interno della quale la coscienza si assume esplicitamente la responsabilità attiva della “totalizzazione” e “sensatezza” del reale, nonché del suo crollo. Non sarà più la coscienza a dileguarsi nel “pieno” del mondo ma il mondo, se mai, a precipitare nell'attrazione gravitazionale della coscienza nullificatrice⁷³.

In realtà, il ruolo “egemone” della coscienza era già chiaro prima di questa opera. È d'altro canto certamente vero che l'*esplicitazione* di questa attribuzione avviene soprattutto qui, con una coscienza indifferentemente in grado di porre o negare il reale.

⁷⁰ S. Moravia, op. cit., p. 29.

⁷¹ Ecco un passo in cui G. Cera individua il maggiore problema della riflessione sartriana sulla libertà proprio nell'idea di un individuo solo apparentemente in rapporto concreto con la “situazione”: «La verità è che il vizio maggiore del discorso teorico sartriano è un vizio d'origine e sta nel concetto di individuo. È fallace ritenere che l'individuo è *a priori* (ed è *a priori* il punto di partenza di Sartre, anche se si tratta di un *a priori* di tipo esistenziale) libero e mettere, poi, a confronto questo individuo con la situazione reale. Se l'individuo è libero per definizione, è naturale che la situazione non potrà giammai determinarlo né condizionarlo. Invece che mettere, da un lato, l'individuo e, dall'altro, la situazione, Sartre avrebbe dovuto definire l'individuo come un essere in se stesso *situazionato*. La storicità (cioè la materialità e l'impersonalità) andava posta come una dimensione d'essere dell'individuo, non come un suo predicato, tutto sommato, estrinseco» [G. Cera, *Sartre tra ideologia e storia*, Laterza, Roma-Bari 1972, p. 122].

⁷² F. Comolli, op. cit., p. 123.

⁷³ *Ibidem*.

1.4. Quasi-osservazione e povertà dell'immagine

L'immagine – a differenza dell'oggetto che ci si dà nella percezione per sintesi di più “apparizioni” – è per Sartre un sapere immediato, un atto sintetico⁷⁴. Se per conoscere un oggetto reale nella sua interezza abbiamo bisogno di girarci attorno e osservarlo da tutti i lati, l'oggetto in immagine è invece subito colto nella sua interezza, senza bisogno di un progressivo avvicinamento (tanto fisico che intellettuale) a essa. Non bisogna però credere che questa apprensione istantanea sia correlata a una conoscenza “totale”: mentre procedere nell'osservazione di un oggetto di percezione rivela sempre nuovi particolari di esso (e quindi comporta un aumento di conoscenza), nel caso dell'immagine non esiste nessuna crescita delle informazioni che possediamo a riguardo a essa. Questo accade perché, come nota Casati, «un oggetto immaginato ha come caratteristica fondamentale quella della lacunosità»⁷⁵. In breve, usando le parole di Sartre, «non potrò mai trovarvi altro che quel che vi ho messo»⁷⁶. Ciò equivale a dire che nell'immagine non troverò mai nulla in più rispetto a ciò che *so* appartenere all'oggetto rappresentato. L'esempio che Sartre porta è quello, mutuato dal *Sistema delle arti* di Alain, dell'impossibilità di contare il numero delle colonne del Pantheon creandosene un'immagine mentale. L'immagine è caratterizzata da una «povertà essenziale»⁷⁷ che non consente di apprendere mai nulla di nuovo a proposito dell'oggetto rappresentato. Sartre definisce questo fenomeno *quasi-osservazione*⁷⁸, ed è abbastanza evidente che in base a esso

⁷⁴ Come abbiamo già notato, il carattere immediato dell'apprensione dell'immagine viene affermato fin dalle prime righe dell'opera, dove troviamo che: «quel che convenzionalmente si denomina “immagine” si dà immediatamente come tale alla riflessione. Non si tratta però qui di una rivelazione metafisica e ineffabile. Le coscienze di questo genere si distinguono immediatamente da tutte le altre, perché si prestano alla riflessione con certi segni, certe caratteristiche, che determinano subito il giudizio: “ho un'immagine”» [COSC, p. 6]. Ma da questo paragrafo emerge subito una palese contraddizione: come può qualcosa che “si dà immediatamente”, essere esperito “per certi segni, certe caratteristiche”? Piuttosto che di un'immagine immediata e sintetica, sembra che qui si parli di un segno, e il segno è qualcosa che va inferito, interpretato, tradotto: non certo colto immediatamente. Come nota Carlo Sini [Cfr. C. Sini, *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 20], questa affermazione ha un peso negativo molto forte nei confronti della teoria sartriana dell'immaginazione: quest'ultima infatti perde ogni fondamento se si ammette che la coscienza è costretta ad apprendere le immagini non immediatamente ma per segni e caratteristiche. Di più: se la si considera incapace di questo atto sintetico di apprensione, è addirittura la coscienza in toto a perdere autorevolezza.

⁷⁵ G. Casati, op. cit., p. 59.

⁷⁶ COSC, p. 13.

⁷⁷ Ivi, p. 14.

⁷⁸ Cfr. ivi, p. 15. Da questo fenomeno segue che «l'oggetto in immagine non è mai nulla di più della coscienza che se ne ha» [Ivi, p. 23] o, verrebbe da dire, “della coscienza che se ne ha avuto”, perché in realtà è direttamente dalla percezione che derivano le caratteristiche che l'immagine assume. Ma Sartre non è disposto ad ammettere questo: significherebbe avvicinarsi a coloro i quali sostengono che la natura dell'immagine è quella di una percezione rinascente (fra questi egli pone anche Husserl). L'unica

implicitamente afferma la povertà ontologica dell'immagine. Così, dopo aver ripetutamente criticato (ne *L'immaginazione*) le filosofie che facevano dell'immagine una "cosa minore", finisce egli stesso per considerarla tale, avvicinandosi così a posizioni di stampo psicologistico⁷⁹. L'idea di quasi-osservazione postula infatti un'immagine immediata e subito chiara, ma al tempo stesso limitata, priva di sfaccettature o diversi punti di vista e quindi "povera". Se infatti per Bergson – come abbiamo visto – la lacunosità delle immagini è un problema imputabile all'apprensione dell'uomo, non in grado di cogliere la ricchezza contenuta in ciascuna immagine, è chiaro che per Sartre è la "morfologia" dell'immagine a comportare questo aspetto. Data la peculiarità del contenuto di conoscenza che offre, l'immagine può anche essere definita come «intermediaria fra il concetto e la percezione. Essa ci dà l'oggetto sotto il suo aspetto sensibile, ma in una maniera tale da impedirle per principio di essere percepibile. È perché quasi sempre mira a coglierlo tutt'intero in una sola volta»⁸⁰. Ciò che l'immagine mostra è quindi la persona (o l'oggetto) *in sé*, presentandone in senso olistico tutti gli aspetti a un tempo (l'immagine è infatti simultanea dove la percezione è successiva). In questo senso è possibile affermare che Sartre attribuisce all'immagine un carattere simbolico-sintetico, ben esemplificato dal caso dei disegni dei ragazzi, i quali «quando disegnano una persona di profilo, le fanno però due occhi di fronte»⁸¹.

Le connotazioni negative attribuite a più riprese da Sartre all'immagine spinsero Gilbert Durand ad accusare le pagine sartriane di essere incentrate sul *leit-motiv* della degradazione del

concessione di Sartre in questo senso consiste nell'affermare che «un'immagine non può esistere senza un sapere che la costituisca. È questa la ragione profonda del fenomeno di quasi-osservazione» [Ivi, p. 86].

⁷⁹ Cfr. J. J. Wunenburger, op. cit., p. 254.

⁸⁰ COSC, p. 137.

⁸¹ Ibidem. Si noti che una simile tecnica di rappresentazione è stata largamente usata dalle antiche civiltà egiziane. Se gli individui venivano rappresentati secondo una particolarissima "anatomia figurativa" che illustrava, ad esempio, la testa di profilo, il busto e l'occhio di fronte, i piedi visti dall'interno, è perché «l'arte egizia non si basava su ciò che l'artista poteva vedere in un dato momento, quanto piuttosto su ciò che egli sapeva appartenere a una determinata persona o a un determinato luogo» [E. H. Gombrich, *The story of art*, Phaidon Press Limited, London 1995; tr. it. di M. L. Spaziani, *La storia dell'arte*, Leonardo, Milano 1999, pp.61-62]. Questa concezione della rappresentazione, di certo primitiva ma al tempo stesso assolutamente funzionale ai suoi scopi, illustra molto bene il concetto sartriano di *povertà* dell'immagine. Oltre a ciò, è evidente che in questo caso si tratta di un'immagine assolutamente simbolica, che rinuncia a voler far apprendere qualcosa di nuovo riguardo l'oggetto rappresentato, il che fa comprendere cosa Sartre voleva dire dicendo a proposito dell'immagine «non potrò mai trovarvi altro che quel che vi ho messo» [COSC, p. 13].

sapere rappresentato dall'immagine⁸². L'immagine di Sartre – sempre secondo Durand – non è che una «parente povera della mente»⁸³, per sua natura fosca e fittizia, “maestra d'errore” così come nella metafisica classica⁸⁴. Contro Sartre, Durand prende come esempio di una corretta fenomenologia dell'immagine le opere di Gaston Bachelard. Quest'ultimo, nonostante alcune idee – come la *funzione dell'irreale*⁸⁵ – che sembrerebbero accomunarlo a Sartre, è in realtà lontanissimo dall'autore di *Immagine e coscienza*⁸⁶, soprattutto per quel che riguarda l'approccio al tema dell'immaginazione (non a caso egli parla di *poetica* piuttosto che di analisi dell'immagine):

L'immagine può essere studiata solo attraverso l'immagine, fantasticando e sognando le immagini così come si riuniscono nelle *rêveries*. È un non senso pretendere di studiare oggettivamente l'immaginazione, dal momento che si riceve veramente l'immagine solo se la si ammira⁸⁷.

Fantasticherie e sogno sono due aspetti dell'immagine che “spaventano” Sartre, e da lui collegati agli aspetti deteriori di essa. Del resto, un confronto tra i due filosofi è arduo, perché lo scopo dei loro scritti è ben diverso; ecco la definizione che guida le riflessioni di Bachelard:

Una filosofia dell'immaginazione deve dunque seguire il poeta fino in fondo alle sue immagini, senza ridurre mai l'estremismo in cui consiste in fenomeno stesso dello slancio poetico⁸⁸.

A prescindere dalle critiche rivoltegli e dall'accostamento a pensieri filosofici radicalmente diversi, Sartre non fa nulla per evitare una connotazione dell'immagine in chiave negativa. L'immagine infatti, oltre a rappresentare un sapere degradato e povero, risulta anche isolata dal mondo. Mentre l'oggetto della percezione è sempre «qualcosa di traboccante nel mondo delle

⁸² Cfr. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Presses universitaires de France, Paris 1963; tr. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari 1972, p. 15 e seg.

⁸³ Ivi, p. 15.

⁸⁴ Cfr. ibidem.

⁸⁵ Cfr. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris 1957; tr. it. Di G.S. Stevan, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975, p. 20-21.

⁸⁶ Del resto Sartre – come nota Noudelmann – non potrebbe accettare una concezione che, come quella di Bachelard, s'interessa all'immaginazione materiale dei poeti, perché egli «diffida di tutte le analisi che accordano credito alle immagini in quanto tali, liberate da loro referente» [F. Noudelmann, op.cit., p. 215].

⁸⁷ Ivi, p. 61.

⁸⁸ G. Bachelard, op. cit., p. 241.

“cose”»⁸⁹ e quindi potenzialmente in connessione con tutto, l’immagine è invece “solitaria”, dato che i suoi elementi non mantengono alcun rapporto col resto del mondo⁹⁰. Questa è una ulteriore caratteristica negativa dell’immagine, anche perché non fa altro che confinarla ancor più nel “mondo” della coscienza del singolo. Nonostante ciò, Sartre prova a sfruttare il distacco dell’immagine dal mondo come prova contro chi crede l’immagine una percezione rinascente:

Due colori, per esempio, che nella realtà si troverebbero in un certo rapporto di discordanza, possono coesistere in immagine senza aver fra loro nessuna specie di rapporto⁹¹.

Ciò significa – secondo il ragionamento di Sartre – che l’immaginazione può elaborare più elementi – fra loro anche discordanti – per creare delle “composizioni” che esistono solo nell’immaginario. Un buon esempio di questo tipo potrebbe essere il centauro di Husserl, che abbiamo già spesso citato. Vorremmo però osservare che, per quanto Sartre escluda così l’idea delle percezioni rinascenti, che questi elementi sono comunque presi a prestito dal mondo reale – quello della percezione. Se l’immagine non è una percezione rinascente, è comunque strettamente connessa a essa, come Husserl aveva ben compreso.

⁸⁹ COSC, p. 13.

⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 14.

⁹¹ *Ibidem*.

L'IMMAGINE E IL SUO OGGETTO

2.1. Segno e immagine

Il carattere simbolico che abbiamo visto essere attribuibile ai disegni infantili è di norma considerato una caratteristica tipica dell'immagine. Proprio a questo proposito, nella disamina di Sartre assume un ruolo centrale il confronto tra segno e immagine⁹². Il primo esempio di segno che incontriamo è quello dei cartelli segnaletici con scritte come "Ufficio del capostazione". In questo caso le parole valgono come segno, e la loro funzione indicale è subito evidente⁹³. C'è indubbiamente qualcosa che accomuna immagine e segno, ovvero «un'intenzione mirante a un oggetto, una materia che essa trasforma, un oggetto cui si mira, e che non c'è»⁹⁴. In entrambi i casi siamo quindi in presenza di tre elementi: oggetto, intenzione (a cui è ovviamente sottesa la coscienza, senza la quale l'immagine non può essere esperita) e *analogon*. A differenziare l'immagine dal segno è anzitutto il diverso modo di apprensione: dove l'immagine è immediata, il segno va invece sempre inferito⁹⁵. In secondo luogo, un'ulteriore diversità risiede nel rapporto tra la materia (*analogon*) e l'oggetto intenzionato: «la materia del segno è totalmente indifferente all'oggetto significato»⁹⁶, mentre «fra la materia dell'immagine fisica e l'oggetto di essa esiste una relazione di tutt'altro ordine: *si somigliano*»⁹⁷. Ciò significa che mentre il disegno di un cerchio con una sbarra diagonale non ha alcuna relazione con l'idea "divieto di sosta", il disegno di un leone *deve* invece somigliare al leone in carne e ossa (questo comunque a prescindere dalla superficie su cui il leone è disegnato, perché, come abbiamo visto, l'ideale dell'*analogon* è il foglio bianco).

⁹² È soprattutto nel secondo capitolo della prima parte di *Immagine e coscienza* che ha luogo il raffronto con il segno.

⁹³ Cfr. COSC, p. 31. È quindi chiara – seppur non esplicitata – l'identificazione che qui Sartre pone tra linguaggio e segno. Del resto, l'idea di una convenzionalità del linguaggio discende proprio dal carattere segnico di esso. Il referente "classico" quando si parla di convenzionalità di segno e linguaggio è Saussure, cui si debbono celebri definizioni dell'arbitrarietà del segno e della non-arbitrarietà del simbolo [Cfr. F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1922; tr. it. di T. De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, 1970, pp. 83-88].

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ In base a quanto abbiamo avuto modo di notare, questo sillogismo – che in ultima analisi fa capo alla distinzione tra percezione e immaginazione – è tutt'altro che esente da problemi.

⁹⁶ COSC, p. 32.

⁹⁷ *Ibidem*.

C'è ancora un'altra differenza fondamentale da segnalare: mentre l'immagine "dà" sempre l'oggetto (per quanto questo non sia mai presente), il segno non è *posizionale*⁹⁸. Sartre intende dire che il segno *indica* sì qualcosa, ma questa attività non giunge ad affermare nulla a proposito dell'oggetto, limitandosi a mirarvi⁹⁹. Un esempio tipico di questa funzione indicale è quello del cartello con la scritta "Ufficio del capostazione" citato da Sartre, o, meglio ancora, la tipica segnaletica stradale.

Dunque l'immagine non ha il valore convenzionale e arbitrario del segno, ma assume piuttosto quello, intrinsecamente motivato, del simbolo¹⁰⁰. Se, come abbiamo visto, il cartello segnaletico è l'esempio di segno che più si oppone all'immagine, rappresentata al meglio dal ritratto, nella disamina di Sartre c'è un caso particolare, quello delle *imitazioni*. L'attività del mimo non fa nascere nello spettatore l'immagine di Maurice Chevalier: questo è per Sartre inaccettabile, perché in una situazione come questa «ci troviamo in pieno nell'illusione d'immanenza»¹⁰¹. Al contrario, la coscienza d'imitazione è una coscienza di significazione, ma è di tipo speciale: essa infatti «diventa poi coscienza immaginativa, ma una coscienza immaginativa la quale conserva in sé quanto c'era di essenziale nella coscienza di segno»¹⁰². Si tratta di un caso per così dire ibrido di coscienza d'immagine, perché il corpo del mimo funge da segno per una decifrazione che porta a un giudizio: «con questo giudizio la struttura della coscienza si trasforma»¹⁰³, divenendo coscienza di immagine.

Ma lasciamo ora i casi particolari per tornare a qualche osservazione in generale sulla teoria sartriana. Abbiamo visto Sartre far propria la differenziazione tra segno e simbolo che caratterizza la cultura occidentale, da Platone in poi. Laddove il simbolo rimanda all'immagine, il segno è invece tradizionalmente accostato al linguaggio: se il linguaggio-segno ha infatti una funzione convenzionale e strumentale¹⁰⁴, l'immagine-simbolo è, al contrario, qualcosa che ha un

⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 34.

⁹⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁰ Come osserva C. Sini, simbolo è ciò che rinvia ad altro da sé, o meglio «*a sé da sé*» [C. Sini, *I segni dell'anima*, cit., p. 167]. Derivando dal greco sym-ballo, questo termine indica un'originaria unione/separazione. «È la fessura che sym-ballei, che mette assieme. È essa che unisce distanziando e distanzia unificando» [Ivi, p. 166].

¹⁰¹ COSC, p. 37.

¹⁰² Ivi, p. 39.

¹⁰³ Ivi, p. 40.

¹⁰⁴ È il *Cratilo* il dialogo in cui Platone sostiene questa tesi. Socrate riesce a convincere Cratilo che, così come il succhiello o la spola, «strumento è anche il nome» [Platone, *Cratilo*, tr. it. di E. Martini, Rizzoli, Milano 2000, 388a, p. 87]. Come tale, il nome può essere più o meno corrispondente alla cosa, e perciò il suo carattere risulta convenzionale. Cratilo si lascia convincere da Socrate del valore strumentale del

più stretto rapporto con l'oggetto rappresentato, per quanto si tratti, già in Platone, di una conoscenza degradata¹⁰⁵. Tale degradazione è sottolineata anche da Carchia, il quale la individua nel «passaggio *dal segno all'immagine*, dal significante al rappresentante, al simbolo come analogon»¹⁰⁶. Oltre a ciò, nuovamente a parere di Carchia, con la sua affermazione del valore simbolico dell'immagine, separato da quello indicale del segno, Sartre si allontana una volta di più da Husserl, dalle cui osservazioni emergeva invece una corrispondenza di simbolo e segno¹⁰⁷. In questo modo inoltre – a parere di Durand – egli, cadendo vittima di una sorta di «illusione semiologia»¹⁰⁸, finisce per degradare ancora di più il sapere veicolato dall'immagine, conducendo quest'ultima all'insignificanza¹⁰⁹. Ma ciò non è del tutto vero: il simbolo ha, rispetto al segno, innegabili vantaggi, presentando una ricchezza e una dinamicità che appartengono a esso solo. Ecco come si esprime a questo proposito Gabriella Farina:

A differenza del segno, che svanisce definitivamente dinnanzi al referente, la simbolicità dell'immaginazione offre sempre un perpetuo altrove, dal momento che possiede una dinamica sua propria eccedente l'idea che incarna; pone il suo oggetto a distanza, attraverso la nullificazione che esercita e rende esplicita una pluralità di sensi che si offrono all'interpretazione¹¹⁰.

linguaggio, e, come nota Sini, con lui «resta sepolta per sempre la via che considera i nomi come la *cifra* della cosa, come il luogo in cui la cosa, manifestandosi, si iscrive e si dà a conoscere» [C. Sini, *Idoli della conoscenza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, p. 101].

¹⁰⁵ Platone è infatti soprattutto noto per la sua “condanna” delle immagini. Nel libro X della *Repubblica* l'immagine viene definita copia di copia, di tre radi lontana dal vero [Cfr. Platone, *Repubblica*, tr. it. di F. Gabrieli, Rizzoli, Milano 1997, X, 597a-598c, pp. 350-551]. Del resto, non bisogna interpretare troppo unilateralmente nemmeno le parole di Platone, se è vero che nella *Lettera VII* (contenente il resoconto dei suoi travagliati rapporti con Dioniso di Siracusa) egli presenta un'atipica classificazione delle vie attraverso le quali si attua la conoscenza, in cui l'immagine riveste un ruolo paritario rispetto a nome, definizione e conoscenza in senso proprio [Cfr. Platone, *Lettere*, tr. it. di P. Innocenti, Rizzoli, Milano 1997, VII, 342a-c, pp. 193-195].

¹⁰⁶ Cfr. G. Carchia, *Immaginazione e imaginaire in Jean-Paul Sartre*, «Rivista di estetica», anno XXXII (1992), n. 42, pp. 45-54, p. 47.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Cfr. G. Durand, op. cit., p. 23.

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 21.

¹¹⁰ G. Farina, *Prospettive attuali della teoria dell'immaginario in Sartre*; in: G. Farina, P. Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Edizioni Associate, Roma 1999, pp. 7-23, pp. 17-18. Ecco come prosegue Farina, sempre riguardo la ricchezza del simbolo in riferimento all'immaginario: «A differenza del concetto che cerca l'unilateralità o identità astratta, l'immaginario si manifesta nel gioco simbolico della differenza e dell'ambivalenza delle cose. Il simbolo rinvia a cose che sono sempre altro e sempre differenti dalla univocità in cui le racchiude il pensiero, uniformandole in rigide classificazioni (tirannia della ragione). La coscienza immaginativa mette continuamente in crisi la coscienza riflettente; rompe la determinatezza delle dimostrazioni logiche lasciando trapelare sempre qualcosa d'altro: altre immagini, altre prospettive, altri possibili sensi, tutti volti ad arricchire il processo costruttivo del sapere umano e ad ampliare gli orizzonti di riflessione» [*Ivi*, p. 18].

Un'immagine così intesa, nella sua natura dinamica e mutevole derivata proprio dal carattere di simbolo, mette in luce un aspetto di *ambiguità* che non è necessariamente negativo ma potenziale fonte di ricchezza. Vedremo fra poco in che senso queste osservazioni possono essere applicate – con tutte le cautele del caso – anche alla teoria sartriana, mettendone in luce aspetti che resterebbero altrimenti in ombra.

2.2. Segno come disegno

La linea di confine tra segno e immagine non è sempre così netta e marcata: in certi casi uno dei due poli può anche sconfinare nel terreno dell'altro. Sartre è autore di affermazioni che sembrano spingere in questa direzione, verso cioè un possibile incontro di segno e immagine. Con le sue osservazioni a proposito del libro (o meglio del romanzo), egli sottolinea la povertà di immagini che ne accompagnano la lettura¹¹¹. In questo caso non si tratta di povertà ontologica, né di un'immagine considerata "cosa minore". Sartre intende semplicemente notare che la lettura è solitamente accompagnata dalla produzione di uno scarso numero di immagini mentali. Infatti, «le immagini appaiono quando la lettura si arresta, o non riesce. Quando invece il lettore è intensamente assorto, non ci sono immagini mentali»¹¹². Questa osservazione apparirebbe a tutta prima contestabile: Sartre sta affermando che la lettura, in quanto attività assorta e "immersiva", non permette la formazione di immagini (che invece possono formarsi solo nelle pause). C'è una consonanza di termini con un già citato passo della *Trascendenza dell'ego*:

Quando corro dietro a un tram, quando guardo l'ora, quando mi immergo nella contemplazione di un ritratto, non c'è Io. C'è coscienza *del-tram-che-deve-essere-raggiunto* ecc., e coscienza non posizionale della coscienza. In realtà io sono allora sprofondato nel mondo degli oggetti, sono loro che costituiscono l'unità delle mie coscienze.¹¹³

La contemplazione di un ritratto può essere considerata al pari del correre dietro a un tram? L'immersione nell'immaginario in questo caso avrebbe caratteristiche comuni allo sprofondamento nel quotidiano, cioè in un *mondo* che viviamo intensamente. Alla luce di questa possibilità, anche la precedente affermazione sartriana riguardo la lettura suona diversamente e

¹¹¹ Cfr. COSC, p. 94.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ TR, p. 29-30.

sembrerebbe poco coerente¹¹⁴. Ma così non è. Tornando a *Immagine e coscienza*, vediamo che Sartre si esprime in questi termini:

In realtà, nella lettura come a teatro, ci troviamo in presenza di un mondo, e a questo mondo attribuiamo esattamente altrettanta esistenza che a quello del teatro; cioè un'esistenza completa nell'irreale. I segni verbali non sono – come per esempio nelle matematiche – intermediari fra i significati puri e la nostra coscienza: rappresentano la superficie di contatto fra questo mondo immaginario e noi¹¹⁵.

Per il filosofo francese non c'è quindi nessuna affinità tra il modo in cui viene esperito l'irreale e la maniera che abbiamo di essere immersi nel quotidiano. Lo sprofondamento nel mondo degli oggetti rende impossibile la formazione di immagini, mentre il teatro, così come qualsiasi altra forma d'arte, esiste solo nell'irreale. Del resto, una coscienza totalmente assorbita e assorta nell'esistente è di fatto impossibile, perché «ogni esistente, appena è posto, è perciò steso superato»¹¹⁶ verso un qualcosa d'altro, cioè verso l'immaginario. Ci preme qui sottolineare soprattutto la funzione che ha la parola scritta del romanzo, quella cioè di intermediario (si ricordi il ruolo dell'*analogon*) tra il mondo immaginario e quello reale. Ma non è ancora chiaro come può accadere che le parole abbiano questa funzione. Giungiamo quindi al passo decisivo:

Possiamo dire che le parole, per il lettore di un romanzo, conservano questa funzione di segno [...]. Ma il sapere immaginativo tende con troppa forza verso un'intuizione che lo riempia per non tentare, almeno ogni tanto, di far fare al segno la funzione di rappresentante dell'oggetto: usa allora del segno come di un disegno¹¹⁷.

Il segno (e in particolare il segno linguistico) può quindi anche *rappresentare*; esso può essere usato come un disegno, facendo avvenire quella che Sartre chiama «un'effettiva contaminazione»¹¹⁸. Questo è forse l'unico modo possibile al segno di farsi *analogon* (e quindi simbolo invece che indice). Si tratta di un punto di grande importanza e innovazione all'interno

¹¹⁴ Una riflessione di Mikel Dufrenne è forse ispirata dal passo di *La trascendenza dell'ego* appena citato. Ecco le sue parole a questo proposito: «l'irreale non procede da una coscienza immaginante, vale a dire da una coscienza distratta; richiede una coscienza realizzante, attenta al percepito; e se la contemplazione è una specie di alienazione, se il ritorno al quotidiano è risveglio e disincanto, il fascino non viene dall'immaginazione ma dalla percezione: è nel percepito che ci perdiamo (mentre, come vedremo, l'immaginazione si esercita proprio nel mondo quotidiano dell'azione)» [M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, vol. I, Puf, Paris 1953; tr. it. di L. Magrini, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Lerici, Roma 1969, p. 292].

¹¹⁵ COSC, p. 95.

¹¹⁶ Ivi, p. 275

¹¹⁷ Ivi, p. 99.

¹¹⁸ Ibidem.

della teoria sartriana dell'immaginario: da un'apparente divisione "dicotomica" tra immagine e segno, si passa a una classificazione che, facendo perno sulla natura multiforme e ambigua del simbolo, abbatte le ataviche barriere tra immagine e segno, facendo in particolare dell'esperienza del segno linguistico «una coscienza ibrida, semi-significante e semi-immaginativa»¹¹⁹. Come nota Michel Sicard, «demolita da Sartre, in particolare dalla natura materiale dell'*analogon*, la nozione di arbitrarietà del segno è decisamente rimessa in questione»¹²⁰. In questo senso la parola scritta, intesa come traccia ma soprattutto come *corpo*, può fungere da *analogon*.

L'inaspettata apertura sartriana risulta tuttavia problematica: dopo appena poche righe, Sartre sembra infatti già dimentico di quanto appena affermato riguardo la possibile contaminazione tra immagine e segno. Ecco una nuova descrizione antitetica di segno e immagine, con diretto riferimento alla parola:

Le parole non sono immagini: la funzione della parola, fenomeno acustico e ottico, non somiglia punto a quella di quest'altro fenomeno fisico: il quadro. Il solo aspetto comune fra la coscienza del segno e quella dell'immagine è che ciascuna, a modo suo, mira a un oggetto attraverso un altro oggetto. Ma nell'una l'oggetto intercalare funziona da *analogon*, riempie cioè la coscienza *al posto* di un altro oggetto, che è in definitiva presente per procura; nell'altro tipo di coscienza, si limita a dirigere la coscienza su certi oggetti, che rimangono assenti¹²¹.

Tutto ciò può denotare una contraddittorietà tra le affermazioni di Sartre, ma soprattutto una profonda incompletezza della sua teoria. Egli dimostra di non essere affatto giunto a una formulazione definitiva riguardo il tema dell'immagine. Il solo fatto che l'*analogon* (nozione anch'essa tutt'altro che adeguatamente esplicita e sicuramente problematica) ondeggi tra una funzione simbolica e una *segnica* lo sta a dimostrare. Quella che è possibile interpretare (così come abbiamo provato a fare) come un'apertura sartriana a una nuova concezione del rapporto segno-immagine, può quindi anche essere letta – come fa Durand – come un cattivo svolgimento dell'analisi dell'immaginazione, che porta Sartre a «male assortire l'immagine con la famiglia semiologica»¹²², finendo per fare dell'immagine niente più che un «segno degradato»¹²³. Del

¹¹⁹ Ivi, p. 100.

¹²⁰ M. Sicard, *Conversazioni con Michel Sicard*; in: G. Farina, P. Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Edizioni Associate, Roma 1999, pp. 25-119, p. 31.

¹²¹ COSC, p. 124.

¹²² Cfr. G. Durand, op. cit., p. 20.

¹²³ *Ibidem*.

resto, senza arrivare all'aspra critica di Durand, il quale non fa che insistere sull'idea della "degradazione" (giustificata però dalle parole dello stesso Sartre, il quale si riferisce alla nascita dell'immagine come a una «degradazione del sapere»¹²⁴), anche Noudelmann nota che la contaminazione di segno e immagine comporta una *confusione*, che, lungi dall'essere soltanto produttiva, risulta negativa per la coscienza, al punto che essa «diventa prigioniera dell'immagine che ha prodotto»¹²⁵. Ciò accade perché la nuova ricchezza cui l'immagine può accedere porta con sé una pesantezza che rende problematico il rapporto di trascendenza verso la cosa immaginata¹²⁶. Per ora ci limitiamo a sospendere il giudizio, anticipando solo che avremo modo di tornare su questo tema.

2.3. La magia del ritratto e la cornice

Uno degli esempi di immagine più ricorrenti nel testo sartriano è quello del già citato ritratto di Carlo VIII conservato agli Uffizi. Questo quadro è un caso molto particolare di immagine, affatto differente, ad esempio, dalla foto dell'amico Pietro. È una raffigurazione di un personaggio da lungo tempo non più in vita ma, nonostante questo, «noi vediamo lui, non il quadro»¹²⁷. Si instaura un particolarissimo rapporto (posto dalla coscienza) tra l'immagine e il suo referente, un rapporto *magico*: «Carlo VIII è, a un tempo, laggiù nel passato, e qui presente»¹²⁸. Sartre tiene a sottolineare l'aura magica che circonda l'immagine, portando a esempio le pratiche rituali di alcuni primitivi, usi a venerare immagini¹²⁹. Nel fornire delucidazioni sul rapporto tra immagine e cosa immaginata, l'enfasi è dunque posta sul carattere *irrazionale* della struttura dell'immagine, che, nella fattispecie, fa sì che il quadro non sia esperito come immagine, ma direttamente come manifestazione del suo oggetto: «il quadrò dà Pietro, sebbene non sia presente. Il segno, al contrario, non dà il suo soggetto»¹³⁰. Di nuovo, così come già abbiamo notato riguardo altri passi, anche qui Sartre ha occasione di affermare la differenza tra segno e immagine, propendendo a favore dell'immagine. In verità, Sartre sarebbe

¹²⁴ COSC, p. 101.

¹²⁵ F. Noudelmann, op. cit., p. 29.

¹²⁶ Cfr. ibidem.

¹²⁷ COSC, p. 35.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 35-36. Il legame tra l'immagine e un pensiero primitivo e irrazionale è molto forte. Del resto, come nota Pieri, «l'immagine è il pensiero stesso nella dimensione preriflessiva ed immediata del suo apparire» [S. Pieri, op. cit., p. 282].

¹³⁰ COSC, p. 36.

abbastanza contraddittorio nell'affermare una presunta superiorità dell'immagine sul segno su basi che sono, come abbiamo appena visto, a-razionali e magiche, soprattutto all'interno di un'analisi che, come la sua, sostiene di essere basata su criteri di oggettività e razionalità¹³¹. Del resto bisogna anche notare che, lungi dal "riabilitare" l'immagine, la connotazione magica e irrazionale propria di essa non fa che rafforzarne le caratteristiche di povertà. Infatti, come nota Pieri con parole molto simili a quelle di Durand, «la categoria del "magico" viene assunta e utilizzata [...] eminentemente sotto un profilo negativo: essa vale infatti a interpretare un complesso di fenomeni diversi, il cui tratto comune consiste in una sorta di "degradazione" o alterazione della spontaneità della coscienza»¹³².

Sempre parlando di quadro, una questione cui Sartre non dà molto peso è quella della cornice come finestra sul mondo dell'irreale, idea che è invece stata ampiamente sviluppata da autori come Eugen Fink e José Ortega Y Gasset¹³³. Quest'ultimo descrive così la funzione della cornice:

Frontiera delle due regioni, serve per neutralizzare una breve striscia di muro e serve da trampolino che lancia la nostra attenzione sulla dimensione leggendaria dell'isola estetica. Dunque, la cornice ha qualcosa della finestra, così come la finestra ha molto della cornice¹³⁴.

Alla luce delle considerazioni sartriane che considerano l'*analogon* come tramite tra il mondo reale e quello immaginario, l'ipotesi di Ortega Y Gasset che vede la cornice come "finestra tra

¹³¹ A riprova di ciò Sartre afferma, a proposito dell'irrazionalità dell'immagine rapportata alla possibilità di darne conto con strumenti scientifici, che «qui, come quasi dappertutto, ci siamo limitati a fare costruzioni razionali su fondamenta pre-logiche» [COSC, p. 36]. Ancora una volta, questa appare come una manifestazione della povertà dell'immagine, del suo carattere di "cosa minore". Inoltre, con queste affermazioni, è come se Sartre implicitamente desse a ragione a chi (si ricordi l'esempio di Bachelard) preferisce "far parlare le immagini" piuttosto che analizzarle oggettivamente.

¹³² S. Pieri, op. cit., p. 162.

¹³³ Questa affermazione non è del tutto vera. Pur non trattando direttamente della cornice in *Immagine e coscienza*, Sartre in *Che cos'è la letteratura?* si esprimerà in questi termini: «Se il pittore ci presenta un campo o un vaso di fiori i suoi quadri sono finestre aperte sul mondo intero» [LETT, p. 92].

In realtà, il tema della cornice è già presente in Husserl (ed è probabilmente da lui che lo stesso Fink lo eredita): «Ecco la *cornice*. Incornicia il paesaggio, la scena mitologica ecc. Guardiamo attraverso la cornice, per così dire, come attraverso una finestra che ci permette di entrare con lo sguardo nello spazio dell'immagine, nella realtà dell'immagine» [E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlass*, M. Nijhoff, The Hague 1898-1980 p. 46].

¹³⁴ J. Ortega Y Gasset, *Meditación del marco*; in: *El espectador III - 1921*. In: *Obras completas*, tomo III, Alianza Editorial - Revista de Occidente, Madrid 1983; tr. it. di C. Bo, *Meditazione sulla cornice*; in: *Lo spettatore*, Ugo Guanda, Milano 1984, pp. 82-88, p. 88.

due mondi” risulta molto suggestiva. Benché in questo passo Ortega Y Gasset si soffermi soprattutto sul valore *estetico* del quadro, che a noi interessa solo relativamente, le affinità tra il suo pensiero e quello sartriano vanno ben oltre. Un altro brano, tratto da *Meditazione sulla cornice*, presenta un’assonanza di termini e contenuti con le tesi sartriane veramente forte:

Il paesaggio dipinto non mi concede di comportarmi davanti a esso come davanti a una realtà: il ponte non è un vero ponte, il fumo non è fumo, la campagna non è campagna. Tutto è pura metafora, tutto vive una vita meramente virtuale. Il quadro, come la poesia o come la musica, come ogni opera d’arte, è un’apertura di irrealtà che avviene magicamente nel nostro ambito reale. Quando guardo questa grigia parete domestica, la mia attitudine è, per forza, di un utilitarismo vitale. Quando guardo il quadro, entro in un recinto immaginario e adotto un’attitudine di pura contemplazione. Sono, dunque, parete e quadro, due mondi antagonisti e senza comunicazione. Dal reale all’irreale, lo spirito fa un salto, come dalla veglia al sonno. L’opera d’arte è un’isola immaginaria che fluttua, circondata dalla realtà da ogni parte¹³⁵.

La soglia della cornice rappresenta il passaggio dal mondo reale a quello irreale. Anche Ortega Y Gasset evoca la funzione magica del quadro, sottolineando che essa avviene necessariamente a partire dal mondo reale. È dunque la cornice – in quanto *analogon* – che permette il gesto di rinculo che pone a distanza il mondo e dà spazio all’immaginario. Il salto di cui qui si parla è proprio il passaggio da un atteggiamento all’altro (si noti che “l’attitudine di pura contemplazione” di cui Ortega parla ricorda molto da vicino l’husserliana “considerazione estetica” delle cose, in cui «noi ci rivolgiamo a queste non come a oggetti»¹³⁶).

Passando poi a Fink, che abbiamo già visto essere autore di una teoria dell’immaginario molto vicina a quella di Sartre, troviamo l’idea dell’immagine come finestra:

Piuttosto l’intera immagine è, per così dire, soltanto una piccola “finestra” che si apre nel mondo dell’immagine. Il mondo dell’immagine è tanto poco in quella superficie, quanto poco il paesaggio che si vede al di fuori è nella finestra effettiva. Naturalmente il discorso della finestra è soltanto una metafora. Il paesaggio al di fuori e lo spazio della stanza stanno nell’unità di un stesso mondo, mentre tra il mondo dell’immagine e la spazialità del supporto non esiste alcuna unità. Ma ciò che vogliamo mettere in risalto con il nostro discorso sull’essere-finestra dell’immagine è quanto segue: ogni mondo di immagini si apre essenzialmente all’interno del mondo effettivo. Il luogo di questo aprirsi è l’immagine. Senza la finestra, che media l’aprirsi, il mondo dell’immagine non potrebbe affatto essere, un mondo di immagini senza finestre è in sé assurdo¹³⁷.

¹³⁵ Ivi, p. 85.

¹³⁶ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, cit., vol. I, p. 338.

¹³⁷ E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit*, cit., pp. 74-78, p. 78.

Anche in Fink è presente l'idea del passaggio e della corrispondenza fra due mondi, così come il ruolo necessario del supporto-tramite e il suo necessario ancoramento al "mondo effettivo".

Tentando ora una riflessione di carattere complessivo, notiamo che sia Ortega Y Gasset che Fink insistono sul valore *metaforico* dei loro esempi. Vorremmo anche noi provare ad azzardare una metafora, accostando le ultime parole di Fink citate ad alcuni quadri di Renè Magritte, in cui è rappresentato un quadro sulla cui tela si trova una raffigurazione che si confonde con il panorama retrostante, in modo da far assumere alla cornice una funzione quasi illusionistica, come a significare che quel che è dentro può anche stare fuori, in *stretta comunicazione*. Che si parli di cornice oppure di finestra, l'idea è la medesima: mondo reale e mondo immaginario sono distanti e comunicanti a un tempo. L'immagine, considerata nella sua dimensione materiale – che seguendo Sartre chiamiamo *analogon* ma potremmo anche chiamare semplicemente supporto – è il ponte tra i due mondi.

Le riflessioni sulla cornice e la finestra portano in primo piano la questione di un *analogon* considerato come punto di passaggio verso l'immaginario, ma anche su una ribadita *non-prescindibilità* dell'elemento materiale (soprattutto in Fink) che in Sartre non è sempre percepita adeguatamente. Questo per quanto riguarda il ruolo di tramite e, si potrebbe dire, di *confine* fra due mondi che l'*analogon* assume. Come abbiamo visto, sia l'immagine della cornice, sia – soprattutto – quella della finestra – illustrano molto bene il "dentro-fuori" che caratterizza il rapporto tra reale e immaginario, rapporto che può anche dar luogo a un capovolgimento di posizioni, in cui ciascun "mondo" può essere considerato il punto di partenza per il passaggio nell'altro.

2.4. La fotografia e la posizione di essenza

La fotografia – annoverata da Sartre nella sua classificazione dei tipi di immagine – rappresenta invero un caso molto particolare. Le osservazioni di Sartre a proposito di essa portano a conclusioni molto distanti dal quel rapporto magico che abbiamo visto caratterizzare il ritratto: «non bisogna credere che per l'oggetto di una fotografia basti di esistere, perché la coscienza lo ponga come tale»¹³⁸. Torna qui in primo piano il tema della *posizione*: se la coscienza di segno poco aveva a che vedere con la determinazione posizionale, caratteristica della fotografia è l'indifferenza alla posizione d'essenza. Questo significa che lo spettatore può,

¹³⁸ COSC, p. 36.

appunto, restare indifferente rispetto all'esistenza di individui che pur vede raffigurati in fotografia, per esempio sulla prima pagina di un quotidiano.

Ciò che conta nell'immagine «è il carattere tetico dell'intenzione, e non già l'esistenza o l'inesistenza del soggetto»¹³⁹. Poiché è solo il carattere tetico (cioè posizionale) dell'intenzione a far sì che l'immagine venga percepita come esistente, nulla vieta di porre come esistente un essere di pura fantasia come il solito centauro husserliano¹⁴⁰ e, viceversa, restare indifferenti all'esistenza di un individuo fotografato. Le fotografie, quindi, possono in certi casi “non dire niente” a chi le osserva. Questa conclusione sartriana suona di primo acchito paradossale: la fotografia infatti dovrebbe essere il mezzo tecnico per antonomasia atto a rendere il reale nella sua veridicità. Questa non è solo l'opinione della “massa”, ma anche di chi pratica la fotografia come mestiere, come il celebre fotografo Edward Weston. Egli infatti afferma che «il fascino che la fotografia esercita sulle nostre emozioni [...] è largamente dovuto alle sue qualità di autenticità. Lo spettatore ne accetta l'autorità e, vedendola, crede necessariamente di aver visto quella scena o quell'oggetto esattamente come se fosse stato là».¹⁴¹ La questione dell'*autorità* della fotografia viene messa in discussione dalle parole sartriane; affermare che «le persone di cui guardo la fotografia sono bensì raggiunte attraverso essa, ma senza posizione esistenziale»¹⁴² significa che la foto può lasciare lo spettatore in uno stato di indifferenza, degradando anche il valore della foto come testimonianza di autenticità¹⁴³.

Dalle posizioni sartriane sulla fotografia – e in particolare dall'idea della possibile indifferenza dello spettatore – prende spunto Roland Barthes per il suo ultimo saggio, *La camera chiara*. Sviluppando le tematiche sartriane, e in piena coerenza con esse, Barthes giunge a una personale visione della fotografia. Nota Barthes, facendo riferimento anche al già citato passo sartriano della povertà di immagini che accompagna la lettura:

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Cfr. ibidem.

¹⁴¹ E. Weston, *Techniques of photographic art*, in: *Enciclopedia Britannica*, 1941; citato da H. Frampton, *Impromptus on Edward Weston: everything in its place*; in: «October», n. 5, 1978, p. 64.

¹⁴² COSC, p. 37.

¹⁴³ Queste riflessioni pongono il problema della corrispondenza o meno delle immagini a oggetti e cose reali. Se una foto può essere esperita senza che entri in gioco una posizione d'essenza, cosa impedisce che invece venga fatto il contrario di fronte a un'immagine di un essere fantastico? Di certo Sartre, nel momento in cui scriveva quest'opera, non poteva immaginare gli sviluppi delle tecniche di fotomontaggio e fotoritocco al computer, a causa delle quali la fotografia ha perso quella connotazione di “testimone del vero” che inizialmente la caratterizzava. Di fronte a immagini contenenti questo tipo di elaborazioni diventa ancora più chiaro che la posizione di essenza non ha quasi nessun legame con l'effettiva esistenza degli enti ritratti in immagine.

Tutti gli autori, dice Sartre, sono concordi nel notare la povertà delle immagini che accompagnano la lettura di un romanzo: se io sono veramente catturato dal romanzo, non vi è immagine mentale. Alla *Scarsità-d'Immagine* della lettura, corrisponde la *Totalità-d'Immagine* della Foto; non solo perché essa è già un'immagine in sé, ma anche perché quest'immagine molto speciale si spaccia per completa – per *integra*, potremmo dire giocando sul significato della parola. L'immagine fotografica è piena, stipata: in essa non c'è posto, non vi si può aggiungere niente¹⁴⁴.

Diversamente dal romanzo, la fotografia presenta un *eccesso di immagine*. Proprio perché “piena e stipata” – ed essa lo è proprio per via del suo “eccesso di autenticità” –, essa sembra non lasciare posto all'immaginazione, forse anche a causa della perfezione tecnica della sua riproduzione. La “totalità di immagine” della foto quindi non stimola necessariamente l'attenzione dell'individuo, per il quale la ricerca di ciò che Barthes chiama il *punctum*¹⁴⁵ dell'immagine, può anche risultare vana.

La fotografia ha un rapporto molto particolare con la morte (e quindi col tempo), ma diverso da quello del quadro. Se il quadro è infatti in grado di darci come presente anche un individuo da tempo defunto, la percezione di quest'ultimo resta comunque quella di un ente inserito in una temporalità ormai conclusa. La fotografia ha invece – come nota Barthes – la particolarità di saper “dire” nello stesso tempo «questo sarà e questo è stato»¹⁴⁶. Di fronte alla fotografia di qualcuno che sappiamo già defunto, la morte è quindi posta in gioco: «la fotografia mi dice la morte al futuro»¹⁴⁷.

Un altro tema sartriano ripreso da Barthes (stavolta ne *Il messaggio fotografico*) è quello dell'*analogon*: egli nota che tra l'oggetto e la fotografia che lo rappresenta non è necessario disporre un collegamento, ovvero un codice¹⁴⁸. Per questo motivo la fotografia, pur non essendo il reale, ne è l'*analogon* perfetto¹⁴⁹, «un messaggio senza codice»¹⁵⁰. Inoltre, in quanto essa è un “analogo meccanico” (proprio a causa della sua particolare modalità di produzione), «il suo messaggio riempie, per così dire, completamente la sua sostanza e non lascia spazio per lo

¹⁴⁴ R. Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, Paris 1980; tr. it. Di R. Guidieri, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 90.

¹⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 27-29.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 96.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Cfr. R. Barthes, *Le Message Photographique*, «Communications», 1961; ripubblicato in: *L'obvie et l'optus. Essais critiques III*, Editions de Seuil, Paris 1982; tr. it. Di C. Benincasa e altri, *Il messaggio fotografico*; in: *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985-2001, pp. 5-21, p. 7.

¹⁴⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

sviluppo di un messaggio secondo»¹⁵¹. Ciò significa che per Barthes la fotografia, proprio grazie al fatto di essere *analogon* perfetto del reale, lo presenta senza aggiungervi nulla, senza un surplus di significato. La fotografia sarebbe dunque denotazione pura senza connotazione (escludendo ovviamente il caso – che Barthes pure contempla – delle didascalie tipiche dei giornali, così come quello, già notato anche da noi, di tutti i possibili trucchi che hanno il fine di modificare l'immagine).

Le osservazioni di Barthes risultano molto importanti per la nostra ricerca, perché possono essere interpretate come un particolare modo, applicato alla fotografia, di approfondire alcuni concetti-chiave della teoria sartriana: la “povertà di contenuto”, la posizione d'essenza, l'*analogon* e, soprattutto, la dialettica presenza-assenza. Oltre a ciò, va segnalato il fatto che Barthes si presenta – per lo meno negli scritti da noi presi in considerazione – come un “discepolo” e prosecutore dell'approccio sartriano ai temi dell'immagine.

2.5. L'immagine mentale

Giungiamo finalmente a parlare, dopo alcuni accenni più o meno diretti, dell'immagine mentale. Fin da *L'immaginazione* essa si è presentata come il tipo più problematico di immagine, soprattutto per quanto riguarda il suo *analogon*.

Anzitutto, l'immagine mentale *non si vede*: se gli altri tipi di immagine sono in fondo *cose* che si mescolano agli oggetti del mondo, «l'immagine mentale mira a una cosa reale, che esiste tra altre, nel mondo della percezione, ma vi mira attraverso un contenuto psichico»¹⁵². Proprio quest'ultimo termine di *contenuto* psichico potrebbe far cadere, ancora una volta, nell'illusione d'immanenza. Per evitare questo pericolo, Sartre introduce la nozione di *trascendenza del rappresentante*¹⁵³. Si noti che «trascendenza non significa esteriorità: esteriore è la cosa rappresentata, non già il suo *analogon* mentale»¹⁵⁴. L'*analogon* quindi, pur essendo immanente alla coscienza, non possiede le caratteristiche e le qualità della cosa, ma si limita a rappresentarle. Il problema è che, nel caso dell'immagine mentale, non c'è nessun “residuo sensibile” che resta da descrivere, così come il caso della tela dipinta.¹⁵⁵ Sartre, come abbiamo

¹⁵¹ Ivi, p. 8.

¹⁵² COSC, p. 80.

¹⁵³ Cfr. ivi, p. 81.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Cfr. Ibidem.

precedentemente anticipato, si rende conto che per risolvere il problema dell'immagine mentale è necessario passare dalla "certa" fenomenologia alla "probabile" psicologia sperimentale.

L'analisi di Sartre si dirige verso due fenomeni che egli indica come caratteristici dell'attività immaginativa, l'*affettività* e le *sensazioni cinestetiche*.

Riguardo l'affettività, Sartre inizia sottolineando come i sentimenti normalmente si accompagnino all'intenzionalità: così come ogni coscienza è coscienza *di* qualche cosa, allo stesso modo «l'odio è odio *di* qualcuno; l'amore, amore *di* qualcuno»¹⁵⁶. La coscienza di sentimento è però qualcosa che può manifestarsi anche in assenza dell'oggetto cui essa mira. Questo accade quando essa si accompagna all'immaginazione. In presenza della formazione dell'immagine, ad esempio, delle mani di una persona cara, noi abbiamo «coscienza affettiva *di* quelle mani»¹⁵⁷. Siamo di fronte a quelle mani, tutti i loro particolari ci appaiono, ma in una maniera peculiare:

Tali particolari non si offrono sotto il loro aspetto rappresentativo: ne ho coscienza come di una massa indifferenziata e refrattaria a qualsiasi descrizione. E questa massa affettiva ha un carattere che manca al sapere più chiaro e completo: è presente¹⁵⁸.

Le mani immaginate *si danno* sotto la loro forma affettiva. Non si tratta dunque di una coscienza vuota, ma di possesso, o meglio di un desiderio di possedere sul piano rappresentativo quanto già presente dal punto di vista affettivo¹⁵⁹. Proprio per questo motivo, l'affettività si lega strettamente all'immaginazione, tant'è che Sartre identifica questa struttura affettivo-conoscitiva come la «struttura profonda della coscienza d'immagine»¹⁶⁰. Il caso delle sensazioni cinestetiche è più semplice da spiegare rispetto a quello dell'affettività. Si tratta di capire in che modo i movimenti del corpo possano partecipare all'attività immaginativa. Ecco un eloquente esempio sartriano:

Mentre tentavo di rappresentarmi un'altalena animata da un movimento intenso, ebbi l'impressione netta di stare lentamente spostando i miei globi oculari. Mi sforzai quindi di dirigere lo sguardo sul numero della pagina di libro. Avvenne allora questo: i miei occhi riprendevano il movimento mio malgrado, o non riuscivo in nessun modo a rappresentarmi il movimento dell'altalena¹⁶¹.

¹⁵⁶ Ivi, p. 103.

¹⁵⁷ Ivi, p. 105.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 105-106.

¹⁵⁹ Cfr. ivi, p. 106.

¹⁶⁰ Ivi, p. 109.

¹⁶¹ Ivi, p. 121.

I piccoli movimenti cinestesici risultano dunque strettamente legati alla presentazione dell'oggetto in immagine, tanto che, in loro assenza, anche l'immagine si volatilizza. Ecco quindi che Sartre può individuare l'*analogon* dell'immagine mentale in questi due fenomeni, l'impressione cinestesica e l'oggetto affettivo. Si tratta di due materie analogiche che possono convivere in riferimento a uno stesso atto immaginativo, così che «l'immagine competa comprende un *analogon* affettivo il quale rende presente l'oggetto nella sua natura profonda, e un *analogon* cinestesico, il quale l'esteriorizza e gli conferisce una specie di realtà visiva»¹⁶².

Sartre giunge quindi a una soluzione del problema dell'*analogon* dell'immagine mentale. In realtà la sua pare una spiegazione un po' "di fortuna", perché legata a due fenomeni – l'affettività e i movimenti cinestesici – che indubbiamente accompagnano la formazione di immagini, ma che non vengono descritti in maniera sufficientemente chiara da Sartre. In sostanza, manca la "solidità" che Sartre era in grado di fornire parlando dell'*analogon* del quadro, così che la sensazione è che la questione resti un po' in sospeso.

Un'altra difficoltà che emerge immediatamente di fronte all'immagine mentale consiste nel capire in che modo vada intesa l'esperienza comune di "vedere un'immagine"¹⁶³. Se l'immagine è mentale, infatti, la sensazione di apprensione *non può* essere data dalla vista, che è un organo esterno (mentre un'immagine, se mentale, deve essere necessariamente interiore).

Si ricorderà che un altro problema con cui Sartre ha già tentato di confrontarsi è quello della confusione tra "coscienza di oggetto in immagine" e "coscienza di immagine"¹⁶⁴. La coscienza immaginativa in senso proprio è rappresentata dal primo di questi due casi, quello in cui oggetto di coscienza è direttamente l'oggetto (si ricorda a questo proposito l'affermazione secondo cui un'immagine non è che un modo di darsi alla coscienza di un oggetto). Nel secondo caso ci troviamo invece di fronte alla formazione di una «seconda coscienza, o coscienza riflessiva»¹⁶⁵, che conduce alla credenza nell'esistenza dell'immagine. Sostanzialmente, ciò che accade è un errore di valutazione tanto comune quanto pericoloso: l'*analogon* assume le qualità della cosa e si ha la sensazione che la cosa sia presente. Facendo ancora ricorso all'esempio del Pantheon di Alain, Sartre mostra la gravità di questo errore:

¹⁶² Ivi, p. 122.

¹⁶³ Cfr. ivi, p. 129.

¹⁶⁴ Cfr. Ibidem.

¹⁶⁵ Ibidem.

È questa l'origine dell'illusione d'immanenza: trasportando all'*analogon* le qualità della cosa che rappresenta, si è costituito per la coscienza immaginativa un Pantheon in miniatura, e la coscienza riflessiva dà la coscienza immaginativa come coscienza *di* questa miniatura. Il risultato di questa costruzione è un miraggio.

L'illusione di immanenza, presente nella teoria di Sartre fin da *L'immaginazione*, finalmente trova una precisa definizione. È proprio la parte *fisica*, il substrato materico dell'immagine, che sta a monte di questa illusione¹⁶⁶. L'*analogon* rimane dunque per Sartre un problema sostanzialmente aperto: ciò è sintomo di un'effettiva difficoltà nell'individuare la natura (specialmente nel caso dell'immagine mentale), oltre che del consueto sbilanciamento sartriano in direzione della coscienza.

¹⁶⁶ In realtà c'è chi, come G. Piana, ha sostenuto che tutte le problematiche relative all'immagine mentale (e quindi sia l'illusione d'immanenza che la questione del referente analogico) non sono che una conseguenza del particolare modo di considerare l'immagine proprio di Sartre. Quest'ultimo infatti sarebbe autore di «una nozione dell'immaginare inteso come una specie particolare di visualizzazione» [G. Piana, op. cit., p. 175], che fa dell'*immagine-ritratto* il prototipo di ogni tipo di immagine. È così che quella che doveva essere una caratteristica di uno specifico tipo di immagine «diventa invece il tratto comune che tutte le immagini debbono avere: ciò che caratterizza la loro *essenza*» [Ivi, p. 176].

MONDI IMMAGINARI

3.1. Immagini illusorie

Il “mondo immaginario” – ammesso che possa esistere – va cercato in contrapposizione al mondo reale, cioè al mondo della percezione. Caratteristico della percezione è – nota Sartre – il *principio d’individuazione*. La cosa percepita «si dà come quel che è; il che significa che occupa una posizione rigorosamente definita nel tempo e nello spazio». ¹⁶⁷ L’oggetto dell’immagine, invece, sfugge a queste condizioni e non obbedisce al principio d’individuazione. L’immagine, ad esempio quella dell’amico Pietro, è «una sintesi la quale contrae in sé una certa durata, spesso anche aspetti contraddittori». ¹⁶⁸ Sua caratteristica è quindi, oltre al suo già notato isoamento, anche di essere contraria ai principi di identità e individuazione. Di fronte all’immagine la razionalità e la certezza della percezione si trasformano in un sapere che non solo è povero di contenuti (si ricordi il fenomeno della quasi-osservazione), ma anche irrazionale ¹⁶⁹. Ecco l’affermazione posta in chiusura alla terza parte di *Immagine e coscienza* (dal titolo *La funzione dell’immagine nella vita psichica*):

Il pensiero assume forma d’immagine quando vuole essere intuitivo, quando vuole basare le proprie affermazioni sulla *vista* di un oggetto. In tal caso, tenta di far comparire l’oggetto davanti a sé per *vederlo* o, meglio, per *possederlo*. Ma tale tentativo, in cui ogni pensiero rischierebbe del resto di insabbiarsi, è sempre un fallimento: gli oggetti sono affetti da un carattere d’irrealtà ¹⁷⁰.

¹⁶⁷ COSC, p. 134.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ La contrapposizione tra razionale e irrazionale è solo un’altra delle coppie di contrari che possono essere attribuite al rapporto segno – immagine. In questo caso però, il riferimento alla perdita del principio d’individuazione non può non ricordare immediatamente le nietzscheane (e, ovviamente, anche schopenhaueriane) dedicate a questo tema [Cfr. F. Nietzsche, *Die geburt der tragödie*, 1876; tr. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977, p. 21 e seg.]. La violazione del *principium individuationis* coincide con l’entrata nel mondo dionisiaco, caratterizzato dall’ebbrezza e dall’irrazionalità tragica. Provare a pensare l’immagine secondo quest’ottica significa anzitutto legarla al mondo dionisiaco e quindi artistico (vedremo che Sartre stesso dedicò alcune riflessioni all’immagine artistica). In secondo luogo, sarebbe interessante – ci limitiamo a notarlo – rileggere la condanna platonica dell’immagine a partire dalla definizione nietzscheana di Socrate come rappresentante della nascita del sapere razionale, storico e anti-mitico (e, niente affatto incidentalmente, come simbolo del *principium individuationis*).

¹⁷⁰ COSC, p. 180.

Se la funzione immaginativa e irrealizzante della coscienza sembrava essere una garanzia sufficiente per accedere all'immaginario, ciò risulta essere vero solo in parte. Questo soprattutto perché la coscienza di immagine non è esente da problemi e illusioni: le caratteristiche di immediatezza e lacunosità appartenenti all'immagine dimostrano ora il grado di lacunosità loro connesso. Se – come abbiamo visto in precedenza – una erronea considerazione del rapporto tra cosa immaginata e *analogon* può condurre all'illusione d'immanenza, altrettanto illusoria è la pretesa di raggiungere l'oggetto immaginato tentando in qualche modo di possederlo. Poiché l'oggetto immaginario è per sua caratteristica irreali, qualsiasi sforzo volto ad appropriarsi di esso – e quindi a trasportarlo forzatamente dall'immaginario al reale – è destinato a rimanere senza esito. Il problema va posto in termini adeguati, chiedendosi se e in che modo l'individuo può rapportarsi all'oggetto immaginato, o meglio in che modo è possibile *entrare* nell'immaginario. A queste domande cerca di trovare una risposta la quarta parte di *Immagine e coscienza (La vita immaginativa)*:

L'atto di immaginazione [...] è un atto magico. È un incantesimo destinato a far apparire l'oggetto pensato, la cosa desiderata, in modo che se ne possa prendere possesso¹⁷¹.

Da queste parole emerge di nuovo la totale peculiarità dell'atto immaginativo, il suo carattere magico (già rilevato nel caso del quadro) e la conseguente distanza che separa il mondo dell'immaginazione dal mondo reale. Nonostante questa distanza, il desiderio di *prendere possesso* della cosa immaginata resta fortissimo. Ma l'oggetto in immagine è qualcosa di irreali e «fuori dalla mia portata»¹⁷². C'è solo un modo – nota Sartre – per riuscire a varcare la soglia dell'immaginario: «per agire sugli oggetti irreali, è necessario che io stesso mi sdoppi, mi *irrealizzi*»¹⁷³. Dunque non può essere l'oggetto immaginario a realizzarsi, ma deve essere l'individuo a passare nell'irreali. Ma questa affermazione è doppiamente problematica. Restano infatti da spiegare per lo meno due cose: come è possibile che un individuo si irrealizzi e qual è la posta in gioco, ovvero cosa si può ottenere avvicinandosi all'immaginario.

A questa seconda domanda Sartre dà subito una risposta, affermando che l'oggetto irreali, essendo incapace di appagare i desideri (per via del suo statuto ontico che lo assegna al non essere), non è che «un modo di ingannare momentaneamente i desideri per poi esasperarli poi, un

¹⁷¹ Ivi, p. 183.

¹⁷² Ivi, p. 184.

¹⁷³ Ibidem.

po' come l'acqua del mare fa per la sete»¹⁷⁴. L'immagine non porta quindi a nessun appagamento reale, e il desiderio di possesso (che abbiamo visto essere alla base della sua posizione da parte della coscienza) è destinato a essere frustrato da qualcosa che in fondo è solo un miraggio¹⁷⁵.

L'immaginario di Sartre assume una connotazione sempre più irreali; se per certi versi era logico aspettarselo, dato che in fondo l'immaginazione è la funzione dell'irreale, può sorprendere il frequente ricorrere nelle pagine sartriane di termini come "magia", "incantesimo", "miraggio". Queste parole infatti richiamano un mondo onirico, legato più che alla coscienza a una manifestazione dell'incoscienza come il sogno, e in ogni caso evocano l'idea di un'immagine dalle caratteristiche sempre più mutevoli e ingannevoli.

3.2. La temporalità e il mondo immaginario

Seguendo il percorso nell'irreale dell'immaginario, giungiamo ora a prendere in considerazione la questione della temporalità dell'immaginario. Date le caratteristiche dell'immagine, del tutto opposte a quelle del mondo reale, la sua dimensione temporale non può non risultare sfasata: il tempo dell'immagine è infatti irreale¹⁷⁶. Si domanda Sartre: «l'oggetto, infatti, non è forse contemporaneo della coscienza che lo costituisce, e il tempo di questa non è forse reale?»¹⁷⁷. Da questa domanda emerge anzitutto la concezione della temporalità della coscienza di Sartre, cioè una temporalità che segue perfettamente quella reale, cioè quella del mondo¹⁷⁸. Ma il punto è che «l'oggetto della coscienza differisce per natura dalla coscienza di cui è correlativo»¹⁷⁹: ciò significa che la coscienza può tematizzare oggetti a essa non contemporanei, quindi non c'è nessuna contraddizione nell'affermare la temporalità dell'immagine come irreali. A riprova di ciò, esistono oggetti immaginari che appaiono senza

¹⁷⁴ Ivi, p. 185.

¹⁷⁵ Cfr. ibidem.

¹⁷⁶ Cfr. ivi, p. 190

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Non si può non notare quanta distanza separa, in questo come in altri casi già osservati, Sartre da Bergson, il quale era proprio partito dalla particolare esperienza di temporalità della coscienza per giungere alla nozione di *durata* («un processo d'organizzazione o di mutua compenetrazione dei fatti di coscienza» [H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses universitaires de France, Paris 1889; tr. it. di F. Sossi, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 71]) e, infine, alla conclusione che «il tempo, inteso nel senso di un mezzo in cui lo si distingue e lo si conta, non sia nient'altro che lo spazio» [Ivi, p. 61].

¹⁷⁹ COSC, p. 190.

nessuna determinazione temporale (l'esempio è nuovamente quello del centauro)¹⁸⁰, così come altri contengono una specie di durata contratta, cioè sintesi di più durate particolari (i diversi sorrisi, ciascuno localizzato temporalmente in maniera differente, dell'amico Pietro)¹⁸¹. In ogni caso, di fronte a questi vari tipi di durata¹⁸², ciò che entra in gioco è un atto di credenza, *un atto posizionale*: «la durata degli oggetti irreali è strettamente correlativa a quest'atto di credenza: *credo*»¹⁸³. È dunque solo una credenza del soggetto che fa sì che le scene immaginate si saldino l'una all'altra e siano caratterizzate da una temporalità uniforme. Sarebbe comunque vano pensare a una perfetta determinazione della temporalità dell'immaginario: non solo questa non scorre parallelamente a quella della coscienza, ma è anche «impossibile rendere espliciti e contare gli istanti di un'azione irreali»¹⁸⁴, esattamente come è impossibile contare le colonne del Pantheon.

Chiusa la parentesi sulla temporalità dell'immaginario, Sartre passa a un altro aspetto dell'analisi dell'irreale, notando che, a ben vedere, «non esiste nessun mondo irreali»¹⁸⁵. Caratteristica di un mondo (così come inteso dal senso comune) è che i suoi oggetti siano *individuati* e in equilibrio con un ambiente¹⁸⁶. Data questa definizione, non può esistere *nessun* mondo degli oggetti immaginati: questi ultimi infatti – come si è già notato – sfuggono al principio di individuazione (che è invece proprio del mondo della percezione). Nel suo modo di darsi vago e irrazionale, l'oggetto in immagine non si lascia manipolare ed è caratterizzato dalla discontinuità: esso infatti «appare, scompare, ritorna e non è più lo stesso»¹⁸⁷. Presentandosi come qualcosa di sempre sfuggente, l'oggetto irreali dimostra di avere una *potenza*, ma di carattere negativo, cioè una forza di resistenza passiva. Esso non si costituisce in un mondo, sia perché sfugge al principio di individuazione, sia perché, implicando un *suo* tempo e un *suo* spazio, non presenta solidarietà con nessun altro oggetto¹⁸⁸. La coscienza ha dunque un particolarissimo rapporto con gli oggetti immaginati: di fronte a essi è infatti «costantemente

¹⁸⁰ Cfr. *ibidem*.

¹⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 191. È alla luce di queste osservazioni che le già citate analisi di Roland Barthes sulla particolare temporalità legata alla fotografia assumono il loro senso più pieno.

¹⁸² Il termine non va in questo caso inteso nel senso bergsonian.

¹⁸³ *Ivi*, p. 192.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 193.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 195.

¹⁸⁶ Cfr. *ibidem*.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 199.

¹⁸⁸ Cfr. *ibidem*. Si ricordino, a questo proposito, le osservazioni sartriane sull'«isolamento» dell'immagine.

circondata da un corteggio di oggetti-fantasmici»¹⁸⁹. A oggetto reale e oggetto in immagine corrispondono quindi «due classi irriducibili di sentimenti: quelli veri e quelli *immaginari*»¹⁹⁰.

I sentimenti di secondo tipo si manifestano *solo* di fronte a oggetti immaginari, e «basta l'apparizione del reale per metterli subito in fuga, come il sole dissipa le ombre della notte»¹⁹¹, proprio perché l'immagine non è in fondo altro che un miraggio destinato a svanire in breve tempo. La connotazione in chiave negativa dell'immagine prosegue quindi anche nell'analisi dei sentimenti che a essa si legano dalla parte della coscienza: «questi sentimenti, la cui essenza è di essere *degradati*, poveri, sconnessi, spasmodici, schematici, han bisogno per esistere del non-essere»¹⁹².

Di fronte alla realtà l'immaginario scompare, si volatilizza. Nonostante ciò, bisogna ricordare il rapporto di stretta corrispondenza che esiste fra questi due poli opposti: l'immaginario è infatti impensabile senza il reale come punto di partenza; viceversa, anche il mondo reale acquista il suo senso più pieno solo se opposto all'immaginario. Per quanto la distinzione tra i due ambiti sia immediata e inequivocabile, esistono comunque persone – per lo più affette da patologie – che preferiscono immergersi in una vita immaginaria piuttosto che “scontrarsi” col reale. Ma bisogna anzitutto notare che:

Non si sceglie soltanto la tale o tal'altra immagine; si sceglie lo *stato* immaginario con tutto quel che comporta; non si sfugge soltanto il contenuto del reale (povertà, amore deluso, insuccesso delle nostre imprese, ecc.); si sfugge la stessa forma del reale, il suo carattere di *presenza*, il tipo di reazione che ci chiede, la subordinazione dei nostri comportamenti all'oggetto, l'inesauribilità delle nostre percezioni, la loro indipendenza¹⁹³.

La “scelta dell'irreale” è quindi per Sartre una cosciente accettazione di quelle che sono le caratteristiche del mondo immaginario, su tutte la sua assenza di causalità e il suo essere sempre dipendente da una scelta dell'individuo. Riguardo l'assenza di causalità, è per Sartre fin troppo scontato che l'irreale «può agire soltanto su di un essere irreale»¹⁹⁴. In secondo luogo, è altrettanto palese che la scelta dell'immaginario è sempre fatta dalla coscienza, che ha la priorità e il controllo su ogni attività immaginativa. Resta comunque il fatto che l'immaginario può

¹⁸⁹ Ivi, p. 200.

¹⁹⁰ Ivi, p. 215.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Ivi, p. 217.

¹⁹⁴ Ivi, p. 201.

risultare preferibile alla realtà reale perché esente dai problemi tipici di esso, proprio per via delle caratteristiche dell'immagine:

Solo la "povertà essenziale" degli oggetti in immagine può soddisfare docilmente il sentimento, senza mai coglierlo di sorpresa, ingannarlo o guidarlo; solo gli oggetti irreali possono piombar nel nulla quando il capriccio del sognatore finisce, giacché non ne sono che il riflesso»¹⁹⁵.

Si tratta quindi della scelta di un mondo malleabile e consolatorio, che proprio per via della propria povertà non risulta mai pericoloso o sorprendente ma sempre tranquillamente rilassante ed esente da pericoli, proprio come un sogno. Ma, mette in guardia Sartre, il passaggio da "sognatore" a "malato" è tanto breve quanto inevitabile, e il mondo immaginario dello schizofrenico in fondo non è altro che «un mondo povero e meticoloso, in cui le stesse scene si ripetono instancabilmente»¹⁹⁶.

3.3. L'esperienza dell'opera d'arte

La parte conclusiva di *Immagine e coscienza* è dedicata all'opera d'arte. Questo argomento ha evidentemente una strettissima connessione il tema dell'immaginazione, sia per via del ruolo di primo piano che l'immagine ha nell'arte, sia perché in riferimento all'esperienza dell'opera artistica tornano in primo piano molti aspetti della teoria sartriana. Ciononostante, è bene tenere presente che in queste pagine non troviamo una "estetica di Sartre", ma semplicemente delle analisi sull'opera d'arte del tutto coerente con l'approccio che guida il resto dell'opera¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Ivi, p. 218.

¹⁹⁶ Ivi, p. 219.

¹⁹⁷ Il tema dell'opera d'arte è talmente ampio che, nota Sartre, «bisognerebbe scrivere un'opera apposita» [Ivi, p. 277]. Sartre in verità non scrisse mai un'opera di questo tipo, e le sue riflessioni a questo proposito sono sparse in una serie di articoli. Ad ogni modo, anche questi non sono sufficienti per parlare di un'estetica sartriana. Come nota Renato Barilli, sarebbe comunque erroneo pretendere che la teoria dell'immaginazione sartriana possa trasformarsi in un'estetica. Infatti: «se [...] la via dell'immaginazione risulta primaria, necessaria a un retto funzionamento delle facoltà umane, ne viene come conseguenza che essa non può essere data in appalto ad un settore specifico, piuttosto che ad altri. Cade la pretesa dell'arte-estetica di stabilire un diritto particolare su una zona del genere» [R. Barilli, *L'immaginazione come funzione antropologica*, «Rivista di estetica», anno XXII (1992), n. 42, pp. 39-40, pp. 39-40]. Non avendo quindi l'arte nessun particolare diritto per una "monopolizzazione" dell'immaginario (che è invece, come è ormai ben chiaro, una funzione della coscienza), non ha senso voler cercare a tutti i costi una teoria estetica nelle parole di Sartre.

Sartre inizia subito con l'affermare che l'opera d'arte è un irreal¹⁹⁸. Questa asserzione discende direttamente dalla natura irreal dell'immagine e dalla convinzione che il campo proprio dell'arte sia l'immaginazione. Di nuovo, prendendo in considerazione un'opera d'arte, l'attenzione non va rivolta al lato materiale dell'*analogon*, come verrebbe naturale osservando un quadro, esempio già più volte preso in considerazione da Sartre. La tela, le pennellate e i colori sono certamente un dato reale, ma non è qui che va cercato l'oggetto della percezione estetica:

Ciò che è "bello", invece, è un essere che non potrebbe darsi alla percezione e che, nella sua stessa natura, è isolato dall'universo¹⁹⁹.

Sartre sta qui affermando qualcosa di molto forte e radicale. Il sillogismo è semplice: poiché l'immagine – ovvero l'oggetto estetico "bello" – è un irreal, esso è necessariamente fuori dal tempo, dallo spazio, dall'universo. *La realtà quindi non è mai bella:*

La bellezza è un valore che si può riferire soltanto all'immaginario, e che implica l'annichilazione del mondo nella sua struttura essenziale [...]. Accade, tuttavia, che noi assumiamo l'atteggiamento di contemplazione estetica di fronte ad avvenimenti o a oggetti reali. In tal caso ciascuno può constatare in sé una specie di rinculo rispetto all'oggetto contemplato, il quale scivola nel nulla. Gli è che, da quel momento, non è più *percepito*: funziona da *analogon* di se stesso, ossia un'immagine irreal di quel che si manifesta per noi attraverso la sua presenza attuale²⁰⁰.

La presa di distanza dal mondo (il rinculo) resta la condizione essenziale per l'accesso all'immaginario. Anche nel caso dell'osservazione, o meglio contemplazione, di un oggetto bello, è necessario allontanarsi da esso, cioè negarlo. L'esempio del quadro assume ora il suo senso più profondo: l'oggetto deve scivolare nel nulla per potersi dare come oggetto estetico. Ma il distacco dal mondo comportato dalla bellezza è davvero totale, e Sartre lo esprime con una provocazione che ha del paradossale:

In questo senso si può dire che l'estrema bellezza di una donna uccide il desiderio che se ne ha. Infatti, non possiamo metterci contemporaneamente sul piano estetico, in cui appare il "lei stessa" irreal che ammiriamo, e sul piano realizzante del possesso fisico. Per desiderarla, bisogna dimenticare che è bella, perché il desiderio è un tuffo nel pieno dell'esistenza²⁰¹.

¹⁹⁸ Cfr. COSC, p. 277.

¹⁹⁹ Ivi, p. 279.

²⁰⁰ Ivi, p. 285.

²⁰¹ Ibidem.

Se il bello è veramente qualcosa di così isolato dal mondo, ci si potrebbe a questo punto chiedere nuovamente quale sia realmente la funzione del quadro, o meglio dell'*analogon*, soprattutto alla luce degli spunti sulla cornice e sul supporto offerti da autori come Ortega Y Gasset e Fink. Sartre è ancora una volta molto preciso nell'affermarne il ruolo funzionale all'apparizione dell'immagine:

In realtà il pittore non ha *realizzato* la sua immagine mentale: ha semplicemente costituito un *analogon* materiale tale che tutti possono afferrare quest'immagine, sol che considerino l'*analogon*. Ma l'immagine dotata così di un *analogon* esteriore rimane immagine. Non si dà realizzazione dell'immaginario, tutt'al più si potrebbe parlare di *oggettivazione* di esso²⁰².

Il quadro è quindi *analogon* di un'immagine che non si materializza, non si realizza. È importante sottolineare questo deciso rifiuto del lato materiale costituito *dall'analogon* come incarnazione dell'immagine. L'unico rapporto possibile tra l'ente immaginario e quello reale è un rapporto di *visitazione*:

Il quadro va concepito come una cosa materiale *visitata* di quando in quando (ogni qual volta lo spettatore assume un atteggiamento immaginativo) da un irreale che è precisamente l'*oggetto dipinto*²⁰³.

Questo rapporto di *visitazione* imposta un'ancora maggiore distanza tra quadro e immagine; la coscienza ha un controllo sempre più pieno nel determinare quando si passa all'atteggiamento immaginativo-contemplativo. Oltre a ciò, una possibile causalità dall'*analogon* all'immagine (ovvero l'idea che il supporto possa contribuire al contenuto dell'immagine) è assolutamente messa fuori discussione, mentre in autori come Fink e Ortega Y Gasset questa possibilità restava aperta. Il quadro resta quindi per Sartre un semplice oggetto in-mezzo-al-mondo, la cui unica funzione è quella di fare da tramite con il mondo dell'irreale²⁰⁴.

In diretta contrapposizione all'idea di un'opera d'arte (o comunque di un'immagine) che trova la sua collocazione nell'irreale, possono essere prese a esempio alcune riflessioni di Maurice

²⁰² COSC, p. 279.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Ma questa "porta" verso l'immaginario non esisterebbe senza l'intenzione dello spettatore, il che significa che senza la funzione irrealizzante-immaginativa della coscienza non avrebbe senso nemmeno parlare di opera d'arte e fruizione estetica. Ancora una volta, il ruolo dell'*analogon* è decisamente in secondo piano.

Merleau-Ponty. Ecco quanto egli afferma – quasi certamente riferendosi proprio a Sartre – ne *L'occhio e lo spirito*:

Gli animali dipinti sulla parete di Lascaux non sono lì come è lì la crepa o il rigonfiamento del calcare. Non sono neppure *altrove*. Un po' avanti, un po' indietro, sostenuti dalla massa della parete di cui abilmente si servono, s'irradiano intorno ad essa senza mai mollare il loro inafferrabile ormeggio. Sarebbe ben difficile dire *dove* è il quadro che sto guardando. Giacché non lo guardo come si guarda una cosa, non lo fisso lì dove si trova, il mio sguardo erra in lui come nei nimbi dell'Essere, più che vedere il quadro, io vedo secondo il quadro o con esso²⁰⁵.

Merleau-Ponty si fa sostenitore di una teoria dell'esperienza (in questo caso dell'esperienza di fruizione estetica) che mette a diretto contatto l'uomo e il mondo, implicando un concreto coinvolgimento di questi due poli che risultano invece, nella dottrina sartriana, tenuti a distanza dal ruolo egemone della coscienza. È in particolare il riferimento al *luogo* dell'immagine che fa la differenza: negare che le immagini siano in collocate in un non ben identificato *altrove* significa riportarle nel mondo, conferendo al supporto una precisa funzione in rapporto all'uomo, secondo una modalità di “vedere secondo” che sembra proprio liberare l'esperienza estetica dal ristretto dominio della coscienza, riportandola *fuori*, nel mondo.

La riflessione di Merleau-Ponty apre anche un'ulteriore questione problematica, quella cioè inerente al confine tra l'*analogon* e l'immagine. Evidentemente, più l'*analogon* assume importanza, più questo confine è destinato a divenire labile, tanto che, in certi casi, l'opera d'arte sembra presentarsi “così com'è”, senza fare riferimento al piano trascendente dell'immagine. Il tema si può bene esprimere con le parole di G. Casati, il quale considera questo tipo di immagine come «un caso limite, quello della assoluta non presentatività, quello dell'immagine che diventa oggetto autonomo, indipendente da un contenuto presentato, e che rilascia contemplare per quello che è. Per quello che è, e ciò significa: senza autoannullarsi a favore di ciò che essa dovrebbe presentare. Un mero supporto»²⁰⁶. È necessario chiedersi se un'immagine che “si lascia contemplare per quello che è” torna davvero a essere solo mero supporto. Di fronte a molti casi presentati dall'arte contemporanea, ad esempio, le tele squarciate di Lucio Fontana o i “sacchi” di Alberto Burri, è lecito porsi tale quesito. Anche Sartre si confronta con questa problematica, e non a caso lo fa con particolare riferimento all'arte contemporanea. Sartre nota che è sbagliato considerare un'opera d'arte di questo tipo come spesso si fa, cioè un oggetto in sé senza più

²⁰⁵ M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964; tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p.21

²⁰⁶ G. Casati, op. cit., p. 137.

nessuna funzione rappresentativa²⁰⁷. Anche in questo caso, infatti, l'oggetto quadro rimanda a ciò che rappresenta. Se il suo oggetto è costituito, per esempio, da un insieme di oggetti completamente fantastici, quel che si manifesta è «un insieme irreali di cose nuove, di oggetti che non ho mai visti e non vedrò mai, ma che sono nondimeno oggetti irreali»²⁰⁸. È quindi «l'insieme degli oggetti irreali quel che qualifico come bello»²⁰⁹. Il ragionamento di Sartre non è che una ripetizione di quanto già affermato a proposito delle fantasticherie inerenti centauri o altre entità inesistenti. Ora però, bisogna notare anzitutto che il riferimento di Sartre va soprattutto al cubismo²¹⁰, e non ad altre forme molto più “estreme” di sperimentazione artistica, magari sorte negli anni successivi alla pubblicazione di *Immagine e coscienza*. In secondo luogo, il filosofo francese usa con disinvoltura a proposito di queste opere la categoria del bello, che oltre a essere di per sé già abbastanza problematica, raramente viene accettata da chi si cimenta con esperimenti avanguardistici di arte contemporanea²¹¹. Lasciando da parte questo problema – che in verità esula dall'oggetto di questo studio –, notiamo che Sartre, collegando bello e irreali, riesce anche a trovare una nuova motivazione per l'indifferenza kantiana di fronte all'oggetto bello, per cui poco importa che esso sia esistente o meno²¹²: se l'oggetto “opera d'arte” è un irreali, diviene addirittura naturale l'indifferenza di fronte alla sua esistenza.

Le osservazioni sartriane hanno quasi sempre data per scontata un'idea dell'immagine basata sulla visione, fin dai primi approcci contenuti ne *L'immaginario*. Abbiamo appena visto che, anche una volta passati al tema dell'opera d'arte, gli esempi proseguono su questo cammino, tanto che Dufrenne ha definito quella sartriana come una “teoria dell'immagine-ritratto”: «avendo fatto la teoria “dell'immagine-ritratto” egli estende questa teoria al ritratto come oggetto estetico, e fonda un'estetica su una teoria dell'immaginazione»²¹³. L'osservazione di Dufrenne ci sembra doppiamente erronea. Anzitutto, l'intenzione di Sartre non è affatto – come abbiamo già notato – quella di fondare un'estetica su una teoria dell'immaginazione. In secondo luogo, pur essendo preponderante nella sua opera il riferimento all'arte figurativa o, ancora più specificamente, al quadro, al termine di *Immagine e coscienza* egli prende in considerazione

²⁰⁷ Cfr. COSC, p. 280.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Ivi, p. 281.

²¹⁰ Cfr. ivi, p. 280.

²¹¹ A questo proposito, cfr. W. Tatarkiewicz, *Dzieje szeciuj pojec*, Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976; tr. it. di O. Burba e K. Jaworska, *Storia di sei idee*, Aestetica, Palermo 1997.

²¹² Cfr. ibidem.

²¹³ M. Dufrenne, op. cit., pp. 290-91.

anche altri generi artistici, in particolare il teatro e la musica (che decisamente non è più un esempio inerente alla visione).

Per quanto riguarda il teatro (che poco o nulla ha a che fare con il già visto esempio del mimo), il *luogo* in cui l'immaginario si dà a vedere è l'attore. Ciononostante, in base a quanto già affermato da Sartre, sarebbe erroneo considerare l'attore come l'incarnazione dell'immaginario: «non il personaggio *si realizza* nell'attore, ma l'attore *si irrealizza* nel personaggio»²¹⁴. Nel caso dell'attore torna quindi pienamente la convinzione (vista a proposito della vita immaginativa in generale) secondo cui per *entrare* nell'immaginario è necessario irrealizzarsi. Di più: l'assunto secondo cui per rapportarsi all'immaginario «è necessario che io stesso mi sdoppi, mi *irrealizzi*»²¹⁵, assume il suo senso più pieno considerando proprio il caso dell'attore, il *doppio* per eccellenza.

Passiamo ora al caso della musica: la *Settima Sinfonia* di Beethoven è l'esempio utilizzato da Sartre. Tale composizione è qualcosa che, in quanto immaginario, sfugge completamente al reale, ma, per altro verso, ne dipende. Sembrerebbe strano affermare ciò: mentre ciò risultava più che evidente nel caso del ritratto, bisognoso di un supporto da "visitare", la sinfonia parrebbe così immateriale da non necessitare di nessun supporto reale. Tuttavia, essa ha bisogno di essere eseguita per *darsi*. In questo senso l'esecuzione è il suo *analogon*²¹⁶; di certo si tratta di un *analogon* di tipo molto particolare, come quello dell'immagine mentale che resta ancora un problema aperto per Sartre.

Basata com'è sulla coscienza e sulla sua facoltà immaginativa, la teoria sartriana dell'immaginazione appare dotata di stabili fondamenta, anche per quel che riguarda le osservazioni sull'opera d'arte. Nonostante ciò, collocare il bello nell'irreale può portare con sé alcuni rischi, fra cui quello di ridurre l'esperienza di fruizione estetica a una semplice sensazione personale e soggettiva. Ecco quanto nota a questo proposito Ermanno Migliorini:

Da quant'è vecchio il mondo si sa che dinnanzi allo "spettacolo della bellezza" (qualunque esso sia) l'animo sensibile resta attonito, si "estranea" dal mondo [...]: tuttavia una descrizione – e sia pure fatta con l'aiuto di termini mutuati dalla fenomenologia – di una situazione psicologico-sentimentale [...] di una "conversione di coscienza", non ci può soddisfare²¹⁷.

²¹⁴ COSC, p. 282.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Cfr. Ivi, p. 284.

²¹⁷ E. Migliorini, *Critica, oggetto e logica*, Il Fiorino, Firenze 1968, p. 92.

Il problema posto da queste righe è quello di determinare *cosa* è oggetto estetico e cosa non lo è. A questo proposito, un dubbio sorge immediato, eccolo così come espresso da Pieri: «Se il “bello” consiste nell’ “irreale”, dell’immagine, come distinguere un’opera d’arte da un qualsiasi prodotto dell’immaginazione?»²¹⁸. Ecco lo stesso quesito, seppur posto diversamente, nelle parole di Cesare Brandi:

Ora non basta che irreale si contrapponga a reale, per poter cogliere l’essenza dell’opera d’arte: non basta, diremmo noi, che si definisca l’opera d’arte come non esistenziale, perché in questo modo non potrà mai essere distaccata dal sogno, dall’incubo, dal mito. Porre l’oggetto raffigurato nell’opera d’arte come irreale è solo il primo passo per disgiungere l’arte dalla natura. Senza passare per il concetto di forma è impossibile avvicinarsi all’opera d’arte²¹⁹.

Questa stessa obiezione alla teoria sartriana è stata posta anche da Dufrenne. Egli infatti afferma che «si potrebbe obiettare subito che l’irreale è qualsiasi cosa, come si vede nel sogno o nel delirio. E se l’oggetto estetico è un irreale, perché ogni irreale non sarebbe oggetto estetico?»²²⁰. Se insistiamo su questo punto è perché si tratta di una grave falla della teoria sartriana. Certamente – come nota sempre Dufrenne – Sartre non ammetterebbe mai che una qualsiasi fantasticheria possa avere contenuto estetico²²¹. Ma il problema è, come abbiamo già notato, che non c’è nessun modo per distinguere tra ciò che dovrebbe essere un’esperienza estetica “oggettiva” e la semplice esperienza psicologica individuale: «se la Settima sinfonia è ciò che io immagino quando odo, e non ciò che odo, che cosa m’impedisce di mettere sul suo conto le fantasticherie più strampalate che suscita in me?»²²² Un’ulteriore domanda – sempre posta da Dufrenne – fa capire che il problema in questione è generale e decisivo per la teoria sartriana, tanto da riportare ancora una volta in primo piano il tema dell’*analogon*:

Ma da che nasce che la cosa percepita possa evocare precisamente quell’immagine che ha ossessionato l’artista, e non un’altra? [...] Non occorre che l’immaginario sia già in qualche modo nella cosa percepita, che alla forma soggettivamente colta corrisponda una struttura oggettiva [...]?²²³

²¹⁸ S. Pieri, op. cit., p. 157.

²¹⁹ C. Brandi, *Sulla filosofia di Sartre*, «L’immagine», anno I (1947), n. 4 (pp. 197-216), p. 198.

²²⁰ M. Dufrenne, op. cit., p. 287.

²²¹ Ibidem.

²²² Ivi, p. 288.

²²³ Ivi, p. 290.

I problemi connessi all'esperienza della produzione e fruizione artistica sono dunque molti. In conclusione, l'idea di un immaginario applicato all'opera d'arte pare collidere fortemente con una teoria dell'immaginazione come quella sartriana, totalmente basata sulla coscienza, o, verrebbe da dire, sulla coscienza personale (che, secondo alcuni autori, spesso sconfinava nella semplice introspezione e nello psicologismo)²²⁴. La questione estetica viene dunque totalmente affidata alla "sensibilità" individuale. In questo modo, l'esperienza dell'opera d'arte risulta relegata a un *giudizio* sul bello che resta strettamente soggettivo e non condivisibile. Conseguenza di ciò è l'eliminazione della dimensione *sociale e intersoggettiva* dell'opera d'arte, il che equivale alla snaturazione di quest'ultima.

²²⁴ «Non è necessario andare molto lontano nella lettura del testo di Sartre per rendersi conto che ciò che egli chiama "metodo fenomenologico" e di cui rivendica la diretta ascendenza husserliana non è che il vecchio metodo dell'osservazione interna» [G. Piana, op. cit., p. 173].

CAPITOLO TERZO

Immaginazione e letteratura

1

DALL'IMMATERIALITÀ ALLA LETTERATURA IMPEGNATA

1.1. *La nausea*

Il nostro percorso verso una illustrazione il più possibile completa dell'immaginazione secondo Sartre ha fin'ora preso in considerazione quasi esclusivamente il lato teorico di essa. I due libri espressamente dedicati all'immaginazione, uniti a qualche sporadico rimando ad altre opere o articoli, hanno costituito il materiale della nostra analisi. A questa manca del tutto un confronto con la "messa in opera" delle teorie sartriane. Escludendo il breve riferimento fatto a Roland Barthes, il quale in qualche modo proseguì il percorso iniziato da Sartre (ispirandosi alle sue opere teoriche per un confronto diretto con la fotografia), non abbiamo provato a individuare se, e in quali casi, lo stesso Sartre abbia provato ad applicare la sua teoria dell'immaginario a pratiche concrete, in particolare, visto lo stretto legame tra immaginazione e mondo artistico, avvicinandosi al mondo dell'arte. Si potrebbe sostenere che Sartre ha in parte già fatto questo con le sue osservazioni sulla pittura, la musica e il teatro contenute in *Immagine e coscienza*, ma queste ultime si mantengono a un livello prettamente teorico che non è possibile definire come "applicazione" delle sue teorie. Vogliamo quindi provare ora a confrontarci con alcuni scritti di Sartre generalmente considerati "semplicemente" letterari, per dimostrare che il filo conduttore dell'immaginazione non si esaurisce né si limita al periodo degli anni '40, in cui videro la luce le opere che abbiamo precedentemente analizzato, ma persiste invece, magari spesso nascosto, in tutta la produzione sartriana (in particolare quella più tarda).

Prima di cominciare questo nuovo percorso – che fra l'altro comporta anche un notevole salto temporale –, vogliamo però soffermarci ancora per un attimo sul periodo in cui apparvero le prime opere sartriane sull'immaginazione. Il 1938 è infatti l'anno di pubblicazione de *La nausea*. Originariamente destinato a intitolarsi *Melancholia* (dal titolo di un'incisione di Dürer, di cui Sartre, al pari di Husserl, era grande estimatore), *La nausea* è il romanzo noto soprattutto come esempio dell'"esistenzialismo letterario" inaugurato da Sartre e destinato a trovare espressione in diversi altri romanzi e opere teatrali, tutte incentrate sulla figura tipicamente sartriana del «borghese sradicato e inquieto»¹, «dell'esiliato e dell'"outsider" perpetuo, che pure

¹ S. Moravia, *Introduzione a Sartre*, Laterza, Roma-Bari 1993-1997, p. 93.

desidererebbe situarsi in qualche luogo»². Oltre a questo, c'è sicuramente molto di autobiografico nel romanzo di cui parliamo, come lo stesso Sartre ammette nello scritto autobiografico *Le parole* (1964): «Ero Roquentin, mostravo in lui, senza condiscendenza, la trama della mia vita»³.

Ma non è da questo punto di vista – sul quale per altro sono stati spesi fiumi di parole – che ci interessa qui analizzare quest'opera. Casomai, l'unico spunto autobiografico che può essere per noi interessante rilevare è che *La nausea* prese la luce esattamente nel periodo tra *L'immaginazione* e *Immagine e coscienza*, il che ci spinge quindi a cercarvi gli stessi “germi” che hanno portato alla fondazione della teoria dell'immaginazione sartriana. Anzitutto, a proposito del protagonista del romanzo (Antoine Roquentin) si può parlare – secondo le osservazioni di Gonzi – del suo “stupore metafisico” di fronte alla vita «come di una forma di riduzione fenomenologica del mondano e porre concretamente il problema dei rapporti tra *La nausée* e *La transcendance de l'ego*»⁴. Il protagonista de *La nausea* appare quindi subito incarnare la “coscienza fenomenologica” che Sartre ha più volte descritto. Non appena Roquentin prende coscienza della presenza ineluttabile delle cose, «cerca di sfuggire a questo ingiustificato pieno d'essere. Pensa quindi l'inesistenza del mondo. Ma questa nientificazione non gli permette di trovare alcun niente anteriore alle cose. Il niente si instaura e si iscrive nel seno dell'essere»⁵. Dall'esperienza quotidiana Roquentin deriva il desiderio di sfuggire alla pesantezza del mondo tramite una fuga verso l'immaginario: la “carne” dell'immagine – come nota Noudelmann – ha infatti la caratteristica di sfuggire alla fatticità del mondo delle cose e al “troppo pieno” nauseante dell'essere⁶. Ma, come abbiamo già accennato, la ricerca del nulla è destinata a fallire a causa della priorità ontologica dell'essere (questa è, non a caso, esattamente la stessa visione teorica de *L'essere e il nulla*). L'avvicinamento del protagonista all'immaginario è quindi destinato ad essere frustrato; ecco come Franco Fergnani descrive la “parabola” dell'uomo Roquentin:

² G. Rubino, *L'intellettuale e i segni. Saggi su Sartre e Barthes*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1984, p. 159. Fra i romanzi ricordiamo fra gli altri *Il muro* (1939) e la trilogia de *I cammini della libertà* (1945-49); per il teatro *Le mosche* (1943), *A porte chiuse* (1944), *Morti senza sepoltura* (1946), *La sgualdrina rispettosa* (1946), *Il diavolo e il buon Dio* (1951), *I sequestrati di Altona* (1960).

³ PAR, p. 173.

⁴ A. Gonzi, *Fondazione, creazione e creazione artistica in Sartre*, «Filosofia», terza serie, anno XLII (1992), Fasc. 1, pp. 59-88, pp. 63-64.

⁵ F. Noudelmann, *Sartre: l'incarnation imaginaire*, L'Harmattan, Paris 1996, p. 45.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 21.

Ha capito che non si può *vivere* nel e dell'immaginario, che non si può scambiare l'esistenza con l'irreale. Aveva preso un abbaglio confondendo un mondo con l'altro; credeva di trovarsi nel mondo dell'Essere e di poter pretendere legittimamente quel senso definito, quell'armonia e quelle ragioni che solo esso può dare, dato che "il mondo delle spiegazioni e delle ragioni non è quello dell'esistenza", e invece si trovava in un caffè in pieno fluttuare dell'esistenza⁷.

Roquentin rappresenterebbe dunque la disillusione dell'uomo che crede di poter vivere nell'immaginario ma è poi spinto a ricredersi dal confronto con l'esperienza. Considerata come una tematica "romanzesca", questa può certo risultare banale; ma se si prova a raffrontarla con quanto espresso in *Immagine e coscienza*, essa assume il suo senso più pieno. Un'espressione come "il mondo delle spiegazioni" rende pienamente le caratteristiche dell'illusorietà di un immaginario che abbiamo visto essere in grado di «soddisfare docilmente il sentimento»⁸, tanto capace di una tranquilla consolazione nei confronti del reale, ma altrettanto pronto a dissolversi nel nulla da cui proviene.

Un ulteriore tema che emerge, o meglio ritorna, nelle pagine del romanzo del 1938 è quello della musica. È soltanto l'ascolto di un disco, un vecchio ragtime che si diffonde dal vinile graffiato, a permettere a Roquentin di lasciarsi per qualche momento alle spalle la Nausea:

Some of these days

You'll miss me honey.

Quello che è accaduto è che la Nausea è scomparsa. Quando la voce s'è levata, nel silenzio, ho sentito il mio corpo indurirsi e la Nausea è svanita⁹.

La centralità della musica è giustificata dal fatto che le note, grazie alla loro immaterialità, sono l'unica forma di immaginario davvero in grado di liberare l'individuo dalla pesante oppressione della contingenza. *La nausea* si conclude simbolicamente con Roquentin che, tornato per l'ultima volta nel locale molte volte frequentato, chiede di ascoltare per due volte ancora il suo brano preferito. Ma il vecchio ragtime ha esattamente la stessa valenza della Settima Sinfonia. Come nota Fergnani, questo episodio mette in luce «il nesso che collega l'epilogo di *La nausea* alle pagine conclusive dello stesso *Imaginaire* sull'opera d'arte»¹⁰. Si ricorderà che la musica veniva presentata da Sartre come l'unica forma di arte (forma immaginativa) che, grazie alla

⁷ F. Fergnani, *La cosa umana*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 51.

⁸ COSC, p. 218.

⁹ NAU, p. 38.

¹⁰ F. Fergnani, op.cit., p. 51.

propria *immaterialità*, «sfugge dunque interamente al reale. Si dà *in persona*, ma come assente, come irraggiungibile»¹¹.

Pur dipendendo dal reale (cioè dalla sua esecuzione)¹², la musica è «perpetuo altrove, perpetua assenza»¹³. È importante sottolineare l'aspetto dell'*immaterialità*, che è il vero e unico motivo che spinge Sartre a privilegiare la musica, conferendole uno statuto privilegiato¹⁴. Quella dell'*immaterialità* è un'accezione dell'immaginario che interessa Sartre soprattutto nei primi anni della sua speculazione (ne *L'immaginazione* ma anche ne *L'essere e il nulla*), per poi tornare in testi più tardi e autobiografici, come *Le parole* o *L'ultimo turista*, in cui Sartre parla di Venezia, l'unica città senza fondamento poiché costruita sull'*acqua*. Secondo Farina, l'acqua e la musica «sono gli estremi tentativi per Sartre di trovare qualcosa che gli dia la possibilità di sfuggire o, comunque, di non rimanere ancorato alla materialità e alla contingenza che è tuttavia insopprimibile»¹⁵.

1.2. Letteratura come impegno

Che cos'è la letteratura? è un ampio saggio, risalente al biennio 1946-1947, in cui si condensano riflessioni sull'arte, la letteratura, la società. Particolare notorietà ha avuto la nozione, scaturita da queste pagine, di letteratura *engagée*. Senza volerci soffermare (poiché non è certo questa la sede più adatta) sulle valenze politiche di una nozione di letteratura intesa come impegno, ci limitiamo a ricordare alcuni passi inerenti a questa tematica:

Lo scrittore "impegnato" sa che la parola è azione: sa che svelare è cambiare, e che non si può svelare se non divisando di cambiare [...]. Lo scrittore ha scelto di svelare il mondo e particolarmente l'uomo agli altri uomini, affinché costoro assumano di fronte all'oggetto messo così a nudo la loro intera responsabilità [...]. La funzione dello scrittore è di far sì che nessuno possa ignorare il mondo o possa dirsene innocente¹⁶.

Ci interessa qui soltanto sottolineare che la letteratura impegnata è intesa da Sartre concreta azione nel mondo, svelamento e trasformazione della realtà e della società da parte di un autore

¹¹ COSC, p. 284.

¹² Cfr. *ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Le pagine di Sartre ricordano a tratti – fatte le dovute differenze – quelle schopenhaueriane in cui la musica, indipendente da mondo fenomenico, è la porta d'accesso alla dimensione della volontà [Cfr. Schopenhauer, *Die welt as wille und vorstellung*, 1818. Tr it. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mondadori, Milano, 1989, in part. Libro III, §52, pp. 370-386].

¹⁵ G. Farina, *Conversazioni con Michel Sicard*, G. Farina, P. Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Edizioni Associate, Roma 1999, pp. 25-119, p. 111.

¹⁶ LETT, pp. 127-128.

libero e cosciente. Ma, dato che la letteratura è in fondo un'arte, e come tale basata sull'immaginario, diventa molto difficile capire come si possa giungere a un concreto impegno nella realtà prendendo le mosse da una "isola di irrealtà". L'immaginario, così come Sartre lo concepisce a partire da *L'immaginazione* in poi, sembrerebbe più un ostacolo che un'effettiva possibilità di operare sul mondo. Se parlare di impegno è già difficile a proposito della letteratura, come nota Pieri «parlare di *engagement* a proposito di pittura e musica appare inconcepibile: non è possibile, infatti, vincolare a fini e significati esteriori arti che hanno a che fare con la rivelazione di un "senso" immanente e ultimamente non decifrabile»¹⁷. Sarebbe dunque improprio evocare arti come la pittura e la musica, che giocano più su valenze simboliche che sull'universo dei significati. Sartre limita infatti le sue osservazioni al caso della letteratura, che resta comunque assai problematico. Non dimentichiamo il carattere prettamente *negativo* che Sartre è venuto attribuendo all'immaginario: caratteristiche come l'isolamento dell'immagine e la sua povertà di contenuto da un lato, come l'emarginazione e la possibile caduta patologica dell'individuo che ha "scelto" l'immaginario dall'altro, non fanno che creare una premessa sconcertante all'immaginario inteso come impegno. In particolare, come nota F. Comolli, «l'etica implicita proposta dall'*Imaginaire* oscilla continuamente tra l'*engagement* di un uso utopico-"rivoluzionario" dell'immaginario e il singolare *escapism* della fuga nell'irreale»¹⁸. Per capire se e come questo nodo problematico tra impegno e fuga si possa sciogliere, dobbiamo procedere nell'esame dei "poteri" della parola.

Come già osservato, *Che cos'è la letteratura?* è un'opera incentrata soprattutto sul ruolo dello scrittore e sulla sua capacità di *usare* le parole: il prosatore è infatti «un uomo che si serve di parole»¹⁹. Anzitutto, a Sartre preme distinguere lo scrittore dall'artista:

Per l'artista, il colore, il profumo, il tintinnio del cucchiaino sul piattino sono *cose* in grado supremo; egli si ferma alla qualità del suono o della forma, vi ritorna senza sosta, e se ne incanta; è questo colore-oggetto che trasferirà sulla tela, e gli farà subire una sola modificazione: lo trasformerà in oggetto *immaginario*. È quindi lontanissimo dal considerare i colori e i suoni come un *linguaggio*.²⁰

¹⁷ S. Pieri, *Metafisica ed immagine. Saggio su Jean-Paul Sartre*, Marzorati, Milano 1983, p. 216.

¹⁸ F. Comolli, *Le strutture trascendentali della coscienza nel primo Sartre: ipotesi di lettura*, «Rivista di filosofia neo-scolastica», anno LXXXI (1989), 1, pp. 107-137, p. 130.

¹⁹ LETT, p. 125.

²⁰ Ivi, p. 118-119.

L'artista dunque mantiene un rapporto strettissimo con l'oggetto: si ricorderà che l'immagine non è per Sartre altro che un modo di darsi di un oggetto alla coscienza. L'artista quindi trasforma l'oggetto in *oggetto immaginario*, tralasciandone il valore di linguaggio, cioè il valore *segnico-significativo*. Lo scrittore, al contrario, ha a che fare con le parole, e quindi con i *significati*. Ma, nota Sartre, va fatta una sotto-distinzione: «l'impero dei segni è la prosa; la poesia è nel campo della pittura, della scultura, della musica»²¹. La poesia risulta dunque assimilabile, più che alla letteratura, ad arti come la pittura e la musica. Il poeta è addirittura considerato da Sartre «al di fuori del linguaggio»²². L'uso che egli fa della parola non è quello del segno, ma piuttosto quello dell'immagine. Se è difficile capire come due individui, lo scrittore e il poeta, che fanno uso della parola possano viverla in due modi così diversi, Sartre riesce a individuare una causa di questa differenza nel peculiare modo di *darsi* della parola in ciascuno dei due casi: «la parola, che sottrae il prosatore a se stesso e lo getta in mezzo al mondo, rinvia al poeta, come uno specchio, la propria immagine»²³. È quindi una diversa forza della parola a spingere l'uomo, a seconda dei casi, ad assumere il ruolo di scrittore impegnato piuttosto che di poeta.

Nell'analisi di Sartre anche l'esperienza della lettura assume un ruolo centrale. Egli non si limita ad osservare che «la lettura è creazione diretta»²⁴, intendendo con ciò sottolineare il ruolo attivo e per nulla inerte del lettore. Sartre va oltre questa affermazione, mettendo sullo stesso piano quanto a importanza autore e lettore. L'immaginazione del lettore infatti non ha soltanto una funzione regolatrice, bensì costitutiva: «essa non gioca, ma è chiamata a ricomporre l'oggetto bello oltre le tracce lasciate dall'artista»²⁵. Dopo aver restituito alla lettura il suo giusto ruolo, Sartre dimostra che solo l'unione di essa con la scrittura porta a compimento l'opera d'arte:

L'operazione dello scrivere implica quella di leggere come proprio correlativo dialettico, e questi due atti distinti comportano due agenti distinti. È lo sforzo congiunto dell'autore e del lettore che farà nascere quell'oggetto concreto e immaginario che è l'opera dello spirito. Non v'è arte che per e attraverso gli altri²⁶.

²¹ Ivi, p. 120.

²² Ivi, p. 122.

²³ Ivi, p. 123.

²⁴ Ivi, p. 139.

²⁵ Ivi, p. 141.

²⁶ Ivi, p. 138.

Leggere è quindi il correlato dello scrivere; grazie all'unione ideale di autore e lettore l'opera letteraria può essere a un tempo oggetto concreto e immaginario. Dalla collaborazione di questi due ruoli l'opera d'arte emerge sotto una nuova veste, cioè come *prodotto collettivo*. È questa una novità sostanziale all'interno della concezione sartriana: dalle pagine de *L'immaginazione* l'immagine risultava una soggettività che «non può passare all'oggettivo»²⁷; le stesse analisi di *Immagine e coscienza* dedicate all'opera d'arte parevano escludere totalmente una dimensione “comunitaria” o comunque intersoggettiva del regno immaginario. Contrariamente a ciò, è necessario rendersi conto che nelle pagine di *Che cos'è la letteratura?* Sartre dà invece l'avvio a una rielaborazione della sua teoria che, pur tenendo ferme di essa le basi teoriche più forti, riesce a risolvere un nodo problematico come quello della visione intersoggettiva dell'arte. Finalmente Sartre si rende quindi conto che l'arte può esistere solo e attraverso gli altri. Questa è un'importante conquista, ma a dire il vero è difficile pensare di farla coesistere con una teoria totalmente basata sulla coscienza personale. A fronte di questa nuova visione sarebbe dunque stata forse necessaria anche una revisione teoretica, che Sartre però evita di affrontare.

La scrittura e la fruizione dell'opera letteraria rimettono in gioco un altro dei punti-chiave della teoria sartriana dell'immaginazione, quello cioè della libertà. La dimensione “solidale” che unisce autore e lettore comporta sia un coinvolgimento partecipe di entrambe le parti, sia un atto di fiducia nella *libertà* degli uomini, «e giacché sia i lettori che l'autore non riconoscono questa libertà se non per esigere che si manifesti, l'opera può definirsi una presentazione immaginaria del mondo in quanto questo esige la libertà umana»²⁸. È proprio perché l'uomo è libero che può riuscire a impegnarsi in una descrizione immaginaria del mondo, quale è l'opera letteraria. Questa condizione, che abbiamo già visto emergere a proposito della nozione di libertà in generale in rapporto all'immaginazione, comporta un punto di partenza ormai noto, cioè la *situazione*:

Questo mondo a lui ben noto l'autore l'anima e lo compenetra della sua libertà; partendo da esso il lettore deve operare la sua liberazione concreta: esso è la “non libertà”, la “situazione”, la storia; questo mondo io debbo criticare o accettare, mutare o conservare per me e per gli altri uomini. Perché se l'aspetto immediato della libertà è la negazione si sa che non si tratta

²⁷ IMM, p. 91.

²⁸ LETT, p. 150.

qui della possibilità astratta di dire di no, ma di una negazione concreta, che conserva in se stessa ciò che nega e se ne colora tutta quanta²⁹.

È dunque il mondo nella sua interezza a rappresentare la *situazione* che, grazie alla libertà, va superata. È evidente che, in questo nuovo contesto, la presa di distanza dal mondo propria della libertà assume un significato diverso, soprattutto alla luce di una letteratura considerata come impegno. Proprio per questo, Sartre parla di una negazione non più astratta ma concreta: il soggetto è quindi messo di fronte alla possibilità di accettare o criticare una situazione che si fa *storia*, cioè patrimonio che gli uomini conservano e si trasmettono di generazione in generazione. L'individuo dunque, almeno in apparenza, è finalmente disponibile a un'attiva frequentazione del mondo, e non più chiuso nell'isolamento coscienziale.

²⁹ Ivi, p. 154.

2

LA REALIZZAZIONE DELL'IMMAGINARIO

2.1. Genet

Il filone in cui, sorprendentemente, la teoria sartriana dell'immaginazione trova sviluppo e compimento è quello biografico. Sartre è infatti autore di alcune opere dedicate a scrittori come Baudelaire, Mallarmé, Genet, Flaubert. I nomi di questi personaggi fanno intuire che la loro scelta da parte di Sartre non è stata affatto casuale: si tratta infatti di autori che hanno portato il processo di creazione artistica fino ai suoi limiti estremi. In particolare, come nota François Noudelmann, per Sartre questi autori esemplificano l'atteggiamento di chi non considera la scrittura semplicemente come un'attività in seno al mondo, «ma come una visione del mondo e un modo di porre esso a distanza»³⁰. Ci soffermeremo in particolare alle opere dedicate a Genet e Flaubert, perché sono quelle in cui più evidentemente torna la tematica dell'immaginario. È lo stesso Sartre a rafforzare la convinzione che queste opere siano parte integrante della sua teoria dell'immaginario. Ecco quanto da lui affermato a proposito de *L'idiota della famiglia*, opera dedicata a Flaubert:

Credo che la più grande difficoltà sia stata introdurre l'idea dell'immaginario, l'immaginario come determinazione cardinale di una persona. "Il libro [*L'idiota della famiglia*], così come ora si presenta, si ricollega in qualche modo a *Immagine e coscienza*, che ho scritto prima della guerra"³¹.

L'ipotesi di una "continuazione" della teoria dell'immaginario risulta molto suggestiva: lo stesso fatto che essa sia da ricercarsi in opere prive del rigore formale e teoretico di *Immagine e coscienza*, ma caratterizzate dall'impronta "profana" di biografia (per quanto di tipo del tutto peculiare), non può che sostenere l'ipotesi secondo cui Sartre sia andato cogli anni maturando un'idea di immaginario diversa da quella da cui era partito.

³⁰ F. Noudelmann, op. cit., p. 179.

³¹ J. P. Sartre, *Sur "L'Idiot de la famille"*, in : *Situations X. Politique et autobiographie*, Gallimard, Paris 1976, p.101.

Cominciamo ora con l'analizzare *Santo Genet, commediante e martire* (1952), biografia "romanzata" dello scrittore Jean Genet definita dallo stesso Sartre come «il libro in cui ho spiegato meglio ciò che intendo per la libertà»³². Il nucleo centrale della storia di Genet – così come Sartre la interpreta – è costituito dalla vicenda di un individuo che, fin da bambino, è condannato a vivere nell'immaginario a causa dei suoi cattivi rapporti con la famiglia e la società in generale. Egli però acquista coscienza di questa "prigionia", rendendosi capace di una serie di *metamorfosi* che lo condurranno alla propria liberazione. Ciò che per noi più conta, la *vittoria* di Genet rappresenta un passaggio allo status di individuo *attivo* che avviene tramite la pratica della scrittura, cioè tramite l'immaginario. Ma andiamo per ordine. Genet, ancora bambino, «è stato convinto di essere, nel più profondo di se stesso, *un Altro da sé*»³³. L'identità che gli viene inculcata dalla "società dei Giusti" è quella di ladro; l'unico modo per vincere la propria alienazione è quello di assumere davvero l'identità che gli è stata imposta, consolidandola e diventandone realmente autore e protagonista. È a questo punto che si colloca lo scoperta dell'immaginario. Le pagine dedicate da Sartre a questo tema sono sorprendentemente conformi a quelle di *Immagine e coscienza*. L'immaginazione è infatti descritta come «un'operazione corrosiva che si esercita *sul reale*»³⁴. Non si tratta semplicemente di evadere dalla realtà, ma, come è ormai consueto per Sartre, di smaterializzarla. Ma il punto di partenza è sempre necessariamente costituito dal reale: Sartre insiste su questo punto, affermando che «non c'è immaginario senza realtà. È nel movimento del reale per annullarsi che le pallide ombre dell'immaginazione s'incarnano»³⁵. La scelta di Genet sarà dunque quella dell'immaginario. Egli aderirà, come abbiamo già notato, al ruolo che gli è stato imposto, cioè quello di ladro. Questa scelta assume il carattere di una *conversione al male*. L'opzione della libertà è quella del male: essa si afferma contro la sensibilità³⁶ e assume carattere immaginario. Nota Sartre: «il Male si chiama anche, molto semplicemente, *L'Immaginario*»³⁷. Se l'accostamento tra libertà e immaginario è un dato per Sartre ormai assodato da *Immagine e coscienza* in poi, la novità di questi passi è l'esplicito parallelo tra l'immaginario e il *Male*. L'immaginazione dunque non è solo il campo dell'irreale e del non-essere, ma anche della malvagità. Questa sovrapposizione è pressoché totale: «il Male, essendo Altro dall'Essere, è sempre *altrove*, sempre inafferrabile»³⁸;

³² J. P. Sartre, *Sartre par Sartre*, in : *Situations IX. Mèlanges*, Gallimard, Paris 1972, p. 102.

³³ GEN, p. 36.

³⁴ Ivi, p. 15.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ivi, p. 155.

³⁷ Ivi, p. 160.

³⁸ Ivi, p. 163.

le azioni malvagie di Genet, i suoi furti, sono «smacchi *nell'immaginario*»³⁹. Addirittura, nota Sartre, «il Male non si *fa*, s'immagina; qui sta la soluzione di tutte le sue contraddizioni. Il Male radicale non è la scelta della sensibilità, è quella dell'immaginario»⁴⁰. La condotta malvagia di Genet è generata da un forte *desiderio*, quello di affermare la propria identità. Ma «l'essere che egli vuol essere è una volontà del non-essere che annulla se stessa. Volendo l'essere, vuole il niente»⁴¹. Il desiderio di affermare l'immaginario passa necessariamente dal non-essere. Conseguentemente a ciò, la “scelta dell'immaginario” deve essere legata a una presa di coscienza; per poter agire sull'immaginario bisogna entrare a far parte di esso:

Di colpo diviene anch'egli immagine, perché non si può entrare in un'immagine che facendosi immaginario⁴².

Torna qui dunque un'altra tematica che abbiamo già incontrato in *Immagine e coscienza*, in cui Sartre notava che «per agire sugli oggetti irreali, è necessario che io stesso mi sdoppi, mi *irrealizzi*»⁴³. Qui, nel *Genet*, l'enfasi è tutta spostata su quello *sdoppiarsi* che Sartre aveva già individuato come legato alla “entrata” nell'immaginario. Genet infatti:

Nell'immaginazione, ruba per farsi ladro. Di colpo si sente del tutto irreali, blocca la propria attenzione su una interpretazione fittizia dei propri comportamenti, diviene attore⁴⁴.

La figura dell'attore è quindi il simbolo del passaggio dell'uomo all'immaginario. Genet diventa il doppio di se stesso, «fa esperienza del proprio niente»⁴⁵. Ma, diversamente da *Immagine e coscienza*, dove la scelta dell'immaginario era una scelta d'impotenza che sostanzialmente coincideva con la condizione patologica dello schizofrenico, qui la scelta del nulla in quanto Male assume un ruolo addirittura creativo:

L'immaginazione ha doppia faccia; se il giusto vuol farne un buon uso, essa è confessione d'impotenza: s'immagina ciò che non si possiede e ciò che non si può creare; ma se qualche anima orgogliosa e perduta ama le immagini in quanto tali, e pretende di creare un ordine di

³⁹ Ivi, p. 170.

⁴⁰ Ivi, p. 348.

⁴¹ Ivi, p. 325.

⁴² Ivi, p. 265.

⁴³ COSC, p. 134.

⁴⁴ GEN, p. 340.

⁴⁵ Ivi, p. 350.

false apparenze, universo parassita che del nostro si nutre cinicamente, caricatura diabolica della Creazione, allora l'immaginazione diventa bestemmia e sfida: poiché l'uomo, in quanto essere, viene da Dio, sceglierà risolutamente di essere immaginario, per non derivare che da se stesso⁴⁶.

Immaginazione dunque come atto blasfemo di autocreazione. Paradossalmente, solo una "anima orgogliosa e perduta" è in grado di far uso dell'immaginario nell'unico modo veramente attivo, cioè creandosi un "universo parassita" che è vera e propria sfida all'esclusività del ruolo creativo attribuito alla divinità. Volendo estremizzare questa argomentazione, potremmo dire, seguendo il ragionamento di Gonzi, che per Sartre il vero Dio è l'artista:

Il suo creare non perpetua né diffonde cumuli di contingenza, bensì raggiunge l'autofondazione non dell'in-sé ma dell'immaginario, percorrendo il cammino esattamente contrario rispetto a quello della falsa illazione teologica della prova ontologica: l'*ens causa sui* è l'ente capace di autoprodursi non dal nulla all'essere, quanto piuttosto perché capacità immaginativa, dunque nientificante l'essere e, per questa via, creatrice di senso⁴⁷.

L'artista, ovvero colui che opera sull'immaginario, risulta quindi il vero creatore, attraverso un iter che si oppone a quello della prova ontologica anselmiana del *Proslogion* (passando cioè dall'essere al nulla, e non viceversa). Fondamentale è di nuovo il ruolo della libertà: «la creazione artistica è immaginaria: essa ci presenta, attraverso l'oggetto d'arte, il mondo intero come se fosse prodotto e assunto dalla libertà umana»⁴⁸.

Ad ogni modo, la *vittoria* di Genet diventa effettiva soltanto quando decide di diventare scrittore: acquistando una dimensione artistica in quanto autore di opere letterarie, egli riesce finalmente a realizzare fuori di sé quell'immaginario che fino ad allora costituiva la sua forma d'esistenza, ottenendo così la più completa redenzione. La sua vittoria coincide col riscatto di fronte alla "società dei Giusti"; grazie all'opera d'immaginazione egli diventa attivo, riuscendo finalmente a riappropriarsi del suo rapporto col mondo:

Il mondo era la scheggia nella carne; *volendolo*, Genet si fuggiva, produceva un mondo immaginario; quando, con un leggero spostamento delle proprie intenzioni, decide di *realizzare* codesto mondo immaginario, di farne, col concorso altrui, un oggetto fittizio, intrico di segni e di cifre che non hanno altro scopo se non d'indicare Genet stesso, il mondo reale gli appartiene: semplicemente perché diventa utilizzabile⁴⁹.

⁴⁶ Ivi, pp. 350-351.

⁴⁷ A. Gonzi, op. cit., pp. 81-82.

⁴⁸ GEN, p. 481.

⁴⁹ Ivi, p. 538.

Genet parte dal mondo per irrealizzarlo, seguendo il percorso ontologico che dall'essere va al niente; il gesto successivo è quello della *realizzazione* del mondo parassitario che si è creato: questa è possibile solo attraverso l'opera letteraria. È grazie al "concorso altrui" proprio di una letteratura intesa come impresa collettiva (così come l'opera letteraria emerge da *Che cos'è la letteratura?*) che Genet può finalmente essere riconosciuto e riconoscersi per se stesso, in modo che il mondo diventi per lui finalmente campo di attività. Il tragitto che va dal mondo all'irreale, per poi tornare al mondo, è dunque possibile: Genet lo ha realizzato proprio con la letteratura e, soprattutto, grazie alla *parola*. Emerge quindi fortemente la differenza tra immagine e parola, non più nel senso di *Immagine e coscienza*, ma in quello di *Che cos'è la letteratura?*:

L'immagine resta un'assenza: io *non la vedo* realmente, e non la intendo; sono io che mi esaurisco nel sostenerla. Ma la parola, se la pronuncio, posso intenderla. E se arrivo a distrarmi da me stesso mentre mi esce di bocca, se arrivo a dimenticare che sono io a dirla, posso ascoltarla come se *emanasse da un altro*; meglio ancora, come se risonasse da sé sola⁵⁰.

Queste parole – cui singolarmente simili saranno le osservazioni di Derrida contenute nel suo *La voce e il fenomeno* – illustrano la differenza tra l'immagine, destinata a permanere nell'assenza, e la parola, risuonante nella sua oggettività. Ciò comporta una appropriazione della realtà sociale e intersoggettiva che sembrava preclusa all'immaginario: «ora, l'immagine, sfuggente, imprecisa, individuale, riflette soprattutto la nostra singolarità, ma la parola è sociale, universalizza [...]. Con le parole, l'Altro riappare»⁵¹. C'è dunque uno scarto, un salto di livello tra l'immagine e la parola. Questo però avviene nel contesto di un ripensamento da parte di Sartre delle idee base della sua teoria dell'immaginario, tanto che egli arriva ad affermare che «l'immaginazione si sostiene su parole: le parole completano i nostri fantasmi, tappano le loro lacune, ne sorreggono l'inconsistenza, li prolungano, li arricchiscono di tutto ciò che non si può né vedere né toccare»⁵². Questo nuovo sviluppo è però del tutto coerente con le passate riflessioni sull'immagine: se quest'ultima infatti irrealizza, la parola invece ha la facoltà di *realizzare* l'immaginario. Di conseguenza, la tesi della letteratura *engagée* contenuta nelle pagine di *Che cos'è la letteratura?* non sembra più contraddittoria rispetto al *corpus* della teoria

⁵⁰ Ivi, p. 444.

⁵¹ Ivi, 443.

⁵² Ibidem.

dell'immaginazione: finalmente comprendiamo il nesso tra immaginazione e parola, legame che può far sì che la letteratura, opera immaginaria, possa avere la facoltà di agire sul reale.

L'immaginario giunge ora ad avere una *influenza causale* sul mondo, facoltà che era originariamente negata a una immaginazione esclusivamente legata alla soggettività come quella delle prime due opere sull'immaginazione. Al tempo stesso, diventa chiaro che l'apparente linearità che dall'autore dell'opera letteraria va verso il mondo ha assolutamente bisogno della provenienza dall'immaginario, per cui allo scrittore diventa necessario irrealizzarsi per poter poi divenire soggetto attivo con la sua opera. È a questo punto utile cominciare a distinguere, anche se non è Sartre a farlo esplicitamente, tra immaginario e irrealizzazione: se quest'ultima è un fenomeno di movimento verso il nulla che avviene tramite l'immagine, l'immaginario può invece trovare un diverso compimento, cioè con una *realizzazione* che avviene attraverso la parola. Per ora fermiamoci qui; proseguiremo le nostre osservazioni analizzando *L'idiota della famiglia*.

2.2. Flaubert

L'idiota della famiglia (1971-1988) è l'ultima grande opera sartriana. Rimasta incompiuta, è una monumentale biografia, di nuovo "romanzata", dedicata a Gustave Flaubert. Per quanto ci riguarda, essa rappresenta l'ultima, più matura testimonianza che Sartre ci ha lasciato da interpretare per riuscire finalmente a dare conto della sua teoria dell'immaginario.

In maniera del tutto simile a quanto avvenuto per *Santo Genet, commediante e martire*, anche l'opera dedicata all'autore di *Madame Bovary* diviene spunto per riflettere sulla vita di chi ha consapevolmente scelto l'immaginario come strumento di realizzazione personale. Il piccolo Gustave è un bambino infelice, a causa del problematico rapporto col padre autoritario. Egli viene considerato dai familiari alla stregua di un ragazzo ritardato (di qui il titolo dell'opera), da se stesso come un individuo irreal:

Ha preso in prestito gli occhi del dottor Flaubert, e contempla, incredulo, e sprezzante, il bambino che, nello specchio, gesticola per convincerlo. Del resto, l'irrealtà si accresce: l'oggetto veduto è *la sua immagine*, non è lui; il riflesso serve da *analogon* al suo corpo visibile che gli sfugge: e quanto a lui, senza quasi saperlo, si è irrealizzato⁵³.

⁵³ ID, vol. II, p. 672

Di qui il passaggio all'immaginario: per autocostruirsi e acquistare la propria individualità Gustave fa la sua scelta, «la scelta dell'irreale»⁵⁴. Egli decide quindi di diventare attore, cioè di utilizzare il proprio corpo come luogo dell'immaginario. Come abbiamo già notato in altri passi, essere attore è un modo del tutto peculiare di avere a che fare con l'immaginario. Sartre tenta un raffronto con le altre arti:

I materiali dello scultore sono fuori, nel mondo; è questo blocco di marmo che il suo scalpello irrealizza; quello del romanziere è il linguaggio, i segni che traccia sul foglio: l'uno e l'altro possono pretendere che lavorano senza per questo smettere di essere se stessi. L'attore non lo può: il suo materiale è la sua persona; il suo scopo: essere irrealmente un altro⁵⁵.

L'attore dunque, a differenza di qualsiasi altro artista, lavora sul suo corpo. Egli non ha bisogno di cercare suo materiale di partenza nel mondo; proprio per questo motivo la sua opera non crea artefatti che possono essere visti. Ma, scegliendo di irrealizzare se stesso, egli si mette in gioco in una maniera molto più estrema, di modo che la sua *finalità* diventa quella di essere *un altro*. Iniziata in *Immagine e coscienza* e proseguita in *Santo Genet, commediante e martire*, la riflessione sull'attore trova qui il suo sviluppo più pieno, poichè Sartre decide di considerare la particolare natura del corpo attoriale in quanto *analogon*. È questa occasione di nuove considerazioni in generale sull'*analogon*:

L'atto immaginante, preso nella sua generalità, è quello di una coscienza che mira a un oggetto assente o inesistente, attraverso una certa realtà che altrove ho chiamata *analogon* e che non funziona come un segno, ma come un simbolo, cioè come la materializzazione dell'oggetto a cui si mira⁵⁶.

Sartre specifica qui finalmente quello che aveva spesso solo lasciato intendere: l'*analogon* funziona esattamente come un *simbolo*. Mentre in *Immagine e coscienza*, sempre nel contesto della descrizione dell'*analogon*, l'enfasi era posta soprattutto sull'aspetto irreal dell'immagine (a scapito della materialità del supporto), qui è invece sottolineata la funzione materializzante dell'*analogon*. L'approccio molto più incentrato sulla materialità è evidente anche da quanto Sartre osserva a proposito del quadro:

⁵⁴ Ivi, p. 668.

⁵⁵ Ivi, p. 672.

⁵⁶ Ivi, pp. 669-670.

Quando guardo un ritratto, la tela, le macchie di colore disseccato, la cornice stessa, costituiscono l'*analogon* dell'oggetto – cioè dell'uomo oggi morto che è servito di modello al pittore – e, in pari tempo – in una indissolubile unità – dell'opera, cioè della totalizzazione intenzionale delle apparenze accumulate intorno a quel volto celebre⁵⁷.

Il quadro dunque è ora inteso non più come «cosa materiale *visitata* di quando in quando (ogni qual volta lo spettatore assume un atteggiamento immaginativo) da un irreal»⁵⁸. Il quadro si fa *analogon* sia dell'oggetto rappresentato, sia dell'opera considerata in sé, cioè di sé stesso (si ricordino a questo proposito le osservazioni sull'opera d'arte contemporanea in *Immagine e coscienza*). L'approccio di Sartre sembra davvero cambiato: ora egli non evita più frettolosamente le caratteristiche fisiche del quadro, ansioso di passare alla considerazione dell'immagine. Piuttosto, si sofferma sulle tracce disseccate di colore sulla tela (chiara indicazioni di maggiore attenzione per la materialità) e addirittura su quella cornice che avevano vista precedentemente analizzata doverosamente solo da Ortega Y Gasset. Ma è soprattutto il ricorso ai termini *indissolubilità* e *totalizzazione* che lascia intuire una nuova sensibilità da parte di Sartre nei confronti della materialità dell'oggetto-opera. Seguendo questa interpretazione, l'opera d'arte sembra ragionevolmente interpretabile come un tutto omogeneo e coeso, e non più secondo la dicotomia *analogon* / immagine.

Ne *L'idiota della famiglia* c'è spazio anche per riconsiderare un caso che si era rivelato assai problematico ne *L'immaginazione* e poi, soprattutto, in *Immagine e coscienza*, quello cioè dell'immagine mentale. Ecco le parole di Sartre in proposito:

Quando si tratta di quelle che impropriamente si chiamano “immagini mentali”, l'intenzione immaginante si interessa per *analogon* delle determinazioni parziali del mio corpo (fosfeni, movimento degli occhi, rumore del mio respiro) e con questo io sono parzialmente irrealizzato: il mio organismo resta l'esistenza reale che si sgancia dall'essere su *un solo punto*⁵⁹.

Anche in questo caso la riflessione è preziosa per portare luce su un tipo di *analogon* dimostratosi di non facile definizione. L'*analogon* dell'immagine mentale è di natura differente da quelli, per esempio, del quadro e della fotografia perché coincide, seppur parzialmente, con il

⁵⁷ Ivi, p. 670.

⁵⁸ COSC, p. 280.

⁵⁹ ID, vol. II, p. 670.

corpo del soggetto. L'individuo resta quindi dotato di esistenza reale, mentre è un solo punto del suo corpo a irrealizzarsi, ovvero «certi organi in particolare: globi oculari, estremità digitali, corde vocali. È questo, precisamente, l'*analogon* delle immagini dette “mentali”»⁶⁰. Sartre ritiene dunque di essere finalmente giunto, sviluppando le osservazioni sui movimenti cinestetici svolte in *Immagine e coscienza*, a una soddisfacente descrizione di ciò che accade nel caso dell'immagine mentale. È partendo da una maggiore considerazione dell'elemento materiale che il filosofo francese riesce a trovare ciò che cercava nel corpo del soggetto, seppur limitatamente a specifiche parti di esso.

L'unico caso che comporta l'irrealizzazione totale del corpo è, come abbiamo già visto, quello dell'attore, in cui è tutto il corpo a fare da *analogon*. Ma lasciamo la parola a Sartre:

La cosa è tuttavia diversa quando si tratta di un attore: questi mira a manifestare un oggetto assente o fittizio attraverso la totalità del proprio individuo: manipola se stesso come il pittore fa con la tela e la tavolozza. Kean, che si muove sul palcoscenico del Drury Lane, presta il suo passo ad Amleto: i suoi spostamenti reali da un lato all'altro della scena scompaiono, nessuno se ne accorge più, e d'altronde prese come tali, le andate e le venute di quell'ometto nervoso non hanno nessun senso, e nessun altro scopo è concepibile se non quello di consumare le scarpe. Ma quei passi restano assorbiti, per il pubblico e per Kean stesso, dalla passeggiata del principe di Elsinore che va su e giù parlando tra sé. Così i gesti, la voce e il fisico dell'attore. La percezione dello spettatore si irrealizza in immaginazione: egli non osserva il tic, il passo, lo «stile» di Kean: si figura di osservare quelli dell'immaginario Amleto. Diderot ha ragione: l'attore non prova realmente i sentimenti del suo personaggio; ma sarebbe ingiusto supporre che egli li esprima a sangue freddo: la verità è che li prova irrealmente. Intendiamo che i suoi sentimenti reali – il panico di palcoscenico, per esempio – si ‘recita sfruttando il proprio panico’ – gli servono da *analogon*, egli mira, attraverso essi, alle passioni che deve esprimere. La tecnica dell'attore non riposa sulla conoscenza esatta del proprio corpo e dei muscoli che bisogna contrarre per esprimere la tale o la tal altra emozione: essa consiste prima di tutto più complessa e meno concettualizzata – nella utilizzazione di codesto *analogon* in funzione dell'emozione immaginaria che egli deve fittiziamente provare⁶¹.

Questo lungo passo ci fa comprendere in che senso il corpo dell'attore è da considerarsi *analogon*. L'attore manipola se stesso così come il pittore la tela; in conseguenza di ciò, se presi come tali, i suoi gesti non avrebbero senso (esattamente come un quadro potrebbe anche essere considerato una semplice e grezza tela). Ma ciò non accade, perché il pubblico *non percepisce* i

⁶⁰ Ivi, p. 917.

⁶¹ Ivi, p. 670.

gesti dell'attore, ma li trasfigura grazie all'immaginario. Riguardo poi l'espressione dei sentimenti nella recitazione, per essere credibile, cioè per riuscire davvero a esprimere il *pathos* richiesto dalla recitazione, l'attore ha bisogno di partire da sentimenti reali (il panico) ma li tratta come materia di irrealizzazione per far emergere l'immaginario. La "tecnica" dell'attore è di conseguenza descrivibile come un'estrema consapevolezza del proprio corpo in quanto *analogon*, ovvero come porta (o finestra, per dirla con Fink) che conduce all'irreale della messa in scena.

Questa descrizione ci aiuta a comprendere perché ben presto il ruolo attore comincia a "stare stretto" a Flaubert. Accedere all'immaginario irrealizzando il suo corpo non è sufficiente alla sua esigenza di riscatto. Il fallimento dell'aspirazione a essere commediante diventa provvidenziale per portare Flaubert alla scoperta della scrittura. Gustave si rende quindi conto della possibilità di materializzare l'immaginario nella parola scritta:

Ma se la parola che gli risuona nella testa, o che è vagamente pronunciata, ha una funzione allucinatoria, che bisogno ha Gustave di trasferirla nella sua penna per deporla scritta sul foglio? La risposta è che egli vuole materializzarla e, contemporaneamente, spingerne a fondo l'*immaginazione*. I vocaboli che egli ripete nella sua testa e che nessuno ascolta, rassomigliano troppo a immagini, in un certo senso, per poter fornire alla coscienza immaginante dei buoni *analogia*. Fuggitivi, inascoltati, essi scivolano e, nonostante la loro affascinante *alterità*, sembrano appartenere al vissuto nella sua pura soggettività. Persino quando, nella solitudine, il piccolo Flaubert le pronuncia a voce alta, esse sono ancora troppo *sue* per imporsi al suo onirismo e sostenerlo fino alla fine, perché esse non esistono nella loro attualità sonora che per il tempo stesso in cui la *sua* vita le declama. *Scripta manent*. Certo la *sua* mano traccia i grafema, ma questi sopravvivono al movimento delle dita, si isolano, si richiudono su di sé, assumono, non appena l'inchiostro è seccato, un'esistenza indipendente, obiettiva⁶².

Scripta manent, dunque. La parola immaginata mentalmente risulta troppo simile all'immagine per poter fungere da *analogon*. Sostanzialmente, ciò significa che essa è ancora troppo vaga ed evocativa – oltre che troppo poco materiale – per poter sopravvivere allo stato attuale della coscienza. Non a caso, Sartre sottolinea che questo è un livello di immagini sfuggenti e scivolose, che appartengono soltanto al regno della soggettività. Capiamo quindi bene cosa Sartre intendeva, già ne *L'immaginazione*, affermando che l'immagine «non può passare all'oggettivo»⁶³. Ma nemmeno la parola pronunciata ad alta voce, che pure risuona oggettivamente, riesce a sfuggire al vincolo che la lega all'individuo, forse proprio perché

⁶² Ivi, p. 932.

⁶³ Ibidem.

Gustave la pronuncia *nella solitudine*. È dunque solo la parola scritta che ha la forza di sopravvivere a chi la depone su carta, vivendo finalmente un'esistenza *indipendente* e, soprattutto, *intersoggettiva*. La conclusione di Sartre è dunque che «la letteratura del giovane Flaubert è l'immaginario materializzato»⁶⁴.

Cerchiamo ora di capire quali caratteristiche ha la parola come strumento di materializzazione dell'immaginario. Alla base della scrittura c'è anzitutto un desiderio: Gustave ha scelto il discorso scritto perché esso può valere come «un immenso *analogon* di tutte le assenze che vuol rendere presenti»⁶⁵. La scrittura dunque come processo di materializzazione di ciò che è assente, oltre che di affermazione dell'individuo. Se la produzione di immagini mentali era un'attività in fondo fine a se stessa, consolatoria ma in grado di produrre soltanto sentimenti fittizi, per cui «basta l'apparizione del reale per metterli subito in fuga»⁶⁶, quello delle parole è invece un effettivo *riempimento* del desiderio. «In che cosa la scrittura è appagamento?»⁶⁷, si chiede Sartre. È ormai palese che la risposta a questa domanda va cercata in quella particolare materialità delle parole che fa sì che esse, una volta deposte sulla carta, permangano. Compiuto questo passo, entra in gioco – come Sartre ha esposto in *Che cos'è la letteratura?* – il ruolo del lettore: se il testo è stato opportunamente trattato (banalmente: se è stato scritto bene) «il lettore prenderà un qualsiasi grafema per *analogon* del significato cui mira»⁶⁸. La parola scritta è quindi in grado di assolvere la sua funzione nel senso più pieno solo quando incontrata dal lettore, al quale l'autore ha voluto in qualche modo trasmettere l'immaginario che ha realizzato. In questo senso è chiaro ancora una volta di più che per Sartre la parola scritta (poiché essa è un *analogon*) assume, piuttosto che la funzione di segno, quella di simbolo (proprio perché, come abbiamo visto in precedenza, la funzione dell'*analogon* è simbolica). Reinterpretata alla luce di questa nuova acquisizione, l'idea (contenuta in *Immagine e coscienza*) di accomunare segno e immagine alla luce della loro comune rappresentatività si trasforma in una presa di coscienza del valore simbolico del testo che, a differenza dell'immagine, ha anche la facoltà di superare le barriere della soggettività e della fuggevolezza. Di nuovo, *scripta manent*.

⁶⁴ Ivi, p. 945.

⁶⁵ Ivi, p. 940.

⁶⁶ COSC, p. 215.

⁶⁷ ID, II, p. 941.

⁶⁸ Ivi, p. 937.

Rispetto a *Santo Genet commediante e martire*, nell'opera dedicata a Flaubert le parole hanno una funzione più positiva di riscatto sociale e, al limite, di ribellione contro la società borghese. Non è più in primo piano la dimensione del Male, necessario correlato della scelta dell'immaginario fatta da Genet. Probabilmente si tratta di un ripensamento di Sartre, il quale del resto, anche all'interno di *L'idiota della famiglia*, cambia spesso opinione. Ad esempio, a proposito del riscatto di Flaubert, egli lo interpreta in un primo momento – l'abbiamo appena notato – come ribellione contro la borghesia, poi come adesione a quest'ultima. Ciò che più conta è del resto che, in entrambi i casi, la rivincita dei due personaggi avvenga a partire dall'immaginario e tramite le parole. Un "residuo di oscurità" può comunque essere rinvenuto nell'idea della letteratura come mezzo per rendersi attivi nel reale. L'oscurità va ricercata nel fatto che, anche per Flaubert, scegliere di scrivere significa «avvolgere il suo male e di integrarlo come mezzo di obbiettivarsi attraverso la scrittura»⁶⁹. Oltre a ciò, Gustave (esattamente come Genet) si è convertito alla letteratura quando ha compreso che «poteva tentare, attraverso di essa, una contro-creazione che lo avrebbe reso l'eguale (immaginario) di Dio»⁷⁰. Non bisogna dimenticare che quello che nasce dall'immaginario è un mondo alternativo e parassitario, che si genera proprio in contrapposizione a quello reale. Ciò comporta che, nel momento della realizzazione di questo immaginario tramite la scrittura, la penna dell'autore non sia guidata da un progetto teorico prestabilito, ma piuttosto da un impeto proveniente dall'immaginario, cioè da un "luogo" dominato dal potere eversivo (e potenzialmente maligno) dell'irrealizzazione. Se interpretata in base a questo spunto, l'intera riflessione sartriana sulla letteratura e sul ruolo dello scrittore appare come una messa in discussione del ruolo dell'intellettuale nella società, per cui diventa legittimo chiedersi cosa davvero spinge l'uomo a scrivere, domanda che è nascostamente alla base di tutta la produzione sartriana da *Che cos'è la letteratura?* in poi.

2.3. La rivincita della materialità

Volendo ora tentare un bilancio della teoria dell'immaginazione sartriana, nel percorso che va dalle prime opere "tecniche" fino ai tardi scritti biografici, possiamo seguire l'idea di Michel Sicard, secondo il quale Sartre ha realmente modificato la sua teoria. Egli ravvisa questo cambiamento soprattutto nella scoperta della *materialità*. Nota Sicard:

⁶⁹ Ivi, p. 667.

⁷⁰ Ivi, p. 973.

Questa teoria dell'immagine basata sulla nullificazione iniziale diventa allo stesso tempo una specie di spirale, di voragine aspirante per procurare materia al soggetto che non può formarsi se non attraverso l'alterità⁷¹.

Proprio questa tensione del soggetto verso la sua formazione e riscatto è quella “logica del desiderio” che abbiamo visto essere alla base dei progetti immaginari di Genet e Flaubert. Ma l'aspetto della materialità è onnipervasivo in quella che potremmo chiamare la “seconda parte” della teoria sartriana: non solo materia del mondo come appropriazione e rivincita da parte del soggetto, ma anche, e soprattutto, attenzione a tutti gli aspetti materiali della creazione artistica. L'interesse di Sartre si incentra infatti sui *corpi*, tanto quello dell'attore, quanto quello della parola. Si può quindi rilevare una grande differenza tra la prima e la seconda parte della teoria: se abbiamo visto che nelle opere degli anni '40 era l'*immaterialità* dell'immagine a costituire il centro delle argomentazioni sartriane, nelle grandi opere biografiche ad essa si oppone invece la *materialità* della parola, intesa come incarnazione dell'immaginario. Non a caso, anche nei suoi articoli dedicati all'arte, Sartre trattò soprattutto di artisti capaci di esprimere forte materialità e “pesantezza” nelle loro opere. Un esempio sono i passi dedicati al Tintoretto, i cui densi colori suscitano in Sartre queste osservazioni:

Lo squarcio giallo del cielo al di sopra del Golgota, il Tintoretto non l'ha scelto per significare l'angoscia, né tanto meno per provocarla; è angoscia e, insieme, cielo giallo. Non cielo giallo, né cielo angosciato; è un'angoscia fatta cosa, è un'angoscia trasformata in squarcio giallo del cielo⁷².

Dall'analisi sartriana emerge un'idea di pittura in cui senso e materialità fanno una cosa sola. Il pittore «è quindi lontanissimo dal considerare i colori e i suoni come un *linguaggio*. Ciò che vale per gli elementi della creazione artistica vale anche per le loro combinazioni: il pittore non vuole tracciare dei segni sulla tela, vuole creare una cosa»⁷³. Sartre dunque cerca nel Tintoretto un “materialismo primitivo”: l'oggetto estetico non è più *analogon* di un'immagine originaria, imponendosi piuttosto come massa concreta e autonoma. In un certo senso, si tratta dunque di una rivincita dell'*analogon*, che in *Immagine e coscienza* era considerato mero supporto (anche se, nelle pagine da Sartre dedicata all'arte contemporanea, possibile *analogon* di se stessa,

⁷¹ M. Sicard, *Conversazioni con Michel Sicard*; in: G. Farina, P. Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Edizioni Associate, Roma 1999, pp. 25-119, p. 107.

⁷² LETT, p. 119.

⁷³ *Ibidem*.

sembra essere implicitamente anticipata l'idea di un'opera considerata in sé, nella sua materialità). Oltre a ciò, come nota Sicard, ciò che a Sartre interessa nell'opera d'arte è «la messa al bando di ogni *imagerie*: la tela viene descritta attraverso una specie connivenza con altri sistemi di percezione (empirico, pragmatico, scientifico-profetico) che si fondano sempre più sul vissuto»⁷⁴. Dunque è dalla materialità della tela che deve emergere l'immagine, e non più da un presunto altrove; questa è un'idea che fa tornare alla mente le parole di Merleau-Ponty, testimoniando dunque del grande cambio di direzione operato da Sartre. Se queste riflessioni valgono per il Tintoretto, a maggior ragione sono applicabili agli artisti che di Sartre furono amici (e per questo assimilati all'esistenzialismo). Fra questi: Calder, Wols, Masson, Giacometti. A quest'ultimo, in particolare, Sartre dedicò un saggio, del quale vogliamo commentare un breve estratto:

Il suo proponimento non è quello di presentarci un'immagine, ma di produrre dei simulacri che, mentre si offrono per quello che sono, suscitano in noi i sentimenti e i gesti che sono provocati di solito dall'incontro di uomini reali⁷⁵.

L'opera di Giacometti, al pari di quella del Tintoretto, permette a Sartre di illustrare la sua idea d'arte, un'attività cioè che lavora nella materialità per produrre materialità. Il traguardo dell'artista è infatti quello di essere riuscito a mettere *choses* sulla sua tela, oggetti che provocano nello spettatore sentimenti reali e non fittizi. L'approdo di Sartre è dunque – come nota Farina – una nuova visione dell'immaginario inteso «non più come una funzione capace di irrealizzare la realtà, quanto piuttosto quel particolare modo di immaginare la realtà materiale, attraverso “emozioni-immagini” e “immagini muscolari e tattili”, ovvero attraverso “sensazioni immaginarie”»⁷⁶.

Nuovamente a proposito della materializzazione dell'immaginario, notiamo che questa operazione, negata esplicitamente da Sartre in *Immagine e coscienza*, diventa poi un tanto possibile quanto necessario strumento di emancipazione nel reale. Conseguenza di ciò è un ripensamento del rapporto tra testo e immagine: dove quest'ultima resta relegata alla condizione soggettiva e personalistica dell'individuo, la parola scritta è invece *strumento* di azione e riscatto.

⁷⁴ M. Sicard, op. cit., p. 79.

⁷⁵ J.P. Sartre, *Les peintures de Giacometti*, in : *Situations IV. Portraits*, Gallimard, Paris 1964, pp. 362-363.

⁷⁶ G. Farina, op. cit., p. 20.

Grazie al nuovo approccio sartriano, torna in primo piano anche il tema della con-fusione tra testo immagine, che abbiamo visto apparire per la prima volta, seppur in maniera non abbastanza convincente, in *Immagine e coscienza*. Basterebbe la possibile natura di *analogon* attribuita alla parola a convincerne; ma Sartre va oltre, e ne *L'idiota della famiglia* abbozza l'idea secondo cui la parola scritta possa avere una valenza "estetica" che va oltre la sua funzione segnica. Citando un passo di Flaubert per dimostrare che la dominazione dei luoghi esotici corrisponde al desiderio di visitarli, Sartre riporta alcuni nomi di località: Calcutta, Costantinopoli, Andalusia, Guadalquivir⁷⁷. Per Sartre c'è una sorta di magia legata a questi nomi, perché «è la bellezza visiva di quelle parole [che] serve da analogon alla bellezza delle città e dei luoghi che esse designano»⁷⁸. Si tratta quindi di riappropriarsi della "fisionomia" delle parole, di ritrovarvi quello che esse significano, senza trascurare – come nota Sicard – che è soprattutto una «la sonorità strana di queste parole [...] che crea una fascinazione così particolare»⁷⁹.

Ma Sartre è autore di una riflessione sulle parole ancora più sorprendente, che risponde all'esigenza, messa in luce da Sicard, di «cogliere il linguaggio e l'immaginario attraverso la materialità del significante e, prima di tutto, attraverso la "configurazione grafica della parola"»⁸⁰. Prendendo spunto da un verso di Mallarmé tratto da *Brise marine*, Sartre prova a lasciar parlare il mondo immaginario che scaturisce dai grafemi:

“Perdus, sans mâts, sans mâts..” l'organizzazione poetica anima la parola: sbarrato in croce il *t s* s'innalza al di sopra delle altre lettere come l'albero al di sopra della nave; attorno ad esso le lettere si raggruppano: è lo scafo, è il ponte; certuni – dei quali io faccio parte – individuano in codesta lettera bianca, la vocale *a* schiacciata sotto l'accento circonflesso con sotto un cielo basso e nuvoloso, la vela che si affloscia⁸¹.

La parola francese *mât* (albero maestro) simboleggia e rappresenta dunque un referente reale, cioè la nave che naviga, con la *m* a raffigurare il mare, la *a* lo scafo e l'accento circonflesso la vela piegata dal vento. Le parole portano dunque con sé elementi figurativi. Non bisogna però travisare l'idea di Sartre: egli non vuole dire che il linguaggio è un insieme di pittogrammi⁸². Le

⁷⁷ ID, II, p. 933.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ M. Sicard, op. cit., p. 49.

⁸⁰ Ivi, p. 53.

⁸¹ ID, II, p. 936.

⁸² Ecco come G. Rubino sintetizza l'operato di Sartre: «La scrittura letteraria presuppone l'istanza dell'immaginario, che nella parola valorizza, a spese del significato, la fisionomia fonica e grafica, assumendola come «analogon» degli oggetti affascinanti che designa, come appagamento del desiderio d'irrealizzazione. L'uso allucinatorio oltrepassa la semplice funzione segnica del grafema, legata alla

parole restano ciò che sono nel linguaggio ordinario, esattamente come nel cartello segnaletico “Ufficio del capostazione”, esempio da cui, insieme a Sartre, abbiamo preso inizio nel nostro percorso di analisi del rapporto tra segno e immagine. Non può infatti mai essere totalmente dimenticata l’idea dell’arbitrarietà del segno che è alla base delle teorie linguistiche moderne. Piuttosto, l’interpretazione giusta da dare alle parole di Sartre è quella proposta da Sicard:

Quando un “autore-immaginarizzante” sceglie una *parola* scritta con l’alfabeto utilizzerà la figurazione visuale di quella parola integrandola con l’immaginario progettato. Le parole scritte, nel loro andamento grafico, attivano una immaginazione profonda nel campo visivo, poiché sono fenomeni visibili dotati di una forma particolare non anodina, anche se minimale. Sartre restituisce il visibile al leggibile⁸³.

Dunque, non parole come immagini ma parole in cui grafismo e sonorità possono evocare oggetti, secondo «rapporti obiettivi e materiali, accessibili a ogni lettura»⁸⁴. La funzionalità di queste parole dipende in ogni caso dall’uso e dalla scelta consapevole dell’autore. In conseguenza di ciò, probabilmente la teoria sartriana non si applica tanto alla prosa di Flaubert quanto a una scrittura poetica, che dall’immaginario trae ragion d’essere (si ricordi l’esempio dei versi di Mallarmé). Concludiamo con un ultimo passo sartriano:

Si dirà che, in questo caso, qualsiasi parola – a dispetto del suo carattere convenzionale – può avere la funzione di creare immagini, ed io rispondo che la cosa è evidente: infatti non si tratta di rassomiglianze dovute al caso tra il materiale significante e l’oggetto significato, ma dei momenti felici di uno stile che obbliga a cogliere la materialità del vocabolo come unità organica e questa come la presenza stessa dell’oggetto contemplato⁸⁵.

percezione, per stimolare l’impulso immaginativo che presentifica per analogia, attraverso la peculiarità dell’individuale e le risonanze sottili della parola, la cosa suggerita» [G. Rubino, op. cit., p. 25, nota a piè di pagina].

⁸³ M. Sicard, op. cit., p. 54.

⁸⁴ Ivi, p. 56.

⁸⁵ ID, II, p. 936.

CONCLUSIONI

Un primo bilancio in conclusione a questo studio non può che risultare positivo rispetto alle convinzioni e ai propositi da cui abbiamo preso le mosse. Il ruolo dell'immaginario all'interno del pensiero sartriano si è confermato essere imprescindibile per chiunque intenda avvicinarsi all'autore di *Immagine e coscienza*; allo stesso tempo, la speculazione sull'immaginazione, soprattutto alla luce del "suggello" posto a essa dalle due opere biografiche della maturità, si dimostra assolutamente attuale, oltre che aperta a possibili sviluppi e approfondimenti.

L'analisi delle prime opere sartriane ha messo in luce molto bene quella "monoliticità" della coscienza che abbiamo più volte notato. L'assoluta autonomia dei "poteri" della coscienza – in particolare la sua funzione irrealizzante – ha spesso esposto la teoria sartriana al rischio di una caduta nello psicologismo, o peggio nel solipsismo. L'idea di una coscienza virtualmente "onnipotente" si affaccia del resto tanto spesso da costituire una negatività in grado di pregiudicare le intenzioni fenomenologiche (che in realtà spesso sono tali solo sulla carta) della speculazione sartriana, tanto che essa potrebbe essere definita, così come è stato fatto da Gilbert Durand, come una «Coscienza-dell'immagine-in-Jean-Paul-Sarte»¹.

Lasciando momentaneamente da parte il problema della coscienza (e quelli a esso direttamente connessi, della libertà e della soggettività), ci accostiamo ora più da vicino al tema dell'immaginazione. Il confronto con altri autori di stampo fenomenologico ha visto privilegiato, come abbiamo preannunciato fin dall'introduzione, Husserl. Per Sartre si tratta in realtà di prendere le mosse da Husserl per poi distanziarsi da lui praticamente subito: in particolare, in *Immagine e coscienza* il distacco sembra ormai totale (c'è chi ha definito Husserl il «grande assente»² di quest'opera), anche se molto spesso, magari nascostamente, riaffiorano echi del pensiero husserliano. L'intenzionalità e l'idea dell'immagine come "qualcosa che propriamente non è" sono del resto spunti profondamente husserliani. I temi riguardo cui Sartre prende distanza da Husserl sono invece il problema dell'Ego e quello della *hylé* dell'immagine. In realtà, proprio questi due argomenti costituiscono dei punti deboli della teoria di Sartre e, potendo approfondire il pensiero husserliano molto più di quanto abbiamo potuto fare qui, probabili punti di forza di Husserl. La scelta sartriana di giudicare l'Ego come niente affatto indispensabile rappresenta il punto di partenza della sua chiusa concezione della coscienza, la quale preclude ogni possibile dimensione dinamica e intersoggettiva che in Husserl è invece

¹ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Presses universitaires de France, Paris 1963 ; tr. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari 1972, p. 17.

² F. Comolli, *Le strutture trascendentali della coscienza nel primo Sartre: ipotesi di lettura*, «Rivista di filosofia neo-scolastica», anno LXXXI (1989), 1, pp. 107-137, p. 124.

presente (e grazie alla quale il pensiero del filosofo tedesco continua a conservare intatta la sua freschezza). Qualcosa di simile accade riguardo il tema dell'immagine mentale: Sartre evidenzia fin da *L'immaginazione* la mancata risoluzione di questo problema da parte di Husserl, ma in realtà, opera dopo opera, risulta evidente che si tratta anche per lui di un "crucchio" destinato a presentarsi a più riprese. Questo problema può considerarsi veramente risolto, più che in *Immagine e coscienza*, con le osservazioni de *L'idiota della famiglia*, che individuano in alcune parti del corpo (a seconda dei casi) l'*analogon* dell'immagine mentale; nonostante ciò la sensazione che permane è quella di una questione talmente problematica da risultare ancora, seppur in qualche modo risolta, colma di ambiguità. Lo stesso tema dell'*analogon*, che nelle intenzioni di Sartre avrebbe dovuto essere uno dei capisaldi della sua teoria, resta tutt'altro che convincentemente approfondito, e questo è probabilmente un sintomo di una sempre problematica tematizzazione del rapporto soggetto-mondo. Tale rapporto resta infatti per Sartre sempre sbilanciato verso il primo dei due poli; una scelta maggiormente paritaria avrebbe probabilmente giovato, oltre che alla filosofia sartriana in toto, anche alla descrizione della relazione tra immagine e materialità, così come abbiamo visto accadere in autori come Fink e Ortega Y Gasset, per i quali la questione del supporto non è un problema ma una fonte di ricchezza.

Passando poi specificamente all'analisi dell'immagine, resta inestinguibile l'impressione che Sartre abbia attribuito all'immagine, a partire da *L'immaginazione* fino a *L'idiota della famiglia*, una connotazione sempre negativa. In questo senso, le critiche mosse a Sartre da più autori colgono decisamente nel segno insistendo sull'idea di un'immagine "degradata". Se per Sartre l'immagine non è più interna alla mente o alla coscienza, essa resta tuttavia "cosa minore" per via di tutti gli attributi di segno negativo a essa assegnati, in primis la collocazione dell'immagine nel terreno del nulla. È certo innegabile che gli esempi che popolano le pagine di Sartre siano molto suggestivi e in grado di imprimersi nella memoria. Il ritratto di Carlo VIII o la fotografia dell'amico Pietro sono immagini entrate a buon diritto nella storia della filosofia grazie alla loro efficacia, più o meno come il centauro husserliano. Ciononostante, parlare di un'immagine che è sempre altrove, che appartiene al solo campo della soggettività (a volte perfino con esiti di tipo patologico) e che è in ogni caso destinata a svanire di fronte alla realtà come neve sotto il sole, significa connotarla con attributi negativi difficili da ignorare. Anche la stessa riflessione contenuta in quella che abbiamo classificato come la seconda parte della teoria sartriana (ovvero quella delle grandi "biografie romanzate") non fa che confermare tale idea: l'entrata in gioco della realizzazione dell'immaginario sminuisce ancora di più il ruolo

dell'immagine, relegandola a una dimensione che è solo accessoria a un processo più ampio di cui essa è una parte e non il culmine.

Un tema emerso in maniera tanto inaspettata quanto forte dalla nostra ricerca è quello del rapporto tra immagine e segno. Questo è l'ambito in cui Sartre dimostra appieno le doti di maggiore originalità e novità della sua teoria. L'idea di una possibile commistione tra segno e immagine è assai suggestiva. In realtà, è forse più opportuno parlare di confusione, anche perché in *Immagine e coscienza* Sartre è autore di affermazioni contraddittorie a proposito di questo tema, a tratti sostenendolo e a tratti negandolo. La stessa indecisione che abbiamo rinvenuto nell'idea di un'immagine che si dà "immediatamente con certi segni e caratteristiche", non fa che confondere ancora più le idee riguardo i rapporti tra segno e immagine. In effetti *Immagine e coscienza* non è di esemplare chiarezza a questo proposito; fortunatamente, una presa di posizione più decisa è quella contenuta ne *Santo Genet commediante e martire* e ne *L'idiota della famiglia*. Come abbiamo già avuto modo di notare, il tema della commistione di immagine e segno "rompe" con la tradizione culturale occidentale che fa del segno qualcosa di convenzionale e arbitrario e dell'immagine un irrazionale incapace di veicolare significati. In realtà, come abbiamo visto, la conclusione sartriana non è così "eversiva" come potrebbe a tutta prima sembrare. Sartre nota infatti che il segno (ovvero il testo) continua nonostante tutto ad assolvere la funzione strumentale e convenzionale che la cultura occidentale gli ha assegnato, senza che esso, pur potendo in certi casi evocare immagini, assuma il carattere di pittogramma. Del resto, come l'analisi sartriana dei versi di Mallarmé ha dimostrato, la possibilità di far delle parole immagini resta pressoché totalmente vincolata alla pratica poetica e all'abilità dell'autore (oltre che alla necessaria sensibilità del lettore). La conclusione risulta un po' amara per chiunque desideri ritrovare nelle parole di Sartre echi di un pensiero che usciva sconfitto già nel Cratilo platonico, quello cioè di chi credeva ancora che le parole potessero avere una funzione non meramente strumentale, portando in loro la "cosa in sé". In fondo anche l'immagine, apparentemente in grado di venire in contatto con un sapere "altro" da quello della parola scritta, finisce in realtà per essere informata da quella cultura alfabetico-razionale che pratichiamo ogni giorno da tempo ormai memorabile. Anche le analisi di Roland Barthes – che abbiamo provato a considerare sotto più punti di vista come un prosecutore dell'approccio sartriano ai temi dell'immagine – portano a queste stesse conclusioni. In *Retorica dell'immagine* (1964) egli ha messo molto bene in luce il fatto che noi apparteniamo a una civiltà della scrittura, il che comporta che la denotazione pura, cioè una comprensione al di là del linguaggio, sia impossibile.

Una parte della teoria sartriana che abbiamo visto essere stata fatta oggetto di molte critiche è quella che esamina da vicino la fruizione dell'opera d'arte. In considerazione di questo tema, viene in luce la dialettica individuo-intersoggettività che è uno dei punti cardine della tematica dell'immaginazione. Ricordiamo che per Sartre l'immagine appartiene al regno della soggettività; la stessa "scelta dell'immaginario" è qualcosa di totalmente personale, oltre che strettamente connesso al tema della libertà. Quest'ultima è in fondo per Sartre più che altro una possibilità di prendere distanza dal mondo, il che conferma ancora una volta che la sua è una filosofia del soggetto e non dell'intersoggettività (la libertà del resto finirà per assumere connotazioni negative, in particolare con la nozione di "angoscia"). Analizzando dunque la questione dell'esperienza estetica così come emerge da *Immagine e coscienza* (con tutte le possibili critiche a essa connesse), si tratta di capire come delimitare i confini di ciò che può essere considerato arte o meno, il che si lega evidentemente al ruolo privilegiato del soggetto giudicante. Questo problema porta necessariamente con sé l'impossibilità di una comprensione dell'arte che sfugga al livello personale-soggettivo, precludendo così una dimensione sociale alla sfera dell'esperienza artistica. Il mutato atteggiamento della seconda parte della speculazione sartriana fornisce una risposta a tutto ciò. La letteratura come impegno e il ruolo paritario di autore e lettore aprono il campo all'idea di una finalmente plausibile intersoggettività legata all'immaginario. Soffermandosi però più a fondo sulle opere biografiche, ci si accorge che in realtà la nozione di autore porta con sé una componente di soggettività ancora troppo esasperata, soprattutto con l'idea di uno scrittore come creatore quasi divino e nell'apparentemente necessario stato di "diversità" o minorità che dà avvio alla pratica di scrittura come riscatto.

Il dato probabilmente più interessante per la nostra ricerca sta nel fatto che in realtà l'immagine risulta infine in Sartre sconfitta. Come abbiamo visto le caratteristiche negative a essa attribuite sono molte, in particolare, l'immagine resta cosa minore, relegata al regno della soggettività. A fronte di questa "sconfitta" si può dunque parlare – soprattutto in conseguenza di ciò che abbiamo osservato a proposito del rapporto segno/immagine – di una rivincita della parola sull'immagine. Se considerata nella sua globalità, la riflessione sartriana vede un immaginario che finalmente si stacca dall'immagine, o meglio si distingue dall'irrealizzazione (cioè l'atto connesso alla creazione dell'immagine), per fare invece parte integrante con il processo che porta alla realizzazione, che è anche il passaggio dalla soggettività alla socialità, dalla vacua impermanenza alla sussistenza dell'incarnazione materiale. Il nuovo interesse per la materialità porta con sé anche una accresciuta sensibilità per il tema del supporto/*analogon*: si ricordano a questo proposito le riflessioni sugli artisti che realizzano una grande fisicità e

pesantezza nelle loro tele (esempio paradigmatico è il caso del Tintoretto). Il passaggio dalla prima alla seconda parte della teoria sartriana sta dunque tutto nello scarto tra l'individualità e l'intersoggettività, tra l'immagine e la parola scritta, tra la musica di Beethoven e le tele del Tintoretto.

Concludendo dunque, l'immaginario, in quanto tema che persiste in tutta l'opera sartriana, non è tanto, come credevamo nell'introduzione, una "corrente sommersa", ma piuttosto qualcosa che vive un rapporto di continua e paritaria influenza nei confronti delle altre tematiche di volta in volta centrali per il pensiero sartriano. In particolare, notiamo come nella seconda fase della produzione sartriana è proprio la teoria dell'immaginario a essere influenzata da tematiche apparentemente estrinseche (la letteratura impegnata), dove invece nella prima parte era la teoria dell'immaginario a "ispirare" i contenuti delle altre opere. La dottrina dell'immaginario di Sartre va dunque compresa nel suo complesso e nei suoi sviluppi; la seconda parte di essa fornisce risposta a molti dei quesiti che la prima lasciava aperti (non a caso, molte delle critiche che abbiamo preso in considerazione a proposito di *Immagine e coscienza* non possono tenere conto dei tardi sviluppi della teoria proprio perché cronologicamente precedenti). Tenere conto di queste "risposte" non significa rivalutare Sartre dopo averlo criticato: nessuna di queste due istanze ci compete, dato che qui ci limitiamo piuttosto a registrare e commentare. Da notare è in ogni caso che non tutte le difficoltà sorte con la teoria sartriana finiscono per essere appianate. In particolare, ci sembra di poter dire che caratteristica fondamentale della teoria sartriana dell'immaginazione (e della sua filosofia tutta), da considerare a seconda dei casi come pregio o difetto, sia il fatto che essa è vincolata a una concezione dell'esistenza individuale che resta assolutamente centrale, pur nel suo aspetto di apertura al mondo.

In conclusione, vorremmo nuovamente fare un accenno a quella "vittoria verbale" che, se è certamente propria di personaggi come Genet e Flaubert, rappresenta anche, in senso più ampio, la rivincita del testo sull'immagine. Siamo della convinzione che una conclusione come questa, soprattutto per una società come quella attuale, che si professa, banalmente e con un certo qual autocompiacimento, "civiltà dell'immagine", rappresenti una grande lezione su cui sarebbe necessario riflettere.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI SARTRE

Apologie pour le cinéma; in *Écrits de jeunesse*, Gallimard, Paris 1990.

L'imagination, Alcan, Paris 1936; tr. it. di A. Bonomi, *L'immaginazione*; in: *L'immaginazione - Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 1962.

La transcendance de l'Ego. Esquisse d'une description phénoménologique, «Recherches philosophiques», n. 6 (1936), pp. 85-123; ripubblicato in volume a cura di S. Le Bon, Vrin, Paris 1965; tr. it. di R. Ronchi, *La trascendenza dell'ego*, Egea, Milano 1992.

La nausée, Gallimard, Paris 1938; tr. it. di B. Fonzi, *La nausea*, Mondadori, Milano 1958.

Esquisse d'une théorie des émotions, Hermann, Paris 1939; tr. it. di A. Bonomi, *Idee per una teoria delle emozioni*; in: *L'immaginazione - Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 1962.

La temporalité chez Faulkner, «Nouvelle revue française», luglio 1939; ripubblicato in *Situations I*, Gallimard, Paris 1947.

Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité, «Nouvelle revue française», n.304 (1939), pp. 129-31; ripubblicato in *Situations I*, Gallimard, Paris 1947, pp. 31-35; tr. it. di L. Arano-Cogliati e altri, *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*. In: *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 279-281.

L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination, Gallimard, Paris 1940; tr. it. di E. Botasso, *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino 1948.

L'être et le néant, Gallimard, Paris 1943; tr. it. di G. Del Bo, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 1965.

L'existenzialisme est un humanisme, Nagel, Paris 1946; tr. it. di P. Caruso, *L'esistenzialismo è un umanesimo*, Mursia, Milano 1963.

Baudelaire, Gallimard, Paris 1947; tr. it. di J. Darca, *Baudelaire*, Mondadori, Milano 1989.

Qu'est-ce que la littérature?, «Les temps modernes», nn. 17-22 (1947); ripubblicato in *Situations II*, Gallimard, Paris 1948; tr. it. di L. Arano-Cogliati e altri *Che cos'è la letteratura?*; in: *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1960, pp.117-214.

Saint Genet comédien et martyr, Gallimard, Paris 1952; tr. it. di P.A. Rovatti, *Santo Genet, commediante e martire*, Il Saggiatore, Milano 1972.

Les mots, Gallimard, Paris, 1964, tr. it. di L. De Nardis, *Le parole*, Il Saggiatore, Milano 1964.

Les peintures de Giacometti, in : *Situations IV. Portraits*, Gallimard, Paris 1964.

L'idiot de la famille, Gallimard, Paris 1971, Vol. I ; tr. it. di C. Tavolini, *L'idiota della famiglia*, Il Saggiatore, Milano 1977.

Sartre par Sartre, in : *Situations IX. Mèlanges*, Gallimard, Paris 1972.

Sur "L'Idiot de la famille", in : *Situations X. Politique et autobiographie*, Gallimard, Paris 1976.

Le scénario Freud, Gallimard, Paris 1984; tr. it. di A. Morino, *Freud*, Einaudi, Torino 1985.

OPERE SU SARTRE

AA. VV., *Conversazioni con Michel Sicard*; in: G. Farina, P. Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Edizioni Associate, Roma 1999, pp. 25 – 119.

R. Barilli, *Per un'estetica mondana*, Il Mulino, Bologna 1964.

R. Barilli, *L'immaginazione come funzione antropologica*, «Rivista di estetica», anno XXII (1992), n. 42, pp. 39-40.

O. Borrello, *L'estetica dell'esistenzialismo*, D'anna, Messina-Firenze 1956.

O. Borrello, *Il soggettivismo nel pensiero estetico di J.P.Sartre* «Rassegna di scienze filosofiche», anno XII (1959), n. 4, pp. 317-338.

C. Brandi, *Sulla filosofia di Sartre*, «L'immagine», anno I (1947), n. 4 (pp. 197-216) e n.5 (p.273-281).

G. Carchia, *Immaginazione e imaginaire in Jean-Paul Sartre*, «Rivista di estetica», anno XXXII (1992), n. 42, pp. 45-54.

P. Caruso, *L'ontologia fenomenologica. Introduzione alla filosofia di J. P. Sartre* «Aut-Aut», n. 51 (1959), pp. 138-156.

G. Cera, *Sartre tra ideologia e storia*, Laterza, Roma-Bari 1972.

F. Comolli, *Le strutture trascendentali della coscienza nel primo Sartre: ipotesi di lettura*, «Rivista di filosofia neo-scolastica», anno LXXXI (1989), 1, pp. 107-137.

G. Farina, *Prospettive attuali della teoria dell'immaginario in Sartre*; in: G. Farina, P. Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Edizioni Associate, Roma 1999, pp. 7 – 23.

F. Fergnani, *La cosa umana*, Feltrinelli, Milano 1978.

A. Gonzi, *Fondazione, creazione e creazione artistica in Sartre*, «Filosofia», terza serie, anno XLII (1992), Fasc. 1, pp. 59-88.

R. Milani, *Jean Paul Sartre: L'immaginazione nell'aura del pensiero irriflesso*, «Rivista di estetica», anno XXXII (1992), n. 42, pp. 145-157.

S. Moravia, *Introduzione a Sartre*, Laterza, Roma-Bari 1993-1997.

F. Noudelmann, *Sartre: l'incarnation imaginaire*, L'Harmattan, Paris 1996.

A. Papone, *Esistenza e corporeità in Sartre*, Le Monnier, Firenze 1969.

G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano 1979.

C. Pianciola, *La reificazione della coscienza nei primi scritti di Sartre*, «Rivista di filosofia», volume LVII (1966), n.1, pp. 36-52.

S. Pieri, *Metafisica ed immagine. Saggio su Jean-Paul Sartre*, Marzorati, Milano 1983.

R. Ronchi, *Il bergsonismo di Sartre*; in: J.P. Sartre, *La trascendenza dell'ego*, Egea, Milano 1992, pp. 1-16.

P.A. Rovatti, *Introduzione a Santo Genet, commediante e martire*; in: J.P. Sartre, *Santo Genet, commediante e martire*, Il Saggiatore, Milano 1972.

G. Rubino, *L'intellettuale e i segni. Saggi su Sartre e Barthes*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1984.

M. Sicard, *Sartre*, Editions Borderie, Paris 1979.

M. Sicard, *Conversazioni con Michel Sicard*; in: G. Farina, P. Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Edizioni Associate, Roma 1999, pp. 25-119.

V. Tonini, *Pattern o del fantasma*, «La fiera letteraria» anno XVIII (1963), n. 13, p. 1.

G. Varet, *L'ontologie de Sartre*, Presses Universitaires de France, Paris 1948.

ALTRE OPERE

Agostino, *Confessioni*, tr. it. Di C. Vitali, Rizzoli, Milano 1996.

Anselmo, *Monologion*, tr. it. di I. Sciuto, Rusconi, Milano 1995.

Aristotele, *Poetica*, tr. it. di M. Valgimigli, Laterza, Roma-Bari 1997.

G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris 1957; tr. it. Di G.S. Stevan, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975.

G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Presses universitaires de France, Paris 1960; tr. it. di E. Catalano, *La poetica della rêverie*, Edizioni Dedalo, Bari 1972.

R. Barthes, *Le Message Photographique*, «Communications», 1961 ; ripubblicato in: *L'obvie et l'optus. Essais critiques III*, Editions de Seuil, Paris 1982; tr. it. Di C. Benincasa e altri, *Il messaggio fotografico*; in: *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985-2001, pp. 5-21.

R. Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, Paris 1980; tr. it. Di R. Guidieri, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.

S. De Beauvoir, *La force de l'age*, Gallimard, Paris 1960; tr. it. di B. Fonzi, *L'età forte*, Einaudi, Torino 1995.

H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses universitaires de France, Paris 1889; tr. it. di F. Sossi, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2002.

H. Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris 1896; tr. it. di A. Pessina, *Materia e memoria* Laterza, Roma-Bari 1996.

G. Brand, *Welt, ich und zeit. Nach unveröffentlichten manuskripten Edmund Husserls*, M. Nijhoff, The Hague 1955; tr. it. di E. Filippini, *Mondo, io e tempo nei manoscritti inediti di Husserl*, Bompiani, Milano 1960.

C. Brandi, *Segno e immagine*, Aesthetica, Palermo 1996.

G. Casati, *L'immagine: introduzione ai problemi filosofici della rappresentazione*, La Nuova Italia, Firenze 1991.

R. Cristin, *Husserl-Heidegger: la fenomenologia in discussione*; in: E. Husserl, M. Heidegger, *Fenomenologia* (a cura di R. Cristin), Edizioni Unicopli, Milano 1999, pp. 11-114.

G. Deleuze, *Le bergsonisme*, Presses universitaires de France, Paris 1966; tr. it. di P.A. Rovatti e D. Borca, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001.

G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Les editions de minuit, Paris 1983; tr. it. di J.P. Manganaro, *Cinema I. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984.

G. Deleuze, *L'image-temps*, Les editions de minuit, Paris 1985; tr. it. di L. Rampello, *Cinema II. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.

J. Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 1967; tr. it. di G. Dalmasso, *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano 1997.

M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, vol. I*, Puf, Paris 1953; tr. it. di L. Magrini, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Lerici, Roma 1969.

G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Presses universitaires de France, Paris 1963 ; tr. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari 1972.

M. Ferraris, *L'immaginazione*, Il Mulino, Bologna 1996.

E. Fink, *Spiel als weltsymbol*, Kohlhammer GmbH, Stuttgart 1960; tr. it. di Nadia Antuono, *Il gioco come simbolo del mondo*, Hopeful Monster editore, Firenze 1991.

E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit*; in: *Studien zur Phänomenologie. 1930-1939*, M. Nijhoff, The Hague 1966, pp. 74-78.

M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Editions Fata Morgana, Paris 1973; tr. it. di R. Rossi, *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988.

H. Frampton, *Impromptus on Edward Weston: everything in its place*; in: «October», n. 5 (1978), p. 64.

E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001.

M. Fumagalli Beonio Brocchieri e F. Parodi, *Storia della filosofia medievale*, Laterza, Roma-Bari 1989.

G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Gottinga, 1816-1966; tr. it. di A. Moni, *Scienza della logica*, Laterza, Roma-Bari 1968.

E. H. Gombrich, *The story of art*, Phaidon Press Limited, London 1995; tr. it. di M. L. Spaziani, *La storia dell'arte*, Leonardo, Milano 1999.

M. Heidegger, *Sein und zeit (Erste Hälfte)*, «Jahrbuch f. Philosophie u. philosophische Forschung», Halle, VIII (1927), pp. 1-438; tr. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1970.

M. Heidegger, *Wat ist metaphysik?*, Klostermann, Frankfurt Am Main 1929; tr. it. di F. Volpi, *Che cos'è metafisica?*, Adelphi, Milano 2001.

E. Husserl, *Zur phänomenologie des inneren zeitbewusstseins*, M. Nijhoff, The Hague 1917-1966; tr. it. di A. Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1998.

E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlass*, M. Nijhoff, The Hague 1898-1980.

E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie, vol I*, M. Nijhoff, The Hague 1913; tr. it. di G. Allinet e E. Filippini *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi 1950.

E. Husserl, *Logische untersuchungen*, M. Niemeyer, Halle 1913-1922; tr. it. di G. Piana, *Ricerche Logiche*, Il Saggiatore, Milano 1968.

E. Husserl, *Erfahrung und urteil*, edito da L. Landgrebe, Prag 1939; tr. it. di Filippo Costa e Leonardo Samonà, *Esperienza e giudizio*, Bompiani, Milano 1995.

E. Husserl, *Cartesianische meditationen und pariser vorträge*, Kluver Academic Publishers B.V. 1950-1963; tr. it. di F. Costa, *Meditazioni cartesiane con l'aggiunta dei discorsi parigini*, Bompiani, Milano 1997.

M. Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Éditions Nathan, Paris 1994; tr. it. di D. Buzzolan, *Introduzione all'analisi dell'immagine*, Lindau, Torino 1999.

A. Kallir, *Sign and design: the psychogenetic source of the alphabet*, Trend, Plymouth 1961; tr. it. Di F. Urbani Ferrario, *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto*, Spirali/Vel, Milano 1994.

R. Kearney, *The wake of imagination*, Routledge, London 1994.

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964; tr. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969.

M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964; tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

E. Migliorini, *Critica, oggetto e logica*, Il Fiorino, Firenze 1968.

F. Nietzsche, *Die geburt der tragödie, 1876*; tr. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977.

J. Ortega Y Gasset, *Meditación del marco*; in: *El espectador III - 1921*. In: *Obras completas*, tomo III, Alianza Editorial - Revista de Occidente, Madrid 1983; tr. it. di C. Bo, *Meditazione sulla cornice*; in: *Lo spettatore*, Ugo Guanda, Milano 1984, pp. 82-88.

L. Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo*, Sansoni, Firenze 1950.

A. Pessina, *Introduzione a Bergson*, Laterza, Roma-Bari 1994.

G. Piana, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini e Associati, Milano 1988.

Platone, *Cratilo*, tr. it. di E. Martini, Rizzoli, Milano 2000.

Platone, *Lettere*, tr. it. di P. Innocenti, Rizzoli, Milano 1997.

Platone, *Repubblica*, tr. it. di F. Gabrieli, Rizzoli, Milano 1997.

Platone, *Sofista*, tr. it. di M. Vitali, Rizzoli, Milano 1996.

Platone, *Timeo*, tr. it. di G. Reale, Rizzoli, Milano 2000.

R. Ronchi, *Il pensiero bastardo*, Marinotti Edizioni, Milano 2001.

M. M. Saraiva, *L'imagination selon Husserl*, M. Nijhoff, The Hague 1970.

F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1922; tr. it. di T. De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, 1970.

A. Schopenhauer, *Die welt as wille und vorstellung*, 1818; tr. it. di A. Vigliani, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mondadori, Milano 1989.

C. Sini, *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*, Laterza, Roma-Bari 1989.

C. Sini, *Filosofia e scrittura*, Laterza, Roma-Bari 1994.

C. Sini, *Teoria e pratica del foglio-mondo*, Laterza, Roma-Bari 1997.

C. Sini, *Idoli della conoscenza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.

H. Spiegelberg, *The phenomenological movement*, M. Nijhoff, The Hague 1960.

W. Tatarkiewicz, *Dzieje szeciuj pojec*, Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976; tr. it. di O. Burba e K. Jaworska, *Storia di sei idee*, Aestetica, Palermo 1997.

P. Thévenaz, *De Husserl à Merleau-Ponty, Qu'est-ce que la phénoménologie?*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel 1966 ; tr. it. di G. Mura, *La fenomenologia. Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty*, Città nuova editrice, Roma 1969.

F. Valentini, *La filosofia francese contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1958.

S. Vanni Rovighi, *Una fonte remota della teoria husserliana dell'intenzionalità*; in: AA.VV., *Omaggio a Husserl*, Il Saggiatore, Milano 1960.

F. Voltaggio, *Fondamenti della logica di Husserl*, Edizioni di comunità, Milano 1965.

L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge, London 1961; tr. it. di A. G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus. In: Tractatus logico-philosophicus e quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1995.

J. J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Presses universitaires de France, Paris 1997; tr. it. di S. Arecco, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999.

INDICE

Introduzione	p. 3
I. La fenomenologia, la coscienza, l'immaginazione	
1 La coscienza	
1.1 La Trascendenza dell'ego	p. 13
1.2 La spontaneità della coscienza	p. 17
2 L'immaginazione	
2.1 L'illusione di immanenza	p. 20
2.2 Bergson e la rivalutazione delle immagini	p. 22
2.3 L'immaginazione in Husserl	p. 25
II. L'immaginario	
1 Le basi della teoria	
1.1 L'irrealizzazione e il <i>nulla</i>	p. 33
1.2 La materialità dell'immagine: l' <i>analogon</i>	p. 38
1.3 La tesi di irrealità e la libertà della coscienza	p. 43
1.4 Quasi-osservazione e povertà dell'immagine	p. 47
2 L'immagine e il suo oggetto	
2.1 Segno e immagine	p. 51
2.2 Segno come disegno	p. 54
2.3 La magia del ritratto e la cornice	p. 57
2.4 La fotografia e la posizione di essenza	p. 60
2.5 L'immagine mentale	p. 63
3 Mondi immaginari	
3.1 Immagini illusorie	p. 67
3.2 La temporalità e il mondo immaginario	p. 69
3.3 L'esperienza dell'opera d'arte	p. 72
III. Immaginazione e letteratura	
1 Dall'immaterialità alla letteratura impegnata	
1.1 <i>La nausea</i>	p. 81
1.2 Letteratura come impegno	p. 84
2 La realizzazione dell'immaginario	
2.1 Genet	p. 89
2.2 Flaubert	p. 94
2.3 La rivincita della materialità	p. 100
Conclusioni	p. 106
Bibliografia	p. 113