UNIVERSITÀ DI PARMA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

DOTTORATO DI RICERCA IN

SCIENZE FILOLOGICO-LETTERARIE, STORICO-FILOSOFICHE E ARTISTICHE

CICLO XXXVII

La corporeità nella transizione digitale: prospettive fenomenologiche

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. ITALO TESTA

Tutore:

Chiar.mo Prof. GEMMO IOCCO

Dottorando: PAOLO ANTONELLI

Anni Accademici 2021/2022– 2023/2024

A mio padre.

Più di ogni libro o studio, mi ha insegnato il senso della *presenza*.

Ringraziamenti 6
Abbreviazioni e sigle 7
Introduzione 12
PARTE PRIMA – PERCEZIONE ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
Considerazioni iniziali 25
Intenzionalità 32
Teoria degli interi e delle parti 34
Contenuto effettivo e contenuto intenzionale della percezione 40
Il carattere sintetico della coscienza 46
Il riempimento 51
Credenza 61
Contra Stepanians e Contra Dokic-Martin 72
Temporalità 79
Cinestesia 90
Ambiente circostante e struttura orizzontale dell'esperienza 99
Considerazioni conclusive 107
PARTE SECONDA – FANTASIA e DIGITALE ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
Considerazioni iniziali 115
Fantasia e Coscienza d'Immagine 118
Verbildlichung e struttura dell'immagine fisica 120
Contrasto e somiglianza 124
*Hinein*schauen e hin*weg*weisen 134
Problematiche della *Verbildlichung* 137
Teoria della riproduzione e Ich-Spaltung 143
La *perzeptive Phantasie* 153
Theateraufführung: oggetto artistico non raffigurativo 160
Zuschauer 169
schauspielerischer Darstellung 181
Fenomenologia dell'agenzia 190
Agenzia digitale 202
Ich-Spaltung 2.0 211
Considerazioni conclusive 227
Conclusione 234
Bibliografia 239

Ringraziamenti

Il primo ringraziamento, *ab imo corde*, è destinato, fuori da ogni dubbio, al Prof. Gemmo Iocco, per la sua attenzione e la sua costanza, per la sua disponibilità e la sua umanità, che mi hanno accompagnato durante tutto l'arco del mio lavoro di ricerca.

Ringrazio particolarmente tutti i docenti dell'Università di Parma, in particolare le Prof. Beatrice Centi, Irene Binini e Valentina Petrolini e i Prof. Andrea Staiti e Italo Testa per il loro confronto sincero e il loro ascolto attivo.

Ringrazio i colleghi dell'Università di Parma, in particolar modo: Viola Tosi, Giulio Cavalli, Tommaso Mapelli, Daniele Molinari, Giovanni Mariotti, Irene Pisani, Francesca Sofia Alexandratos, Teresa Roversi. Mi avete ricordato che la ricerca e la filosofia sono imprese collettive.

Voglio, inoltre, ringraziare il Prof. Claudio Rozzoni, le Prof. Federica Buongiorno e Michela Summa, per la loro disponibilità e il loro onesto consiglio.

Desidero ringraziare anche il *Center for Subjectivity Research* dell'Università di Copenhagen. Ringrazio il Prof. Søren Overgaard e il Prof. Dan Zahavi per i colloqui concessimi, per avermi permesso di frequentare i laboratori settimanali di fenomenologia e per le critiche costruttive destinate alla mia ricerca. Un ringraziamento anche a tutti gli altri membri del CFS: gli scambi di battute con ognuno di voi hanno aggiunto una nuova prospettiva e sono stati fertili terreni di riflessione.

Su quest'ultimo punto, mi sento anche di ringraziare tutte le persone che, con un semplice dialogo, mi hanno portato a nuovi livelli di comprensione del lavoro, oltre che muovermi a rinnovata consapevolezza del fatto che la filosofia si fa *tra* e *per* la gente. Grazie: Antonio ed Edoardo; Marco e Alessia; Leonardo e Veronica; Umberto e Simona; Andrea; Riccardo e Chiara; Nicolò; Davide e Pasqualina; Tommaso e Giulia; Samuele e Camilla; Bianca e Davide; Chiara e Francesco; Vittorio, Beatrice e Simone; Jasmine, Giuseppe ed Enea Alexander; Davide ed Elisa; Roberto ed Elisa; Sergio; Giada; Matteo; Daniele; Ludovico e Marta; Federico; Marco; Claudia; Andrea; Michele e Irene; Raffaele; Fabio e Valentina; tutte le case di carità.

Un ringraziamento imponente a tutti i membri della mia famiglia, che comunque non esaurisce il senso di gratitudine che provo nei loro confronti. Se, da un punto di vista senecano, la filosofia mi aiuta a non evitare le tempeste della vita, condividerle con voi mi ha permesso, mi permette e mi permetterà di navigarle senza perdere la rotta.

Dulcis in fundo. Un più che affettuoso ringraziamento ad Elena, per il sostegno, la pazienza, l'amore. Per ciò che è stato, per ciò che è, per ciò che sarà.

Abbreviazioni e sigle

1. Letteratura primaria

a. Husserliana Gesammelte Werke

I volumi della serie Husserliana verranno citati con la sigla **Hua**, seguita dal numero romano, che ne segna la collocazione all'interno della collezione, e dal numero arabo per il paragrafo o la pagina (ad esempio, Hua XXIII, p. 509; oppure, Hua XXIII, § 27). I volumi della serie *Husserliana-Materialen* verranno citati con la sigla **Mat**, seguita dal numero romano per il volume e quello arabo per la pagina (ad esempio, Mat. III, p. 136). Per le opere tradotte, e più citate, si segnalano le seguenti sigle e abbreviazioni:

MC = Husserliana 1. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Hrsg. Stephan Strasser, Martinus Nijhoff, Den Haag 1950, Nachdruck 1973; tr. it. (1960), *Meditazioni cartesiane: e I discorsi parigini*. Traduzione e introduzione di Filippo Costa. Milano, Italia: Bompiani.

Id_1 = Husserliana 3, 1-2. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Hrsg. Karl Schuhmann, Martinus Nijhoff, Den Haag 1976; tr. it. (2002) *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica I*, introduzione di Elio Franzini. A cura di Vincenzo Costa, Torino, Italia: Einaudi.

Id_2 = Husserliana 4. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie. Zweites Buch. Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, Hrsg. Marly Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1952; tr. it. (2002) *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica II e III*, introduzione di Elio Franzini. A cura di Vincenzo Costa, Torino, Italia: Einaudi.

Id_3 = Husserliana 5. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Drittes Buch: Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften*, Hrsg. Marly Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1952, Nachdruck 1971; tr. it. (2002) *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica II e III*, introduzione di Elio Franzini. A cura di Vincenzo Costa, Torino, Italia: Einaudi.

C = Husserliana 6. *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Hrsg. Walter Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1954, Nachdruch 1962; tr. it. (1972), *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale: introduzione alla filosofia fenomenologica*, a cura di Walter Bieme, avvertenza e prefazione di Enzo Paci, Traduzione di Enrico Filippini. Milano, Italia: Il Saggiatore.

FP = Husserliana 8. *Erste Philosophie (1923/1924). Zweiter Teil. Theorie der phänomenologischen Reduktion*, Hrsg. Rudolf Boehm, Martinus Nijhoff, Den Haag 1959; tr. it. (2007), *Filosofia prima: Teoria della riduzione fenomenologica*, introduzione e cura di Vincenzo Costa, traduzione di Andrea Staiti, Soveria Mannelli, Italia: Rubbettino.

FCIT = Husserliana. 10. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstsein (1893-1917)*, Hrsg. Rudolf Boehm, Martinus Nijhoff, Den Haag 1966; tr. it. (1981), *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1839-1917)*, a cura di Rudolf Boehm, traduzione italiana di Alfredo Marini. Milano, Italia: FrancoAngeli.

LSP = Husserliana 11. *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungmanuskripten 1918-1926*, Hrsg. Margot Fleischer, Martinus Nijhoff, Den Haag 1966; tr. it. parziale (1993), *Lezioni sulla sintesi passiva*, a cura di Paolo Spinicci, traduzione italiana di Vincenzo Costa. Milano, Italia: Guerini.

FdA = Husserliana 12. *Philosophie der Arithmetik*, Hrsg. Lothar Eley, Martinus Nijhoff, Den Haag 1970; tr. it. (2001), *Filosofia dell'aritmetica*, traduzione italiana a cura di Giovanni Leghissa. Milano, Italia: Bompiani.

PI_1 = Husserliana 13. *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Erster Teil: 1905-1920*, Hrsg. Iso Kern, Martinus Nijhoff, Den Haag 1973.

PFF = *Aus der Vorlesungen Grundprobleme der Phänomenologie. Wintersemester 1910-11*, in Husserliana 13; tr. it. (2008), *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo*, traduzione italiana a cura di Vincenzo Costa. Macerata, Italia: Quodlibet.

CS = Husserliana 16. *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Hrsg. Ulrich Claesges, Martinus Nijhoff, Den Haag 1973; tr. it. (2009), *La cosa e lo spazio: lineamenti fondamentali di*

fenomenologia e critica della ragione, introduzione e cura di Vincenzo costa, traduzione di Michele Averchi, Anselmo Caputo. Soveria Mannelli, Italia: Rubbettino.

LFT = Husserliana 17. *Formale und transzendentale Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*, Hrsg. Paul Janssen, Martinus Nijhoff, Den Haag 1974; tr. it. (2009), *Logica formale e trascendentale*, traduzione e cura di Guido Davide Neri. Milano-Udine, Italia: MIMESIS EDIZIONI.

RL = Husserliana 19, 1-2. *Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Hrsg. Ursula Panzer, Martinus Nijhoff, Den Haag 1984; tr. it. (2015), *Ricerche Logiche*, a cura di Giovanni Piana. Milano, Italia: Il Saggiatore; (specificherò anche il numero della ricerca: cioè, Sesta Ricerca → **RL_6**).

PBE = Husserliana 23. *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, Hrsg. Eduard Marbach, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1980.

FI = Husserliana 23. *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, Hrsg. Eduard Marbach, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1980; tr. it. parziale (2017), *Fantasia e imagine*, a cura di Claudio Rozzoni. Soveria Mannelli, Italia: Rubbettino.

LTC = Husserliana 24. *Einleitung in die Logik und Erkenntnistheorie. Volresungen 1906/07*, Hrsg. Ullrich Melle, Martinus Nijhoff, Dordrecht 1984; tr. it. (2019), *Introduzione alla logica e alla teoria della conoscenza*, a cura di Federica Buongiorno. Brescia, Italia: Morcelliana.

BM = Husserliana 33. *Die ‚Bernauer Manuskripte' über das Zeitbewußtsein 1917/18*, Hrsg. Rudolf Bernet und Dieter Lohmar, Kluewer Academic Publishers, Dordrecht 2001.

TI = Husserliana 36. *Transzendentaler Idealismus. Texte aus dem Nachlass (1908-1921)*, Hrsg. Robin D. Rollinger, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2003.

WA = Husserliana 38. *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*, Hrsg. Thomas Vongehr und Regula Giuliani, Springer, New York 2005.

PA = Husserliana 38. *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*, Hrsg. Thomas Vongehr und Regula Giuliani, Springer, New York 2005; tr. it. parziale (2016), *Percezione e attenzione*, a cura di Andrea Scanziani e Paolo Spinicci. Milano-Udine, Italia: MIMESIS EDIZIONI.

b. *Husserliana Materialen*

EPE = Husserliana Materialen 7. *Einführung in die Phänomenologie der Erkenntnis. Vorlesung 1909*, Hrsg. Elisabeth Schuhmann, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2005.

STZ = Husserliana Materialen 8. *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934). Die C-Manuskripte*, Hrsg. Dieter Lohmar, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2006.

c. *Opere al di fuori dell'Husserliana*

EG = Husserl, E., *Erfahrung und Urteil*, Hrsg. Ludwig Landgrebe, Felix Meiner, Hamburg 1985; tr. it. (2007), *Esperienza e Giudizio*, a cura di Filippo Costa e Leonardo Samonà. Milano, Italia: Bompiani Editore.

2. Letteratura secondaria

Gli autori della letteratura secondaria verranno citati con il cognome, l'anno della prima edizione dell'opera e il numero della pagina (ad esempio: O'Shiel, 2022, p. 105). Qualora non si prendesse la citazione da un cartaceo, bensì da una copia digitale, al numero della pagina si sostituirà il numero di posizione all'interno dell'e-book (ad esempio: Erhard, 2014, pos. 15.24).

De facto habe ich mich im Laufe meines Lebens sehr verändert und verändere mich noch, ich bin also immer wieder ein anderer, aber ich bin derselbe, sich verändernd. Ich kann mich nun auch als mich verändernden in sehr vielfacher Weise vorstellen und mich als anders seiend vorstellen, leiblich und geistig. Aber mich als anders seiend fingieren, das heisst nicht, ein anderes Subjekt, ein zweites Subjekt, einen „Anderen" mir gegenüber fingieren. Ich bin noch immer, auch in der Fiktion, Ich.

(E. Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*)

Introduzione

> Per il digitale, il tutto e i singoli enti – materiali e immateriali – sono stati di relazione; gli stati di relazione attivano costantemente processi; e i processi non si risolvono obbligatoriamente in una predeterminata direzione. Il digitale opera nei, per e con i suddetti stati di relazione e tale relazione, in quanto interazione, rende il possibile e accoglie l'impossibile: quel che permane è l'aperta condizione di possibilità. Ciò che l'ente è, semplicemente quanto problematicamente, consiste nel possibile *qui e ora*, contradditorio perché occupa la temporalità nella sua immediatezza ma si configura parallelamente nel *senza tempo*, singolare e universale a un tempo: lo stesso tipo di contemporaneità, per intenderci, che Hegel riconosceva (soltanto) all'opera d'arte (Masiero, 2020, 110).

Nella progettazione post-COVID-19, la Commissione Europea (2020) ha avvertito l'esigenza di promuovere lo studio e le ricerche su quelle tecnologie che da decenni stanno caratterizzando e plasmando la nostra epoca[1]. La tecnologia digitale – della cui ontologia ancora non siamo in grado di restituire una risposta univoca, chiara e convincente[2] – ha cambiato radicalmente il modo in cui consumiamo e produciamo [3] informazioni, beni, relazioni, valori, legami istituzionali. Un sempre più considerevole numero di persone vive in una realtà *onlife*, dove non ha più senso porre un confine oggettivo e rigido fra la dimensione online e quella offline[4]. Molti fenomeni sono il risultato di quel cambiamento a cui diamo il nome di *digital turn*[5] e rientrano, pertanto, nell'ambito di quel termine a ombrello che è la *digital culture*. Tali fenomeni possono essere considerati: l'integrazione pervasiva della cultura digitale in ogni aspetto della vita; l'Internet of Things (IoT); i social media; il gaming; l'interazione tra

[1] Sul fatto che sia un cambio epocale e non solo un cambiamento di paradigma, si rimanda a Benanti, 2020.

[2] Cfr. Masiero, 2020, p. 109: «*Che cos'è il digitale?* È paradossale non si sappia ancora rispondere in modo immediato, chiaro e convincente a una domanda tanto banale quanto urgente. Viviamo immersi nel digitale; l'intelligenza artificiale innerva tutto e quasi tutto permette, ci rivela che tutto è connesso e tutto interagisce. I chip nei nostri Iphone raccolgono e trattengono le nostre storie/vite, ci raccontano al mondo e diventano il mondo grazie a Internet. Esistono, al mondo, più sim che utenti; in altre parole, più *avatar* che umani. Possono raccontare molto di cosa facciamo, pensiamo, consumiamo e desideriamo, aprendoci e concedendoci al possibile, in tutti i settori che riguardano la vita e oltre; intendendosi per *oltre* la produzione di mondi altri che insistiamo a chiamare, un po' scioccamente, virtuali, anche se il digitale sa renderli più reali del reale».

[3] Non è un caso che tali attività vengano ormai considerate quasi indistinte. Come persone immerse in un mondo sia reale sia digitale, siamo *prosumer* (termine composito dalle parole inglesi *producer* e *consumer*), consumatori e produttori di beni, informazioni, servizi. Più cresce la partecipazione degli utenti – e da un punto di vista digitale, tale partecipazione è sempre più esponenziale – più diviene indistinto il confine tra attività di produzione e di consumo (Toffler, 1984).

[4] A tal proposito, si vedano i lavori di Luciano Floridi; in particolare, Floridi, 2017.

[5] Tale termine si riferisce sia al ruolo che computer, smartphone, social media e Internet in generale sia al modo in cui questi contribuiscono a modellare la nostra comprensione del mondo. Infatti, il flusso crescente di media, strumenti e dispositivi digitali pervadono esponenzialmente la nostra vita quotidiana e ci collegano alle informazioni, alla cultura e alla comunità di cui facciamo parte. La progressiva virtualizzazione del mondo ha «a boundless impact on human existence» (Westera, 2015, p. 6).

cognizione umana e sistemi tecnologici; la comunicazione e le relazioni sociali che avvengono per mezzo di strumenti come smartphone, tablet, laptop. Sono tutti aspetti, questi, che contribuiscono alla costruzione di una cultura digitale e di una società sempre più virtuale e iperconnessa.

Nel 1998, Don Tapscott ha introdotto l'espressione "Net Generation" per descrivere quegli individui che - a partire dagli anni '90 - sono nati in un mondo dominato dal *digital turn* e che hanno instaurato un rapporto con le tecnologie digitali completamente difforme da quello intrattenuto con le stesse dai loro genitori. Già nel 2001, Marc Prensky aveva notato la fulminea evoluzione della Net Generation nella generazione dei "nativi digitali", che si distingue per l'immersione nelle tecnologie di comunicazione digitale fin dalla nascita e per l'uso trasparente (cioè, diretto e intuitivo) di tali tecnologie. L'intento della Commissione Europea, quindi, trova giustificazione constatando che si tratta di un inserimento in un percorso epocale che non mira solo a strumentalizzare il potenziale dell'innovazione digitale, ma vuole anche provare a sistematizzarlo e a valorizzarlo pienamente «a vantaggio delle diverse esigenze e prospettive che possono emergere a livello individuale, di comunità e del sistema Paese» (PNR 2020, p. 86). In quest'ottica, assumono senz'altro un'importanza specifica tutti quei progetti che valorizzano gli *human-centered services*, dal momento che

> l'individuo è il primo attore e fruitore del cambiamento di paradigma derivante dalla digitalizzazione dei processi. Pertanto, la strategia del cambiamento non può che partire dal considerare le sue necessità, caratteristiche, abilità di adattamento alla trasformazione (*ivi*, p. 87).

Considerare l'individuo il «primo attore e fruitore del cambiamento di paradigma» equivale ad appellarsi ad una concezione antropocentrica e umanista[6], nel tentativo sia di mettere in guardia

[6] Come già sottolineato da Gilbert Simondon, ogni epoca ricrea il proprio umanesimo in risposta agli elementi alienanti che la caratterizzano (Simondon, 2020, pp. 118-121). La ricostruzione di Simondon prende piede dal Rinascimento, dove gli intellettuali umanisti enfatizzavano la libertà di pensiero contro il dogmatismo etico e intellettuale della Chiesa, e prosegue con l'Illuminismo, epoca dove le tecniche vennero riabilitate come prodotto dello sforzo umano di razionalizzazione e come reazione alle gerarchie e alla frammentazione sociale, in nome del potere universalizzante della ragione. Ora, proprio in virtù dell'incessante crescita della tecnica e della costruzione di ambienti tecnologici che sembrano sia essere sempre più autonomi sia sostituirsi ai soggetti in attività che sono sempre state loro prerogativa, ci si potrebbe chiedere cosa significhi rimanere umani e come rispondere alle forme di alienazione della nostra epoca. Come giustamente notato da Lingua, Serrano, Striano e Ombrello, possiamo germinalmente rintracciare la stessa dinamica immunitaria tanto nella *paideia* greca e nell'*humanitas* latina «which were born respectively to counter barbarism with education and to defend a universal ideal of civilisation and the ethical formation of the free citizen» (Lingua & al., 2024, p. 1) quanto nell'umanesimo cristiano tardoantico e medievale che salvaguardava la dignità dell'uomo e gli attribuiva un ruolo centrale nel creato sulla base della dottrina teologica della creazione «a immagine e somiglianza di Dio». Cfr. Taddio, Giacomini, 2020, p. 18: «Davanti a tale complessità, la sfida intellettuale e scientifica che ci appassiona […] è studiare la relazione fra il mondo, le tecnologie digitali e l'essere umano adottando una prospettiva critica e umanista. L'obiettivo è indagare le implicazioni delle tecnologie digitali (smartphone, Internet, web 2.0, piattaforme sociali, robotica, intelligenza

dalle opacità del *digital turn* (Big Data e privacy, phishing e truffe digitali, ecc.) sia di preservare ideali e valori che sono minati dal ruolo crescente e dall'autonomia esponenziale che gli oggetti tecnici stanno acquisendo. In un orizzonte di questo tipo, ritengo che l'applicazione intensiva ed estensiva delle tecnologie digitali nella vita di tutti i giorni non renda superflua un'indagine – che risulta, anzi, quanto mai più necessaria – circa le condizioni di possibilità che ci consentono tale applicazione massiccia e significativa. Infatti, interagendo con le tecnologie digito-virtuali, trasferiamo buona parte della nostra esistenza in un orizzonte di significato che apparentemente si costituisce a prescindere dalla spazialità e dalla temporalità del mondo "reale". Tale interazione conduce a riflettere sulla nostra stessa esistenza e se e come questa venga modificata dalla transizione digitale[7]. In questo contesto, la fenomenologia emerge come un quadro di analisi potente per indagare la trasformazione della soggettività umana, della corporeità e della presenza negli spazi digitali. La fenomenologia, in particolare quella di Edmund Husserl, offre una lente critica per analizzare come le tecnologie digitali influenzano e ridefiniscono l'esistenza umana. La distinzione tra percezione e fantasia, centrale nel pensiero husserliano, diventa cruciale nel contesto digitale. La percezione implica una presenza corporea e una prossimità sensoriale, mentre la fantasia evoca immagini e oggetti assenti, aprendo alla considerazione del mondo dell'irrealtà. Tuttavia, l'esperienza delle tecnologie digitali sfida questa distinzione, creando una dimensione intermedia in cui il corpo interagisce con oggetti virtuali che sembrano reali, o, adottando la terminologia che sarà ricorrente in questo lavoro, con oggetti *quasi*-reali che vengono *quasi*-percepiti realmente. Un approccio fenomenologico conduce, inevitabilmente, anche a dar conto del nostro corpo, senza cadere in considerazioni estremistiche che descrivono questa esperienza, da una parte, come disincorporata [8]

artificiale, big data, cloud, Internet delle cose, realtà virtuale, realtà aumentata, tecnologie pervasive, ecc.) non in maniera parziale e riduzionista, bensì interdipendente e complessiva».

[7] Cfr. Turkle, 1995, pp. 20-21: «Fifteen years ago in popular culture, people were just getting used to the idea that computers could project and extend a person's intellect. Today people are embracing the notion that computers may extend an individual's physical presence. Some people use computers to extend their physical presence via real-time video links and shared virtual conference rooms. […] As human beings become increasingly intertwined with the technology and with each other via the technology, old distinctions between what is specifically human and specifically technological become more complex. Are we living life on the screen or life in the screen? Our new technologically enmeshed relationships oblige us to ask to what extent we ourselves have become cyborgs, transgressive mixtures of biology, technology, and code».

[8] Cfr. Siti, 2024, pp. 14-15: «L'altro giorno cercavo una strada in un quartiere a me poco noto; fermo una ragazza (bella, secondo i canoni a cui ancora mi riferisco) e le chiedo se sa dove stia la via tal dei tali: lei mi sorride e risponde "ora cerco sul cellulare" – era la strada accanto a quella dove vive lei, si sente presa in castagna e si scusa, "faccio fatica a geolocalizzarmi nel mondo". I corpi contemporanei non sanno più di preciso dove si trovano: stanno fisicamente in un luogo ma col cervello e la parola sono proiettati in un altro – basta vederli con cuffie e display, totalmente insensibili al contesto che li circonda. Anche quando viaggiano, il navigatore satellitare li esime dal prendere coscienza del paesaggio. Insieme ai corpi sta scomparendo lo spazio?»; con Benanti, 2020, p. 112: «Il valore dell'umano non è più la persona bensì le informazioni che abitano il suo corpo biologico. Ogni uomo è visto come un insieme di informazioni contenute in un *medium*, il suo stesso corpo. Il valore dell'uomo è espresso in termini di informazioni; la sua essenza ti viene qualcosa di computabile e gestibile come un flusso di

(*disembodied*), e, dall'altra, come manifesto di un'umanità sempre più resa cyborg[9]. Se la prima è la frequente concezione che l'utilizzo di queste tecnologie produce un'esperienza dove il nostro corpo è solamente un *medium* dell'esperienza, la seconda prevede che, in virtù di un assottigliamento della soglia tra naturale e sintetico, noi *percepiamo* – in senso lato – tali tecnologie e questo alza interrogativi riguardo la *modalità* di interazione con cui il soggetto fa esperienza di queste tecnologie. Come può essere un'esperienza disincorporata, se è proprio in virtù della nostra esistenza incarnata e corporea che possiamo interagire con i dispositivi? Non sono forse le nostre mani che sostengono questi strumenti, le nostre dita che *digitano*, l'intero nostro sistema sensoriale che partecipa ed è condizione di possibilità di queste esperienze? Queste domande sono strettamente correlate alla questione della percezione. Infatti, come possiamo dire che percepiamo le tecnologie digitali? Se anche volessimo ammettere che noi effettivamente *percepiamo* queste tecnologie – che sarebbe parzialmente corretto – come e in

informazioni. La vita stessa diventa la capacità di conservare ed elaborare informazioni. La *malleabilità* dell'uomo si trasforma quindi in una sostanziale svalutazione del corpo e della corporeità visti come *accidens* dell'esistenza. Questa riduzione della persona umana all'informazione e di fatto una nuova forma di dualismo, tra informazione e il *medium* che la trasmette, che possiamo fronteggiare solamente con una comprensione antropologicamente corretta del corpo e della corporeità umana». Per una discussione sull'esperienza disincorporata e sul "New Digital Cartesianism", si rimanda a Boler, 2007; Boler, 2012. Per una critica fenomenologica di tale impostazione si rimanda a Buongiorno, 2019a.

[9] Cfr. Siti, 2024, pp. 136-137: «I corpi che incontro nel "quadrilatero della moda", qui a Milano, sono corpi *in transizione*; non nel senso consueto di transizione di genere, ma perché rappresentano le avanguardie dei corpi che passeggeranno quando io non ci sarò più. Però niente nostalgie conservatrici: più che altro curiosità per il futuro dei corpi nell'epoca della loro riproducibilità tecnica. […]. Il sesso sarà sempre più *online*, le differenze genitali avranno sempre meno importanza culturale, l'allungamento della vita fino a centocinquant'anni e la buona salute tecnologicamente garantita consentiranno esperimenti audaci; muterà il rapporto tra principio di piacere e principio di prestazione, tra i corpi vivi e i morti sarà difficile distinguere grazie all'intelligenza artificiale. Saranno corpi fragili a furia di contrastare la fragilità, corpi per buona parte inutili alla riproduzione della specie; lo *smart working* li avrà disabituati allo spazio, anche la realtà circostante sarà virtuale come il fine a cui tenderà il loro fisico. Eccoli in quattro su una scalinata: le due ragazze in minigonna nera e calze a rete, cosce forti, salendo misurano con gli occhi la meta – i due ragazzi con le unghie dipinte e gli orecchini, il torace depilato, si sporgono come una bandiera che trema. Ecco la nuova specie: i loro corpi saranno gli involucri in apparenza tradizionali di un sistema culturale sempre più in affanno, in un mondo che si sarà rassegnato a essere bersagliato da segni che non capisce; le voci che udranno durante il lavoro o l'intrattenimento saranno in maggioranza voci sintetiche. Corpi che comunque non potranno fare a meno di desiderarsi, e magari di amarsi»; con Haraway, 1995, pp. 40-41: «Alla fine del Ventesimo secolo, in questo nostro tempo mitico, siamo tutti chimere, ibridi teorizzati e fabbricati di macchina e organismo: in breve, siamo tutti dei cyborg. Il cyborg è la nostra ontologia, ci dà la nostra politica. Il cyborg è un'immagine condensata di fantasia e realtà materiale, i due centri congiunti che insieme strutturano qualsiasi possibilità di trasformazione storica»; con Marzano, 2014, pos. 5.19: «Non seulement le cyborg se présente comme un corps modifié, réinventé sans cesse, mais encore apparaît-il comme une manière de réécrire le texte de tous les corps dominés, exploités et naturalisés. Haraway adhère aux thèses poststructuralistes selon lesquelles le système symbolique de l'Occident est fondé non seulement sur des oppositions binaires – corps/âme, matière/esprit, émotion/raison –, mais aussi sur la soumission hiérarchique du premier terme du dualisme au second, et croit trouver dans le cyborg une solution. Pour elle, en effet, le cyborg contribue à l'effondrement du "réseau symbolique structurant le Moi occidental" par la remise en cause de toute sorte de dualisme. Le cyborg, explique-t-elle, est "une créature dans un monde sans genre", une entité qui rend possible l'effacement des frontières corporelles habituelles. D'où la possibilité d'une ouverture à la multiplicité et à l'indétermination. Car avant tout, le cyborg n'est ni homme ni femme: il est un être hybride "sans limites précises, effilé, immatériel"». Affine alla figura del cyborg è la figura del Simbionte, tratteggiata da Longo (2003), ossia un essere umano integrato dalle sue "protesi" tecnologiche e inserito nella rete telematica.

cosa cambia la percezione di un albero o di un sasso da quella di un videogioco o di una persona in una videochiamata? Nel corso degli ultimi trent'anni, all'interno del dibattito filosofico, sono state provate diverse linee interpretative per dar conto di tali questioni, che proveremo ora a restituire.

In primo luogo, occorre tenere presente il pensiero di Don Ihde sulla fenomenologia dell'interazione uomo-macchina, il quale sottolinea come la tecnologia si interponga tra soggetto e oggetto, senza mai diventare completamente invisibile. La sua prospettiva post-fenomenologica evidenzia il ruolo della tecnologia come mediatore attivo, non neutrale, nella relazione tra l'essere umano e il mondo[10]. Egli, infatti, sottolinea che le tecnologie non sono semplici strumenti, ma mediatori che alterano il modo in cui percepiamo e interagiamo con la realtà[11]. Nella nozione di "relazioni di incorporazione" [*embodiment relations*], Ihde esplora come gli strumenti tecnologici possano diventare un'estensione del corpo umano. Un bastone per ciechi[12] o gli occhiali, per esempio, non sono solo strumenti funzionali, ma trasformano l'esperienza corporea e percettiva del mondo, non dissolvendosi completamente nell'atto percettivo: gli occhiali estendono le capacità visive, influenzando anche la natura stessa della percezione[13]. Ihde, dunque, suggerisce che la tecnologia non sia un semplice strumento passivo, ma un attore che plasma le modalità di interazione e percezione, perché non si limita a

[10] Su tale scia, è opportuno segnalare il contributo di Stefano Gualeni che, "dialogando" con Heidegger, Sartre, Ihde, e Clark e Chalmers, costruisce una visione della tecnologia digitale come un medium trasformativo che estende la mente, trasforma la soggettività e ridefinisce le possibilità esistenziali umane. Stefano Gualeni esplora come la tecnologia digitale, in particolare i mondi virtuali e i videogiochi, possa trasformare la soggettività umana, ampliando il modo in cui gli esseri umani comprendono e interagiscono con la realtà. Al centro del suo pensiero c'è l'idea che i media digitali non siano semplici strumenti di rappresentazione, ma contesti progettuali che offrono possibilità esistenziali ed epistemologiche radicalmente nuove. Si rimanda a: Gualeni, 2014; Gualeni, 2018; Vella, Gualeni, 2019; Van de Mosselaer, Gualeni, 2022.

[11] Cfr. Ihde, 1993, p. 33: «There are no neutral technologies, or, positively put, all technologies are *non-neutral*. I use this phrase deliberately to eliminate any tendency to prejudge technologies as simply "good" or "bad." They are transformational in that they change the quality, field and possibility range of human experience, thus they are non-neutral».

[12] Cfr. Ihde, 2002, p. 7: «Heidegger's tool analysis noted that objects, such as hammers, are taken into the ways in which humans project themselves into work practices. When in use, the hammer withdraws as a separate object and is taken into the action being performed. In terms of the language of embodiment, Merleau-Ponty took account of the way in which technologies may be embodied, such as the blind man's cane or the woman's feathered hat i In the first instance, the cane/roadway touch is what the walker experiences-his body is extended through the cane, which becomes part of his here-body experience. In the more radical sense of the hat feather, the sense of her here-body-even without a touch-is extended beyond the outline of the wearer's body. In all three of these 'examples, one's sense of embodiment changes, although in a reduced and focused way-it -is a quasi-extension entailing the here-body».

[13] Cfr. *ivi*, p. xvi: «A technologically embodied science never leaves the lifeworld. Beginning with what I then termed, and still call, embodiment relations, one can account for a graded set of perceptual magnification and transformations by following a simple, optical trajectory. Eyeglasses "correct" vision, magnifying glasses (later microscopes and telescopes) enhance vision, and, once this trajectory is followed, an ever stronger set of possibilities for instrument-enhanced vision is opened. Magnification, however, is but a very small part of this story-spatiality, apparent distance, magnification of not only visual objects but reflexively bodily motion occurs, and on and on if one does a truly detailed phenomenology of this phenomenon».

migliorare la percezione, ma la rimodella attivamente. Ad esempio, le tecnologie di imaging scientifico trasformano fenomeni invisibili in dati visivi, ma queste immagini sono il risultato di strutture tecnologiche specifiche. Gli strumenti amplificano la percezione, introducendo nuove modalità di interpretazione e comprensione che non possono essere separate dagli strumenti stessi[14].

Nell'ambito dell'estetica, Giovanni Matteucci (2019) propone un superamento del tradizionale concetto di *esperienza-di*, centrato su una relazione giudicativa e predicativa con il mondo. Al suo posto, Matteucci introduce il concetto di *esperienza-con*, che enfatizza la natura relazionale e co-costitutiva tra organismo e ambiente. In questo quadro, il digitale non è un mero strumento esterno, ma parte di una rete dinamica che definisce la nostra esperienza del mondo. Nella stessa cornice interpretativa si attesta Francesco Parisi. Nella visione di Parisi, i dispositivi tecnologici non sono solo estensioni del corpo umano, ma vere e proprie entità che co-costituiscono la cognizione e la percezione, coinvolgendo processi cognitivi, sensoriali ed esperienziali (Parisi, 2014). Il concetto di *ecomedia* (Parisi, 2020) estende questa prospettiva, descrivendo un mondo in cui i media non solo modulano il rapporto tra uomo e ambiente, ma si trasformano essi stessi in ambienti integrati e co-costitutivi dell'esperienza umana, perché retroagiscono sul soggetto, trasformandolo. Ad esempio, le pitture rupestri potrebbero essere considerate non come semplici rappresentazioni visive, bensì come dispositivi che hanno ridefinito le possibilità percettive e cognitive dei nostri antenati, aprendo nuove vie per l'immaginazione e l'astrazione (Parisi, 2018). Emerge, dunque, l'idea che i media non siano più solo strumenti esterni, ma veri e propri ambienti in cui l'uomo vive e opera. Questo significa che abitare un ambiente costruito – come una biblioteca, una città o un treno – equivale già a interagire con un *medium* che struttura e modula l'esperienza dell'individuo. Gli ecomedia evidenziano una relazione di co-costituzione tra individuo e tecnologia: utilizzando un *medium*, non ci limitiamo a servircene, bensì siamo trasformati da esso. Questo, secondo Parisi, è particolarmente evidente con i media digitali, che ridefiniscono continuamente le possibilità percettive, estetiche e cognitive degli utenti, creando ambienti immersivi che sfidano le distinzioni tradizionali tra reale e virtuale. L'uso di piattaforme come smart home (es. Alexa o Google Home) illustra come la tecnologia diventi un interlocutore attivo. Questi strumenti non solo rispondono a comandi, ma co-determinano il modo in cui le persone percepiscono e vivono

[14] Cfr. Ihde, 2009, cap. 3.

i propri spazi, contribuendo a intessere una rete esperienziale che ci permette di co-creare il nostro ambiente sensoriale[15] e culturale.

Nel contesto digitale, il fenomeno della disincorporazione del soggetto si riferisce alla separazione percepita tra l'identità personale e il corpo fisico. In altre parole, il corpo, tradizionalmente considerato il punto di ancoraggio della soggettività e del sé, perde apparentemente il suo ruolo diretto e immediato nelle interazioni e nelle rappresentazioni (Butler, 2024). Questo è particolarmente evidente in pratiche come l'utilizzo di avatar, videochiamate, social network e piattaforme di gaming, dove l'identità personale è mediata da rappresentazioni simboliche[16]. Secondo Federica Buongiorno, tale modello semplifica eccessivamente l'interazione tra soggetto e tecnologia, ignorando il fatto che ogni esperienza, inclusa quella digitale, è radicata nella corporeità. In alternativa, Buongiorno (2019a) propone il concetto di *double-embodiment*, che supera queste criticità attraverso una prospettiva integrativa. Questo schema enfatizza l'integrazione continua tra corpo e tecnologia, suggerendo che il corpo umano non solo estende le proprie capacità nel dominio digitale, ma è a sua volta trasformato da esso in un processo bidirezionale[17]. Il contesto dei videogiochi rappresenta una

[15] A tal proposito, la profondità ambientale ed esperienziale degli ambienti virtuali richiede un'esplorazione dell'immersione estetica. Erik Champion (2019) e altri hanno illuminato come i luoghi virtuali evochino presenza e coinvolgimento attraverso segnali spaziali e sensoriali accuratamente progettati. Un esempio emblematico di ambiente virtuale che favorisce tale immersione è rappresentato dalle simulazioni interattive offerte da piattaforme di realtà virtuale come "Google Earth VR". Questa applicazione consente agli utenti di "volare" su mappe tridimensionali del pianeta, immergendosi in riproduzioni dettagliate di paesaggi urbani o naturali. L'uso di segnali spaziali come il rendering realistico e l'adattamento della prospettiva visiva a seconda del movimento corporeo può garantire una sensazione di presenza. Inoltre, la possibilità di esplorare ambienti inediti o altrimenti inaccessibili amplifica l'aspetto estetico e contemplativo dell'esperienza, sfumando i confini tra percezione sensoriale e immaginazione. In merito, inoltre, si rimanda a Diodato, 2022.

[16] Tuttavia, come viene giustamente notato da Belk (2013) e da Buongiorno (2019b), gli avatar non sono semplici sostituti del corpo, ma rappresentano una nuova dimensione identitaria. Essi possono incarnare versioni ideali, aspirazionali o del tutto alternative del sé – questo processo è affine all'effetto Proteo teorizzato da Yee e Bailenson nel 2007: il nome si deve al dio Proteo, personaggio mitologico che cambiava forme e caratteristiche nel corso del tempo (Yee, Bailenson, 2007). Questo porta a una riformulazione del rapporto con il corpo e la soggettività, dove l'individuo si riflette in una versione esteticamente e funzionalmente modificata. Infatti, le immagini digitali – come selfie, video o riprese di sé stessi – fungono da "specchi simbolici" attraverso cui il soggetto riafferma la propria presenza. Tuttavia, questi specchi sono mediati e filtrati da tecnologie che ne alterano o reinterpretano il significato (es. filtri di bellezza, editing video, ecc.). Ogni rappresentazione digitale, dunque, come le foto o gli avatar, genera una "moltiplicazione" del sé, contribuendo ad una costruzione di identità attraverso immagini e video condivisi (Buongiorno, 2017), strumenti questi che possono riflettere, amplificare o modificare il sé (Buongiorno, 2016). In questa dimensione, le parole di Stanislavskij circa il lavoro che l'attore deve compiere su se stesso assumono un significato rilevante. Prima ancora del costume o del trucco, sono proprio le azioni fisiche a costituirne il nucleo fondamentale: la postura, le espressioni, i gesti, la dizione. Questa ricerca dei segni caratteristici e la loro rispettiva creazione e costruzione hanno un'unica controindicazione: «l'importante è che in questa ricerca esterna non perdiate mai il vostro se interiore» (Stanislavskij, 2019, p. 469).

[17] È opportune riferire che Michael Butler (2024) predilige un'interpretazione contraria: concentrandosi sui processi di alienazione, evidenzia come essa può assumere nuove forme nell'era digitale. La digitalizzazione pervade molti aspetti della vita quotidiana, mediando interazioni attraverso dispositivi e piattaforme digitali. Questo fenomeno può frammentare l'*affordance space*, ovvero l'insieme delle possibilità d'azione percepite dall'individuo, perché le attività digitali spesso si riducono a compiti ripetitivi e isolati, come scorrere, cliccare o digitare, che non contribuiscono allo sviluppo integrato di abilità cognitive e corporee. Di conseguenza, gli

delle applicazioni più emblematiche di questo fenomeno (Farrow, Iacovides, 2014): strumenti come il Nintendo Wii, il Kinect di Microsoft e i visori VR permettono ai giocatori di controllare personaggi virtuali attraverso movimenti naturali del corpo. La mimica fisica diventa così il mezzo principale per interagire con il mondo virtuale, creando un'esperienza che non solo coinvolge la mente, ma anche il corpo. Nella prospettiva di Robert Farrow e Ioanna Iacovides, infatti, il corpo si adatta a nuovi strumenti, percependoli come estensioni naturali. Nei giochi VR, per esempio, il controller o il visore diventano parte dell'esperienza del giocatore, integrandosi nello schema corporeo fino al punto in cui l'utente "si sente" dentro il gioco. Inoltre, le tecnologie di feedback aptico possono rafforzare ulteriormente questa connessione. Un giocatore può percepire la resistenza di un oggetto virtuale o il colpo di un'arma grazie a segnali che stimolano il corpo fisico, rendendo l'interazione virtuale tangibile.

Tanto Buongiorno quanto Andrea Pace Giannotta (2019) concordano sul fatto che il corpo digitale non può esistere indipendentemente dal corpo fisico. La corporeità vissuta rimane una condizione necessaria per ogni esperienza digitale, e la tecnologia agisce come un'estensione piuttosto che una sostituzione. la corporeità non è mai completamente sostituibile nel digitale. Anche quando si interagisce attraverso avatar o strumenti virtuali, è il corpo fisico che rimane il fulcro dell'azione e della percezione. Questo perché ogni esperienza è radicata in una dimensione sensoriale e cinestetica che il digitale può estendere, ma non eliminare. Tuttavia, si potrebbe sostenere che, mentre Giannotta pone maggiore enfasi sulla radice fenomenologica del corpo digitale, vedendolo come un'estensione del *Leib* che conserva l'intenzionalità e la sensorialità del corpo vivente, Buongiorno si concentra, invece, sull'aspetto culturale e simbolico del corpo digitale, analizzando come esso ridefinisca le dinamiche di soggettività e riconoscimento sociale nel contesto della digitalizzazione.

Tutti questi approcci hanno sì consentito alla corporeità di tornare al centro dell'azione e dell'esperienza, eppure evidenziano come l'utilizzo di queste tecnologie consenta di parlare di meccanismi comuni a quelli della percezione. Se da una parte conducono a una comprensione più sfumata e interattiva delle relazioni uomo-tecnologia, dall'altra richiedono un'integrazione con riflessioni che includano le dimensioni attive e immaginative dell'interazione digito-virtuale. Mi preme, cioè, sottolineare come, fenomenologicamente, tale interazione non sia descrivibile primariamente un *esperienza-con* o un *vedere-attraverso*, quanto piuttosto come

individui possono percepire le loro azioni come scollegate tra loro e prive di significato, intensificando il senso di alienazione. Inoltre, l'interazione digitale può portare a una disconnessione dal corpo fisico e dall'ambiente immediato. L'attenzione rivolta agli schermi e alle interfacce virtuali può ridurre la consapevolezza del proprio corpo e del contesto fisico, accentuando la sensazione di distacco e isolamento.

un *vedere-in*. Non credo possiamo fare a meno di riflettere circa il fatto che quotidianamente ci si manifesta qualcosa *all'interno* dei nostri schermi, che abbiamo a che fare non solo con oggetti *corporei*, *estesi*, *situati* in un orizzonte percettivo coerente (vale a dire, i nostri dispositivi), ma anche con oggetti *irreali* iscritti in una dimensione sovraspaziale e sovratemporale. Il lavoro di Daniel O'Shiel (2022), rappresenta un contributo significativo nell'esplorazione di come le tecnologie digito-virtuali possano trasformare il nostro modo di essere-nel-mondo, influenzando le dimensioni esperienziali, morali e sociali. Attraverso un dialogo con autori della fenomenologia classica, O'Shiel affronta temi fondamentali come la percezione e la fantasia, delineando una prospettiva che evidenzia la zona grigia tra il reale e l'irreale[18]. Tuttavia, pur apprezzando l'intenzione di analizzare la questione attraverso la coscienza d'immagine [*Bildbewusstsein*], ritengo che la sua trattazione sia incompleta, mancando di integrare aspetti cruciali delle riflessioni husserliane: ossia, quelli sulla *perzeptive Phantasie* e sulla *Ich-Spaltung*. Ci sono legami tra la fantasia e altre strutture fenomenologiche, come la corporeità, la temporalità e l'intenzionalità. Husserl, in particolare, sottolinea che la fantasia è un atto intenzionale complesso che sospende il carattere posizionale della credenza [*Glauben*]. Nella *perzeptive Phantasie*, il soggetto vive una percezione priva di realtà, come accade, ad esempio, nella fruizione di opere teatrali: osserviamo Tosca gettarsi dalla terrazza del castello e, nonostante si sia consapevoli che la scena rappresenti una finzione e che il palcoscenico sia popolato da artisti in costume, come pubblico partecipiamo a un mondo immaginativo co-costruito, dove i personaggi e le loro emozioni acquistano un valore e una presenza peculiari, simili a una realtà vissuta. Questo tipo di esperienza, che non si limita alla percezione diretta [*Wahrnehmung*], ma sospende il giudizio sull'effettiva esistenza di ciò che è rappresentato, dimostra come la *perzeptive Phantasie* riesca a combinare corporeità e fantasia, realtà e irrealtà, mantenendo il carattere della percezione [*Perzeption*] senza l'assunzione del carattere di realtà. Nell'opera lirica, il pubblico vive intensamente il dramma, pur essendo consapevole che il sacrificio di Tosca e le sue emozioni sono parte di un mondo fantasticato e non della realtà concreta. Un altro aspetto critico è la mancanza di riflessione sulla *Ich-Spaltung* (scissione dell'Io), una struttura che, secondo Husserl, caratterizza i vissuti fantastici. Questa scissione consente al soggetto di partecipare a un mondo fantastico, co-implicando un io-di-fantasia e senza abbandonare, in toto, la consapevolezza del proprio io-reale.

Nel corso del seguente lavoro, verranno presi in esame, pertanto, i vissuti tanto percettivi quanto fantastici, mettendone in evidenza le analogie e le differenze eidetiche. Si comprenderà,

[18] Cfr. O'Shiel, 2022, pp. 102-103: «Digital screens have all the physical force and presence of a normal perceptual object, but they also have all the transcendent wonder, captivation and magic of a product of phantasy».

nel corso di questo lavoro, come non si possa ascrivere la nostra interazione con le tecnologie digito-virtuali ai processi percettivi, mancando della possibilità di avere un'interazione con oggetti situati in un ambiente orizzontale e coerente come quello che si dà in tali contesti. La dimensione dell'irrealtà che si incontra nella realtà (contemporanea) ci spingerà ad analizzare i vissuti di fantasia, trovando qui terreno fertile per un confronto serrato con le immagini e il digito-virtuale. La partecipazione attiva nella nostra inter*azione*, però, ci costringerà a ripensare la coscienza che pertiene ai vissuti di *perzeptive Phantasie* proprio alla luce della nostra dimensione agenziale che caratterizza la nostra esistenza digito-virtuale. In questa cornice, non siamo solo spettatori di opere liriche o film, osservatori di foto, dipinti o sculture, bensì attori che plasmano il mondo nel quale si trovano a vivere – che, infatti, è anche digitale. Pur applicando fenomenologicamente quella scissione dell'io che ci consente di vivere nella particolare combinazione di realtà (dispositivo) e irrealtà (ciò che è *nel* dispositivo), la tecnologia digito-virtuale segna un superamento necessario di una caratterizzazione spettatoriale circa la *perzeptive Phantasie*. Almeno di come questo vissuto caratteristico emergeva nelle pagine husserliane. Nelle tecnologie digitali, questa scissione è evidente, come già si è visto in questa breve introduzione, nelle esperienze con avatar nei videogiochi o nelle varie nostre manifestazioni digitali e identitarie sui social media, dove il soggetto alterna continuamente tra presenza e agenzia fisica e presentificazione e *quasi*-agenzia irreale. Prima ancora di essere un'estensione ontologica [19], l'io-digitale si configura piuttosto come un'estensione intenzionale dell'io-reale. Non si tratta di una frattura, ma di una tensione costitutiva, nella quale il *Leib* funge da radice esperienziale e sensibile che permette

[19] Non si vuole, infatti, negare che si dia questa possibilità di estensione. Tuttavia, sembra costituirsi in un momento secondario: nella nostra interazione con le tecnologie digito-virtuali, primariamente abbiamo una tensione tra reale e irreale, tra presenza e presentificazione, tra percezione e fantasia. Inoltre, anche altri strumenti hanno esteso la nostra identità: tale movimento non pertiene esclusivamente alle tecnologie digito-virtuali. Cfr. Bencinvenga, 2020, pp. 30-32: «Chi paragoni le capacità mnestiche di esseri umani dotati di scrittura e non (o dotati di cellulare e non) sta tracciando, si dirà, il paragone sbagliato; sta confrontando capre e cavoli. Il paragone da fare è invece fra un essere umano privo di scrittura (o di cellulare) da un lato e il sistema essere umano+scrittura (o +cellulare) dall'altro. Io, cioè, che risponde al nome di Ermanno, non ricordo il numero di telefono di mia moglie, forse anche di nessun altro; ma io *insieme con* il mio cellulare ricordiamo molti più numeri di telefono di quanto abbia mai fatto Ermanno, o un qualsiasi altro essere umano (di capacità mnestiche normali). […] restringere l'identità di un essere umano al "suo" corpo e alla "sua" mente è un'inverosimile astrazione: un corpo porta le tracce di tutte le cure che gli sono state prestate da altri, di tutti i comfort (vestiti, mobili, riscaldamento) di cui si è giovato e di tutte le terapie che gli sono state somministrate, talvolta aggiungendogli (nei denti, per esempio) materiali estranei; una mente è fatta della lingua che ha appreso nell'ambiente familiare, delle abitudini che le sono state instillate, delle inclinazioni e avversioni che l'hanno forgiata per osmosi provenendo dalle altre menti (e dagli altri corpi) con cui è entrata in contatto. […] Di conseguenza, *io sono* non soltanto braccia e gambe, idee e desideri ma anche vestiti e copricapo, forchette e coltelli, norme e ideali sociali. Se a un tratto mi trovassi nudo in una foresta, quella sarebbe per me una condizione *innaturale*, e sarebbe insensato trarne lezioni sulla mia identità. Quando parlo delle *mie* doti, per esempio delle mie capacità mnestiche, devo farlo pensando realisticamente a *chi* sono. La tecnologia digitale aggiunge qualcosa alla mia identità, ma non più di quanto abbiano fatto mille altri strumenti e apparati culturali».

l'interazione con il mondo digitale. Affrontare la nostra interazione con le tecnologie digito-virtuali, da questo punto di vista, consente di superare una visione dicotomica tra reale e digitale, mostrando come la nostra esistenza incarnata sia intrinsecamente relazionale e comprenda una varietà di modalità di presenza. La scissione dell'Io e l'unione fenomenologica di coincidenza [*Deckungseinheit*] – nella quale il soggetto reale e l'io-di-fantasia/io-digitale coesistono, pur mantenendo una differenza qualitativa delle loro esperienze – non solo arricchiscono la comprensione dell'identità, ma offrono strumenti per analizzare criticamente l'interazione con le tecnologie digito-virtuali, preservando la continuità del sé in un mondo sempre più complesso e interconnesso.

Questa breve introduzione evidenzia l'indispensabilità della fenomenologia nell'affrontare la complessità dell'interazione uomo-macchina e per circoscrivere progetti di *human-centered services*. Una prospettiva che prenda piede dalla fenomenologia husserliana, pur ponendosi, per così dire, un passo indietro rispetto agli sviluppi tecnologici contemporanei, non si limita a una descrizione arretrata, ma offre una prospettiva più ampia e profonda proprio grazie alla sua capacità di distinguere tra livelli di realtà. Ribadisco che questa distinzione non intende giustificare una separazione gerarchica o una divisione netta tra reale e digitale, come se i due ambiti fossero chiusi e privi di interazioni significative. Al contrario, serve a mostrare la ricchezza e la complessità della soggettività umana, che si dispiega in un continuo commercio esperienziale[20] e in una costante inter*azione* tra reale e digitale.

La nostra esistenza incarnata ha sempre incluso la capacità di interagire con l'in-visibile nel visibile, che ora, nell'era digitale, diventa più immediata e pervasiva, generando implicazioni epistemologiche, etiche e pratiche. Questa riflessione evidenzia come il digitale amplifichi possibilità già presenti nella nostra condizione umana, anziché introdurre una frattura ontologica e quello che, in definitiva, si propone in questo lavoro è una teoria critica e trascendentale dello statuto ontologico del *Leib* nella transizione digitale da una prospettiva fenomenologica, prevalentemente husserliana. Mi preme sottolineare come *teoria* debba primariamente essere intesa secondo l'etimo greco di *θεωρεω* e di *θεωρία*: un'osservazione della trasformazione che stiamo vivendo e nella quale siamo *immersi*[21]. È, inoltre, teoria *critica*, sia nel senso etimologico di *κρίσις* come "divisione" – poiché procederò tracciando distinzioni nelle modalità di approccio all'esperienze quotidiane – sia nel senso kantiano del termine:

[20] Per la felice formulazione di *commercio esperienziale*, si rimanda a Huemer, Molinari, Petrolini, 2022.

[21] Non è superfluo affermare che l'impostazione che sottende tutto il lavoro è appunto fenomenologico-descrittiva. Si esula, pertanto, da altre sfide che la tecnologia digito-virtuale apre, quali quelle economiche, sociali, culturali, etico-politiche. Su tali tematiche si rimanda a: Taddio, Giacomini, 2020; Benanti, 2020; Bencinvenga, 2020; Colamedici, Garritano, 2021; Llamas, Belk, 2023; Yong Jin, 2021.

cercando, cioè, di interrogarmi circa le condizioni di possibilità dell'interazione con la tecnologia digito-virtuale e gli enti digitali. Infine, è teoria *trascendentale*, poiché vorrebbe porsi al di sopra degli "apocalittici" e degli "integrati" di echiana memoria (2017), per fornire una comprensione intellettuale più ampia della nostra contemporaneità.

PARTE PRIMA

PERCEZIONE

Considerazioni iniziali

Un punto di vista fenomenologico sulla questione del digitale e del virtuale è stato introdotto da Joohan Kim, nel 2001, in *Phenomenology of Digital-Being*. Kim ha esplorato la natura ontologica dei *digital beings*, concetto con cui egli fa riferimento a tutte le forme di informazione digitalizzata, come file, immagini e programmi, sottolineando come la crescente digitalizzazione della nostra vita quotidiana stia trasformando il modo in cui interagiamo con il mondo e con noi stessi. Prendendo spunto da una rosa di filosofi composta da Husserl, Heidegger e Arendt, egli si concentra sulla durabilità[22] e sul lavoro che possiamo fare sui *digital beings*, perché possono essere manipolati, salvati e riutilizzati in modo ripetuto – a differenza degli oggetti fisici[23]. Ciononostante, Kim fa anche riferimento a esempi pratici, come giochi virtuali e documenti creati con programmi di videoscrittura, per illustrare come questi oggetti digitali possiedano proprietà *simili* a quelle degli oggetti fisici[24], come colore, dimensione ed estensione. L'ambiguità di questi oggetti si riscontra anche se si analizzano sotto una lente di matrice husserliana. Da un punto di vista di tale portata, infatti, e questo è un punto cruciale, i *digital beings* hanno particolari condizioni spaziotemporali[25]: essi sfidano le nozioni tradizionali di spazio e tempo. I *digital beings* possono esistere simultaneamente in più luoghi e possono essere accessibili in qualsiasi momento, il che altera la nostra comprensione della *presenza* e dell'*assenza*. Dal lavoro di Kim emerge chiaramente che, quando abbiamo a che fare con i *digital beings*, non abbiamo a che fare con semplici oggetti: non possiamo ascriverli alla categoria ontologica cui appartengono quegli oggetti corporei e percepibili di cui possiamo fare esperienza nella vita quotidiana. D'altra parte, non possiamo neanche categorizzarli come delle semplici *non-cose*[26], perché presentano delle particolarità che le avvicinano, quantomeno

[22] Cfr. Kim, 2001: «As Arendt (1958, p. 137) pointed out, the durability of things is the essential nature of the manmade world, which helps us keep our identity. But digital-beings can either endure forever without any change or disappear instantly without leaving a trace. Digital-beings have two contradictory possibilities simultaneously: eternal endurance and instant vanishment»; con *ivi*, p. 91: «Digital-beings have certain durability which allows us to act on them over and over again. In other words, we may "labor, work, and act" (Arendt, 1958) on them again and again. Whether they are "virtual billiard balls," or "documents" produced by word processors or 3-D images created by graphic programs, digital-beings have durability, so we can work (save, reopen, play, write, paint, etc.) on them over and over again just as we do with physical objects».

[23] Infatti, riprendendo la riflessione heideggeriana, Kim esplora il rapporto tra strumenti e contesto, in relazione ai *digital beings*. I *digital beings* possono essere visti come strumenti che facilitano l'interazione e la comunicazione, ma non sono limitati dalle condizioni spaziali e temporali degli oggetti fisici. Cfr. *ivi*, pp. 94-97.

[24] Su questo punto, si lega alla fenomenologia husserliana della percezione, mostrando come anche una pallina da biliardo digito-virtuale può essere vista da un punto di vista e questo presuppone degli adombramenti. Cfr. *ivi*, pp. 90-93.

[25] Cfr. *ivi*, pp. 97-102.

[26] Su tale linea interpretativa (*digital-beings* come *non-cose*) è opportuno sottolineare il contributo di Byung-Chul Han (2022): *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*.

funzionalmente, alle *cose*. Kim si spinge ad affermare che potremmo definire ontologicamente i *digital beings* come appartenenti a una terza categoria:

> Considering the paradoxical characteristics of digital-being, I would argue that we should conceive digital-beings as a third entity located somewhere between *res cogitans* and *res extensa.* I would call it *res digitalis* (*ivi*, p. 107).

Ammettendo che, ontologicamente, essi rivestano un ruolo ibrido e ambiguo, Kim lascia scoperta, implicita e senza risposta una domanda di portata – potremmo dire – fondazionale: grazie a quale modalità di coscienza interagiamo con i *digital beings*? In termini fenomenologici, una domanda di questo genere potrebbe suonare così: in virtù di quale vissuto intenzionale i *digital beings* possono essere l'oggetto della nostra intensione?

All'interno di questo orizzonte, assume estrema importanza il lavoro di Daniel O'Shiel del 2022: *The Phenomenology of Virtual Technology. Perception and Imagination in a Digital Age*. Questo lavoro ha il merito di aver bene delineato quanto l'utilizzo delle tecnologie digito-virtuali possa portare le persone a modificare il loro modo di essere-nel-mondo in vari e fondamentali aspetti: esperienziali, morali, sociali. Attraverso l'analisi delle opere di autori della prima fenomenologia, O'Shiel si addentra nella ricerca di materiale per affrontare descrittivamente tali contemporanee questioni. Approcciare queste problematiche in chiave fenomenologica conduce inevitabilmente a riflettere sulla natura dei processi di percezione e di fantasia. Il concetto di *virtualità*, infatti, sembra abitare una zona grigia tra il *reale* e il *possibile*, tra l'*attuale* e il *potenziale*.

"Vedere qualcosa in uno schermo" sembra essere un atto che ha affinità con le problematicità emergenti nella coscienza d'immagine [*Bildbewusstsein*, nell'originale tedesco; *image-consciousness*, nella traduzione inglese]. Tale modalità di coscienza risulta essere problematica poiché ha uno status ambiguo: è un caso di *percezione*, o un caso di *fantasia*? Addentriamoci nell'esempio. Lo schermo a tutti gli effetti è *reale*, anche se ciò che è nello-schermo risulta piuttosto essere *irreale*. Dopotutto, non possiamo percepire ciò che è nello-schermo, perché non ci si presenta nel suo carattere di *corporeità* [*Leibhaftigkeit*]: non ci si presenta in carne e ossa. Nella coscienza d'immagine, tuttavia, avviene che qualcosa rimandi a qualcos'altro. In altri termini: *x rimanda a y*. In particolar modo nella coscienza d'immagine immanente – quella che riguarda appunto i dipinti, le foto, o in generale raffigurazioni visive – abbiamo un'ulteriore complicazione a livello di "equazione": (i) *vedendo-in x* si ha (ii) una mescolanza di *somiglianza e di contrasto*, tale che (iii) (ciò-che-si-manifesta-in) *x rimanda a y*. In altre parole, su un primo momento di apprensione percettiva si fonda un secondo momento di apprensione

immaginativa, tale per cui, grazie al giusto dosaggio di *somiglianza* e *contrasto*, possiamo in definitiva intendere l'oggetto del nostro vissuto intenzionale, cioè *y*. Questo decorso ricalca ciò di cui facciamo esperienza nel momento in cui esperiamo delle immagini. Infatti, secondo le riflessioni husserliane, nella coscienza d'immagine siamo in grado di fare esperienza di: (i) *Bildding* – cioè l'immagine secondo le sue caratteristiche fisiche: una tela dipinta, una carta fotografica, uno schermo; (ii) *Bildobjekt* – l'elemento che emerge e che funge da rappresentante per quello che è (iii) il *Bildsujet* – ciò che è il vero *oggetto* intenzionale del nostro vissuto.

Addentrandosi nell'indagine sulla coscienza d'immagine, O'Shiel parte dalle pagine husserliane per evidenziare come tale questione, legata alle domande sulla virtualità, abbia interessato anche altri fenomenologi – Fink, Sartre, Merleau-Pony, Heidegger – e altri filosofi come Bergson e Deleuze. A conclusione di questo suo lavoro di descrizione, egli introduce il concetto di *real virtualities* ad intendere quelle sfere facenti capo alla coscienza d'immagine che, in virtù di un utilizzo sempre più massiccio di tecnologie virtuali,

> are in fact starting to tend towards being as real and present as possible, and are thereby not only blurring a previously clear distinction between perception and image, but might in fact be leading to imaginary objects and their media (digital screens and the like) taking up the most precedence in our lives for perhaps the very first time (O'Shiel, 2022, p. 101).

E ancora

> Image-consciousness might be so powerful and prevalent nowdays because it borrows the best from both worlds. Digital screens have all the physical force and presence of a normal perceptual object, but they also have all the transcendent wonder, captivation and magic of a product of phantasy. In fact, that these two sides are combined together to an extent prevalence, accessibility and mobility like never before is having effects we are still playing conceptual catch-up on, as well as generally coming to terms with on various psychological and social levels (*ivi*, pp. 102-103).

Ritengo, tuttavia, l'analisi di O'Shiel problematica per diversi motivi. Prima di tutto, non tiene conto, in maniera adeguatamente approfondita, delle complessità che emergono da uno studio in chiave fenomenologica dei processi tanto percettivi quanto fantastici. Prediligendo un'indagine orizzontale, non ha forse potuto ricercare scrupolosamente in senso verticale. Infatti, esaminando già solamente le pagine husserliane, questi processi sono intrinsecamente connessi ad altre questioni, come: la corporeità e l'agenzia dei soggetti; la struttura di un atto intenzionale; la temporalità e l'unità della coscienza. In secondo luogo, e conseguentemente

alla prima problematicità, il concetto di *real virtualities* risulta essere drasticamente simile a quello di *perzeptive Phantasie* che compare già nei manoscritti husserliani, ma in un periodo successivo a quello in cui è stata redatta la fonte principale di O'Shiel relativamente al filosofo tedesco: le riflessioni, cioè, che occupano la terza sezione delle lezioni intitolate *Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* [27]. Infine, e nuovamente come conseguenza della seconda criticità, O'Shiel poco si concentra sullo statuto del *fictum* delle rappresentazioni di fantasia, che è invece una delle questioni fondamentali della fenomenologia husserliana dei processi fantastici.

Infatti, l'oggetto immaginativo, ossia tanto l'oggetto-immagine della coscienza d'immagine quanto l'oggetto della *reine Phantasie*, «è un qualcosa […] che non è mai esistito e mai esisterà, e che naturalmente, nemmeno per un'istante ha per noi valore di realtà» (FI, pp. 23-24). Questa oggettualità, prosegue Husserl, «non esiste veramente», «non possiede un'esistenza al di fuori della mia coscienza», «non la possiede nemmeno all'interno della mia coscienza; esso non possiede affatto esistenza» (*ivi*, pp. 26-27). Il fatto è che, a decidere se l'oggetto appreso è esistente o meno, è una particolarità interna dell'apprensione che Husserl chiama *carattere della credenza* [*Glauben*, *belief*] o della *posizionalità* [*Stellungnahme*]. La teoria della posizionalità intenzionale deriva dalla concezione di intenzionalità sviluppata da Husserl già nelle *Logische Untersuchungen*. In quest'opera, vengono individuate tre modalità posizionali: l'oggetto può essere considerato come esistente, non-esistente oppure non viene preso in considerazione. I primi due atteggiamenti si caratterizzano per prendere posizione sull'essere o non-essere dell'oggetto intenzionale, mentre la terza modalità, che Husserl in *Ideen* chiama *modificazione di neutralità*, si distingue per l'astensione da qualsiasi posizione sull'essere o non-essere. In questo atteggiamento «neutrale» (*ivi*, p. 254), l'elemento posizionale dell'apprensione non si manifesta, non si attualizza, e risulta pertanto essere inibito.

Questa inibizione è centrale per comprendere ciò che Husserl chiama *perzeptive Phantasie*, ossia la coscienza immaginativa che interviene nella fruizione di opere d'arte (come dipinti o

[27] Questo è un corso universitario tenuto da Husserl a Gottinga nel semestre invernale 1904/1905 e che consta di quattro parti: le prime due – inerenti a percezione e attenzione – confluiranno nella raccolta Husserliana XXXVIII, mentre la quarta – circa la temporalità della coscienza – sarà proprio oggetto delle riflessioni contenute in Husserliana X. Come suggerisce il titolo generale delle lezioni, le analisi di Husserl sui vissuti immaginativi nascono da questioni principalmente epistemologiche. Tuttavia, è importante sottolineare che il termine epistemologia [*Erkenntnistheorie*] in Husserl ha un significato diverso rispetto a quello che gli viene solitamente attribuito in filosofia, in particolare nella tradizione kantiana. Se il suo obiettivo principale è comunque quello di classificare i tipi di atti e individuare le loro caratteristiche essenziali, l'epistemologia fenomenologica di Husserl cerca di indagare le condizioni di possibilità dell'esperienza all'interno dell'esperienza stessa, piuttosto che in un soggetto separato dal mondo o in un'entità al di fuori dell'esperienza (Todariya, 2020). Per l'utilizzo che Husserl fa del termine *Erkenntnistheorie* si rimanda alle voci "Epistēmē", "Epistemology or Theory of Knowledge" e "Knowledge" di *The Husserl Dictionary* (Moran, Cohen, 2012, pp. 135-136; pp. 233-234).

rappresentazioni teatrali, ma anche film e altre performance artistiche). Qui Husserl usa il termine *Perzeption*, descrivendo un tipo di percezione priva di credenza. Questo termine descrive l'esperienza in cui, osservando una scena – ad esempio – teatrale, siamo proiettati nel mondo fantastico di *Romeo e Giulietta*, assistiamo a Tebaldo che uccide Mercuzio, e non all'alterco tra due attori. Si tratta, come vedremo, di una percezione nel senso della *Perzeption* e non di una percezione nel senso della *Wahrnehmung*: una percezione modificata, poiché il momento di *accettare qualcosa per vero* [*Für-wahr-Nehmen*] viene sospeso. Una percezione, cioè, in cui si ha attivo il peculiare carattere della percezione – ossia, quello della *corporeità* – ma resta spuria del carattere di realtà o di esistenza.

Husserl si renderà conto, nel tempo, che la sua concezione di posizionalità necessita di un ulteriore approfondimento, soprattutto per quanto riguarda le esperienze di fantasia pura. In questo contesto, non esiste un sostrato percettivo che supporta l'esperienza immaginativa, come accade invece nella coscienza d'immagine o nella *perzeptive Phantasie*. Il problema diventa, allora, capire quale tipo di posizionalità caratterizzi la fantasia pura, che è una coscienza immaginativa priva di sostrato percettivo. Non si può parlare qui di una semplice neutralità, poiché non c'è nessuna posizione iniziale di essere o non-essere da modificare o inibire. Gli oggetti della fantasia sono un "nulla" solo nel senso che, rispetto alla percezione in senso forte [*Wahrnehmung*], non sono oggetti effettivamente esistenti. Se fossero un nulla assoluto, non potremmo parlare di mondi fantastici, come quelli delle fiabe, della letteratura, del teatro o del cinema, che hanno una loro validità intersoggettiva e non sono semplicemente prodotti individuali. Nei manoscritti successivi di Husserl si nota un'evoluzione della teoria della posizionalità, con l'introduzione di una quarta modalità: la *quasi*-posizionalità del *come-se* [*als-ob*]. Questa non può essere considerata una semplice modifica della neutralità, ma rappresenta una categoria posizionale autonoma. Ad esempio, se immagino un fauno danzante davanti al fuoco del mio camino, nessuna posizionalità in senso stretto è coinvolta. Non affermo né nego l'esistenza del fauno: il mio atteggiamento è neutrale rispetto alla sua esistenza, ma non è corretto dire che si tratta di una modificazione di neutralità, poiché non ho mai preso posizione sull'*essere* o *non-essere* del fauno. L'oggetto della fantasia non ha mai per noi un valore di realtà: il fauno appare *come-se* fosse di fronte al camino, ma *la sua esistenza è affermata solo nel modo del come-se*[28].

[28] Cfr. FI, p. 211: «non si devono confondere le *perceptiones* non posizionali con i vissuti che presentano in immagine: dunque con le presentificazioni»; con *ivi*, p. LIII: «se la modificazione di neutralità è, in generale, una modificazione in cui ci si astiene dal compimento di un atto, quella di fantasia è, specificatamente "*la modificazione di neutralità della presentificazione 'posizionale',* dunque del ricordo nel senso più vasto che si

Come Husserl spiega ripetutamente nel corso dei suoi scritti, l'oggetto della percezione possiede la caratteristica peculiare di manifestarsi *in carne ed ossa*: «in particolare, l'oggetto della percezione, così come viene percepito, ha un carattere peculiare, che possiamo descrivere come il carattere della corporeità» (EPE, p. 108, trad. mia)[29]. Questo tratto distingue la percezione da altri atti, in quanto ogni atto percettivo si riferisce necessariamente a qualcosa che si presenta in modo concreto e immediato. Husserl chiarisce spesso questa peculiarità della percezione confrontandola con altri vissuti.

Lo fa anche negli *Hauptstücke*, dove definisce la percezione come l'atto in cui l'oggetto appare «in propria persona», cioè «come presente in se stesso». In contrapposizione, la fantasia è descritta come l'atto in cui l'oggetto si presenta «come se fosse lì», non realmente presente, ma solo «*presentificato*», ossia dato in immagine. Pertanto, la fantasia può essere vista come una raffigurazione o «conversione in immagine [*Verbildlichung*] (FI, p. 20). Tuttavia, Husserl aggiunge una nota correttiva: afferma, infatti, che leggere il vissuto fantastico come una «rappresentazione in immagine» è problematico (cfr. *ibidem*, n. 6). Questo viene spiegato verso la fine del corso di quel semestre invernale del 1904/1905, quando Husserl discute il vissuto fantastico insieme al ricordo, negando che gli oggetti di questi vissuti possano essere considerati come immagini, poiché tale concetto si applica solo alla «coscienza d'immagine» nel senso stretto, dove qualcosa rinvia a qualcos'altro. Ciò non avviene né nel ricordo e non può più accadere neanche per la fantasia, rendendo quindi fuorviante parlare di "immagini fantastiche" così come lo sarebbe parlare di "immagini percettive". La fantasia semplice si riferisce all'oggetto in maniera «diretta», esattamente come fa la percezione[30].

> Ora, in che modo vanno intese le semplici rappresentazioni di fantasia? Quando la nostra fantasia si diletta con angeli e demoni, gnomi e sirene, oppure quando la nostra memoria ci traspone nel passato che passa davanti al nostro spirito in formazioni intuitive, le oggettualità che si manifestano non hanno per noi il valore

debba pensare" [Id_1, p. 243]: una presentificazione neutralizzata in cui presentifico un oggetto senza realmente porlo. Non tutte le modificazioni di neutralità, dunque, danno *eo ipso* luogo a una fantasia».

[29] «Speziell der Gegenstand der Wahrnehmung hat, als wahrgenommener, einen eigentümlichen Charakter, den wir etwa als Charakter der Leibhaftigkeit bezeichnen können».

[30] Husserl ribadisce questa osservazione anche quando indaga la relazione che può intercorrere tra fantasia, ricordo, vissuti figurativi e simbolici e percezione. Se, infatti, nella fantasia e nel ricordo il correlato non appare «corporeo», non appare comunque neanche nei termini dei vissuti figurativi o simbolici. I primi, infatti, sono a tutti gli effetti atti intuitivi, ma l'assenza di corporeità li distingue da quelli percettivi. Cfr. PA, pp. 174-175: «Nella percezione il percepito è dunque presente "*in carne ed ossa*". Che cosa ciò significhi lo mostra il contrasto: già nel ricordo o nella mera fantasia il correlato non appare più "in carne ed ossa", e men che meno in una coscienza presentificante, che sia d'immagine o simbolica. L'albero percepito come tale è caratterizzato come albero presente in carne ed ossa (laddove ovviamente, questo "essere presente" è già racchiuso nel "in carne ed ossa"), è presente in "prima persona", *originaliter*. Nella fantasia "esso aleggia meramente davanti agli occhi", e lo stesso vale nel ricordo; si trova ugualmente "davanti ai nostri occhi", è comunque dato "intuitivamente" alla coscienza, e tuttavia non nel suo essere in carne ed ossa. Vediamo così che l'essere in carne ed ossa include l'intuitività, ma non viceversa».

> di oggetti-immagine, di meri rappresentanti, di *analoga*, immagini per altre oggettualità: mentre nel caso di immagini genuine è possibile e ha luogo un vedere-oltre, un essere rimandato a qualcosa d'altro, ciò, a ben vedere, qui non ha affatto senso. Il termine «*imaginatio*», il parlare d'immagini di fantasia e simili devono tanto poco ingannarci in questo caso quanto il parlare di «immagini-della-percezione» in quello della percezione. […] la rappresentazione di fantasia non racchiude in se stessa un'intenzione a più pieghe [*mehrfaltige*], la *presentificazione* è *un modo ultimo di rappresentazione intuitiva*, esattamente come la rappresentazione percettiva, come la presentazione (FI, pp. 101-102).

Da questo emergono due considerazioni: da un lato, Husserl chiarisce una distinzione all'interno dei vissuti fantastici, tra fantasie di cose e fantasie di immagini di cose, con le prime che rappresentano fantasie semplici. Dall'altro, egli afferma che la fantasia semplice, come la percezione, è diretta e priva di mediazione, al contrario dei vissuti in cui un elemento rinvia a un altro. Nella *Dingvorlesung*, Husserl persegue la stessa linea di riflessione, cercando di affinare la nozione di "dato in carne ed ossa". Qui, spiega che un oggetto dato in carne ed ossa è semplicemente un oggetto presente, il che implica due condizioni: (i) l'oggetto si dà in sé stesso e (ii) si dà come presente «nell'ora attuale». L'essere presente di un oggetto è determinato dal suo darsi in sé. Inoltre, Husserl pone l'accento sul fattore temporale, distinguendo l'attualità della percezione da quella della fantasia: ciò che è fantasticato può apparire «davanti agli occhi», come se fosse presente, ma non si dà realmente nel momento presente. Husserl riconosce che, anche nella fantasia, si può parlare di un'"ora", magari coincidente con quello della percezione, ma questo "ora" è «pensato» e non corrisponde all'"ora" reale della percezione[31].

Tuttavia, Husserl smentisce l'ipotesi che l'elemento temporale distingua necessariamente la percezione dalla fantasia nel corso del 1909: infatti, l'«in sé» della fantasia non è equiparabile all'«in sé» della percezione, poiché quello della fantasia è un «in sé» solo in un determinato *senso*. Lo stesso vale per l'"ora" della fantasia, che viene ridimensionato a un "ora" solo «per così dire». Questo tipo di sottigliezze non si applica al ricordo, dove ciò che si intende si dà come un'«ora passato»[32].

---

[31] Cfr. CS, p. 18: «l'oggetto è presente nella percezione in carne ed ossa, è presente, per dir la cosa ancora più precisamente, in quanto oggetto attualmente presente, come oggetto che, nell'ora attuale, è dato in se stesso. Nella fantasia, invece, l'oggetto non è dato nel modo della presenza in carne ed ossa, della realtà della presenza attuale. Ci sta certamente davanti agli occhi, ma non come qualcosa di attualmente dato; può essere pensato, eventualmente, come un ora o come qualcosa che è contemporaneo all'ora attuale, ma questo ora è un ora pensato e non è quell'ora che appartiene alla presenza in carne ed ossa, al presente percettivo».

[32] Cfr. EPE, p. 108: «In der Phantasie steht ein Gegenstand auch da, in gewisser Weise auch selbst. Aber das ist nicht das aktuelle Selbst, sondern nur gleichsam Selbst. Und ebenso ist das Jetzt der Phantasiegegenständlichkeit nicht das aktuelle Jetzt, sondern ein gleichsam Jetzt, und zwar ein Phantasie-Jetzt»; con *ibidem*, n. 2: «Leibhaft als Charakter des Selbst (original). Aber dazu auch: Leibhaft steht das Objekt in seiner Dauer da, es ist ein

Intenzionalità

Proprio a partire dal corso del 1904/1905, possiamo iniziare a definire la percezione. Ogni percezione implica una doppia relazione: è sì percezione di un oggetto (che è quindi *percepito*), ma è percezione propria di un soggetto (al quale possiamo riferirci come *percipiente*). Questo tipo di relazione è ciò che Husserl chiama *relazione intenzionale*: in ogni percezione intendiamo qualcosa, il che vale a dire che ogni percezione si riferisce intenzionalmente a qualcosa. In altre parole, se esiste una percezione, allora esiste necessariamente una relazione intenzionale. Da questo, non ne segue il contrario, poiché la percezione non è l'unica relazione intenzionale: l'intenzionalità è, infatti, qualcosa di condiviso da altre specie di vissuti. La percezione di un libro è, in altri termini, un vissuto che si riferisce intenzionalmente a un libro. E ciò che sul piano verbale è una preposizione semplice – l'espressione *di* – è qualcosa che appartiene *essenzialmente* a quel processo a cui diamo il nome di percezione: senza di esso, la percezione non si potrebbe dire tale. Quindi, la percezione è necessariamente percezione di qualcosa e, altrettanto necessariamente, relazione intenzionale di qualcuno con qualcosa.

Come ribadisce in uno scritto del 1898, il termine tedesco *Gegenstand* – che è usualmente utilizzato nel senso di *oggetto* – non è semplicemente un contenuto tra gli altri, ma è l'unico contenuto che sta *contro* al vissuto e che gli si oppone[33]. Per Husserl, infatti, "essere un oggetto" non designa un "contrassegno positivo" di un dato contenuto: che un contenuto *x* sia un oggetto non significa che esso abbia la proprietà 'oggetto' ma solo che è il *correlato intenzionale* di una rappresentazione[34]. La sensazione dell'"è quasi una sfera" non rappresenta l'"essere quasi una sfera" per sua natura, ma solo tramite un atto, cioè attraverso qualcosa di separato da essa (separato nel senso di una distinzione tanto numerica quanto qualitativa); allo stesso modo, il "frutto" non è un oggetto per propria natura, ma lo diventa solo attraverso un atto, ovvero qualcosa di distinto da esso. D'altra parte, l'essere quasi una sfera è una *proprietà* del frutto, il che significa che il frutto lo possiede per sua stessa natura. In conclusione: perché un frutto sia definito "quasi sferico", è *sufficiente* la sua *esistenza*; affinché il frutto possa essere definito come "oggetto", è *necessaria* l'*esistenza di qualcosa di distinto* da esso (il vissuto

individuelles Objekt. Es ist leibhaft, das umschließt, dass es mit den Bestimmtheiten gegeben ist „jetzt", „selbst"»; e *ibidem*, n. 3: «Leibhaftigkeitscharakter und Aktualitätscharakter ist dasselbe».

[33] Cfr. WA, p. 130: «Für uns kommt also nur in Betracht der fundamentale Gegensatz zwischen erlebtem und gemeintem Inhalt der Wahrnehmung, der Gegensatz zwischen Inhalt im realen und im intentionalen Sinn. In dem Letzteren ist Inhalt ein wenig passendes Wort für Gegenstand, denn es betrifft das mir in der Wahrnehmung Gegenüberstehende, das von mir wahrnehmend, d. h. als daseiend Gemeinte (Intendierte). Darum heißt es richtig: der wahrgenommene Gegenstand».

[34] Cfr. RL_6, pp. 657-658: «Accade qui la stessa che nella designazione di "oggetto". Essere-oggetto non è un attributo positivo, una specie positiva di un contenuto; esso designa soltanto il contenuto come correlato intenzionale di una rappresentazione».

intenzionale)[35]. Se, infatti, "essere un oggetto" facesse parte del "frutto", questo essere oggetto dovrebbe essere *percepibile*: lo intenderemmo come intendiamo il suo "essere quasi sferiforme". Tuttavia, non intendiamo l'*essere oggetto del frutto*, quanto piuttosto il *frutto stesso*, che è quindi l'*oggetto del nostro vissuto intenzionale*. Come può essere che qualcosa che non è parte del vissuto possa valere come suo oggetto? Proprio perché, come detto sopra, che *x* sia un oggetto non significa altro che esiste un vissuto in cui rappresentiamo *x*, o in altri termini, in cui *x* è il *correlato intenzionale* di una rappresentazione.

> Come concepire però questa "relazione"? La percezione, il vissuto, deve rapportarsi all'oggetto in modo tale da mettere capo a ciò che noi esprimiamo con le parole "l'oggetto stesso è qui, presente in sé stesso". La percezione è allora *un elemento* e l'oggetto *un secondo elemento*, quasi che l'oggetto sia dato nella coscienza insieme con la percezione oppure nella percezione, in modo tale che, osservandoli entrambi, possiamo dire che l'oggetto stesso è presente nella percezione? *No!* Solo la percezione è un vissuto, e non l'oggetto che non è soltanto qualcosa di diverso da essa. L'oggetto non può essere trovato nel percepire come qualcosa che se ne distingue. Questo trovarsi dell'oggetto non è infatti nient'altro che il percepire stesso, o, se si vuole, è soltanto un'altra espressione per il *percepire* (PA, p. 39).

Ormai sarà chiaro: l'oggetto inteso non è interno del vissuto intenzionale che è la percezione esterna. In altre parole, la percezione è un vissuto in cui l'oggetto le è *trascendente*. Ritenere la percezione «un *elemento* e l'oggetto un *secondo elemento*» richiama le riflessioni che Husserl espose nella *Terza Ricerca*, dove si interroga circa la teoria degli interi e delle parti. Possiamo forse rappresentare separatamente una colorazione[36] e la superficie su cui è diffuso?

---

[35] Cfr., CS, p. 53: «Consideriamo una percezione esterna qualsiasi, per esempio quella di una casa. Possiamo prendere in esame, per la precisione, quelle percezioni che non contengono alcuna specie di modificazione. Consideriamo un qualsiasi oggetto immodificato e ne estraiamo un momento, mantenendone l'essenza come *quid* identico. Se confrontiamo il contenuto della percezione esterna con il contenuto del suo oggetto, allora il colore sentito ed il colore percepito (vale a dire il colore della casa percepita) vengono a distinguersi, come pure la ruvidezza sentita e la ruvidezza dell'oggetto, l'estensione sentita, il momento della figura e della forma sentiti e l'estensione percepita, la grandezza e la forma spaziale che è saturata, ricoperta così e così dalle "qualità sensibili" dell'oggetto, oppure separata e suddivisa in questo e quest'altro modo. Il rosso sentito è un momento effettivo della percezione stessa. Essa contiene il momento rosso, ma non è rossa; rosso non è una "proprietà", non è una nota caratteristica della percezione, bensì una nota caratteristica della cosa percepita».

[36] Sposiamo la linea interpretativa introdotta da Rochus Sowa, il quale preferisce l'uso di colorazione piuttosto che di colore. Nel concetto di colore [*Farbe*] non si trova il concetto di diffusione [*Ausbreitung*], che invece è incorporato in quello di colorazione [*Färbung*]. A differenza del concetto di colore, che è completamente determinato dalle componenti "tonalità cromatica", "intensità luminosa" e "saturazione", il concetto di colorazione include il concetto di propagazione come un plus, è necessariamente diffuso. Inoltre, se la diffusione può essere qualificata come qualcosa di diverso dalla colorazione – attraverso il senso del tatto – lo stesso non si può dire della colorazione, che «non è nulla senza la propagazione». Cfr. Sowa, 2006, p. 83: «Aber im Unterschied zum Begriff der Farbe ist im Begriff der Färbung der Begriff der Ausbreitung insofern aufgenommen, als eine Färbung von vornherein als *Überdeckung* und *damit* als *etwas Ausgebreitetes* konzipiert ist. Eine Färbung ist als *solche Färbung* irgendeiner Ausbreitung. Dass das Moment der Ausbreitung einen anderen Status als das der Färbung hat, liegt daran, dass es einseitig von dem der Färbung ablösbar ist; denn eine Ausbreitung wird in unserer normalerweise durch verschiedene Sinne erschlossenen Wahrnehmungswelt auch anders qualifiziert

Teoria degli interi e delle parti

Per affrontare tale problematica, seguendo Husserl, si può richiamare l'attenzione sull'uso dei termini "intero" [*Ganz*] e "parte" [*Teil*]. Questi termini possono essere utilizzati per riferirsi a oggetti del mondo circostante o a contenuti possibili dell'esperienza, come ad esempio un'automobile o il motore di un'automobile. Tuttavia, non definiscono una specifica categoria di contenuti, a differenza di parole come "automobile" o "motore". Le espressioni "intero" e "parte" si possono impiegare in modo sia formale sia generico: si può parlare di qualcosa (un oggetto) in senso generale che ha delle parti, o anche di qualcosa che non ne ha.

Soffermandosi su alcuni esempi di Stumpf[37], Husserl indaga quali contenuti mentali possono essere separati e quali no. I contenuti mentali separabili sono quelli in cui, anche se uno dei contenuti viene alterato o eliminato, gli altri non ne vengono influenzati. Al contrario, i contenuti mentali non separabili sono quelli in cui la modifica o la soppressione di uno dei contenuti comporta necessariamente un cambiamento o una scomparsa dell'intero insieme. In quest'ultima categoria[38] rientrano, ad esempio, le relazioni tra (i) qualità visiva ed estensione, e (ii) qualità e intensità di un suono. La nozione di *Ganz* in gioco nella *Terza Ricerca* viene definito proprio a partire dalla relazione di non-indipendenza, che viene anche chiamata relazione di *fondazione*. Questa relazione deve essere intesa come un concetto primitivo, quindi il termine *fondazione* [*Fundierung*] non è soggetto a ulteriori definizioni: è, dunque, simile a quelli di cui abbiamo bisogno in qualsiasi teoria assiomatica o formale. Questo risulta chiaro nel § 21, dove si afferma che il concetto di "intero" utilizzato fino a quel momento può e deve essere introdotto proprio «*per mezzo del concetto di fondazione*» (RL_3, p. 413).

Se il concetto di fondazione viene, quindi, utilizzato come una forma di relazione possibile tra oggetti, si può evidenziare la distinzione tra quegli oggetti tra cui sussiste una relazione di

---

wahrgenommen als qualifiziert durch Färbung. Insbesondere die durch den Tastsinn wahrgenommenen Ausbreitungen zeigen, dass Färbung eine prinzipiell verzichtbare, durch andere Arten von Qualifizierung ersetzbare und somit für Ausbreitung überhaupt nicht konstitutive Art der Qualifizierung ist. Eine Färbung aber ist ohne Ausbreitung nichts».

[37] Carl Stumpf (1848-1936) è stato un filosofo tedesco, maestro di Husserl nel periodo di permanenza all'università di Halle. È appunto qui che, sotto la supervisione di Stumpf, Husserl scrisse *Über den Begriff der Zahl* (1887) che servì poi come base per *Philosophie der Arithmetik* (1891).

[38] Cfr. RL_3, p. 387: «Più semplicemente possiamo dire: *gli oggetti non-indipendenti sono oggetti di specie pure in rapporto a cui vi è una legge essenziale secondo la quale essi esistono, quando esistono, soltanto come parti di interi più comprensivi di una certa specie corrispondente*. Proprio questo significa l'espressione più concisa secondo cui essi sono parti che esistono solo come parti che non possono essere pensate come essenti in se stesse. Il colore di questa carta è un suo momento non-indipendente, esso non è soltanto una parte di fatto, ma nella sua essenza, *secondo la sua specie* pura, un colore *è predestinato ad essere parte*, infatti un colore può esistere *puramente in quanto tale e in generale* soltanto come momento di un oggetto colorato. Nel caso degli oggetti indipendenti, manca una simile legge essenziale, essi possono, ma non debbono necessariamente inserirsi in un intero più comprensivo».

fondazione e quelli tra cui tale relazione non sussiste. Se si considerano due oggetti qualunque tra cui sussiste una relazione di fondazione, distingueremo tra l'*oggetto fondante* e l'*oggetto fondato* e parleremo di *fondazione unilaterale* e di *fondazione bilaterale* (o *reciproca*) [39] .E ancora, sempre considerando le possibilità a priori dei rapporti di fondazione: si può distinguere tra oggetti che si trovano in un rapporto di fondazione *immediato* o *mediato* - diremo, ad esempio, che un oggetto α è *mediatamente fondato* in un oggetto γ, se α è fondato in β e β è fondato in γ (*ivi*, § 16).

Definiremo, quindi, una *collezione* di oggetti (contenuti) come abbracciata da una *fondazione unitaria* se, dato un qualunque oggetto (contenuto) appartenente alla collezione, sussiste, tra quell'oggetto e ogni altro oggetto appartenente alla collezione, un rapporto di fondazione (mediato o immediato)[40].

Una collezione di oggetti abbracciato da una fondazione unitaria si dice *intero in senso pregnante* o *intero-di-fondazione* o, brevemente, *intero*; e gli oggetti appartenenti ad esso si diranno *parti* dell'intero. A seconda della modalità di connessione delle parti, si possono distinguere gli interi in due ulteriori specie. Si dirà:

(i) *intero di prima specie* l'intero le cui parti sono connesse le une alle altre senza forme di collegamento; le parti di un intero di prima specie si chiameranno *momenti* (parti non-indipendenti).

(ii) *intero di seconda specie* l'intero le cui parti sono connesse le une alle altre mediante forme di collegamento; le parti degli interi di seconda specie si chiameranno *pezzi* o *frazioni* (parti indipendenti).

In questo secondo caso, quindi, abbiamo a che fare con oggetti che esistono indipendentemente, ma possono trovarsi connessi con altri e diventare parti di interi, che rappresentano qualcosa di nuovo. E tutto ciò dipende dalla natura intrinseca delle cose stesse: nel caso degli interi della

[39] Come a breve rifletteremo, non possiamo pensare alcuna colorazione che sia indipendente da un'estensione, e viceversa: questo, secondo il pensiero di Husserl, esemplifica la *bilateralità* del rapporto di fondazione. Il giudizio, invece, "il cubo è blu" è fondato *unilateralmente* nelle rappresentazioni da cui può emergere – anche se esse non necessariamente sono fondamenti di un giudizio.

[40] Si sceglie di parlare di *collezione* e non di *aggregato*, come viene suggerito da Gemmo Iocco; cfr. Iocco, 2013, p. 22: «La traduzione del termine *Inbegriff* con il termine *aggregato* non è del tutto corretta perché, come la costruzione del termine stesso suggerisce, sembrerebbe più legittimo parlare di *qualcosa che possiede al suo interno il proprio concetto*, qualcosa cioè di *quintessenziale*. Il termine aggregato presuppone invece un concetto di *sommatoria* che, di fatto, Husserl non vuole suggerire, dal momento che sta cercando di riferirsi al semplice sussistere di parti all'interno di un intero capace di comprenderli; sembrerebbe quindi più pertinente utilizzare il termine *collezione*; parallelamente, anche l'uso del termine *parti* non è del tutto esatto poiché le "parti" sono in realtà delle "unità" che assumono il ruolo di parte se riferite al concetto di molteplicità».

prima specie, una colorazione è destinata a essere una parte non-indipendente, unitamente a una superficie, per formare le componenti di ogni oggetto materiale nel suo insieme. Nel caso degli interi della seconda specie, le singole parti, che possono esistere separatamente dall'intero, quando si uniscono per formare un tutto, lo fanno in base a "leggi essenziali", cioè vincoli inerenti alla loro natura e definiti dal loro essere.

Occorre mettere in evidenza e proporre eventuali riflessioni su almeno tre questioni. In primo luogo, una volta chiarito il concetto di *Ganz*, è opportuno segnalare anche ciò che avviene per il termine *Teil*. Il termine *parte* fa riferimento a tutto ciò che o è «discernibile "in" un oggetto» o tutto ciò «che "sussiste" in esso», vale a dire «ciò che l'oggetto "ha" in senso positivo [*real*], o meglio reale [*reell*]»[41]. Se, quindi, intendiamo in questo ampio senso il termine *parte*, allora vale sia per le parti non-indipendenti sia per quelle indipendenti. Ciò equivale a dire: una *frazione* sarebbe allora qualcosa di *indipendente* che un intero avrebbe effettivamente; un *momento* sarebbe qualcosa di *non-indipendente* che un intero avrebbe effettivamente.

In secondo luogo, emergono due tipi di movimenti relazionali, per così dire. Una colorazione, infatti, è «*predestinata ad essere parte*»: appartiene, cioè, alla sua essenza il fatto di esistere come «momento di un oggetto colorato». Possono, quindi, darsi due ulteriori approfondimenti della distinzione tra frazioni e momenti: se i secondi non possono esistere indipendentemente dall'unità di cui fanno parte, i primi – quando fanno parte di un intero – assumono un nuovo significato ontologico, perché acquisiscono un ruolo e un valore nuovi all'interno di quella compartecipazione. Questi, infatti, «possono, ma non debbono necessariamente inserirsi in un intero più complessivo».

Strettamente connesso a questo secondo punto, ce n'è un terzo: quale è la specificità di queste *forme di collegamento*? In questo caso, potrebbe essere utile richiamare la distinzione tra queste forme di collegamento e i *momenti figurali* di cui Husserl aveva discorso in *Philosophie der Arithmetik* – distinzione a cui lo stesso filosofo sembra in qualche modo rimandare nella *Sesta Ricerca* (RL_6, p. 717). Husserl è colpito dal fatto che ci sono diversi oggetti che si danno alla nostra percezione visiva come configurazioni unitarie, come interi. A dire il vero, ogni oggetto, psichico o fisico, presentato o presentificato, può essere riunito in una collezione ed essere

[41] Cfr. RL_3, p. 378: «Noi intendiamo il concetto di parte nel suo senso *più lato* che consente di designare qualsiasi parte che sia discernibile "in" un oggetto o, in termini oggettivi, che "sussista" in esso. Parte è tutto ciò che l'oggetto "ha" in senso "positivo" (*real*), o meglio reale (*reell*), nel senso di ciò che lo costituisce *effettivamente*, considerando l'oggetto in sé e per sé, quindi facendo astrazione da tutti i nessi nei quali esso è intessuto. Di conseguenza ogni predicato "positivo" non relativo rimanda ad una parte dell'oggetto-soggetto. Così, ad esempio, *rosso* e *rotondo*, ma *non esistente* o *qualcosa*».

quindi considerato una configurazione unitaria[42]. Ma in che modo? "A colpo d'occhio", cioè, con un'apprensione talmente istantanea da arrivare a percepire *tutti* gli oggetti in "un colpo solo" appunto, o in altra maniera? E l'intero è da considerare come una somma delle sue parti o gli pertiene un altro tipo di considerazione?

> Entriamo in un salone pieno di persone; uno sguardo è sufficiente per emettere un giudizio del tipo: ecco un insieme di persone. Guardiamo verso il cielo stellato e con un colpo d' occhio diciamo: ecco molte stelle. Esattamente lo stesso accade con insiemi di oggetti del tutto sconosciuti. Come sono possibili giudizi di questo tipo? Stando alle analisi precedenti, per una rappresentazione di insieme effettiva abbiamo bisogno di un atto psichico che rappresenti ogni singolo membro dell'insieme sia in sé e per sé, che assieme a tutti gli altri; abbiamo insomma bisogno di tanti atti psichici quanti sono i contenuti presenti, unificati da un atto psichico di secondo ordine. E termini come insiemi, molteplicità, aggregati, ecc. acquistano il loro pieno significato solo in considerazione di questa forma di collegamento psichico dei singoli contenuti appresi. Ma possiamo davvero con uno sguardo d'insieme esercitare questa complicata attività psichica e per giunta riflettere su di essa? Negli esempi ora riportati dovrebbe verificarsi infatti non solo l'apprensione dell'insieme, ma anche la sua sussunzione sotto il concetto di insieme. Con ciò però si pretenderebbe un po' troppo dalle capacità della nostra psiche (FdA, p. 238).

È chiaro: il "colpo d'occhio" non ci permette di intendere il *salone pieno di persone*, perché, se così fosse, dovrebbe essere percepibile non solo il fatto che in quel salone *ci sono persone*, ma anche il fatto che quelle persone *sono* (cioè, formano) *un insieme*. E sembra che già in quella sede l'*intero* o l'*insieme* sia da intendere come qualcosa di diverso dalla mera somma delle singole parti. Infatti, a proposito di quegli oggetti che alla nostra percezione visiva ci si presentano come configurazioni unitarie, Husserl parla di *momenti figurali*. Questo concetto sta a descrivere la relazione che fa di una pluralità di individui un'unità che si offre alla nostra percezione come un intero, totalmente differente dalla mera somma delle sue parti. Tale definizione riprende anche quella data da Stumpf riguardo al concetto di *fusione*, ossia

> quel rapporto tra due contenuti, *in modo speciale* contenuti di sensazione, secondo il quale essi non formano una semplice somma, bensì un intero (Stumpf, 1890, vol. 2, p. 128, trad. mia)[43].

[42] Cfr. FdA, p. 59: «Ogni oggetto di rappresentazione, fisico o psichico, astratto o concreto, dato dalla sensazione o dalla fantasia, può essere riunito in una collezione assieme a qualunque altro – e non importa a quanti altri presi a piacere – e conseguentemente può essere anche numerato. Per esempio, alcuni alberi determinati; il sole, la luna, la terra e Marte; un sentimento, un angelo, la luna, l'Italia, ecc. In questi esempi possiamo sempre parlare di una collezione, di una molteplicità e di un numero determinato».

[43] «Wir nannten Verschmelzung dasjenige Verhältnis zweier Inhalte, *speciell* Empfindungsinhalte, wonach sie nicht eine blosse Summe sondern ein Ganzes bilden».

E questi contenuti non vengono

> minimamente mutati, né tantomeno trasformati in un'unica nuova qualità, ma si presenta un nuovo rapporto tra di loro, che pone un'unità più stretta di quella che si realizza tra i membri di una semplice somma, la cui unità spesso consiste solo nel fatto che vengono sommati come membri di questa somma (*ivi*, p. 64, trad. mia)[44].

"Rapporto" e "unità" sono, quindi, termini che rimandano appunto all'idea di un *vincolo* tra gli elementi che fanno parte della pluralità. I vincoli che si trovano nel *momento figurale* mostrano prevalentemente una relazione di contiguità spaziale - tra gli uccelli dello stormo, tra le legna della catasta, tra gli alberi del viale. La melodia è un esempio di relazione più complessa, poiché chiama in causa anche una contiguità di tipo temporale[45], in senso più forte, potremmo dire, rispetto a quella che caratterizza il mucchio di mele o di noci o di sassi. Anche i sassi del mucchio chiamano in causa una contiguità temporale, tuttavia, nel tipo di intero che è la melodia, le singole note assumono un nuovo valore ontologico. L'intera melodia riformula il significato di ciascuna nota, la cui esistenza non è più semplicemente quella di una nota isolata, ma diventa quella di una nota il cui senso d'essere risiede nel suo ruolo all'interno della visione complessiva della melodia – di fatti, può banalmente essere una nota *giusta* o *sbagliata*. Infatti, la melodia la si può utilizzare anche per descrivere la specificità di quelle *forme di collegamento* di cui sopra. I singoli suoni possono esistere indipendentemente gli uni dagli altri, ma nella melodia come intero i suoni si trovano tra di loro connessi gli uni agli altri in modo unitario. Nel caso della melodia, le forme di collegamento sono la successione temporale tra un suono e l'altro e li connettono in un momento di unità che è un intero di tipo nuovo: la melodia. Essa dà un significato nuovo ai suoni nel loro essere e li individua come parti specifiche di quella melodia.

---

[44] «nicht im Geringsten verändert, geschweige denn zu einer einzigen neuen Qualität umgewandelt, aber es tritt ein neues Verhältnis zwischen ihnen auf, das eine engere Einheit herstellt, als sie zwischen den Gliedern einer blossen Summe stattfindet, deren Einheit häufig nur eben darin besteht, dass sie als Glieder dieser Summe zusammengerechnet werden».

[45] È chiaro che la coesistenza temporale degli elementi risulta essere di fondamentale importanza per la rappresentazione della molteplicità; ciononostante, occorre sottolineare come sono richieste riflessioni peculiari per comprendere quella contemporaneità dell'atto con cui rappresentiamo gli oggetti. Infatti, anche se ci rappresentiamo i suoni della melodia contemporaneamente, non è detto che quei contenuti ci si presentino come contemporanei. Cfr. FdA, p. 67: «Affinché, per esempio, la presentazione di una melodia si realizzi, i singoli suoni che la compongono devono venir messi in relazione gli uni agli altri. Ma ogni relazione richiede la presenza contemporanea dei contenuti posti in relazione in un atto di coscienza. Anche i suoni di una melodia devono dunque essere rappresentati contemporaneamente. Ma in nessun modo in quanto contemporanei; esattamente all'opposto, essi ci si rendono manifesti in quanto si trovano in una certa qual successione temporale»; e *ivi*, p. 251: «Il momento della configurazione temporale, per esempio, si fonde con i momenti della qualità e dell'intensità, e tale miscuglio ha innanzi tutto un carattere figurale unitario, che si dissolve solo grazie all'analisi. Una melodia contiene un complicato miscuglio di questo tipo».

È opportuno segnalare che Husserl rifiuta la distinzione tra *momenti figurali* e *momenti di unità* – e in particolare di quest'ultimo concetto promuove l'utilizzo in virtù della sua «immediata comprensibilità»[46]: così come un insieme di note compongono una melodia, un insieme di noci costituiscono un mucchio. Tuttavia, il mucchio di noci non modifica lo statuto ontologico di ogni singola noce e ciò possiamo renderlo anche in altro modo: diverse noci $a, b, c \dots z \in G$, dove G è il mucchio di noci; se, però, $a \notin G$, il mucchio di noci G *può* continuare ad esistere in virtù degli altri suoi elementi[47]. Allo stesso modo possiamo rendere l'esempio della melodia: diverse note $a, b, c \dots z \in M$, dove M è la melodia. Ma l'appartenenza della singola nota a all'insieme M non si fonda solamente su una contiguità spazio-temporale, bensì anche su una relazione qualitativa. Nel momento in cui $a \in M$, M "retroagisce" su a, donandole un nuovo senso ontologico: non più solamente la parte "singola nota", bensì la parte "singola nota-*facente parte della melodia*".

> Leggi come quella di causalità, che determina la non-indipendenza dei mutamenti reali delle cose […] non verranno poste sullo stesso piano delle generalità «analitiche» pure come: *un intero non può esistere senza parti*; o con necessità analitiche come: *non vi possono essere re, padroni, padri se non vi sono sudditi, servi, figli,* ecc. In generale si vuol dire qui che elementi correlativi si postulano reciprocamente: essi non possono essere pensati – non possono essere – l'uno senza l'altro. Se confrontiamo con questo principio una proposizione qualsiasi appartenente al gruppo opposto, come *un colore non può essere senza qualcosa che*

[46] Cfr. RL_3, pp. 382-383: «Ovviamente i momenti di unità non sono altro che quei contenuti che sono stati indicati da Ehrenfels come "qualità ghestaltiche", da me stesso come momenti "figurali" e da Meinong come "contenuti fondati". Tuttavia, a questo punto sarebbe necessaria ancora l'ulteriore distinzione tra i momenti *fenomenologici* di unità che rendono unitari i vissuti o le stesse parti del vissuto (i dati fenomenologici reali), ed i momenti oggettivi di unità , che appartengono agli oggetti (ed alle parti degli oggetti) *intenzionali*, che trascendono in generale la sfera del vissuto – l'espressione *momento di unità* che mi è stata occasionalmente suggerita da Riehl, ha, per la sua immediata comprensibilità, un così chiaro motivo di preferenza che sarebbe auspicabile la sua assunzione generale»; e *ivi*, p. 76: «Infine, quanto al concetto di momento di unità, che noi distinguiamo dunque ancora da quello di "forma" che conferisce unità ad un intero, noi lo abbiamo già in precedenza definito en passant. Formulato espressamente, noi intendiamo per momento di unità un contenuto che è fondato da una pluralità di contenuti e precisamente da tutti i contenuti insieme, e non soltanto da alcuni contenuti singoli tra essi. (Ovviamente presupponiamo qui il nostro concetto di fondazione.)».

[47] Questo ragionamento può sembrare pericoloso, in quanto facilmente si rischia di cadere nel paradosso del sorite. Dato un mucchio di noci, se eliminiamo una noce, avremo ancora un mucchio. E così via, diventando il mucchio sempre più piccolo, finché rimarrà una sola noce. In quale momento quel mucchio ha smesso di essere mucchio? La problematica di questo paradosso è che qui vengono messi sullo stesso piano due concetti diversi: da un lato qualitativo (il mucchio) e dall'altro quantitativo (la singola noce). Tuttavia, si intende focalizzare l'attenzione su un'altra questione. Se la singola noce non fa più parte del mucchio, non è una problematica qualitativa dal punto di vista della singola noce. Al massimo, potrà darsi un mutamento relazionale: *essa sarà o no un elemento del mucchio, ma continuerà ad essere una noce*. Tale situazione non presenta una problematica qualitativa neanche dal punto di vista del mucchio, che *continuerà ad essere un mucchio*. Al massimo ci sarà un difetto quantitativo: *il mucchio difetterà di una noce rispetto alla sua condizione iniziale*. Se, invece, una nota facente parte di una melodia non venisse suonata o venisse suonata in maniera sbagliata, questo affetterebbe qualitativamente tanto la singola nota quanto la melodia: *la singola nota perché non ha adempiuto al suo ruolo di nota facente parte di una melodia; la melodia perché ne risulterebbe un prodotto nuovo o comunque diverso, dal momento che non tutti i suoi elementi sono stati suonati o sono stati suonati adeguatamente.*

> *abbia il colore* o *un colore non può essere senza una certa estensione ricoperta da esso*, ecc., allora la differenza salta agli occhi. *Colore* non è un'espressione relativa il cui significato includa la rappresentazione di un rapporto ad altro. Benché il colore non sia «pensabile» senza l'oggetto colorato, tuttavia l'esistenza di un oggetto colorato qualsiasi, e precisamente di un'estensione, non è «analiticamente» fondata nel concetto di colore (RL_3, p. 396).

Dopo aver evidenziato la peculiarità delle espressioni correlative, Husserl continua indirizzandoci a una conclusione e a una possibile chiave interpretativa della problematica.

> Una parte *come tale* non può in generale esistere senza un intero di cui essa è parte. D'altro lato noi diciamo (in rapporto alle parti *indipendenti*): una parte *può* anche esistere senza l'intero di cui essa è parte. In ciò non vi è naturalmente alcuna contraddizione. SI vuol dire soltanto che, se consideriamo la parte nel suo *statuto interno*, nella sua essenza proprio, ciò che possiede questo stesso statuto potrà essere anche in assenza dell'intero in cui risiede; esso può essere in se stesso, senza connettersi ad altro, ed in tal caso non è una parte. La modificazione o la totale soppressione delle connessioni non intaccano qui lo statuto proprio e *determinato* della parte e neppure la sopprimono nel suo esserci: che viene meno sono soltanto le sue relazioni, il suo essere parte. Nel caso di parti di altro genere, accade l'inverso; *in forza del loro statuto peculiare*, esse sono impensabili come non-parti, al di là di qualsiasi connessione. Queste impossibilità o possibilità si fondano quindi nella particolarità essenziale dei contenuti (*ibidem*).

In altri termini: le *forme di collegamento* che danno luogo ai momenti di unità sono predisposizioni proprie dell'essere, radicate nell'essere stesso delle parti indipendenti a diventare parti relativamente non-indipendenti. È nello "statuto interno" della nota, *nella sua essenza* di parte indipendente, il fatto che, appartenendo a una melodia, essa co-componga un nuovo "essere", in quanto parte non-indipendente.

Contenuto effettivo e contenuto intenzionale della percezione

Una volta chiarita la questione relativa alla problematica intero-parte, possiamo ancora più facilmente provare a rispondere alla domanda: come può essere che qualcosa che non è parte del vissuto possa valere come suo oggetto? Proprio perché la percezione è un atto trascendente: il suo oggetto apparterrà al contenuto, ma non sarà una sua parte. Husserl cerca di chiarire questo aspetto distinguendo tra il *contenuto effettivo* e il *contenuto intenzionale* della

percezione. Se il primo è ciò che la percezione contiene effettivamente, come parte ed elemento costitutivo, il secondo è l'oggetto e i suoi lati[48].

Poniamo il caso che l'oggetto sia effettivamente per l'atto della percezione ciò che una parte è per il suo intero: allora, data l'esistenza reale dell'atto, ne seguirebbe l'esistenza reale dell'oggetto. O ancora: dal momento che molte percezioni sono diverse rispetto al loro contenuto fenomenologico, se l'oggetto fosse un costituente effettivo dell'atto, allora non potrebbe darsi il caso che diverse percezioni si riferiscano ad uno stesso oggetto. In altre parole: ad ogni vissuto di percezione corrisponderebbe un oggetto percepito e non potrebbe, perciò, darsi l'esperienza dell'identico. È chiaro che questo ragionamento ha delle conseguenze legate tanto all'intenzionalità quanto al modo con cui si cerca di comprendere la coscienza. Con il primo caso, si potrebbe fare riferimento alla visione per cui la coscienza possa essere paragonata a *un contenitore*: quando esperisce l'azione causale di oggetti esterni e quando tale relazione si incunea nella coscienza, quest'ultima è diretta a un oggetto. Potremmo esprimere tale relazione in questo modo: se *a* è un oggetto e agisce causalmente su *b*, allora la relazione che si instaura tra loro è una *relazione intenzionale*. Se così fosse, non sussisterebbe nessuna distinzione tra il sentire il freddo dell'acqua del fiume (cioè, la coscienza di questo freddo) e il fatto di avere un abbassamento della temperatura corporea a seguito dell'immersione nell'acqua di fiume. Tuttavia, gli oggetti spaziali realmente esistenti nel nostro ambiente circostante compongono solo una parte assai limitata di ciò a cui la nostra coscienza può dirigersi. Possiamo pensare al teorema di Pitagora, allo sbarco sulla luna, a centauri guerrieri che cavalcano draghi. Possiamo, cioè, pensare a oggetti *ideali*, *passati* e *assenti* o addirittura *impossibili*, dove l'essere rivolti-a tali oggetti non insorge mediante il loro rispettivo agire causale su di noi[49]. Ciò concorda anche con quanto leggiamo nel §55 del secondo libro delle *Idee*:

---

[48] Cfr. PA, p. 39: «Dobbiamo distinguere fra: il *contenuto effettivo* [*reell*] della percezione (ciò che la percezione contiene fenomenologicamente, effettivamente come elemento costitutivo, come parte, come lato) e il *contenuto intenzionale* della percezione (l'oggetto e le parti o lati dello stesso)».

[49] Cfr. RL_5, p. 488: «Se io mi rappresento il *dio Giove*, l'oggetto rappresentato è questo dio, esso è "dato come immanente" nel mio atto, esso ha in questo atto una "in-esistenza mentale", – tutte espressioni che, ad una interpretazione autentica, si rivelano falsificanti. "Io rappresento il dio Giove" significa che io ho un certo vissuto rappresentazionale: nella mia coscienza si effettua l'atto di "rappresentare Giove". Per quanto si possa smembrare analiticamente e descrittivamente questo vissuto intenzionale, naturalmente non si troverà mai in esso qualcosa come il dio Giove; l'oggetto "mentale", "immanente" non appartiene quindi alla consistenza descrittiva (reale) del vissuto: perciò esso non è in effetti né immanente né reale. Naturalmente esso non è neppure *extra mentem*: esso semplicemente non è. Ma ciò non impedisce che questo "rappresentare il dio Giove" sia effettivo, che esso cioè sia un vissuto di una determinata specie, uno "stato d'animo" tale per cui chi lo vive in sé può dire a buon diritto di rappresentare quel mitico re degli dei di cui la leggenda racconta questo e quello. Se d'altro lato l'oggetto intenzionato esistesse realmente, dal punto di vista fenomenologico non muterebbe nulla. Per la coscienza il dato resta quello che è, sia che l'oggetto rappresentato esista oppure che esso sia solo immaginario o addirittura assurdo. Io rappresento *Giove*, così come *Bismarck*, *la torre di Babele*, così come *la cattedrale di Colonia*, un *chiliogono regolare* così come un *chiliedro regolare*».

> La relazione reale: l'oggetto D è con me in una relazione reale-causale, con me, con l'io-uomo, e quindi innanzitutto col corpo proprio che è il mio corpo proprio, ecc. La relazione reale viene meno quando la cosa non esiste: la relazione intenzionale invece sussiste. Il fatto che ogni volta che l'oggetto esiste, alla relazione intenzionale corre «parallela» una relazione reale, il fatto, cioè, che allora, dagli oggetti (dalla realtà) si diffondono nello spazio vibrazioni che colpiscono i miei organi sensoriali, ecc., processi a cui si connette la mia esperienza – tutti questi fatti sono di ordine psicofisico. Non rientrano però nella relazione intenzionale stessa, la quale non soffre affatto per la non-realtà [*Nichtwirklichkeit*] dell'oggetto e tutt'al più si modifica in virtù della consapevolezza di questa non-realtà [*Nichtwirklichkeit*] (Id_2, p. 610, leggermente modificata).

In questa sede, Husserl discute della differenza tra relazione reale-causale e relazione intenzionale. Se la cosa non esiste realmente, la relazione reale-naturale «cade», mentre quella intenzionale resta. In termini formali: una relazione reale-naturale esiste se e solo se (i) esiste realmente l'atto ed (ii) esiste realmente l'oggetto. Affinché esista una relazione intenzionale è, invece, sufficiente che sia soddisfatta la condizione (i): se esiste realmente l'atto, allora esiste la relazione intenzionale.

La prima casistica di cui sopra, inoltre, potrebbe anche valere per un'altra interpretazione, perché appunto si potrebbe sostenere che l'oggetto inteso sia *un elemento della coscienza*. Tuttavia, dal momento che l'oggetto inteso non sempre esiste realmente, l'intenzionalità va allora concepita come relazione a un oggetto psichico interno alla coscienza, a cui può corrispondere un oggetto reale. Tuttavia, sostenere che l'oggetto intenzionale sia immanente all'atto – cioè, che appartenga al contenuto del vissuto e ne condivida il modo d'essere – conduce a negare la distinzione categoriale tra atto di coscienza e oggetto. Prendiamo, ad esempio, la percezione di una casa (fig. 1). Innanzitutto, posso dirigermi in svariati atti di coscienza allo stesso oggetto – la casa. Se l'oggetto della mia intenzione fosse realmente immanente all'atto, questo significherebbe che io non potrei mai fare esperienza più di una volta dello stesso oggetto. In questa accezione, cioè, se io a $\mathbf{t_0}$ percepissi la casa, a $\mathbf{t_1}$ il viale alberato e a $\mathbf{t_2}$ nuovamente la casa, non dovrei avere più l'identità dell'oggetto inteso, perché dovrei essere ad esso diretto mediante un nuovo e diverso atto di coscienza – di conseguenza, anche la casa dovrebbe essere un'altra.

Fig. 1 L'esempio della casa, così come quello del viale alberato, sono esempi spesso presenti in Husserl e saranno presi in esame anche in questo lavoro.

Husserl, poi, sottolinea la distinzione tra il modo di manifestazione dei nostri atti e il modo di manifestazione degli oggetti. Un oggetto fisico, come la casa, è esperito secondo una manifestazione prospettica. Nella percezione dobbiamo costantemente distinguere tra l'oggetto che si manifesta e la manifestazione stessa: l'oggetto non si manifesta mai nella sua totalità, bensì secondo una determinata e limitata prospettiva. L'oggetto trascende costantemente il suo essere dato: non è una mera somma di manifestazioni, bensì è l'identico che, attraversando tutte le sue manifestazioni, le connette [50]. Il mio atto di percezione, invece, non è dato prospetticamente: non ha nessun lato nascosto[51]. Se l'oggetto fosse realmente immanente alla coscienza, dovrebbe partecipare del modo di manifestazione dell'atto, ma non è così.

Vi è un'ulteriore preoccupazione che riguarda il rapporto tra questi contenuti. Dal momento che la percezione è un atto trascendente, si potrebbe concepire l'oggetto alla stregua di un'immagine o di qualcosa di analogo. La posizione di Husserl è chiara: non è corretto fare una

[50] Cfr. PFF, pp. 14-15: «A questo proposito va osservato che le cose non sono manifestazioni, bensì l'elemento identico che si manifesta a me o a chiunque altro attraverso una molteplicità di manifestazioni, adesso in questo modo adesso in quest'altro, conformemente alla posizione soggettiva di questo io e alla sua costituzione corporea, normale o anomala etc. Il regno delle cose costituisce solo una parte della datità complessiva».

[51] Occorre, tuttavia, evidenziare come Husserl sostenga che, mediante la riflessione, anche il nostro atto di percezione non è mai colto nella sua totalità, in quanto esteso temporalmente, dal momento che «la mia intera corrente di coscienza è una unità vivente, di cui non è possibile avere una completa percezione "che nuoti insieme con essa"» (Id_1, p. 96).

«differenza reale» tra l'oggetto intenzionale e l'oggetto trascendente. In pratica, Husserl si oppone all'idea che l'oggetto intenzionale di un atto trascendente sia qualcosa di separato rispetto a ciò che chiamiamo "oggetto trascendente". Egli sta criticando un modello che implicherebbe l'esistenza di due oggetti distinti – uno meramente «"immanente"» e uno trascendente[52]. Ad esempio, la *casa* che percepisco è la *stessa casa* che esiste al di fuori dell'atto attraverso il quale la intendo – non ci sono due case distinte, una come presunto "oggetto intenzionale" (l'immagine mentale della casa) che rappresenterebbe una seconda casa, ossia l'"oggetto trascendente". Tra ciò che è "inteso" e ciò che è "trascendente" c'è, infatti, una completa identità. In altre parole: nella distinzione tra immanenza e trascendenza, Husserl non si riferisce ad una diversificazione tra ciò che è interno ed esterno, ma a una chiara differenza nel modo in cui le cose si manifestano. L'oggetto che si rivela è sempre qualcosa di più ampio e complesso (dunque trascendente) rispetto alla sensazione attraverso cui esso si presenta di volta in volta. Se quindi mi riferisco a qualcosa di trascendente, quel qualcosa è l'oggetto intenzionale del mio vissuto; come la *casa* è l'oggetto intenzionale della mia percezione nell'esempio precedente.

> Ognuno ammetterà invece, non appena lo si enuncia, che l'*oggetto intenzionale della rappresentazione è lo stesso oggetto reale ed effettivo, che le è eventualmente dato come esterno*, e che *è assurdo distinguere tra l'uno e l'altro*. L'oggetto trascendente non sarebbe affatto *oggetto di questa rappresentazione*, se non fosse il *suo* oggetto *intenzionale*. […] L'oggetto della rappresentazione, dell'«intenzione» *non è altro e non significa altro* che l'oggetto rappresentato, intenzionale. Se mi rappresento dio o un angelo, un essere intelligibile in sé, una cosa fisica o un quadrato rotondo, ecc., questo oggetto trascendente, così denominato, viene appunto inteso, e quindi esso è (usando solo un altro termine) un oggetto intenzionale; ed è allora indifferente che esso esista o non esista, che sia fittizio o assurdo. Che l'oggetto sia «meramente intenzionale» non significa naturalmente che esso *esista*, sia pure soltanto nell'*intentio* (come un suo elemento costitutivo reale), o anche come se in essa vi fosse qualche traccia dell'oggetto; significa invece: ciò che esiste *non* è l'oggetto, ma l'intenzione, l'«intenzionare» l'oggetto con queste sue determinazioni. D'altro lato esiste anche l'oggetto intenzionale, quindi non soltanto l'intenzione, l'intendere, ma *anche* l'inteso (RL_5, p. 524).

[52] Cfr. RL_5, pp. 523-524: «È un grave errore stabilire una differenza reale (*reell*) tra gli oggetti "meramente immanenti" o "intenzionali" da un lato e gli oggetti "effettivi" e "trascendenti" che eventualmente corrispondono ad essi: si interpreterà allora questa differenza come una differenza tra un'immagine o un segno realmente sussistente nella coscienza e la cosa designata o riprodotta in immagine; oppure si potrà anche sostituire, in qualsiasi altro modo, all'oggetto "immanente" un dato di coscienza *reale* qualsiasi, ad esempio, il contenuto inteso come momento che conferisce il significato».

In altre parole, è indipendente se l'oggetto inteso esista oppure no. Le intenzioni che si rivolgono a oggetti "irreali" (come un centauro) sono caratterizzate, così come la percezione della casa, dalla loro relazione intenzionale appunto, dal loro essere dirette-a un oggetto[53]. A differenza della percezione della casa, però, il centauro non esiste né internamente né esternamente alla coscienza[54]. Ciononostante, il nostro atto di intendere un centauro comporta una relazione a un oggetto trascendente. Se io sono seduto in sella a una moto, occorre che sia io sia la moto esistiamo, ma, se è vero che io sto intendendo una moto, la moto può anche non esistere (sia nell'immanenza sia nella trascendenza). Oppure, in termini più formali: se *A* agisce causalmente su *B*, è necessario che sia *A* sia *B* esistano, ma se *A intende B*, è necessario che esista solo *A*.

Diversa è la questione relativa al «quadrato rotondo». Quest'ultimo è appunto un oggetto «assurdo» e si differenzia dalla moto non tanto per quello che concerne l'intenzionalità – nel momento in cui mi rappresento il "quadrato rotondo", esso è il mio oggetto intenzionale, e la stessa cosa vale per la moto. Ciò che li distingue è il rapporto con l'esistenza: il quadrato rotondo *non* può esistere realmente (in quanto assurdo e, quindi, genericamente non può esistere), la moto *può anche* non esistere. Nel primo caso si avrà dunque un vissuto il cui oggetto intenzionale non esisterà realmente, e dunque *necessariamente*; nel secondo, invece, se ne avrà uno il cui oggetto intenzionale *potrà* non esistere realmente (basti pensare ad un'allucinazione). In quest'ultima situazione, occorre quindi specificare che ciò che esiste è il vissuto intenzionale, ma non l'inteso; se esistesse l'oggetto intenzionale, allora esisterebbe non solo il vissuto intenzionale, ma anche l'inteso. L'essenza della percezione è quella relativa al carattere della

[53] Cfr. TI, p. 103: «Der reelle Wesensbestand des Bewusstseins und der reelle Wesensbestand des intentionalen Objekts sind aber nach dieser Analyse außer allem Zusammenhang. Die Beziehung, die das Bewusstsein wesensmäßig auf sein intentionales Objekt nach allen intentionalen Momenten hat, ist nicht *eine Einheit im Sinn eines reellen Ganzen*, wobei die Momente des Ganzen verbunden sind. Verbindung im eigentlichen Sinn fehlt hier, und fehlt hier notwendig».

[54] Cfr. WA, pp. 133-134: «Angenommen es sei das wahrgenommene Haus in Wirklichkeit nicht, es sei meine Wahrnehmung bloße Halluzination—was ist dann wirklich? Der „immanente" Gegenstand? Das „erscheinende Haus als solches"? Aber das erscheinende Haus ist ja, wie festgestellt, identisch mit dem wirklichen, es ist eben das Haus, das erscheint, allenfalls mit Beziehung darauf gedacht und besagt, dass es erscheint. Nicht zwei Objekte erscheinen, nicht zwei sind wahrgenommen, sondern nur eines: dies Haus da vor und außer „mir". Wenn das wahrgenommene Haus als solches existiert, so existiert eben das Haus als wahrgenommen, und einen anderen Sinn kann der Ausdruck nicht haben, wenn wir ihn ernst und eigentlich nehmen. Das intentionale Haus ist das, worauf die Intention geht, es ist das Haus, das und so wie es in der Wahrnehmung dasteht. Existiert es, so existiert eben dieses Haus hier. Existiert es nicht, nun dann existiert zwar meine Intention, näher mein Dies-Haus-Wahrnehmen, aber nicht das intentionale Haus, welches nichts anderes als das Haus selbst ist. Unterscheide ich doch das Haus selbst von dem wahrgenommenen Haus oder von dem Haus, so wie ich es wahrnehme, so mache ich mir im begrifflichen Denken klar, dass von dem Haus nicht alle Teile und Seiten selbst in die Wahrnehmung fallen».

corporeità: l'esistenza reale dell'oggetto non le appartiene, altrimenti non potremmo rendere conto delle percezioni non-veridiche[55].

Prima di rivolgerci all'analisi delle percezioni non-veridiche, è opportuno percorrere un'ulteriore strada, volta ad un'indagine più approfondita tanto degli atti intenzionali della coscienza, in generale, quanto di quel particolare atto che è l'atto *riempiente*. Infatti, nel concetto di *intenzione* si deve intendere un vissuto intenzionale che ha la proprietà di poter fondare un rapporto di riempimento[56].

Il carattere sintetico della coscienza

Ogni atto intenzionale, secondo Husserl, è costituito da due elementi distinti ma inseparabili, chiamati *qualità* e *materia* dell'atto. Mentre la prima indica il tipo di atto – ad esempio, se si tratta di un giudizio, di una fantasia, di una percezione, di una credenza e così via – la seconda si riferisce a ciò a cui l'atto è rivolto o concerne.

> Ad esempio, le asserzioni $2 \times 2 = 4$ e *Ibsen è il fondato del realismo moderno nell'arte drammatica* appartengono entrambe ad un'unica specie, ognuna viene qualificata come asserzione. Noi chiamiamo questo carattere come *qualità del giudizio*. Ma poiché il primo giudizio ha un certo «contenuto» ed il secondo un altro, noi parliamo qui, per operare una distinzione rispetto ad altri concetti di contenuto, di *materia del giudizio*. Distinguiamo in modo analogo tra *qualità* e *materia* nel caso di tutti gli atti (RL_5, p. 514).

[55] Cfr., PA, p. 39: «l'oggetto può esser percepito, e tuttavia riteniamo possibile che, nonostante la percezione, esso non sia affatto. Noi distinguiamo infatti *percezione vera* e *percezione falsa*. Gli inganni dei sensi, le allucinazioni, le illusioni sono, da un punto di vista puramente descrittivo, percezioni autentiche»; con PFF, p. 35: «è necessario ora trasporsi nell'esperire ed esaminare il senso in cui si dà l'esperito come ente, e noi abbiamo l'evidenza che l'essere che può essere oggetto di esperienza, in linea di principio, non si dissolve nel *percipi*, ma è invece, in contrapposizione al *percipi*, un in sé. E questo in sé giunge a datità. E tuttavia non è mai, *in linea di principio*, *dato in modo assoluto*. La sua intenzione è, ininterrottamente, solo intenzione, nel senso che essa è sempre bisognosa di una giustificazione che non può mai darsi come definitiva. Di conseguenza, anche l'essere in sé della cosa, rispetto alla conoscenza, *è sempre pretesa*, nella misura in cui non ci liberiamo mai dalla coscienza di esperienza»; e con EG, p. 213: «il carattere fondamentale della percezione (è) la coscienza di qualcosa nella sua corporeità»; e con CS, pp. 18-19: «questa caratteristica non è da intendere come se all'essenza di ogni percezione in quanto tale appartenesse l'esistenza dell'oggetto percepito, l'esistenza di ciò che è presente ne modo della presenza in carne ed ossa. In questo caso, parlare di una percezione il cui oggetto non esiste sarebbe un controsenso, e le percezioni illusorie sarebbero impensabili. Il carattere essenziale della percezione è quello di essere "coscienza" della presenza in carne ed ossa dell'oggetto, di esserne cioè il fenomeno. Percepire una casa significa avere la coscienza, il fenomeno, di una casa che è presente in carne e ossa»; e con *ivi*, p. 150: «svolgiamo le seguenti considerazioni: all'essenza della percezione di cosa appartiene che la cosa sussista nella modalità dell'essere in carne ed ossa, manifestantesi così e così, e ciò implica che sia provvista di queste e quelle determinatezze».

[56] Cfr. RL_6, p. 622: «In precedenza abbiamo già toccato questo punto, definendo con il titolo pregnante di *intenzioni* una classe di vissuti intenzionali che hanno la particolare caratteristica di poter fondare dei rapporti di riempimento. In questa classe vanno annoverati tutti gli atti inerenti alla sfera logica, in senso stretto o in senso ampio, e tra gli altri anche quelli che sono destinati, nella conoscenza, al riempimento di altre intenzioni: le *intuizioni*».

Ciò che le due asserzioni husserliane hanno in comune è la loro *qualità*, che definisce il tipo di atto (in questo caso, un giudizio), ma differiscono per il loro contenuto, che rappresenta la *materia* del giudizio. La stessa qualità può combinarsi con materie diverse, e la stessa materia può essere associata a qualità differenti. Possiamo, per esempio, *dubitare* che $2 \times 2 = 4$ o *chiedere* se $2 \times 2 = 4$; così come possiamo *dubitare* che «la guerra continuerà» o *dubitare* che «Dante sia arrivato a Parigi» o ancora *dubitare* che «esista una verità che possa dirsi oggettiva». Sebbene qualità e materia siano concetti astratti che non esistono indipendentemente l'uno dall'altro, Husserl sembrerebbe attribuire maggiore importanza alla materia: essa rende l'atto diretto verso un oggetto, mentre la qualità serve solo a specificare il tipo di relazione con l'oggetto[57]. La materia dell'atto, inoltre, non determina solo quale oggetto viene inteso, ma anche come l'oggetto viene compreso[58]. Un oggetto non è mai semplicemente percepito in modo neutro, ma viene sempre colto in una certa modalità; viene inteso (percepito, giudicato, rappresentato, ecc.) come qualcosa di specifico, in base a una particolare descrizione o prospettiva. *Pensare* a «2x2» o «4x1» oppure *pensare* a «Cima XII» o alla «montagna più alta dell'altopiano di Asiago» significa riferirsi, in entrambi i casi, allo stesso oggetto, ma attraverso descrizioni e punti di vista differenti. Questo implica che diverse materie d'atto possono riferirsi allo stesso oggetto.

È necessario distinguere prudentemente tra *atto*, *senso* e *oggetto*. L'oggetto, che può essere ideale come un teorema o reale come il mio computer, non deve essere confuso né con l'atto (il processo dell'intendere qualcosa) né con il senso attraverso cui lo concepiamo[59]. Senso e

---

[57] Cfr. RL_5, pp. 517-518: «La qualità determina soltanto se ciò che è già stato reso "rappresentativo" in una certa modalità sia intenzionalmente presente come ciò che viene desiderato, interrogato, giudicato ecc. Di conseguenza, *all'interno dell'atto, la materia deve valere per noi come ciò che conferisce in primo luogo a esso il riferimento a un'oggettualità*, e con una tale *determinatezza*, che dalla materia *non viene soltanto nettamente fissata l'oggettualità in genere*, intesa dall'atto, *ma anche il modo in cui esso la intende*. […] Aggiungiamo ancora un'osservazione: la *qualità dell'atto* è indubbiamente *un momento astratto dell'atto*, che sarebbe semplicemente impensabile svincolato da qualsiasi materia. O dovremmo forse ritenere possibile un vissuto che sia una qualità di giudizio. ma non un giudizio su una determinata materia? In tal caso il giudizio perderebbe il carattere di vissuto intenzionale che gli spettava con evidenza come un carattere essenziale. La stessa cosa varrà anche per la materia. Si deve ritenere impensabile una materia che non sia materia di una rappresentazione, di un giudizio ecc.».

[58] Cfr. *ivi*, p. 517: «La materia – potremmo ancora aggiungere al fine di ottenere un'ulteriore chiarificazione – è la proprietà risiedente nel contenuto fenomenologico dell'atto che non si limita a far sì che l'atto apprenda l'oggettualità di volta in volta data, ma che determina anche *in che modo* esso la apprende, quali attributi, relazioni o forme categoriali l'atto in se stesso le assegna. Che l'atto abbia proprio questo oggetto e nessun altro dipende dalla sua materia; essa è, in certo modo, il senso dell'*apprensione oggettuale* (o, in breve, il *senso apprensionale*), il senso che fonda la qualità (ma che è indifferente rispetto alle sue differenze)».

[59] Si rischia, altrimenti, di cadere nella stessa confusione di cui è vittima lo psicologismo contro le cui affermazioni Husserl si scaglia nelle *Logische Untersuchungen*. Cfr. RL_2, p. 360: «Nella misura in cui quest'opera [la *Psychologie* di H. Cornelius] è di fatto un'opera di psicologia, essa contiene più di un luogo interessante e stimolante, ma nella misura in cui essa è un'opera di teoria della conoscenza, io credo di poter asserire quanto segue: la confusione tra ciò che appartiene al *contenuto intenzionale* della conoscenza (al suo senso ideale, a ciò che essa intende e che viene così al tempo stesso necessariamente posto) e ciò che appartiene all'*oggetto intenzionale* della conoscenza, e inoltre la confusione di entrambi con ciò che appartiene più o meno direttamente

oggetto non coincidono, poiché atti con diverse materie possono avere lo stesso oggetto intenzionale. Ad esempio, posso pensare al mio computer come *strumento di lavoro*, come *mezzo di intrattenimento*, o come *motivo di orgoglio personale* – se l'ho comprato con i miei risparmi. O ancora: facendo esperienza di un'immagine ambigua (fig. 2), una in cui un'immagine può essere intesa sia *come un cavallo* sia *come una rana*, la sensazione è la stessa: cambia, però, il nostro modo di intenderla, ossia il senso.

Fig. 2 Esempio di figura ambigua: con questo orientamento, è facile osservare un *cavallo*, ma, se ruotassimo l'immagine di 90° in senso orario, potremmo scorgere una *rana*.

L'intenzione si compone dell'unione tra materia e qualità d'atto, e ogni atto ha un contenuto reale, cioè l'intenzione stessa come processo psichico o, meglio, come *vissuto personale*. Alcuni atti, inoltre, includono un aspetto reale aggiuntivo, che è la componente sensibile[60]. Nelle parole di Husserl:

alla pura e semplice *costituzione psicologica* del vissuto della conoscenza (ed eventualmente soltanto ai semplici fenomeni di accompagnamento dell'intenzione o alle sue motivazioni genetiche inconsce o inavvertite) – queste confusioni, dicevamo, sono raramente state compiute con tanta ampiezza e non hanno mai dato, in così grande misura, la loro impronta all'intera trattazione dei problemi gnoseologici come nel caso di Cornelius».

[60] Cfr. PA, p. 40: «Il manifestarsi dell'oggetto, l'intendere-l'oggetto [*den-Gegenstand-Meinen*], deve essere un momento effettivo della percezione. Solo nella misura in cui la percezione contiene essenzialmente un carattere, un momento che noi chiamiamo intendere-l'oggetto, e più precisamente intedere-come-presente-in-sé-stesso, solamente grazie a ciò, appunto, la percezione si riferisce all'oggetto. L'oggetto non è poi, da parte sua un vissuto, e la coscienza di esso un altro vissuto; tutt'altro: la coscienza d'oggetto è il solo vissuto ed il suo carattere è tale che questo è quel che viviamo: l'oggetto è qui, presente in sé stesso».

> Vivere eventi esterni significa: avere certi atti di percezione, di conoscenza (comunque definita) ecc., rivolti a questi eventi. Questo «avere» offre immediatamente un esempio del vivere inteso in senso fenomenologico, che è di tutt'altra natura. Esso non significa altro che questo: certi contenuti sono elementi costitutivi di un'unità di coscienza, della corrente di coscienza fenomenologicamente unitaria di un io empirico. E quest'ultimo è un intero reale, realmente composto di molteplici parti, e si dice che ognuna di queste parti viene «vissuta». In questo senso ciò che l'io e la coscienza vive è appunto la sua esperienza vissuta. Tra il contenuto vissuto o cosciente e il vissuto stesso non vi è alcuna differenza. Ad esempio, ciò che è dato sensorialmente non è altro che la sensazione. Ma se un vissuto «si riferisce» ad un oggetto distinto da esso stesso, ad esempio, la percezione esterna all'oggetto percepito, la rappresentazione nominale all'oggetto nominato, ecc., allora questo oggetto non è vissuto o cosciente nel senso che vogliamo qui determinare, ma è un oggetto percepito, nominato, ecc. (RL_5, pp. 473-474).

Vediamo l'esempio della percezione di una borraccia. Prendendo una borraccia, la ruoto e la esamino da diverse angolazioni: mi rivolgo sempre allo stesso oggetto e percepisco la stessa borraccia. Tuttavia, questa coscienza dell'identità emerge attraverso una molteplicità: non solo la mia percezione è un processo temporale in costante mutamento, ma anche le sensazioni visive e tattili che provo sono diverse e nuove ogni volta. È importante notare due aspetti. In primo luogo, per Husserl, la coscienza intenzionale è diretta verso l'oggetto e non verso le sensazioni visive e tattili stesse. Queste sensazioni fanno parte dell'atto, ma non sono l'oggetto del vissuto. In secondo luogo, le sensazioni vengono interpretate e comprese attraverso un certo senso, e questa comprensione mi consente di essere cosciente di un oggetto. Attraverso l'*apprensione* delle sensazioni, l'oggetto percettivo si manifesta: l'interazione tra sensazioni e apprensioni è essenziale per la manifestazione dell'oggetto stesso. Questa struttura stratificata dell'intenzione – relativamente a quel vissuto intenzionale che è la percezione – viene condotta al vaglio fenomenologico da Husserl già nelle *Logische Untersuchungen*:

> L'appercezione è per noi l'eccedenza che sussiste nel vissuto stesso, nel suo contenuto descrittivo, di fronte all'informe esserci della sensazione, si tratta del carattere d'atto che, per così dire, anima la sensazione e per sua essenza fa sì che noi percepiamo questa o quella oggettualità, ad esempio, vediamo questo albero, udiamo quel tintinnio, sentiamo il profumo dei fiori, ecc. Le sensazioni e anche gli atti che le «apprendono» o «appercepiscono» vengono vissute, ma non si manifestano oggettualmente; esse non vengono viste, udite, percepite con un «senso» qualsiasi. Gli oggetti d'altro lato si manifestano, vengono percepiti, ma non sono vissuti (RL_5, p. 496).

Prosegue la presa di distanza dal fenomenismo anche nel corso di Gottinga del semestre invernale del 1904/1905. La singola cosa si annuncia nelle diverse percezioni, ma le eccede, le

trascende, e la *sensazione* non deve quindi essere pensata come un'immagine della cosa, ma come *la cosa stessa vista da una determinata prospettiva*. Percezioni descrittivamente diverse della borraccia, ad esempio, sono comunque percezioni di *quella stessa* borraccia: sto apprendendo le mutevoli sensazioni nel senso dello stesso oggetto.

> È necessario per noi distinguere quindi fra contenuti presentati e sensazioni […]: *le sensazioni non sono le proprietà dell'oggetto*. Per esempio, i vissuti "spaziali" quando considero l'uno e medesimo dado da diversi lati, da distanza diverse ecc.: le "sensazioni spaziali" risultano sempre diverse, la figura spaziale è la stessa proprietà oggettiva dell'oggetto, e lo stesso per l'adombramento di colore e così via. Ciò comporta *eo ipso* che la *complessione* [*Komplexion*] *della sensazione*, quella effettivamente reperibile nella percezione, non è identica alla *complessione delle proprietà* che caratterizzano la cosa nel senso della percezione. […] La complessione di sensazione in sé non è ancora un vissuto intenzionale. L'intenzione [*Intention*] entra innanzitutto in gioco grazie al *carattere dell'apprensione*, *al carattere della presentazione*. Grazie ad essa i contenuti sensibili diventano presentazioni dei corrispettivi momenti oggettuali (PA, pp. 41-42).

Non possiamo, pertanto, considerare la coscienza come una tavoletta di cera. Le sensazioni diventano manifestazioni di qualcosa grazie all'atto intenzionale, grazie all'apprensione, ossia l'interpretazione della sensazione come manifestazione dell'oggetto[61]. Avvicinandoci a una casa abbiamo sensazioni continuamente diverse: la sua forma rimane la medesima, ma via via si va ingrandendo, i suoi colori si modificano a seconda della luce, e possiamo gradualmente cogliere anche più dettagli. E tuttavia diciamo di stare percependo sempre la stessa casa. Ora, se, nel variare delle sensazioni, continua a manifestarsi la stessa unità di senso (la casa) è perché la nostra coscienza unifica questa molteplicità di sensazioni, le *sintetizza* interpretandole come diverse manifestazioni della stessa casa, generate dal nostro avvicinamento[62].

---

[61] È ciò a cui Husserl, in Idee$_1$, si riferisce quando affronta ciò chiama *morphé* intenzionale o noesi, distinguendola dalla *hyle* sensuale, attribuendo alla prima la capacità di intervenire sulla seconda, per strutturare e plasmare un materiale che rimarrebbe altrimenti amorfo. Cfr. Id$_1$, pp. 190-191: «Troviamo tali dati concreti di *Erlebnisse* quali componenti in *Erlebnisse* concreti più comprensivi che, presi come un tutto, sono intenzionali, nel senso che al di sopra di quei momenti sensuali c'è uno strato, per così dire, "animatore", significante (diciamo, implicante per essenza la significazione), grazie al quale dall'elemento sensuale, che in sé non ha nessuna intenzionalità, sorge appunto il concreto *Erlebnisse* intenzionale»; e *ivi*, p. 192: «Ciò che forma le materie in *Erlebnisse* intenzionali e vi introduce lo specifico elemento della intenzionalità è lo stesso che dà al termine coscienza il suo senso specifico: secondo cui, appunto, coscienza *eo ipso* accenna a qualcosa di cui è coscienza».

[62] Cfr. MC, pp. 69-70: «Se io, per esempio, assumo la percezione di questo cubo come tema della mia descrizione, vedo nella riflessione pura che *questo* cubo qui è dato in modo continuo come unità oggettiva in una molteplicità mutevole dalle molte forme di modi fenomenici che gli appartengono in modo determinato. Questi modi non sono nel loro fluire un mero insieme di *Erlebnisse* senza connessione. Essi concorrono piuttosto nell'unità di una sintesi per la quale un solo e medesimo oggetto è consaputo come quello che si manifesta in essi. Il cubo, l'uno e il medesimo cubo, si presenta ora in apparizioni di prossimità ora in apparizioni di lontananza nei modi mutevoli del "qua" e "là" di contro a un "qui assoluto" che rimane sempre con-saputo sebbene inosservato (sito nel mio corpo, il quale compare insieme ad esso)».

Il riempimento

Come ormai emerso dalle righe precedenti, secondo Husserl l'unione tra materia e qualità dell'atto è chiamata *essenza intenzionale*. Questa essenza intenzionale determina quale sia l'oggetto inteso (ad esempio, l'«oggetto ideale 4»), in che modo esso viene concepito (la materia dell'atto, come «la differenza tra 5 e 1») e in quale modalità è inteso (la qualità del giudizio, come «5-1 = 4»). Tuttavia, non è l'unico modo in cui un oggetto può essere inteso. Se ci si limita a considerare la dimensione soggettiva, l'essenza intenzionale è sufficiente. Ma se si considera il modo in cui l'oggetto si presenta – i diversi modi in cui esso appare – si deve andare oltre l'essenza intenzionale.

Confrontiamo due situazioni che, dal punto di vista dell'essenza intenzionale (ovvero, l'unione di qualità e materia dell'atto), non mostrano differenze: nel primo caso, senza avere davanti la mia borraccia, affermo che «è nera»; nel secondo caso, la vedo e affermo «è nera». La differenza significativa tra questi due atti è che nel primo caso l'oggetto è inteso attraverso un'intenzione vuota, mentre nel secondo è inteso mediante un'intenzione intuitiva o, meglio, percettiva, in quanto la borraccia è fisicamente presente. In altre parole, se si vuole studiare i vari modi in cui un atto può riferirsi a un oggetto, non ci si limita ad indagare la qualità o la materia dell'atto, ma si considera anche come l'oggetto viene dato.

> In un primo tempo vi è l'intenzione significante, data appunto in se stessa; solo in un secondo tempo si aggiunge l'intuizione corrispondente. Al tempo stesso si produce l'unità fenomenologica che si manifesta ora come coscienza del riempimento. Quando si parla di conoscenza dell'oggetto e di riempimento del significato si esprime dunque la stessa situazione, soltanto da punti di vista diversi. La prima espressione si dispone dal punto di vista dell'oggetto intenzionato, mentre solo la seconda prende come punti di riferimento gli atti da entrambi i lati. Sotto il profilo fenomenologico, gli atti esistono in ogni caso: non sempre invece esistono gli oggetti. Perciò il termine di riempimento è un'espressione che caratterizza meglio l'essenza fenomenologica del riferimento conoscitivo. […] Nel rapporto dinamico noi abbiamo, al primo passo, il «mero pensare» (– il mero concetto – la mera significazione) come intenzione significante in linea di principio insoddisfatta, che si aggiudica, al secondo passo, un riempimento più o meno adeguato; il pensiero si arresta, per così dire soddisfatto, nell'intuizione del pensato che, proprio in forza di questa coscienza di unità, si afferma come il pensato di questo pensiero, come ciò che in esso è inteso, come lo scopo intellettuale che è stato più o meno completamente conseguito (RL_6, pp. 617-618).

Nelle *Logische Untersuchungen*, Husserl distingue tra tre modalità di datità: signitiva, rappresentativa e percettiva[63]. Ad esempio, possiamo parlare della Cascata delle Marmore pur non avendola mai vista, sapendo che si trova in Umbria vicino a Terni (datità signitiva); possiamo vederne una foto (datità rappresentativa); oppure possiamo visitarla di persona e farne esperienza diretta (datità percettiva). L'oggetto può essere presente in vari gradi, e ciò influenza il nostro livello di conoscenza. Il livello più basso, ovvero il modo più vuoto in cui un oggetto si manifesta, è quello degli atti signitivi (come il linguaggio), dove l'oggetto è inteso ma non è dato in modo intuitivo. Gli atti rappresentativi, dove l'oggetto appare tramite un'immagine, hanno un contenuto intuitivo, ma l'oggetto è inteso indirettamente. Solo l'atto percettivo offre l'oggetto direttamente, così com'è, nella sua corporeità. L'oggetto intenzionale rimane sempre lo stesso[64], ma quello che cambia è sia l'atto intenzionale sia il modo in cui l'oggetto si presenta, che nella percezione diventa intuitivamente presente.

Dal momento che possiamo stabilire un'equivalenza tra "atto" e "vissuto intenzionale", possiamo finalmente dire che le intenzioni sono atti con la proprietà di fondare un rapporto di riempimento[65]. Husserl fa riferimento anche all'«atto riempiente», con cui indica un atto che completa o soddisfa un'intenzione. Il legame tra intenzione e riempimento deve, quindi, essere compreso come una relazione tra due atti distinti. Questo concetto è ben chiarito già nelle *Logische Untersuchungen*. Husserl afferma che il rapporto tra intenzione e riempimento non va confuso con quello tra una rappresentazione e il suo oggetto. Infatti, sia l'intenzione che il riempimento sono due rappresentazioni distinte: l'oggetto è ciò che viene inteso, mentre l'atto di riempimento è ciò attraverso cui l'oggetto diventa intuitivamente presente.

---

[63] Cfr. RL_6, p. 646: «Una peculiarità notevole degli esempi or ora trattati, e quindi della classe delle rappresentazioni signitive che questi esempi illustrano, consiste nel fatto che in esse il *contenuto* delle rappresentazioni – o più chiaramente, la materia – *predelinea a priori un decorso graduale determinato del riempimento*. Il riempimento che qui sussegue mediatamente non può mai al tempo stesso seguire immediatamente. A ogni intenzione signitiva di questa classe appartiene un riempimento *determinato* (o un determinato gruppo di riempimenti) come *più vicino*, a quest'ultimo ancora un altro riempimento come *più vicino* ecc. Troviamo questa caratteristica peculiare anche nel caso di certe intenzioni intuitive. Così per esempio quando rappresentiamo *una cosa per mezzo dell'immagine di un'immagine*. Anche qui la materia della rappresentazione prescrive un primo riempimento, che ci presenterà cioè l'immagine primaria «stessa» di fronte agli occhi. Ma a questa immagine appartiene tuttavia una nuova intenzione, il cui riempimento ci conduce alla cosa stessa. È chiaro che l'aspetto comune di tutte queste rappresentazioni mediate, sia signitive che intuitive, è il fatto che si tratta di rappresentazioni che non rappresentano i loro oggetti in modo semplice, ma per mezzo di rappresentazioni di ordine inferiore e superiore, costruite le une sulle altre; o, per esprimerci in termini più precisi, si tratta di rappresentazioni che rappresentano i loro oggetti *in quanto oggetti di altre rappresentazioni o in quanto si trovano in relazione con oggetti di altre rappresentazioni*».

[64] Cfr. RL_6, p. 643: «Un altro esempio di riempimento è dato dal passaggio da un disegno approssimativo e appena abbozzato ad uno schizzo a matita più preciso, e da questo all'immagine finita sino al dipinto in tutta la sua vitalità, e tutto ciò in riferimento allo stesso oggetto, ad un oggetto che resta visibilmente lo stesso».

[65] Cfr. nota 56 di questo lavoro.

> In precedenza abbiamo incluso le intenzioni significanti nella più ampia cerchia delle «intenzioni» nel senso pregnante del termine. A tutte le intenzioni corrispondono dei riempimenti possibili (o i loro correlati negativi, le elusioni), dei vissuti di transizione di genere peculiare che hanno essi stessi il carattere di atti che fanno sì che ciascun atto intenzionante possa, per così dire, conseguire il proprio scopo in un atto correlativo. Quest'ultimo, in quanto riempie l'intenzione, viene detto atto riempiente, ma solo in forza dell'atto sintetico del riempimento inteso come «riempirsi». *Questo vissuto di transizione non ha sempre lo stesso carattere* (RL_6, p. 627).

A quali condizioni si può parlare di un rapporto di riempimento? Più precisamente: a quali condizioni un dato vissuto intenzionale può entrare in un rapporto di riempimento con un altro vissuto intenzionale? Torniamo all'esempio della borraccia: osservo – stavolta – una *qualsiasi* borraccia e dico «è nera». Tuttavia, se ruotando intorno alla borraccia, non mi si presentasse nella solita tridimensionalità degli oggetti, bensì come un'opera d'arte in *trompe l'œil*: sarei caduto vittima di un'illusione. O se ancora osservassi la mia borraccia, senza rendermi conto che è illuminata da una sorgente di luce artificiale che emette solo il colore rosso, giudicassi «è nera» e poi spegnessi la luce: quella stessa borraccia mi apparirebbe come blu. Non solo il riempimento percettivo non è garanzia dell'esistenza reale dell'oggetto; non è neanche garanzia del suo modo d'essere. Senza esserne consapevole, ho percepito una borraccia nera, quando essa si manifesta come tale solo per via della luce rossa.
Come nota Christopher Erhard:

> A prescindere dal fatto che nel riempimento è la stessa e medesima cosa che si dà, il riempimento non è *eo ipso* attuativo o veridico. Un pensiero di X può essere riempito attraverso un'intuizione di X, anche se X non esiste. In questo senso, il riempimento è un fenomeno non-relazionale: «in questo carattere sintetico si costituisce l'*essere realmente e veramente così* […] cosa che certamente non esclude che questo essere-realmente sia meramente presuntivo» [RL_6, p. 630]. Fenomenologicamente, «gli atti esistono in ogni caso: non sempre gli oggetti» [*ivi*, p. 617]. Ad esempio, posso credere che nella mia credenza ci sia un peperone rosso; se guardo e cedo a un'allucinazione, si verifica comunque un'esperienza di riempimento (Erhard, 2014, pos. 15.24, trad. mia)[66].

[66] « Ungeachtet dessen, dass in der Erfüllung die Sache selbst zur Gegebenheit kommt, ist Erfüllung nicht eo ipso faktiv oder veridisch. Es kann sich ein Gedanke an X durch eine Anschauung von X erfüllen, obschon X nicht existiert. Erfüllung ist in diesem Sinne ein nicht-relationales Phänomen: „In diesem synthetischen Charakter konstituiert sich das es ist wirklich und wahrhaft so […]; was freilich nicht ausschließt, daß dieses Wirklichsein nur ein vermeintliches […] ist." (Hua XIX/2, 583). Phänomenologisch „existieren jedenfalls die Akte, nicht immer die Gegenstände" (Hua XIX/2,567). Ich kann z. B. glauben, dass in meinem Kuhlschrank eine rote Paprika liegt; sehe ich nach und erliege dabei einer Halluzination, findet gleichwohl ein Erfüllungserlebnis statt»

Tornando alle parole husserliane riportate in precedenza, potremmo circoscrivere formalmente alcune caratteristiche del riempimento. Se, infatti, il riempimento è *riempimento* di qualcosa – un atto – da parte di qualcos'altro – un ulteriore atto –, allora il riempimento è una *relazione diadica*. Questa relazione possiamo, inoltre, caratterizzarla come (i) *irriflessa* (perché un atto non può riempirsi da solo – occorre sempre un secondo vissuto intenzionale), (ii) *asimmetrica* (perché non è bilaterale – un atto *e* riempie *e**, ma *e** non riempie *e*) e (iii) *transitiva* (poiché il riempimento può progredire tra più atti)[67]. Il riempimento risulta essere, pertanto, un atto composto: (1) un atto vuoto[68] e (2) un atto intuitivo-riempiente[69] fondano una nuova esperienza di ordine superiore, ossia (3) un atto di sintesi del riempimento. "Vedere che la borraccia è nera" funziona come riempimento dell'atto vuoto "la borraccia è nera". In questo caso, facciamo esperienza non solo della percezione, ma anche della coscienza che quella percezione riempie la precedente intenzione vuota di significato, ossia di una coscienza di una «forma di unità fenomenologicamente peculiare», che Husserl chiama «unità di conoscenza» o «coscienza del riempimento»[70].

---

[67] Cfr. Erhard, 2014, poss. 15.33-15.61.

[68] Bisogna prestare attenzione alla terminologia introdotta da Husserl per descrivere questo atto: utilizza, infatti, sia l'aggettivo "*leere*" sia l'aggettivo "*signitive*". La problematica che Husserl stesso evidenzia, nei manoscritti di revisione della Sesta Ricerca, è che questa ambivalenza di utilizzo risiede nell'«analogia» che ci permette di descrivere le intenzioni vuote come intenzioni signitive. Tuttavia, sottostante a questa analogia, risiede anche una differenza essenziale tale per cui è opportuno non confondere le intenzioni vuote con quelle signitive. Cfr. Hua XX/1, p. 91: «Offenbar haben hierbei die leeren Intentionen Analogie mit den signitiven bzw. es hat die Verflechtung der leeren und intuitiven Intentionen innerhalb der Einheit der transzendierenden Dinganschauung Analogie mit der Verflechtung signitiver Intentionen und der die Signa selbst konstituierenden Anschauungen. Andererseits tritt freilich auch der Wesensunterschied scharf hervor: im einen Fall konstituiert sich aus unselbständigen, in den verknüpften Elementarintuitionen intentional konstituierten Elementen die konkrete Einheit eines realen Gegenstands, eine Einheit real zusammengehöriger Momente, im anderen Fall die Aufeinanderbezogenheit konkreter, einander sachfremder Gegenstände, die so bezogen Zeichen und Bezeichnetes heißen»; con *ivi*, nota 1: «Jene unzweifelhafte Analogie war in der ersten Auflage des Werkes der AnIass, die Rede von *signitiven* Intentionen auf alle leer hinausweisenden Intentionen auszudehnen - eine Terminologie, die ihre Bedenken hat und die wir daher hier verlassen haben».

[69] È opportuno segnalare, come suggerisce lo stesso Husserl, che sotto il titolo di atti intuitivi si devono intendere gli atti tanto percettivi quanto immaginativi. Cfr. §17 della *Sesta Ricerca*.

[70] Cfr. RL_6, p. 617: «La differenza non consiste nel semplice fatto della codatità dell'intuizione del denominato, ma in una forma di unità fenomenologicamente peculiare. Ora, l'elemento caratteristico di questa unità di *conoscenza* ci rende chiaro il rapporto dinamico. In un primo tempo vi è l'intenzione significante, data appunto in se stessa; solo in un secondo tempo si aggiunge l'intuizione corrispondente. Al tempo stesso si produce l'unità fenomenologica che si manifesta ora come *coscienza del riempimento*. Quando si parla di conoscenza dell'oggetto e di riempimento del significato si esprime dunque la stessa situazione, soltanto da punti di vista diversi». Questa caratterizzazione consente, inoltre, di confutare quanto sostenuto da Walter Hopp. Secondo l'interpretazione di Hopp, infatti, il riempimento sarebbe un atto composto da due atti, uno vuoto e uno intuitivo. Egli giunge così alla conclusione secondo cui un atto intuitivo non può essere un atto di riempimento, poiché, se così fosse, si avrebbe un regresso all'infinito. Scrive Hopp: «If an intuitive act A were itself an act of fulfillment, then it would contain another intuitive act A*. Yet if this additional intuitive act A* were in turn an act of fulfillment, it would have to contain another intuitive act A** and so on» (Hopp, 2008, p. 225). Tuttavia, stando al passo di Husserl del §13 della *Sesta Ricerca*, l'atto intuitivo in gioco è proprio l'atto riempiente che riempie l'intenzione vuota, e solo in virtù di questo riempimento possiamo avere quella «peculiare unità fenomenologica» che è «la coscienza del riempimento».

> Un dolore, ad esempio, può durare per un certo periodo di tempo, intensificarsi, ecc. ma non è riempito da nulla. Non ha una "direzione" verso qualcosa. Ma non può nemmeno essere riempito da qualcosa. Anche se mi aspetto, per esempio, che sto per provare dolore, questa aspettazione non è soddisfatta dal semplice verificarsi del dolore, ma da una "percezione immanente" del dolore che sta per verificarsi, cioè da un atto di secondo livello (Erhard, 2014, pos. 15.35, trad. mia)[71].

Da ciò emerge un'ulteriore caratteristica: sembrerebbe che due atti, che stanno in un rapporto di riempimento, si riferiscano allo stesso oggetto e nella stessa maniera. In altre parole: considerati nella loro temporalità, ossia nei loro rispettivi decorsi e nei loro momenti, gli atti hanno lo *stesso* oggetto – che nel linguaggio husserliano si potrebbe tradurre come il fatto che nei due atti intendiamo *quel* qualcosa *come lo stesso*. Ciò che potrebbe cambiare è, in altre parole, il *darsi dell'oggetto*[72]. Nelle parole di Husserl:

> La materia era per noi quel momento dell'atto oggettivante che fa sì che l'atto rappresenti proprio *questo* oggetto e proprio in *questo* modo, cioè in queste forme e articolazioni, con particolare riguardo a queste determinazioni o rapporti. Rappresentazioni di materia concordante non rappresentano soltanto in generale lo stesso oggetto, ma *lo intendono anche assolutamente come il medesimo, cioè come determinato in modo pienamente identico*. Una rappresentazione non gli attribuisce, nella propria intenzione, nulla che non gli venga attribuito anche dall'altra rappresentazione. A ogni forma e articolazione oggettivante, da un lato corrisponde una forma e dall'altro un'articolazione, in modo tale che gli elementi rappresentazionali concordanti intendono oggettivamente la stessa cosa (RL_6, p. 658).

Questo sta a significare che l'intenzione vuota non ha come correlato intenzionale un'immagine, o più in generale, una copia, bensì la *cosa stessa*, intesa in maniera presunta.

Perché Husserl sembra allora sposare una dottrina corrispondentista realista? Cosa intende quando in *Analysen zur passiven Synthesis* parla espressamente di «*adaequatio rei et*

[71] «Ein Schmerz etwa kann sich über eine gewisse Dauer erstrecken, verstärken, etc., aber er wird durch nichts erfüllt. Er hat eben keine ‚Richtung' auf etwas. Aber er kann auch selbst nichts erfüllen. Selbst wenn ich z. B. erwarte, dass ich gleich Schmerzen haben werde, so wird diese Erwartung nicht durch das bloße Eintreten des Schmerzes, sondern durch eine „immanente Wahrnehmung" des eintretenden Schmerzes, also durch einen Akt 2. Stufe erfüllt».

[72] Questo troverebbe conferma anche nell'interpretazione di Bernhard Rang, che osserva: «In der Erfüllungsbeziehung kommen zwei Intentionen auf dasselbe zu kongruierender Deckung, derart, daß eine reine signitive, begriffliche Intention „sich" in einer anderen, auf dasselbe Objekt gerichteten, intuitiven, anschaulichen Intention „erfüllt". Was zuvor „bloß" gemeint war, ist dann in anschaulicher Fülle „selbst" da. Ein Unterschied also von bloß intentionalem und wirklichem Objekt bleibt bestehen. Nur ist dieser Unterschied kein „reeller" sondern einer der „Gegebenheitsweise". Das heißt: das Objekt im Wie seiner Gegebenheit differiert zwischen „leerer" und anschaulich „erfüllter" Begrifflichkeit, das Objekt aber, welches in diesem intentionalen Gefälle zwischen Leere und Fülle gegeben ist, bleib eines und dasselbe» (Rang, 1973, p. 23).

intellectus»[73]? Questa contraddizione sembrerebbe essere più apparente che reale. La verità che segue dalla classica teoria corrispondentista prevede appunto una concordanza tra due distinti regioni ontologiche, appunto la *ragione umana* e la *realtà esterna*. La corrispondenza a cui si sta, invece, riferendo Husserl è legata a due atti: è una sintesi di coincidenza tra ciò che è il correlato intenzionale di due atti diversi, pur essendo lo *stesso correlato* in due atti distinti. Se dico "la borraccia è nera" tanto nell'ipotesi quanto nella percezione è proprio la *borraccia* lo *Zielpunkt* della mia intenzione[74]; mentre nel primo caso viene *soltanto presunta*, nel secondo caso è data percettivamente. Ciò che si manifesta nell'intenzione vuota è la cosa stessa *in un modo di datità diverso* da come si manifesta nell'intuizione – in questo caso percettiva, ossia in «carne e ossa».

> Da questa adeguazione, cioè da questo passaggio riempiente al possesso, e dalla riflessione sulla mera opinione e la sua coincidenza con l'opinione riempita, sgorga il concetto di quella correttezza che dà luogo a uno dei concetti, quello critico, di verità, quello per cui il giudizio è vero – oppure falso; o ancora, tenendo conto delle rimanenti forme di modalizzazione, è dubbio, presumibile ecc. (LFT, p. 138).

Il legame tra intenzione vuota e riempimento non è una relazione di somiglianza, ma piuttosto un'interazione tra due modalità dell'intendere. Questo significa che il giudizio non funziona come un'immagine da confrontare con un originale. Ad esempio, quando dico "la borraccia è nera", non c'è una rappresentazione da accostare alla borraccia reale: l'oggetto in questione è la borraccia stessa[75]. Come suggerisce Vincenzo Costa (2009, p. 81) si potrebbe introdurre una «nozione teleologica di verità»: attraverso l'interazione tra intenzione e

[73] Cfr. LSP, p. 150: «Che cos'altro è mai l'evidenza se non il cogliere nell'originale ciò che è inteso, se non la realizzazione riempiente nell'aver originalmente, se non la sintesi di coincidenza dell'identità che ha luogo tra l'intenzione meramente anticipatrice e il se stesso riempiente? Precisamente in tal modo si compie il dimostrare-come-vero, la dimostrazione della correttezza [*Richtig-sein*] dell'intenzione. Essa è diretta verso ciò che è in se stesso realizzato coscienzialmente; di conseguenza l'evidenza verificante non è null'altro che la coscienza dell'*adaqeuatio rei et intellectus* compiuta nell'originarietà dell'aver originalmente».

[74] Cfr. Mat. III, p. 136: «Indem wir auf eine Wahrnehmung reflektieren und das Verhältnis zwischen dem gegebenen Gegenstand und dem darauf achtenden Meinen *in abstracto* fassen, erschauen wir die allgemeine Einheit zwischen einem Gegenstand überhaupt und dem ihn meinenden Aktcharakter. Ideale Einheit ist aber Verträglichkeit oder Möglichkeit hinsichtlich des Einsseins der zu verknüpfenden Einzelnheiten: Wir erfassen also mit Evidenz, dass Gegenstand oder Seiendes möglicherweise Zielpunkt eines Meinens sein kann und dass "Gegenstand" und "in möglicher Wahrnehmung Vorzufindendes" gleichwertig ist. Das ist aber auch alles, niemals kommen wir zur Gleichung *esse = percipi*».

[75] Questo è quello che invece sembra suggerire Twardowski quando sostiene che il nostro orientamento verso l'oggetto reale inteso è mediato da un oggetto intenzionale intra-mentale che rappresenta l'oggetto reale. Una delle principali implicazioni della teoria dell'intenzionalità di Twardowski è che non esistono presentazioni senza oggetto, per quanto strano e improbabile sia quell'oggetto (Twardowski, 1982, pp. 25-30). Anche le presentazioni di oggetti contraddittori hanno sia un contenuto che un oggetto. D'altra parte, questa posizione, insieme all'identificazione di Twardowski del significato con il contenuto psicologico, ha suscitato le reazioni critiche di Husserl e lo ha portato alla teoria dell'intenzionalità esposta nelle *Logische Untersuchungen* dove la distinzione di Twardowski tra contenuto e oggetto viene ripresa: si confronti, in particolar modo, il §45 della *Quinta Ricerca*.

riempimento ci si avvicina alla verità, che assume il ruolo di una *X* indeterminata, ma teoricamente raggiungibile con l'approssimazione. La *X* indeterminata esiste indipendentemente dalla conoscenza, ma la verità - e quindi il tema dell'*adaquatio* - emerge solo in presenza di un soggetto attivo, di atti di conoscenza che si rivolgono direttamente alla cosa stessa. A questo tema si lega anche il concetto husserliano di evidenza – oltre che appunto quello di verità.

> Noi diciamo, e con evidenza (in quanto nel riflettervi effettuiamo un'enunciazione su di essa) la stessa cosa col dire che quanto io ho pensato or ora e quanto ora penso è la stessa cosa. Prendiamo il caso ideale. Se i riempimenti sono idealmente perfetti, le oggettualità-substrato con tutte le loro conformazioni categoriali sono date in se stesse nel senso più stretto, l'evidenza le realizza e coglie in se stesse come sono in verità. Grazie alla coincidenza evidente con le mere opinioni di giudizio, dunque con i substrati intenzionati nelle forme categoriali intenzionate, è evidente che proprio nell'oggettualità esistente in modo vero è inerente l'opinione giudicativa, soltanto che qui è satura di adeguazione conoscitiva (LFT, p. 155).

Da questo – e dalle righe immediatamente successive[76] – emerge un duplice senso della nozione di *evidenza*[77]. Da un lato, infatti, sembrerebbe indicare la datità più autentica e ottimale possibile, che ci restituisce l'oggetto nella sua *originarietà*, o, in altri termini, «in se stesso nel senso più stretto». D'altro lato, sembra che "evidenza" sia un termine che viene impiegato per descrivere l'insorgere della sintesi della coincidenza tipica del riempimento. La verità, o, meglio, la *conoscenza vera* emerge, quindi, nella coscienza della sintesi del riempimento dell'intenzione vuota: ciò è per noi fonte di conoscenza. Il risultato di tale processo è che un'esperienza inizialmente semplice e unitaria si evolve in un percorso in cui l'oggetto, attraverso un complesso di intenzioni, si definisce progressivamente con le proprie qualità. Così

[76] Cfr. LFT, p. 155.

[77] Quando penso che la mia borraccia sia nera, e poi la vedo, vedo con evidenza che la mia opinione era corretta. Questa evidenza può essere considerata un sentimento di certezza che accompagna il mio pensiero? Chiaramente no, perché ci condurrebbe al relativismo. È opportuno segnalare, quindi, che, secondo la prospettiva husserliana, si può avere un sentimento di certezza pressocché su tutto e tutti, e per tale ragione il ricorso a esso come criterio o definizione di verità è inappropriato. Cfr. LTC, p. 191: «In effetti, in alcuni casi noi abbiamo un lumen naturale; realizziamo alcuni giudizi con una certa, illuminata sicurezza. Essa è la caratteristica richiesta. Alla domanda su cosa sia questo carattere, si risponde ad esempio con Rickert e molti altri: è un sentimento. Un sentimento che ci accompagna, di specie propria, e naturalmente un sentimento di piacere – giacché la conoscenza è appunto un piacere – che ha la funzione di illuminare la verità nella nostra psiche. […] Che succederebbe, se improvvisamente giudizi come "Tutti i pentagono hanno venti angoli retti" o "Tutti i numeri sono retti" e altri giudizi scorretti ricevessero questo indice? Sarebbero allora delle verità? Le cose starebbero davvero così? Nell'apprensione comune i sentimenti sono qualcosa di soggetti in un senso peculiare: uno si sente così, l'altro si sente in un altro modo. De gustibus… Che succederebbe se il loro gusto si modificasse improvvisamente? Forse si vuol dire, ad esempio, che questo sentimento, questo indice meraviglioso ha la proprietà di essere immutabile, di indicare la verità in modo incondizionatamente corretto, per cui tutti gli uomini dovrebbero necessariamente concordare al riguardo? Ma che razza di discorso assurdo è, questo, in teoria della conoscenza? Come sappiamo che questo sentimento indica la verità?».

l'esperienza sensoriale si approfondisce, ponendo le fondamenta necessarie per passare alla sfera del giudizio. Questo passaggio al giudizio avviene quando la percezione dell'oggetto, ormai integrata con le sue caratteristiche, diventa un'acquisizione stabile e consapevole, a cui si può ritornare e che è disponibile per future interpretazioni. Il giudizio è, dunque, il luogo adeguato della conoscenza[78], e può essere *vero*, *falso*, *dubbio*, ecc. Infatti, la possibilità dell'errore fa parte dell'evidenza stessa[79], dal momento che un'evidenza sembrerebbe essere revocata solo da un'evidenza ancora maggiore[80].

Inoltre, una rappresentazione può avere diversi gradi di "pienezza", ossia la caratteristica propria di un'intenzione piena: il fatto che in essa l'oggetto è non solo inteso o presunto, ma anche intuito. Una percezione esterna ha necessariamente un «contenuto pieno» e un «contenuto vuoto», tra i quali vige un rapporto di proporzionalità inversa: tanto cresce il primo, tanto diminuisce il secondo, e viceversa. In altre parole, la percezione esterna è un «misto» di intenzioni riempite e non-riempite[81]. Se, ad esempio, osservo una borraccia, ne vedo propriamente solo il lato rivolto verso di me, che sono orientato verso la borraccia dal mio punto di vista. L'intenzione legata al suo lato anteriore è, quindi, un'intenzione piena, mentre quella relativa al suo lato posteriore è un'intenzione non-riempita. Si potrebbe mettere in dubbio che si tratti di un rapporto tra *due atti separati*; si potrebbe dire, piuttosto, che l'atto di orientamento

[78] È ciò che emerge, in particolar modo, in *Erfahrung und Urteil*; cfr. EG, p. 475: «ma la *volontà di conoscere*, sia che abbia in sé il suo fine o che stia a servizio di uno scopo pratico, va oltre. È vero che nella ricettività l'io è attivamente rivolto all'afficiente, ma non fa della sua conoscenza e, come mezzo per conseguirla, dei suoi singoli passi conoscitivi, l'oggetto di una volontà. Invece, nell'interesse autentico per la conoscenza è in gioco una partecipazione volontaria dell'io in modo del tutto nuovo: l'io vuole conoscere l'oggetto e fissare il conosciuto una volta per tutte. Ogni passo della conoscenza è guidato da un impulso attivo della volontà di mantenere nel futuro della vita il conosciuto come identico e come sostrato delle sue note determinanti, di porlo in relazioni etc. La conoscenza è azione dell'io, lo scopo della volontà è la prensione dell'oggetto nella sua determinatezza identica, la fissazione "una volta e per tutte" del risultato della percezione osservativa».

[79] Cfr. LFT, p. 155, nota 7.

[80] Cfr. *ivi*, pp. 194-195: «Tuttavia, già il giudicare "confuso", "vago", non è un giudicare freddo e rigido, ma anzi è mutevole, e se in esso lo stesso giudizio – lo stesso nel senso della morfologia, che non richiede alcuna attività di vera e propria produzione – deve costituirsi come oggettualità identica, ci si domanda allora che cosa ci assicuri di questa identità. E conseguentemente il problema va posto per il giudizio nell'autenticità della sua distinzione. […] Ora, tutti conoscono le illusioni occasionali che di fatto si verificano in questi casi, cioè gli slittamenti e le confusioni di pensiero, ma anche la possibilità di fissare il senso che ondeggia confuso, e di ridurre i giudizi vaghi a giudizi distinti e identificabili in modo determinato. Per quanto il vago possa avere una sua plurivoca determinabilità, colui che pensa trascorre verso una determinatezza che egli può identificare ripetutamente con evidenza; e così può accadere che la sua affermazione: è questo che intendo, significhi in fondo una decisione della volontà: d'ora in poi voglio riconoscere sempre, come ciò che io intendo, questa cosa determinata».

[81] Cfr. RL_6, p. 636 – leggermente modificata: «Ciò nonostante in ogni percezione "vi è" un unico ed identico oggetto, in ognuna esso è intenzionato nel complesso di dati in cui esso ci è noto e si presenta in questa percezione. Ad esso corrisponde fenomenologicamente il flusso continuo del riempimento e dell'identificazione, nella serie continua delle percezioni "relative allo stesso oggetto". Ognuna di esse è qui un misto [*Gemisch*] di intenzioni riempite e non riempite»; con Hua XX/1, p. 90: «Demgemäß werden wir in den inadäquaten Wahrnehmungen und Einbildungen ganz richtig Komplexionen von primitiven Intenzionen sehen müssen, unter welchen sich neben perzeptiven bzw. imaginativen Elementen auch solche von der Art der hinausdeutenden Intentionen finden. Dabei ist die Verflechtung eine so innige, dass hier *jede intuitive Intention sozusagen mit einem Hof, einem Strahlenkranz von leeren Intentionen* umgeben und mit ihm wesenseins ist».

verso il lato anteriore sia unico. Tuttavia, se consideriamo la percezione come un processo *dinamico*, cioè come un decorso che si sviluppa nel tempo, diventa più semplice comprendere la seguente affermazione: l'intenzione relativa al lato anteriore è un'intenzione che, in precedenza, era non-riempita, poiché, ad esempio, mi trovavo in un'altra posizione rispetto alla borraccia. Questa intenzione era comunque un atto, specificamente un'intenzione percettiva rivolta a ciò che ora mi si mostra come lato anteriore.

Ora, la pienezza è definita da tre elementi principali: la quantità o "ricchezza", che varia «a seconda della maggiore o minore completezza in cui il contenuto dell'oggetto giunge a presentarsi»; la vivacità o "chiarezza", che indica «il grado di approssimazione delle somiglianze primitive della presentazione» alle caratteristiche proprie dell'oggetto; e infine la «portata di realtà naturale», che dipende dal numero più o meno elevato di contenuti che si presentano.

> Quanto ai *gradi della pienezza del contenuto intuitivo*, a cui *eo ipso* corrispondono parallelamente i gradi della pienezza del contenuto rappresentante, possiamo distinguere:
> 1. *L'estensione o la ricchezza della pienezza*, che varia secondo la maggiore o minore completezza in cui il contenuto dell'oggetto arriva a presentarsi.
> 2. *La vivacità della pienezza* come grado di approssimazione delle somiglianze primitive dell'ostensione ai momenti contenutistici corrispondenti dell'oggetto.
> 3. *La portata di realtà della pienezza*, il suo essere costituita da un numero maggiore o minore di contenuti presentanti (RL_6, p. 656).

Nelle *Logische Unteruschungen*, Husserl afferma che il "senso" può rimanere invariato anche quando la "pienezza" varia[82]. Dunque, se la pienezza è stabilita dagli elementi indicati, si può affermare che (i) né un cambiamento nella chiarezza (ii) né uno nella ricchezza comportano necessariamente una modifica del senso. Il primo caso può essere esemplificato dalla percezione di una "borraccia rossa" nella nebbia: chiarezza e vivacità cambieranno; pertanto, il contenuto pieno della mia percezione presenterà un grado di «approssimazione» minore. Ciononostante, il senso della percezione resterà immutato e continuerò a considerare la borraccia come rossa[83].

[82] Cfr. RL_6, p. 724: «In effetti, nelle intuizioni *semplici*, il senso apprensionale (la materia) e il rappresentante formavano una stretta unità, essi si riferivano l'uno all'altro e non erano neppure del tutto indipendenti nelle loro variazioni; e ciononostante essi potevano anche divergere notevolmente l'uno dall'altro. Il rappresentante sensibile poteva restare lo stesso nel variare del senso apprensionale, ma anche variare esso stesso, restando costante il senso apprensionale; così, ad esempio, una rappresentazione fantastica può restare identica a se stessa non soltanto in rapporto alla materia, ma anche all'estensione della pienezza, e tuttavia variare considerevolmente dal punto di vista della vivacità».

[83] Questo anche perché la nostra intenzione era stata già riempita in condizioni di illuminazione soddisfacente e, se la nebbia si diradasse, vedremmo l'oggetto più nitidamente e potremmo rideterminarne la colorazione. Cfr. CS,

Per quanto riguarda la "ricchezza", dalla tesi generale di Husserl emerge che il "senso" può rimanere stabile anche con variazioni della ricchezza. Immaginiamo una situazione in cui l'oggetto sia pienamente visibile; si avrà una percezione con un determinato senso: la *mia lampada*. Se in seguito parte di quest'oggetto viene coperta – lo schermo del mio computer copre parte della base –, alcune sue porzioni saranno nascoste, ma il senso della nuova percezione può risultare identico a quello della precedente – posso comunque percepire la *mia lampada*. Vi sono quindi vari gradi di riempimento: ricchezza e chiarezza possono cambiare. Se da lontano osservo un albero spoglio, posso dire di percepire intuitivamente l'albero: esso è presente nella sua corporeità, anche se non in modo ottimale come se fossi più vicino e ne vedessi più dettagli. Non è una questione di distanza o di condizioni di luce: questi fattori non determinano l'*optimum di datità* – bensì i diversi gradi di pienezza – dal momento che basti pensare a come le stelle siano "ben" visibili a occhio nudo di notte e nonostante distino anni-luce dalla Terra. Questo *optimum* di datità è proporzionale alla quantità massima di informazioni con cui l'oggetto si presenta: quanto più riusciamo a cogliere l'oggetto nel modo più elaborato possibile, tanto più esso si approssima all'*optimum* di datità.

> Chiamiamo questa gradualità anche gradualità del disvelamento, poiché per essenza l'intuitività non ha in generale soltanto una forza ridestante, ma una forza che cresce in corrispondenza con il livello di chiarezza. Corrispondentemente, con l'incremento della chiarezza sempre più differenze di senso vengono segregate e si fanno avanti in datità originale. L'orizzonte interno si disvela quindi sempre più se, attraverso ripetute rimemorazioni, saliamo da una datità originale non chiara a datità originali più chiare. Ed anche dove nessuna differenza diviene visibile, nell'incremento è implicito un riempimento ed una maggiore approssimazione al vero se stesso, al limite ideale – che deve essere anticipato – della compiuta chiarezza, al limite dell'idea del riempimento assoluto. Ovviamente, attraverso ogni simile progressione [*Steigerungsreihe*] che si compie nell'unità di una coscienza, passa una sintesi della coincidenza dell'identità, cioè della coincidenza dello stesso senso e del medesimo se stesso che cresce. O meglio: l'incremento concerne quanto di originario vi è nel contenuto, concerne il contenuto di verità. Possiamo anche dire: ciò che si manifesta nel modo del se stesso è cosciente come qualcosa che si determina (in un'accezione non predicativa) sempre più precisamente, sempre più compiutamente (LSP, pp. 270-271).

Affrontate nozioni che appartengono ad una classe generale di atti, possiamo introdurre delle questioni che sono proprie della percezione, per mostrare più nel dettaglio la continuità di

p. 70: «Se vedo una casa alla luce del sole, con aria limpida, il colore del lato che mi è rivolto mi appare nella sua determinatezza; se lo vedo al buio o nella nebbia, il suo colore mi appare più o meno indeterminato. Una forma corporea complicata si manifesta determinatamente a seconda delle circostanze ed è appresa chiaramente, oppure è appresa imperfettamente, e lascia a desiderare quanto a determinatezza».

quanto detto finora. Infatti, in diverse sedi, ma già nelle *Logische Unteruschungen*, Husserl esplicita che «da tutti questi punti di vista, la percezione adeguata costituisce l'ideale, essa ha il massimo di estensione, di vivacità e di realtà, proprio in quanto coglie l'oggetto in se stesso nella sua totalità e interezza» (RL_2, p. 384).

Credenza

Sebbene la percezione sia definita come quell'atto intenzionale che mira a dare una presentazione completa dell'oggetto inteso, cioè a lasciare che l'oggetto si manifesti così come esso è, ciò resta un puro scopo ideale nel caso degli oggetti fisici. Vi saranno sempre ulteriori profili dell'oggetto, che non sono dati intuitivamente.

> La percezione esterna è una continua pretesa di fare qualcosa che, per la sua stessa essenza, non è in grado di fare. In un certo senso inerisce quindi alla sua essenza una contraddizione. Ciò che intendo dire vi si chiarirà immediatamente se prendete intuitivamente in esame come si presenta il senso oggettivo in quanto unità nell'infinita molteplicità delle manifestazioni possibili (LSP, p. 33).

Io intendo la borraccia e non le sue superfici, prospetticamente date, del tappo e del corpo. Posso scegliere di modificare la direzione dell'intenzione e rivolgermi (piuttosto che all'intera borraccia) alla superficie del tappo, ma anche questa si manifesta secondo profili. Il nostro essere-diretti intenzionalmente a oggetti spaziotemporali è caratterizzato dal fatto che, per cogliere l'oggetto, il dato è continuamente trasceso. Questo significa anche che il nostro cogliere percettivamente gli oggetti fisici sarà sempre inadeguato. Come possiamo perciò credere nell'esistenza degli oggetti esterni? Cosa produce tale credenza, la «posizionalità di solito implicita nel senso del termine di accertamento positivo (*Wahrnehmung*)» (RL_6, p. 655)[84]?

Si può facilmente scorgere la vicinanza alle dottrine scettiche ed empiriste su questo punto e, in particolar modo, alle riflessioni empiriste non integraliste di Hume. Nel cercare di definire un concetto di *natura umana* di vasta portata – che includa sia la dimensione razionale sia quella morale ed emotiva dell'individuo – Hume si pose infatti la questione dell'origine dell'idea di

[84] Si confronti tale questione anche con ivi, p. 821, nota 5, del traduttore italiano delle *Logische Untersuchungen*, Giovanni Piana: «*Perzeption* non è che la "traduzione" in radice latina di *Wahrnehmung*. Ma quest'ultimo termine, in quanto costituito da *wahr* (vero) e *nehmen* (prendere) contiene una sfumatura di senso che non è presente nel termine di *percezione*: e si tratta proprio del *carattere posizionale*, cioè del percepire qualcosa in quanto veramente essente, della percezione come *accertamento percettivo*».

causalità. Egli riteneva questa relazione quella che è lo strumento concettuale fondamentale[85] per l'indagine empirica. Egli indagò sia il motivo per cui la necessità di una causa per ogni cosa ci sembri inevitabile, sia le basi dell'inferenza che ci spinge, osservando una serie di fenomeni, a ipotizzare delle cause per essi e ad attribuire una necessità anche a questo tipo di inferenza[86]. L'obiettivo di Hume era quello di identificare alcune caratteristiche generali e ricorrenti osservabili in situazioni empiriche specifiche. Tuttavia, una teoria empirista integralista e genuina della conoscenza non può giustificare il legame causale come necessario basandosi solo su elementi rilevati nell'esperienza, poiché l'ipotesi che la natura si comporti uniformemente non rappresenta una verità logica – o, come la definisce Hume, una «relazione di idee»[87]. In altre parole, rintracciare *nell'esperienza* la *necessità* di un collegamento causale non è possibile, poiché tale relazione non appartiene alle «materie di fatto». Basandosi sull'induzione, le materie di fatto ampliano difatti le nostre conoscenze attraverso un'inferenza ampliativa, che però resta solo probabile. Questa giustificazione di necessità sembra quindi avere un'origine extra-razionale e Hume la individuò nell'*abitudine*, una caratteristica naturale e istintiva[88] della natura umana, vista come la predisposizione ad aspettarsi la ripetizione di certi eventi in una data sequenza quando questi si ripresentano in una stessa successione[89]. Grazie all'abitudine, si spiega anche come riusciamo a isolare mentalmente i legami causali dalle relazioni casuali o variabili: è una tendenza a percepire certi nessi tra oggetti o eventi in

[85] Cfr. Hume, 2015, vol. 2, p. 32: «Tutti i ragionamenti relativi a materie di fatto sembrano fondati sulla relazione di *causa ed effetto*. Soltanto per mezzo di questa relazione possiamo andare al di là dell'evidenza della memoria e dei sensi. […] Tutti i ragionamenti riguardanti fatti sono della stessa natura; in essi si suppone sempre che ci sia una connessione tra il fatto presente e quello che da esso viene inferito. Se non ci fosse nulla che li legasse insieme, l'inferenza sarebbe del tutto precaria».

[86] Cfr. Hume, 2001, pp. 175-183.

[87] Cfr. Hume, 2015, vol. 2, pp. 31-32: «Tutti gli oggetti della ragione e della ricerca umane si possono naturalmente dividere in due specie, cioè *relazioni di idee* e *materia di fatto*. Alla prima specie le scienze della geometria, dell'algebra e dell'aritmetica; e, in breve, qualsiasi affermazione che sia certa intuitivamente e dimostrativamente. *Che il quadrato dell'ipotenusa sia uguale al quadrato dei due cateti è una proposizione che esprime una relazione fra queste figure*. […] Proposizioni di questa specie si possono scoprire con una semplice operazione del pensiero, senza dipendenza alcuna da qualche cosa che esista in qualche parte dell'universo. Anche se non esistessero in natura circoli o triangoli, le verità dimostrate da Euclide conserverebbero sempre la loro certezza ed evidenza. Le materie di fatto, che sono la seconda specie di oggetti dell'umana ragione, non si possono accertare nella stessa maniera, né l'evidenza della loro verità, per quanto grande, è della stessa natura della precedente. Il contrario di ogni materia di fatto è sempre possibile, perché non può mai implicare contraddizione e viene concepito dalla mente con la stessa facilità e distinzione che se fosse del pari conforme a realtà. *Che il sole non sorgerà domani* è una proposizione non meno intellegibile e che non implica più contraddizione dell'affermazione *che esso sorgerà*. Invano tenteremo, dunque, di dimostrare la sua falsità; se essa fosse falsa dimostrativamente, implicherebbe contraddizione e non potrebbe mai essere distintamente concepita dalla mente».

[88] Cfr. *ivi*, p. 47: «In tutti i ragionamenti derivanti dall'esperienza c'è un passo compiuto dalla mente che non è sorretto da alcun argomento o processo dell'intelletto»; e *ivi*, p. 49: «Adoperando questa parola, non pretendiamo d'aver dato la ragione ultima di tale inclinazione. Noi non facciamo che indicare la presenza di un principio della natura umana, che è universalmente riconosciuto e che è molto noto nei suoi effetti».

[89] Cfr. Hume, 2001, p. 201: «Perciò, quando la mente passa dall'idea o impressione di un oggetto all'idea o credenza di un altro, essa non è affatto determinata dalla ragione, ma soltanto da certi princìpi che associano fra loro le idee di questi oggetti, e le congiungono nell'immaginazione».

modo più intenso, che Hume chiama *credenza*. Poiché l'abitudine non è un principio logico della ragione, lo stesso vale per la credenza che essa genera: si tratta semplicemente di un particolare modo di sentire.

> Concludo, con un'induzione che mi sembra assai evidente, che un'opinione o credenza non è altro che un'idea diversa da una finzione, non nella natura o nell'ordine delle sue parti, ma nel *modo* del suo essere concepita. Ma quando vorrei spiegare questo *modo*, raramente io trovo qualche parola che sia assolutamente adeguata al caso, e invece sono obbligato a ricorrere ai sentimenti di ciascuno, per dargli una perfetta nozione di questa operazione della mente. […] Ammesso che siamo d'accordo su questo punto, è inutile disquisire sui termini. (Hume, 2001, p. 1231).

Nella prospettiva humiana, quindi, la *credenza* non può essere giustificata tramite ragioni necessarie e razionali, ma solo come una predisposizione originaria che si sviluppa a partire dall'abitudine.

Nonostante il filo che sembra congiungere l'impianto scettico di Hume con quello messo in piedi da Husserl, è bene porre anche una distinzione fondamentale. L'approccio di Husserl, almeno nelle sue intenzioni, cerca difatti di prendere le distanze dall'impostazione tipica dello scetticismo tradizionale[90]. Husserl non vuole mettere in discussione l'esistenza effettiva delle cose, ma piuttosto chiarire cosa significhi affermarle come reali. Il suo intento, pertanto, è di inquadrare il problema in una prospettiva più trascendentale che scettica. Nella nozione di 'trascendentale', come intesa da Husserl, si tratterebbe, quindi, di esplorare l'essenza stessa dell'affermazione di realtà e di chiedersi: quali processi costitutivi devono essere presupposti affinché qualcosa si presenti non solo come trascendente, ma anche come realmente esistente[91]?

---

[90] Cfr. LTC, pp. 182-183: «Lo psicologismo e il biologismo hanno la loro conseguenza inevitabile in una scepsi intaccata, nell'essenza, dalle medesime assurdità dell'antica scepsi sofistica. È caratteristica di tutte le teorie scettiche quella di essere contraddittorie in un modo peculiare, in quanto appunto negano, nel contenuto delle loro tesi e teorie, proprio ciò senza il quale le loro stesse teorie perderebbero come tali ogni senso. Lo scetticismo estremo di un Gorgia sostiene che non vi sia alcuna verità. Proprio nel dire ciò, tuttavia, egli presuppone, come chiunque faccia un'affermazione e proprio per il fatto di farla, che una verità ci sia: quella, appunto, che egli sta esprimendo e difendendo».

[91] Cfr. TI, p. 14: « Ich will verstehen, „wie ich dazu komme", Dinge, eine Welt, einen Raum, eine Zeit, andere Menschen etc. zu setzen. Das heißt nicht, wie ich aus mir heraus kann, wie ich über den Solipsismus hinauskomme, sondern: Nachdem ich eingesehen habe, dass in der beschriebenen absoluten Sphäre alle auf sie selbst und alle auf anderes Sein bezüglichen Urteile sich ausweisen müssen, alle Urteile über Ich, Ding, andere Ich, aber auch alle Urteile über relations of ideas, so studieren wir diese Sphäre nach Hinsicht der intellektiven Zusammenhänge, in denen das Denken überhaupt»; con RL_1, p. 215: «Dalla teoria pura della conoscenza esula la questione se sia legittimo ammettere realtà "psichiche" e "fisiche" che trascendono la coscienza, se si debbano intendere in senso reale o figurato gli enunciati che trascendono la coscienza, se si debbano intendere in senso reale o figurato gli enunciati che lo scienziato della natura formula su di esse, se sia lecito o abbia senso contrapporre alla natura che si manifesta, alla natura come correlato della scienza naturale, un secondo mondo, trascendente in senso potenziato, ed altri problemi analoghi. […] La teoria della conoscenza, in quanto chiarificazione generale dell'essenza ideale e della validità di senso del pensiero conoscente comprende senz'altro la questione, di carattere

> Non dubitiamo quindi dell'esistenza delle cose reali. Vediamo solo che l'esistenza delle cose reali, come ogni esistenza, deve essere provata nella coscienza per essere riconosciuta dalla coscienza come esistenza reale; e ci chiediamo che aspetto abbia questa prova. Non dubitiamo dell'esistenza delle cose. Ma non la presupponiamo, né possiamo presupporla. Finché non abbiamo indagato su cosa significhi "giustificare legittimamente" - come sono le *cogitazioni* che si suppone facciano questo, come si differenziano da altre *cogitazioni* che potrebbero pretendere di essere legittime e, soprattutto, se ci sono queste differenze - non possiamo capire che senso abbia, ecc. Non siamo scettici, ma mettiamo in discussione la posizionalità delle cose; non sappiamo ancora cosa siano e quali siano le differenze giuridiche che si suppone appartengano ad esse. Quindi la prima cosa è: Pongo qualcosa come dato. La seconda: Vedo se ciò che sembra essere dato è veramente dato o se anche ciò che non è dato (cioè, ciò che è in conflitto con il dato) è dato. Quindi non rimango semplicemente presso la cosa (TI, p. 8, trad. mia)[92].

Certo, lo scetticismo ci libera dall'ingenuità di ciò che nelle *Ideen* viene chiamato *atteggiamento naturale*[93]. In questo atteggiamento, siamo consapevoli di un mondo che ci appare continuamente come realmente esistente. A volte, certo, possiamo avere dubbi su singole cose — come quando da lontano scambiamo un riflesso di sole sull'asfalto per una pozza d'acqua. Tuttavia, di norma, la nostra convinzione riguardo all'esistenza del mondo esterno non viene mai seriamente messa in dubbio.

> Io trovo costantemente alla mano, di fronte a me la realtà spazio-temporale, a cui appartengo io stesso ed appartengono tutti gli altri uomini, che si trovano in essa e ad essa si riferiscono nel mio medesimo modo. La realtà, e la parola stessa lo dice, io la trovo in quanto io desto dentro una esperienza omogenea e mai interrotta, la trovo come *esistente* e la assumo *esistente*, così come essa mi si offre. Qualunque nostro dubbio o ripudio di dati del mondo naturale *non modifica affatto la tesi generale* dell'atteggiamento naturale. Il mondo come realtà è sempre là; può rivelarsi qua o là «diverso» da come lo presumevo, questo o quell'elemento va cancellato da esso a titolo di «apparenza», «allucinazione» e simili; ma, nel senso della tesi generale, esso è sempre mondo esistente (Id_1, p.62).

---

generale, se e fino a che punto sia possibile un sapere o un presumere razionale in rapporto ad oggetti che hanno "realtà" di cose e sono per principio trascendenti rispetto ai vissuti che li conoscono, ed a quali norme dovrebbe essere conforme un sapere di questo genere».

[92] «Wir zweifeln also nicht an der Existenz der wirklichen Dinge. Wir sehen nur, dass Existenz wirklicher Dinge wie jede Existenz sich im Bewusstsein ausweisen muss, wenn es für das Bewusstsein soll gelten können als wirkliche Existenz; und wir fragen, wie dieser Ausweis aussieht. Wir zweifeln nicht an der Existenz der Dinge. Wir setzen sie aber auch nicht voraus und können sie auch nicht voraussetzen. Solange wir nicht untersucht haben, was das ist „rechtmäßig begründen" – wie die *cogitationes*, die dergleichen leisten sollen, aussehen, wodurch sie sich von anderen sich für rechtmäßig vielleicht ausgebenden *cogitationes* unterscheiden, und vor allem schon, ob es dergleichen Unterschiede überhaupt gibt –, können wir gar nicht verstehen, was für einen Sinn das hat etc. Wir sind nicht Skeptiker, aber wir stellen die Setzung von Dingen in Frage; wir wissen noch nicht, was das ist und was die Rechtsunterschiede sind, die dazu gehören sollen. Das Erste ist also: Ich setze etwas als gegeben. Das Zweite: Ich sehe zu, ob das wirklich gegeben ist, was als gegeben erscheint, oder ob Nichtgegebenes (d. i. mit dem Gegebenen Streitendes) mit-gesetzt ist. Also ich bleibe nicht einfach bei der Sache».

[93] Cfr. Id_1, §§ 27-32.

Posso, in questo stato d'animo, avere perplessità riguardo a qualche particolare, correggendo così le mie precedenti percezioni o valutazioni; ciò, tuttavia, non intacca la certezza generale dell'esistenza del mondo. Questa certezza resta saldamente alla base della nostra vita e della nostra esperienza del mondo. Eppure, è proprio questa tesi di esistenza che le argomentazioni scettiche mettono in crisi. L'atteggiamento naturale ci porta a considerare le cose come esistenti di per sé, come se non dipendessero in alcun modo dalla soggettività; lo scetticismo, invece, ci fa prendere coscienza del fatto che siamo noi a pensare, valutare e giudicare[94]. Se l'ovvietà dell'atteggiamento naturale viene messa in discussione, diventa necessario trovare casi di evidenze inconfutabili: posso dubitare di ogni cosa, ma non del fatto che sto dubitando mentre lo faccio. Husserl accoglie la riflessione centrale di Descartes, rilevando come essa differisca dallo scetticismo classico per il suo «carattere metodico e posizionale»[95]. Tuttavia, mentre Descartes considerava questo l'*archimedischen Punkt*, il nucleo indubitabile di certezza da cui dedurre l'universale edificio del sapere, Husserl non condivide lo stesso scopo. Alla deduzione preferisce la descrizione[96].

> Ma l'obiettivo che noi ci poniamo è un altro. Noi pensiamo di trasformare le comprensioni evidenti ottenute in fondamenti di una matematica universale, di una scienza del mondo assolutamente cogente. […] E, ovviamente, la scienza naturale non può aiutarci in nulla nel progresso della critica della conoscenza, *perché la critica della conoscenza non vuole teorizzare. Ciò che essa vuole non si trova sulla via matematica o scientifico-naturale, e neppure su quella psicologica*. La critica

[94] Cfr. *ivi*, p. 101: «L'esistenza spaziale non si presenta mai per datità come necessaria, ma sempre in certo modo come accidentale. Ossia: può sempre accadere che il successivo corso dell'esperienza necessiti l'abbandono di ciò che precedentemente era stato posto sul legittimo fondamento dell'esperienza stessa. […] È dunque chiaro che quanto mi è presente nel mondo spaziale, nel mondo della realtà in generale, ha soltanto una realtà presuntiva; che al contrario io stesso, per cui c'è il mondo […] e il mio attuale Erlebnis sono realtà assoluta, data essenzialmente in una posizione insopprimibile. Alla tesi del mondo, che è "accidentale", si contrappone dunque la tesi del mio puro io e del suo vivere, che è "necessaria" e indubitabile. Ogni cosa spaziale, anche se data in carne ed ossa, può non essere; mentre un Erlebnis dato in carne ed ossa non può non essere». Sulla stessa linea, ritroviamo l'Husserl delle *Cartesianische Meditationen*, dove il filosofo ribadisce l'importanza non solo del *cogito* cartesiano, ma del *cogito cogitatum qua cogitatum*. Il campo della soggettività, aperto tramite l'esercizio del dubbio, non può, secondo Husserl, essere considerato una porzione di certezza all'interno del mondo naturale. L'unica forma di soggettività veramente al di fuori di ogni possibile messa in dubbio è quella che emerge dall'atto stesso delle proprie cogitazioni, poiché essa è il correlato di ciascun cogitatum. Le cogitazioni si presentano, si manifestano nella loro esperienza: si può mettere in dubbio l'essere del mondo naturale, ma non il suo puro manifestarsi negli atti di pensiero. L'apparire delle cose come correlati d'esperienza (*cogitatum qua cogitatum*) è qualcosa di cui non si può ragionevolmente dubitare: esse si presentano come fenomeni e, indipendentemente dalla loro valenza ontologica, permangono come presenze evidenti. A tal proposito, si veda in particolar modo la *Seconda Meditazione*.

[95] Cfr. LTC, p. 225: «La scepsi con la quale la critica della conoscenza deve cominciare, conformemente alla sua natura, si distingue essenzialmente dalla *scepsi cartesiana*, sebbene anche questa si distingua dalla scepsi storica e abbia il carattere del metodo e della presa di posizione».

[96] Cfr. Id_1, p. 130: «In effetti la fenomenologia è una disciplina puramente descrittiva, che indaga, nell'intuizione pura, il campo della pura coscienza trascendentale». È in virtù del suo carattere descrittivo e della possibilità dell'epoché come «messa tra parentesi» dell'atteggiamento naturale, che la fenomenologia consente allo sguardo del filosofo di cogliere quella «correlazione universale […] di mondo e di coscienza del mondo» (C, p. 179).

> della conoscenza vuole "chiarificare": non vuole dedurre qualcosa, non vuole ricondurre alcunché a leggi come a principi esplicativi, ma semplicemente comprendere che cosa si trova nel senso della conoscenza e della sua oggettività (LTC, pp. 226-228).

Nella percezione della borraccia può darsi che *la borraccia che percepisco non esista*, ma è *indubbio che io la percepisco*: come *correlato di coscienza*, questa percezione è indubitabile. Può darsi che la borraccia sia, inoltre, esistente, ma appunto questa condizione risulta essere solo un'aggiunta. Il correlato intenzionale del mio vissuto non è tale per via di una relazione causale, ma di una relazione intenzionale, come visto in precedenza. Consideriamo il caso di una chiazza d'acqua sull'asfalto di cui facciamo esperienza mentre guidiamo, in un torrido giorno d'estate. Anche se poi quest'esperienza percettiva si è rivelata un'esperienza allucinatoria (perché avvicinandomi ho visto che non esisteva nessuna chiazza d'acqua), è innegabile che a $\mathbf{t_1}$ essa mi era intenzionalmente data e solo a $\mathbf{t_2}$ ne ho riscontrato l'inesistenza.

Sembrerebbe lecito affermare che a due percezioni dotate di qualità posizionali diverse, corrisponderanno necessariamente due oggetti percepiti con caratteri esistenziali diversi. Gli scritti husserliani riportano l'idea che la percezione esterna sia di norma accompagnata dalla qualità della 'credenza' e che ad essa corrisponde come, correlato intenzionale, il carattere di 'realtà', una specie di carattere esistenziale. Come detto in precedenza, la peculiarità della percezione non deve essere ravvisata nella *realtà* dell'oggetto intenzionato: ciò che caratterizza la percezione è l'essere dato in originale del percepito. Tuttavia, sarebbe possibile che un oggetto sia allo stesso tempo dotato del carattere d'attualità e di un carattere esistenziale diverso da quello della realtà? In altri termini: secondo Husserl è possibile una *percezione priva di credenza*? Nell'*Einführung*, Husserl sembrerebbe rispondere che la percezione può avere luogo anche laddove non esiste alcun oggetto reale, perché la presenza in originale non si identifica con la reale esistenza dell'oggetto. Il carattere dell'esistenza viene raggiunto con l'aggiunta della posizionalità, della *credenza*. Chiaramente, dovremo poi modificare la definizione della nostra intenzione. Entriamo in una sala che ci sembra molto grande, salvo poi renderci conto che uno specchio raddoppiava lo spazio della stanza. Guardando lo specchio, ci rendiamo conto che «le persone, i tavoli, le sedie» sono specchiati e quindi immagine-di e non *altre persone*, *altri tavoli*, *altre sedie*: non possiamo più parlare di percezione. O meglio, non possiamo più parlare di percezione per come l'abbiamo finora inteso, come un tener-per-vero, bensì come una falsa percezione o una percezione non-veridica: una *Falschnehmung*[97].

[97] Nelle lezioni che Husserl redige come *Privatdozent* ad Halle nel 1898, Husserl mette in relazione la percezione e il giudizio. Se nel caso del primo possiamo distinguere tra giudizi affermativi e negativi, lo stesso non si può dire

> L'espressione “credenza nella percezione” non deve quindi essere fraintesa. Lo stesso vale per l'espressione, un po' meno ambigua, di “posizionalità percettiva”. Quello che chiamiamo un momento di posizionalità rispetto alla percezione, questa stessa *cogitatio*, ha il suo correlato intenzionale nel carattere esistenziale dell'oggetto percepito in quanto tale. Volgiamoci ad un altro esempio contrastante. Entriamo in un caffè e vediamo un'ampia sala con persone di fronte a noi, camminiamo cercando spazio e improvvisamente ci rendiamo conto che due passi davanti a noi c'è una grande parete a specchio che raddoppia lo spazio reale. Tutte le persone specchiate, i tavoli e le sedie che avevamo appena preso come realtà diventano ora irreali *Bildobjekten*, inesistenti, anche se sono immagini degli oggetti reali davanti allo specchio. Questa modifica della percezione non influisce sul carattere corporeo degli oggetti che vediamo. Ciò che cambia si colloca in una dimensione completamente diversa. Si parla di percezione: Il suo carattere originariamente semplice di credenza si è trasformato in un carattere di incredulità (il che non vuol dire che i due caratteri siano semplici e uguali tra loro), e in termini oggettivi si dice: il carattere di realtà, di essere vero, si è trasformato nel carattere del nulla. (EPE, pp. 109-110, trad. mia)[98].

Il grande specchio raddoppia lo spazio reale. Husserl sostiene che la coscienza di questo raddoppiamento va a modificare la percezione, perché viene a mancare la credenza in uno spazio così vasto, ma *il carattere della presenza in originale non viene messo in discussione*. Possiamo ritrovare una simile riflessione anche nell’*Imaginaire* di quel Jean-Paul Sartre che,

per la percezione. Manca il parallelo, manca la definizione correlativa di ciò che etimologicamente sta a significare tenere-per-vero-qualcosa. Per descrivere il caso delle percezioni non-veridiche, Husserl prova a coniare alcuni termini: *Falschnehmung* o *Scheinswahrnehmungen*. Egli scrive che finché ci lasciamo all’inganno «percepiamo», ma nel momento in cui lo riveliamo il percepire «cade», ossia non «prendiamo più l’oggetto per essente», e la manifestazione acquisisce il carattere dell’apparenza. Husserl risulta comunque insoddisfatto da questi termini, visto che sembrerebbero essere inadeguati dal momento che, indipendentemente dal fatto che l’oggetto inteso sia «essente», «nullo», o «dubbio», esso può sempre manifestarsi con il carattere della corporeità, cioè in propria persona. Cfr. WA, p. 123-129, in particolar modo p. 128: «Den gleichsam in eigener Person erscheinenden Gegenstand hält die Wahrnehmung für seiend (also nicht bloß für da erscheinend, sondern für da seiend), die entsprechende Falschnehmung hält ihn für nichtseiend; ein entsprechender Akt des Zweifels oder der Urteilsenthaltung lässt es zweifelhaft oder dahingestellt, ob er ist oder nicht ist. Immerfort erscheint aber der Gegenstand in diesen Akten als persönlich gegenwärtiger, wofern sie nur, wie wir es hier voraussetzen, rein anschaulicher Natur sind. Das Identische in diesen und ähnlichen Fällen, welches wir abstraktiv erfassen, ist die „bloße“ Wahrnehmungsvors tellung, und ihr Wesen liegt also in dem „Erscheinen“ des Gegenstandes „selbst“; und zwar ist dieses Erscheinen hier in einem Sinn zu verstehen, der jede Entscheidung über Sein oder Nichtsein und jedes ähnliche „aktive“ Verhalten, das darauf Bezug hätte, ausschließt».

[98] «Der Ausdruck „Wahrnehmungsglaube“ darf also nicht missverstanden werden. Und ebenso der etwas weniger missdeutliche Ausdruck „Wahrnehmungssetzung“. Was wir hinsichtlich der Wahrnehmung, dieser *cogitatio* selbst als Moment der Setzung bezeichnen, hat sein intentionales Korrelat in dem Existentialcharakter des wahrgenommenen Objekts als solchen. Kontrastieren wir wieder. Wir treten in ein Kaffeehaus und sehen vor uns einen weiten Raum mit Menschen, wir schreiten Platz suchend weiter und auf einmal merken wir, dass zwei Schritte vor uns eine große Spiegelwand ist, welche den wahren Raum verdoppelt. Alle die Spiegelmenschen, Tische, Stühle, die wir soeben noch als Wirklichkeiten genommen hatten, werden nun zu unwirklichen, nichtseienden Bildobjekten, obschon von Bildern für die wirklichen Gegenstände vor dem Spiegel. Bei dieser Wahrnehmungsmodifikation leidet nicht der Leibhaftigkeitscharakter der gesehenen Objekte. Was sich ändert, liegt in einer ganz anderen Dimension. Von der Wahrnehmung sagt man: Ihr ursprünglich schlichter Glaubenscharakter hat sich gewandelt in einen Charakter des Unglaubens (womit nicht ohne weiteres gesagt sein soll, dass beides einander gleichstehende einfache Charaktere seien), und in gegenständlicher Hinsicht heißt es: Der Charakter der Wirklichkeit, des Wahrhaft-Seins hat sich gewandelt in den Charakter der Nichtigkeit».

proprio a partire dalle pagine e dagli studi husserliani, ha iniziato a lavorare sulla sua fenomenologia dell'immaginazione.

> Al museo di Rouen, entrando improvvisamente in una sala che non conoscevo, mi è successo di prendere per uomini reali i personaggi di un quadro immenso. L'illusione fu di brevissima durata, forse un quarto di secondo. Ciononostante, durante quell'infimo lasso di tempo non ho avuto una coscienza d'immagine, ma, al contrario, una coscienza percettiva. Senza dubbio la sintesi era compiuta male e la percezione falsa, ma questa percezione falsa era comunque una percezione (Sartre, 2019, pos. 9.18).

Scorgere uomini-reali in quelli che sono personaggi di un quadro, o più in generale, oggetti d'arte, è di nuovo qualcosa che possiamo riscontrare anche nelle indagini husserliane. Infatti, nelle righe immediatamente successive all'esempio dello specchio, Husserl chiama in causa due suoi esempi classici: l'uomo-albero e la figura umana-manichino[99]. Riprendiamo in particolare il secondo esempio come viene descritto nelle *Logische Untersuchungen*. Passeggiando in un museo, notiamo in lontananza una «bella sconosciuta che ammicca verso di noi»; avvicinandoci, scopriamo che si tratta solo di un manichino. Una volta superata l'illusione, la qualità dell'esperienza cambia: il manichino ha perso il carattere di "realtà" e ha assunto quello di "nullità". Ma possiamo dire che il carattere di "attualità" sia venuto meno? Per Husserl, la risposta è no, poiché continuiamo a percepire qualcosa dotato di "attualità" o presenza "in carne e ossa", e non come un'immagine.

> La percezione della cosa-manichino non è quindi la base di una coscienza di riproduzione immaginativa; in realtà nello stesso momento in cui appare il manichino, appare anche la donna: due apprensioni percettive, ad esempio due manifestazioni cosali, si compenetrano e collimano, per così dire, secondo un certo contenuto di manifestazione. Ed esse si compenetrano nel modo di un contrasto, dove lo sguardo dell'attenzione si può rivolgere ora all'uno, ora all'altro degli

[99] Cfr. EPE, p. 110: «Die Sachlage ist hier kompliziert, sofern das nichtige Objekt zugleich als Bild fungiert, was eine eigene phänomenologische Charakteristik darstellt. Wir können aber auch andere Beispiele nehmen. Z.B. was zunächst imWaldesdunkel als Mensch erschien, erscheint im Nähertreten als ein eigentümlich geformter Baumstamm; oder was als Mensch erschien, erscheint (etwa im Panoptikum) als eine Wachsfigur. Auch nach der Aufhebung der Illusion können wir, obschon wir wissen, dass in Wahrheit vor uns eine Puppe steht, in ihr den Menschen sehen. Aber nun ist der Nichtigkeitscharakter da, und zwar in offenbarer Beziehung zu dem Konkurrenzgegenstand Puppe und seinem Seinscharakter. Zwei Phänomene durchdringen sich da im Streit miteinander, und intentional stehen im Streite zwei „Gegenstände", und der Sieg für eine Seite besagt, dass ihr der Seinscharakter zufällt oder standhält, der anderen aber die Herabsetzung des ursprünglichen Seinscharakters zum Charakter der Nichtigkeit. […] Wir heben nur hervor, dass zum Grundwesen der Wahrnehmung und der übrigen hier mit ihr parallelisierten Phänomene phänomenologisch (ontisch) die Leibhaftigkeit gehört […] und daß dieser Leibhaftigkeitscharakter zu scheiden ist von dem Charakter der existentialen Wirklichkeit und von anderen Modis, wie Nichtigkeitscharakter, Zweifelhaftigkeitscharakter usw»; con *Quinta Ricerca*, §27.

> oggetti che si manifestano, ma che si sopprimono [*aufheben*] nel loro essere (RL_5, p. 538).

Da qui sorge la problematica: si potrebbe obiettare che non ci sia stata una reale variazione della qualità, perché, una volta compresa l'illusione, continuiamo a percepire un oggetto che consideriamo "reale". Ovvero, nel momento in cui riconosciamo il manichino, esso acquisisce lo stesso carattere di realtà che prima attribuivamo alla figura della donna. Così, la variazione non risiederebbe nella qualità, che resterebbe invariata nei due casi, ma piuttosto in ciò che Husserl chiamerebbe apprensione. La variazione della qualità sarebbe allora puramente ideale: a livello ideale, a $\mathbf{t_3}$, il carattere di "nullità" viene attribuito all'"inteso" iniziale di "donna". Tuttavia, dalle affermazioni di Husserl emerge che egli propende per una reale variazione della qualità. Egli sostiene che, anche dopo aver superato l'illusione e riconosciuto che si tratta di un manichino, potremmo continuare a vederlo come una donna, mantenendo quindi un'apprensione consapevolmente "contraddittoria" rispetto all'oggetto che ormai sappiamo essere reale. In questo caso, il carattere di "nullità" associato all'idea della donna sarebbe reale e coesisterebbe con il carattere di "realtà" del manichino. Allora, ciò significherebbe che, sì, c'è anche una reale variazione della qualità. Nella coesistenza dei caratteri "reale"-manichino e "nullità"-donna, a $\mathbf{t_3}$, non c'è più solo la qualità della "realtà" che a $\mathbf{t_1}$ abbiamo ascritto alla donna e a $\mathbf{t_2}$ al manichino, bensì anche quello della "nullità". Da questo, Husserl può arrivare a sostenere che il carattere di attualità non *deve* necessariamente coincidere con il carattere della realtà[100].

> Di conseguenza l'analisi descrittiva non sembra affatto privilegiare la concezione, che appare a molti quasi ovvia, secondo cui ogni percezione sarebbe una complessione nella quale il momento del *belief*, che costituisce l'aspetto qualitativo

[100] Su tale linea interpretativa sembra attestarsi anche l'allievo di Husserl, Herbert Leyendecker, nella sua dissertazione *Zur Phänomenologie der Täuschungen* (1913). Leyendecker vorrebbe distinguere tra allucinazioni, illusioni, fantasie, pseudo-allucinazioni, idee fisse e false interpretazioni. Cfr. Leyendecker 1913, pp. 151–152: qui, il punto centrale è comprendere se percezione e credenza si implicano reciprocamente. Leyendecker parte dalla distinzione di Husserl tra percezione e coscienza d'immagine, sottolineando che solo nella percezione ciò che viene inteso si manifesta in sé. Successivamente, analizza l'esperienza di elusione: inizialmente, siamo portati a considerare reale ciò che percepiamo; tuttavia, una volta scoperto l'errore, il "fantoma" (*ivi*, p. 152) dell'oggetto può comunque persistere nella nostra coscienza. A questo punto, Leyendecker si interroga: se la credenza viene meno, si tratta ancora di percezione? Le ipotesi proposte sono due: o l'oggetto allucinatorio si trasforma in una semplice immagine, abbandonando quindi lo statuto di percezione, oppure no. Leyendecker opta per la seconda possibilità: superata l'allucinazione, il "fantoma" non viene inteso come un'immagine, come accade, ad esempio, con un dipinto che sappiamo non essere reale. La qualità della credenza cambia, eppure permane una modalità percettiva nell'intendere l'oggetto, che viene "visto" tra altri oggetti ritenuti reali. Leyendecker, infine, suggerisce di approfondire il fenomeno del dubbio: la credenza inizia a vacillare ogni volta che un oggetto ci appare insolito, strano o poco credibile, ma anche in questi casi la nostra coscienza rimane comunque percettiva (cfr. *ivi*, p. 153). Per un approfondimento sulla fenomenologia della percezione di Leyendecker si rimanda a Laasik, 2019.

del percepire, sarebbe basato su un atto *completo*, dotato dunque di una qualità sua propria, di «rappresentazione percettiva» (*ivi*, p. 539).

Avendo, quindi, delineato che può darsi il caso della percezione non-posizionale – che, con i termini husserliani, potremmo chiamare *Perzeption* – Husserl offre un paio di esempi. In primo luogo, quelle che chiama «percezioni anomale»[101], ed in secondo luogo i «fenomeni stereoscopici»[102]. Lo stereoscopio (fig. 3) è ripreso anche in un testo del 1912.

Fig. 3 Lo stereoscopio è un dispositivo ottico, a forma di "mascherina" o "binocolino" e dotato di lenti, per la visione di immagini stereoscopiche, cioè immagini piane bidimensionali, ma strutturate per fornire un'illusione di profondità. È, infatti, il primo strumento inventato dall'uomo per riprodurre la tridimensionalità del mondo che ci circonda, così come viene visto dagli occhi umani.

Husserl descrive il caso di una piramide osservata allo stereoscopio: in questo caso, la piramide è senz'altro vista, come qualcosa di *simile* al percepito, tuttavia senza essere dotata del carattere d'essere, il carattere della realtà. Il pensiero di Husserl è chiaro: lo stereoscopio permette di riprodurre il carattere di realtà immediata, creando l'illusione di percepire direttamente un

[101] Cfr. RL_5, p. 554: «Nella sfera delle rappresentazioni intuitive qui in questione che non fungono esse stesse nominalmente, ma che sono chiamate ad assolvere la funzione logica di riempire le intenzioni significanti nominali, sono atti posizionali la percezione sensibile, che si appropria dell'oggettualità in un unico raggio di intenzione posizionale, il ricordo e l'aspettazione. Non posizionale è invece la corrispondente percezione anomale, perché viene privata della sua capacità di conferire il valore d'essere, ad esempio l'illusione che si mantiene libera da ogni presa di posizione rispetto alla realtà di ciò che appare, e quindi anche ogni caso di mera fantasia. *Ad ogni atto posizionale appartiene anzi in generale un possibile atto non posizionale della stessa materia, e viceversa*».

[102] Cfr. *ivi*, p. 574: «Tuttavia si potranno qui ricordare varie illusioni della sensibilità, come i fenomeni stereoscopici che possono indubbiamente essere assunti come "meri fenomeni", proprio come gli oggetti estetici, quindi senza una presa di posizione: e tuttavia essi sono in se stessi, e non raffigurazioni di qualcos'altro».

oggetto; tuttavia, poiché sappiamo che è il dispositivo a generare questo effetto, non percepiamo l'oggetto come realmente esistente.

> Il *carattere dell'essere-veramente*, come già risulta dalla nostra esposizione, è solo uno tra i possibili caratteri di una serie. La piramide "vista" nella camera dello stereoscopio è data alla coscienza esattamente nello stesso modo di una piramide percepita – escluso il carattere d'essere che appartiene al concetto normale di percezione. La piramide appare come "illusione", come "finzione", come non esistente, nulla. Il carattere d'essere è, in certo qual modo, cancellato e risulta così un carattere modificato, nuovo. Nel ricordo aleggia davanti a noi un evento, non lo riviviamo "ancora una volta", è dato alla coscienza come esistente. Improvvisamente tuttavia "diventiamo indecisi", "potrebbe essere anche stato altrimenti", e l'"altrimenti", l'evento oppure la frazione dell'evento che aderisce al decorso degli elementi passati che sono ancora caratterizzati nel modo dell'essere, acquista un *modus* modificato, il *modus* appunto della "possibilità", del "potrebbe". Nell'affluire di nuovi motivi del ricordo, ciò che era originariamente cosciente con il carattere d'essere diventa sempre "più dubbio", l'evento sostitutivo che si fa largo contro esso appare sempre più plausibile, forse per diventare infine "predominante" e venir caratterizzato come "probabile". Oppure giungono dei motivi "determinanti", ci decidiamo per questo aspetto e l'aspetto opposto acquista ora il *modus* del "non", della nullità. Lo stesso può naturalmente accadere anche nella sfera della percezione, come d'altronde insegna un qualsiasi capovolgimento di una percezione dotata del proprio normale momento di credenza in un'illusione: ciò che è visto (e che era inizialmente caratterizzato come esistente) non è, questo non è un uomo, è invece un manichino, e così via (PA, pp. 171-172).

È significativo che nel passo appena riportato Husserl parli del *dubbio*. In fin dei conti sembra essere il caso più semplice da analizzare per osservare come un atto possa essere allo stesso tempo percettivo – e quindi accompagnato dal carattere di realtà – e di una qualità diversa da quella della *credenza*. Sembrano esserci, infatti, dei casi in cui non sappiamo se la nostra sia una percezione veridica o non-veridica: qui, il carattere non sarebbe né quello della realtà né quello della nullità, ma appunto quello del dubbio. Anche perché, il fatto che si accompagni il carattere del dubbio, non incorre necessariamente nel venir meno del carattere di attualità: l'oggetto può continuare a persistere nella propria corporeità[103]. Questo legame tra carattere di attualità e carattere di dubbio possiamo esplicitarlo in tre sensi. Posso dubitare che l'oggetto abbia quella proprietà o sia effettivamente come mi si dà, o posso anche dubitare che l'oggetto

[103] Cfr. CS, p. 19: «Se assumiamo la parola percezione nel senso ordinario, troveremo fusi, negli esempi che stanno alla sua base, l'"atto di credenza" e "la presenza in carne ed ossa". La percezione, il fenomeno della casa presente in carne ed ossa è, nello stesso tempo, credenza che essa sia presente. Se ci presentifichiamo l'esempio di un'allucinazione smascherata, al posto della credenza subentra la non-credenza. Ulteriori esempi ci si offrono quando, mentre stiamo percependo, entriamo in uno stato di dubbio: siamo di fronte a una percezione o ad un'allucinazione? In questo caso non vi sono credenza e non credenza, ed invece di esse vi è il dubbio e, forse, la sospensione di ogni presa di posizione».

stesso sia. Se nei primi due casi il dubbio si lega all'oggetto stesso («è nera o blu?», «è una donna o un manichino?»), nel terzo concerne la realtà dell'oggetto («c'è realmente qualcosa?»). In altri termini: se nei primi due casi abbiamo a che fare con un'esperienza di *possibile* illusione[104], nel terzo caso fronteggiamo un'esperienza di *possibile* allucinazione. In tutti e tre i casi, però, l'oggetto *può* ancora manifestarsi come dotato del carattere di attualità, e quindi «in carne e ossa». Quest'ultima affermazione è stata proprio contestata tanto da Marcus Stepanians quanto da Jérôme Dokic e Jean-Rémy Martin. Di seguito, analizziamo i rispettivi casi.

Contra Stepanians e Contra Dokic-Martin

> Supponiamo di trovarci nel Sahara e di vedere la Fata Morgana di un'oasi; inoltre, siamo consapevoli che si tratta di un'oasi. Di conseguenza, non crediamo che ci sia davvero un'oasi. Stiamo quindi compiendo un atto in cui non prendiamo posizione. Ma questa è davvero la versione qualitativamente modificata della percezione (veridica) di un'oasi? Se così fosse, allora staremmo ancora compiendo un atto di percezione - ora non crediamo più nell'esistenza di ciò che percepiamo. Se invece, come dice Husserl, è caratteristica della percezione che l'oggetto percepito sia sperimentato come "corporeo", allora il nostro esempio non può essere la percezione di un'oasi, e certamente non è una percezione non-posizionale. Siamo infatti consapevoli che non c'è nulla che possa apparire "corporeo". Piuttosto, come direbbe Husserl, abbiamo realizzato una "apprensione di immagine" (non-posizionale), che è la controparte dell'esserci-nella-corporeità (Stepanians, 1998, p. 238, trad. mia)[105].

[104] Su questo punto si rimanda al lavoro di Andrea Staiti (2014). Qui viene messo in rilievo il carattere temporale dell'esperienza illusoria e allucinatoria. Nell'affermazione più debole questa tesi trova giustamente terreno fertile nell'idea che il dubbio è transizionale e che l'illusione ha un carattere retrospettivo: «Having established "wax figure" as a certain perception, I can say in retrospect: "I was mistaken. It was not a human being, but a wax figure"» (Staiti, 2014, p. 132). Non possiamo, quindi, all'interno di una cornice fenomenologica, riflettere su dubbio, illusione e allucinazione differenziandoli fino all'ipostatizzazione dall'atto fondante da cui provengono o a cui attecchiscono – ossia, la percezione – e non tenendo conto del carattere temporale che è intrinseco alle possibili percezioni non-veridiche. Al tempo stesso, si vorrebbe mitigare l'affermazione più forte, per cui l'illusione ha «esclusivamente» carattere retrospettivo (ivi), e ciò per due motivi. Da una parte, è vero che, come suggerisce Merleau-Ponty, «la peculiarità dell'illusione consiste proprio nel non darsi come illusione» (Merleau-Ponty, 2018, p. 384), ma alcuni oggetti di cui facciamo esperienza (illusioni ottiche come la linea di Müller-Lyer, o un'opera d'arte in *trompe l'œil*) sono strutturati in maniera tale da portare il soggetto a non prendere posizione (cfr. Künne, 1986, p. 206). D'altra parte, ciò equivarrebbe ad estendere la stessa affermazione ai casi di allucinazione; tuttavia, dobbiamo sempre distinguere tra le reali allucinazioni dei pazienti psichiatrici, e le allucinazioni di cui parlano i filosofi della percezione (cfr. Zahavi, 2017, p. 88). Merleau-Ponty, infatti, afferma che «il fenomeno allucinatorio non fa parte del mondo, ciò significa che non è *accessibile*, che non c'è un tracciato definito che conduca da questo fenomeno a tutte le altre esperienze del soggetto allucinato o all'esperienza dei soggetti sani. "Non udite le mie voci?" dice il malato "Sono quindi l'unico a sentirle". Le allucinazioni si svolgono su una scena diversa da quella del mondo percepito, sono come in sovrimpressione» (Merleau-Ponty, 2018, p. 439). In linea generale, accettiamo l'impostazione di Staiti se, al termine illusione, viene sostituito il termine percezioni non-veridiche.

[105] «Angenommen, wir befinden uns in der Sahara und sehen die Fata Morgana einer Oase; und ferner, daß wir uns dessen bewusst sind, daß es sich um eine solche handelt. Entsprechend glauben wir nicht, daß dort tatsächlich

L'idea proposta è che Husserl non possa concepire una percezione priva di credenza, e questo per via delle sue stesse premesse. La critica parte da un esempio semplice: immaginiamo di essere nel deserto, di avere una percezione di un'oasi e di sapere, tuttavia, che tale oasi non esiste realmente – e quindi di essere "vittima" di allucinazione (fig. 4). In questo caso, il vissuto intenzionale non sarà caratterizzato dalla credenza. Si può allora considerare questo vissuto come una percezione neutralizzata di una vera oasi? Se così fosse, ci troveremmo davanti a una percezione senza credenza. Tuttavia, Stepanians sostiene che, secondo Husserl, la peculiarità della percezione sta nel fatto che l'oggetto appare come "in carne ed ossa". In tal caso, quella dell'esempio non può essere una percezione di un'oasi, e ancor meno una percezione priva di credenza, perché siamo consapevoli che «non c'è nulla» lì che possa apparire in carne ed ossa. Piuttosto, ciò a cui ci troviamo di fronte è quella che Husserl definisce *coscienza d'immagine* (in questo caso, neutralizzata), che non ci fornisce l'oggetto in carne ed ossa.

Il problema di questa interpretazione è che finisce per subordinare il carattere d'attualità alla credenza esistenziale. Il passaggio logico è chiaro: se (i) so che l'oggetto non esiste realmente e quindi non lo percepisco come *reale*, allora (ii) so che *quell'oggetto non può manifestarsi in carne ed ossa*; quindi, (iii) non c'è *nulla che appare in carne ed ossa*. Tuttavia, Husserl respingerebbe questa conclusione: che io non intenda qualcosa come reale non implica che esso non possa manifestarsi con il carattere d'attualità. Per Husserl, infatti, un'allucinazione consapevole rimane fondamentalmente distinta da una coscienza d'immagine: le allucinazioni sono percezioni a tutti gli effetti, seppur non-veridiche. Nel caso di, come descritto da Stepanians, un'allucinazione consapevole di un'oasi è, a tutti gli effetti, una percezione *consapevole* e *non-veridica* dell'oasi stessa.

eine Oase ist. Wir vollziehen also einen nicht-setzenden Akt. Aber ist dies wirklich die qualitativ modifizierte Variante der (veridischen) Wahrnehmung einer Oase? Wäre dem so, dann vollzögen wir nach wie vor einen Wahrnehmungsakt—nun glauben wir nicht mehr an die Existenz des Wahrgenommenen. Wenn es jedoch, wie Husserl meint, für das Wahrnehmen charakteristisch ist, daß der wahrgenommene Gegenstand als „leibhaftig da" erfahren wird, dann kann es sich bei unserem Beispiel nicht um eine Oasen-Wahrnehmung handeln, und erst recht nicht um eine nicht-setzende. Denn wir sind uns ja dessen bewusst, daß dort nichts ist, was „leibhaftig" erscheinen könnte. Vielmehr haben wir, wie Husserl sagen würde, eine (nicht-setzende) „Bildauffassung" vollzogen, die das Gegenstück des Leibhaftig-da-seins darstellt».

Fig. 4 Fata morgana è una forma complessa e insolita di miraggio che si può scorgere all'interno di una stretta fascia posta sopra l'orizzonte. Il fenomeno è conosciuto anche all'estero con il nome italiano, perché si tratta di un fenomeno frequentemente osservato nello stretto di Messina e tramandato dai Normanni.

Dokic e Martin, invece, propongono, sulla base di considerazioni empiriche, il loro punto di vista: la *presenza nella corporeità* – nel loro linguaggio *sense of reality* – non è né essenziale né costitutiva della percezione. Dokic e Martin sostengono che il senso di realtà deve essere inteso come un'esperienza affettiva o emotiva, più che come un semplice giudizio cognitivo, o come un dato di fatto fenomenologico[106]. Tale senso di realtà è simile a quelle che vengono definite "sensazioni metacognitive" (come la fiducia o la familiarità), che emergono da indizi interni legati alla fluidità di elaborazione, senza coinvolgere necessariamente la conoscenza diretta della realtà dell'oggetto. Processi come la fluidità sensomotoria (la facilità di interazione con l'ambiente) sembrano stimolare queste sensazioni, anche in contesti virtuali o allucinatori. Essi propongono che la percezione sia "opaca" rispetto allo stato metafisico del proprio oggetto, ovvero che la percezione non fornisca automaticamente informazioni sulla realtà di un oggetto.

[106] Cfr. Dokic, Martin, 2017, p. 300: «Given the foregoing contrasts, the sense that perceptual objects are present is an obvious phenomenological datum. An additional claim, endorsed by Husserl […] and many others, is that the sense of presence is essential to, or constitutive of, perception. On this claim, any genuine perceptual experience, whether veridical or not, inevitably comes with the sense that the perceptual object is present».

> In the current literature, the phrase "sense of presence", as used in the context of a perceptual experience, has been given at least two different meanings. First, there is what we shall call "the sense of reality", which is the sense that the perceptual object is *real*, i.e., belongs to the actual world rather than a merely possible world or even an impossible world. Second, the term "presence" is sometimes used, especially in the literature on virtual reality, to refer to a different kind of subjective experience (see Pasquinelli, 2012). In experiencing an object, we may have the sense that we are *acquainted* with the object itself rather than a surrogate or representation of the object. Let us call this "the sense of acquaintance". The sense of acquaintance involves the sense that our experiential access to the perceptual object is *unmediated*. In ordinary perception, we have the sense that what we perceive is directly given to us, in flesh and blood so to speak. […] The sense of reality and the sense of acquaintance are at least conceptually distinct, but are they in fact dissociable? One might argue that the sense of acquaintance with respect to an object must involve the sense that the object is real. If we have the sense of being acquainted with an object, we might be wrong about what we are acquainted with. For instance, we might believe that we are acquainted with a cat, while in fact we are facing a convincing hologram of a cat. However, we still have the sense that we are acquainted with something real. If the perceptual object ceases to be experienced as real, it seems that we cease to experience being acquainted with it (Dokic, Martin, 2017, p. 301).

Il bersaglio contro cui i due autori si scagliano è appunto l'intenzionalismo, teoria secondo la quale – nella loro argomentazione - «the sense of reality» prevede che l'oggetto percettivo sia reale. Già in questo senso, e sulla base di quanto detto finora, si intravede la debolezza del ragionamento. Il carattere della realtà *può* coincidere con il carattere di attualità, ma non *deve necessariamente farlo*. È vero che l'oggetto ci appare «in flesh and blood» – che è l'anglofona traduzione di *Leibhaftigkeit* – ma questo è il senso di *corporeità* o di *attualità*, e non quello di *realtà*. Possiamo percepire un'oasi, eppure essere consapevoli che l'oasi non esista o possiamo avere un'allucinazione consapevole di una donna-manichino: in entrambi i casi, l'oggetto della nostra intenzione percettiva può continuare a darsi in carne e ossa, anche se sappiamo che esso, in realtà, non esiste. L'impostazione problematica di Dokic e Martin finisce, dunque, per far coincidere il carattere dell'attualità con il carattere della realtà, caratteri che nelle riflessioni husserliane sono invece separate.

> When we merely *believe* (even truly) that there is a thief behind the curtains, with no accompanying perceptual experience, we do not normally have the sense that the thief is present. When we *visually imagine* a pink elephant charging at us, we do not normally have the sense that the imagined elephant is present. Finally, when we *see* François 1st *in* Titian's portrait, we do not normally have the sense that François 1st is present. (*ivi*, p. 299).

Negli esempi da loro riportati, inoltre, si evince anche la fragilità su cui si fonda la loro argomentazione. È vero che è opportuno distinguere la percezione da altri vissuti – processo che anche Husserl ha sempre ritenuto di fondamentale importanza – ma è altrettanto conveniente non sovrapporre tali vissuti. La percezione è eideticamente differente tanto dalla coscienza d'immagine quanto dalla fantasia. L'elefante rosa *visualmente fantasticato* non è certo presente come potrebbe essere un elefante in carne e ossa presente di fronte a noi, ma è *presente* nella modalità del *come-se*. Così come, nell'esperienza del quadro di François I di Tiziano, non è "François I" che ci è *presente* nella percezione, bensì il quadro stesso: "François I" lo apprendiamo grazie all'intervento di un'apprensione immaginativa che agisce per farci avere anche "François I" *presente* nella modalità del *come-se*. In altre parole, e come già in precedenza rilevato, anche il modo di darsi dell'oggetto va a caratterizzare il vissuto intenzionale. Sul modello standard delle *Logische Unteruschungen*, dobbiamo distinguere tra modi signitivi, pittorici e percettivi di intendere un oggetto: possiamo parlare del Lago Santo Parmense anche se non lo si è mai visto; possiamo vedere un disegno dettagliato dello stesso lago; oppure, possiamo fare esperienza del maggior lago naturale dell'Appennino settentrionale. Anche se in tutti e tre i casi abbiamo a che fare con lo stesso oggetto intenzionale, solo la modalità percettiva ci fornisce l'oggetto direttamente, in quanto è l'unica modalità intenzionale che ci presenta l'oggetto *in propria persona*, cioè *presente nella corporeità*.

Possiamo evidenziare come Husserl stesso sia stato tentato dall'idea secondo cui *ogni* percezione è, in quanto tale, dotata della qualità della credenza: in un testo del 1918[107], Husserl definisce la realtà come il «correlato della percezione», salvo poi, in nota, preferire al termine *Wirklichkeit* l'espressione «l'esso-stesso, in quanto carattere soggettivo» (FI, p. 227). Tuttavia, nelle *Analysen zur passuven Synthesis*, la relazione ambigua tra carattere di attualità e carattere di realtà sembra venire definitivamente sciolta, sempre in virtù della *dubitabilità* o della *discutibilità*. Due oggetti discutibili (un uomo e un manichino) che si manifestano, si manifestano appunto come *dubitabili*, ma non per questo privi del carattere di attualità.

> Si deve poi sottolineare che il raddoppiamento – e questa non è cosa di minore importanza ma è anzi il punto cruciale – non è effettivamente un raddoppiamento delle percezioni, anche se il carattere fondamentale della percezione, la coscienza della presenza in carne ed ossa, sussiste da entrambi i lati. Se l'appercezione-uomo si ribalta nell'appercezione-manichino, allora è dapprima l'uomo ad essere presente

[107] Cfr. FI, p. 227: «Ciò che è percepito in quanto tale, "il contenuto percettivo", non è però un elemento a sé, come vi si potesse incollare – oppure scollare da esso – il carattere "reale". Ciò che viene dato percettivamente è il correlato della percezione, e un tale correlato è appunto la realtà data. La realtà è dunque il carattere generale del correlato della percezione».

> in carne ed ossa, poi è il manichino. In realtà, tuttavia, nessuna delle due apprensioni è presente come era presente l'uomo prima che si affacciasse il dubbio. È mutato, evidentemente, il modo di coscienza, anche se il senso oggettuale e il suo modo di manifestazione hanno, come prima, il modo della presenza in carne ed ossa. In effetti non abbiamo ancora tenuto nella debita considerazione il mutamento essenziale del modo della credenza e quindi dell'essere. Ciò che si manifesta in carne ed ossa è ora cosciente in un modo differente. Invece di essere vissuto come qualcosa che è semplicemente presente, così come accade nella percezione normale ed univoca (e cioè in quella percezione che scorre concordemente), esso è cosciente ora come un che di problematico, di dubbio, di controverso: è contestato da qualcosa di altro, da qualcosa che si dà in carne ed ossa in un'altra fase percettiva, qualcosa che, nel conflitto, con esso si compenetra. Possiamo esprimerci anche così: la coscienza che rende cosciente in carne ed ossa (originalmente) non ha soltanto il modo della presenza in carne ed ossa che la distingua dalla coscienza presentificante e dalla coscienza vuota che appunto non rendono cosciente lo stesso senso in carne ed ossa, ma anche un modo d'essere o di validità mutevole. La percezione originaria e normale ha questo modo originario: «esistente e semplicemente valido», ed è questa la pura e semplice certezza (LSP, pp. 71-72).

Come viene sottolineato già dalle lezioni del 1909, può darsi una *percezione priva di credenza*. Qui, Husserl distingue tra una *voller Perzeption* e una *bloßer Perzeption*: se alla prima, oltre all'«universalmente comune carattere della corporeità», si aggiunge anche quello della posizionalità – e va quindi sotto la terminologia di *Wahrnehmung* – nella seconda si astrae proprio da tale ultimo momento.

> Ma poiché, se si conserva la restante essenza fenomenologica della percezione, il carattere di credenza può essere abbandonato e sostituito da altri caratteri appartenenti alla stessa linea, il concetto di percezione ha la tendenza a diventare insensibile a queste modificazioni, a lasciarle indefinite, cioè a orientare il suo contenuto definito unicamente in base al momento corporeo che è comune ovunque. Perciò vogliamo usare la parola "percezione" solo dove non è possibile fare confusione. (Naturalmente, questo momento non è preso *in abstracto*; la percezione è il nome di un fenomeno concreto; si aggiunge quindi una modalità di enunciazione, che viene lasciata indefinita nel discorso generale). In un discorso strettamente terminologico si parla di *perceptio*: di piena *perceptio*, dove si aggiunge il modo di enunciazione, di semplice *perceptio*, dove si astrae da essa. Poi designiamo i modi di opinione come credenza della *perceptio*, incredulità della *perceptio*, dubbio della *perceptio*, ecc. La percezione in senso vero e sintetico è una percezione con la modalità della credenza della perceptio (EPE, p. 111, trad. e alcuni corsivi miei)[108].

[108] «Da aber bei Erhaltung des übrigen phänomenologischen Wesens der Wahrnehmung der Glaubenscharakter fortfallen und durch andere, in die gleiche Linie gehörige Charaktere ersetzt werden kann, so hat der Begriff der Wahrnehmung eine Tendenz, gegenüber diesen Modifikationen unempfindlich zu werden, sie unbestimmt zu lassen, also seinen bestimmten Inhalt allein zu orientieren nach dem überall gemeinsamen Leibhaftigkeitsmoment. So wollen wir das Wort „Wahrnehmung" nur da gebrauchen, wo keine Verwirrung möglich ist. (Natürlich nimmt man dieses Moment dann nicht *in abstracto*; Wahrnehmung ist der Name eines konkreten Phänomens; man rechnet also irgendeinen Modus der Stellungnahme hinzu, der dann aber in allgemeiner Rede unbestimmt gelassen ist.) In

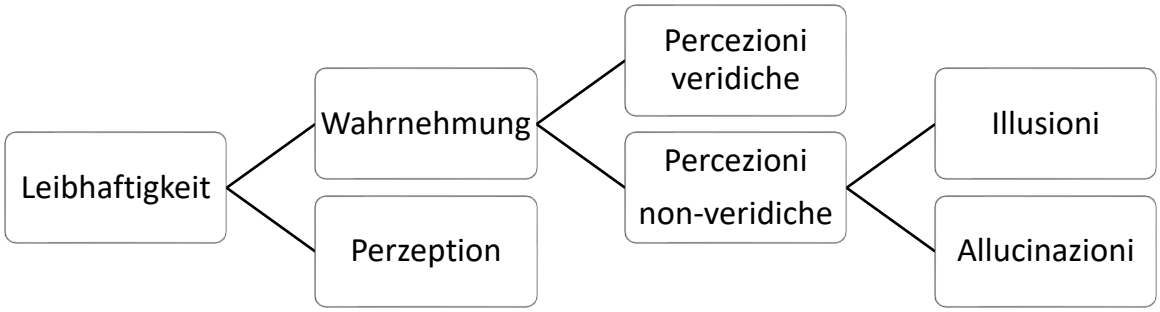
In altri termini: il carattere dell'attualità o della corporeità o del darsi in carne e ossa [*Leibhaftigkeit*], appartiene tanto alla *Perzeption* quanto alla *Wahrnehmung*. A quest'ultima, l'aggiunta del carattere della posizionalità, consente appunto di prendere *qualcosa per vero* e di intenderlo o meno come reale. Le percezioni in questo senso si distinguono, inoltre, in veridiche e non-veridiche. Nel primo caso[109], il carattere di attualità si relaziona con il carattere di realtà, per cui prendiamo per vera *questa* borraccia, *quel* lago o *questo* evento. Nel secondo gruppo, dove il carattere di attualità si lega al carattere del dubbio piuttosto che a quello di realtà, infine, si differenziano ulteriormente illusioni e allucinazioni. Se, infatti, l'oggetto inteso mi si manifesta differentemente da come mi sembrava in precedenza (nel senso per cui sembra avere o una proprietà diversa o una differente modalità di manifestazione) abbiamo a che fare con un caso di illusione; se, invece, il dubbio è legato all'esistenza dell'oggetto stesso, abbiamo a che fare con un caso di allucinazione. Ciò che conta, nel caso della *Perzeption* e delle percezioni tanto veridiche quanto non-veridiche, è l'essere dato in originale del percepito, ossia la *corporeità*. Infatti, nella fantasia e nel ricordo, l'oggetto è dato, è sì presente, ma, rispettivamente, nella modalità del come-se, ossia *come se fosse* presente, e nella modalità del *di nuovo* presente[110].

Sembra lecito provare a fornire una rappresentazione grafica che chiarifica quanto detto finora.

streng terminologischer Rede sprechen wir von Perzeption: von voller Perzeption, wo wir den Modus der Stellungnahme hinzurechnen, von bloßer Perzeption, wo wir davon abstrahieren. Die Modi der Stellungnahme bezeichnen wir dann als Perzeptionsglaube, Perzeptionsunglaube, Perzeptionszweifel usw. Wahrnehmung im echten und prägnanten Sinn ist eine Perzeption mit dem Modus des Perzeptionsglaubens».

[109] È infatti intrinseca alla percezione la relazione che sussiste tra le intenzioni di aspettazione e la credenza: Cfr. EG, pp. 197-199: «Nell'esplicarsi del suo tendere a sempre nuovi modi di datità dello stesso oggetto ha luogo la percezione concreta. Queste tendenze possono esplicarsi *con o senza impedimenti*. Ciò vuol dire che le tendenze non sono un pure tendere cieco verso modi sempre nuovi di datità dell'oggetto, ma procedono parallelamente a *intenzioni di aspettazione*, ad aspettazioni protentive che si riferiscono a ciò che, nell'ulteriore processo di osservazione percettiva, verrà a datità, come le aspettazioni riguardo alla parte posteriore dell'oggetto non ancora veduta. […] *L'appagamento dell'interesse* e delle tendenze presenti nel tendere da una fase percettiva a un'altra, da un modo di datità dell'oggetto a un altro, è altresì *soddisfacimento delle intenzioni di aspettazione*. Questo è il caso normale del corso ininterrotto delle intenzioni; l'oggetto sta allora nella certezza schietta come esistente e come esistente così per noi».

[110] Cfr. PA, p. 175: «Nella fantasia "esso aleggia meramente davanti agli occhi", e lo stesso vale nel ricordo; si trova ugualmente "davanti ai nostri occhi", è comunque dato "intuitivamente" alla coscienza, e tuttavia non nel suo essere in carne ed ossa. Vediamo così che l'essere in carne ed ossa include l'intuitività, ma non viceversa».



Avendo affrontato, quindi, le questioni inerenti alla struttura intenzionale della percezione, descrivendone le *parti* più importanti ai fini di questo lavoro; e avendo ammesso che possono darsi vissuti percettivi privi del momento del *belief*, ci permettiamo di presentare ora delle considerazioni sulle tematiche della temporalità e della cinestesi, come ultima tappa delle riflessioni sulla percezione.

Temporalità

Finora, ci si è già riferiti, seppur implicitamente, alla temporalità dei vissuti intenzionali e, più in generale, della coscienza, dal momento che la funzione sintetica della coscienza (il fatto che, nelle diverse manifestazioni, la coscienza intende sempre lo stesso oggetto) è intrinsecamente collegata alla temporalità. Consideriamo la percezione di un cubo, come esposto nelle *Cartesianische Meditationen*. *Questo* cubo si presenta continuamente come un'entità unica, ma attraverso una serie di aspetti fenomenici distinti che gli appartengono in modo specifico. Ad esempio, osservando un lato del cubo, non percepiamo solo quel lato, poiché nella percezione sono dati anche i lati che non vediamo in quell'istante preciso: co-percepiamo anche tutti gli altri lati. Il concetto di senso qui si configura come una sintesi tra ciò che osserviamo in un determinato momento $\mathbf{t_1}$ e ciò che abbiamo percepito prima, a $\mathbf{t_0}$, e che potremmo vedere in un momento successivo, a $\mathbf{t_2}$, per esempio ruotando il cubo. La coerenza delle sensazioni si rende possibile proprio attraverso le sintesi che avvengono nel flusso temporale della percezione, permettendo così la manifestazione di un senso. Queste sintesi attraversano l'intera esperienza cosciente, la cui struttura principale è data dalla consapevolezza interna del tempo, che organizza tutto: ogni vissuto si ordina nella sua unità temporale, occupando una posizione specifica in successione, per esempio, l'esperienza λ precede l'esperienza μ e segue l'esperienza κ.

> Nel noema del percepire, cioè nel percepito, inteso fenomenologicamente nella sua precisa caratterizzazione, come esso è in quanto oggetto intenzionale, è contenuta una precisa indicazione di tutte le ulteriori esperienze riguardanti l'oggetto in questione. Nel percepire è dato questo tavolo; ma è dato in un modo determinato. Il percepire ha un proprio *senso della percezione*, ha un suo «inteso intenzionale» così com'è inteso; questo senso contiene indicazioni, anticipazioni interpretative non ancora confermate, interpretazioni retrospettive, che noi dobbiamo seguire. […] Il senso stesso di ciò che è inteso implica che ciò che è inteso della forma, del colore, rimanda a nuove e a sempre nuove manifestazioni di forma, a nuove e a sempre nuove manifestazioni di colore, attraverso un progresso ben determinato; per cui ciò che si è già veramente manifestato, non soltanto giunge sempre meglio a manifestazione, ma anche i lati che non si sono ancora manifestati (ma che pure sono stati cointenzionati, in modo più o meno indeterminato), giungono a una dimostrativa datità (Id_2, p. 433).

I lati non più visibili di un oggetto, ad esempio un cubo, si mantengono presenti alla coscienza attraverso la *ritenzione*, come avviene per una melodia: se percepissimo solo singoli suoni isolati – che Husserl chiama *impressione originaria* – non potremmo fare esperienza di una melodia. Tuttavia, poiché ogni momento sonoro è trattenuto in connessione con quelli immediatamente precedenti e con quelli immediatamente futuri, che la coscienza anticipa come atti di *protensione*, siamo in grado di percepire quell'oggetto musicale unificato che chiamiamo melodia.

Dal punto di vista fenomenologico, questa continuità non si limita a singole apparizioni o istanti, ma interessa i contenuti stessi delle manifestazioni, sollevando la questione di come il contenuto possa risultare identico a sé nel fluire temporale[111]. In effetti, la successione delle apparizioni potrebbe teoricamente mostrarci contenuti sempre diversi. Tuttavia, il processo di unificazione è garantito proprio attraverso un particolare tipo di riempimento, non legato alla semplice espressione intuitiva, ma al riempimento intuitivo delle attese. La coscienza, infatti, non si esaurisce in impressioni originarie e ritenzioni: la protensione – un atto che predispone la coscienza verso ciò che accadrà, quindi aperto al futuro – ha un ruolo fondamentale. Questa protensione, come anticipazione che richiede di essere "assecondata", costituisce una sorta di

[111] In un testo del 1905, Husserl utilizza a tal proposito l'esempio della bottiglia di birra: «vedo una bottiglia di birra, che è bruna, mi attengo al "bruno" nella sua estensione "così come è realmente dato" ed escludo tutto ciò che nel fenomeno non è dato ma soltanto intenzionato. Ecco una bottiglia di birra che è fatta in un determinato modo. Distinguo le apparizioni della bottiglia di birra, le prendo ad oggetto. Constato l'interdipendenza di queste apparizioni e la coscienza di identità che le attraversa. Constato di esprimere tutto ciò con le parole: "la bottiglia di birra appare sempre, appare come continuamente la stessa e come determinata costantemente nello stesso modo". E insieme vi sono diverse apparizioni; le apparizioni non sono la bottiglia di birra, che in esse appare. Quelle sono diverse, la bottiglia è la stessa. Le apparizioni sono a loro volta degli oggetti. *Una* apparizione è qualcosa di costantemente identico» (FCIT, p. 249).

predisposizione che rende possibile l'esperienza di una coscienza d'identità autentica e continua.

> Le singole percezioni del decorso percettivo si unificano in modo continuo. Questa continuità non vuol dire soltanto il dato di fatto oggettivo della contiguità temporale: il decorso degli atti singoli ha invece il carattere di un'unità fenomenologica in cui gli atti singoli sono fusi. In questa unità, i vari atti non sono soltanto fusi in genere in un intero fenomenologico, ma in unico atto e più esattamente in un'unica percezione. […] Si potrebbe ora porre l'accento su questa stessità [*Selbigkeit*] e dire che l'unità sarebbe qui ancora un'unità di identificazione. L'intenzione degli atti che si susseguono perviene di continuo alla coincidenza ed in questo modo si realizza l'unità. Ciò è indubbiamente giusto. Ma l'unità dell'identificazione – non è possibile non operare questa distinzione – non vuol dire unità di un atto di identificazione. Un atto intende qualcosa, l'atto di identificazione intende l'identità, la rappresenta. Nel nostro caso si effettua bensì un'identificazione, ma non si intende alcuna identità. L'oggetto inteso nei diversi atti del decorso percettivo continuo è certamente sempre lo stesso, e gli atti si unificano per coincidenza; ma ciò che in questo decorso viene percepito, ciò che in esso diventa oggettivo, è esclusivamente l'oggetto sensibile, e non la sua identità con se stesso (RL_6, pp. 709-710).

È opportuno sottolineare due aspetti. Prendiamo il caso di una melodia. In primo luogo, nella ritenzione, continuiamo ad avere coscienza di qualcosa senza averlo intuitivamente di fronte: il suono appena-passato non è più presente in maniera impressionale[112]. Secondo l'approccio husserliano, la ritenzione non è pertanto un particolare della coscienza che percepiamo; al contrario, udiamo il "tono appena trascorso" della melodia come appena-trascorso proprio perché lo tratteniamo. L'aspetto ritenzionale della coscienza, però, e ciò che è trattenuto (e che è appena trascorso) non sono simultanei. Il "tono appena trascorso" della melodia non rimane presente nella coscienza come se fosse riverberato in essa, ma la coscienza lo trattiene come contenuto intenzionale. Ne segue, pertanto, che la ritenzione deve essere intesa come una particolare forma di intenzionalità[113].

---

[112] Cfr. STZ, pp. 31-32: «Auf die strömend lebendige Gegenwart hinblickend finde ich sie als gegenwärtiges Strömen vor. In ihr erscheint wechselnd zunächst im Modus der Urpräsenz etwa ein Tondatum; im Wandel der Retention erscheint es als dasselbe soeben vergangene, im Wandel der Vergangenheiten als dasselbe gewesene und in dieser Selbigkeit als zeitlich dasselbe (dieselbe Zeitstelle)».

[113] Husserl afferma che l'intenzionalità implicata nella ritenzione ha due aspetti importanti, tanto da arrivare a parlare di doppia intenzionalità (cfr. FCIT, p. 141). Il primo livello dell'intenzionalità della ritenzione è quello trasversale [*Querintentionalität*] che permette di stabilire la continuità dell'oggetto inteso, mentre il secondo livello, che Husserl definisce longitudinale [*Längsintentionalität*], fornisce l'unificazione intenzionale della coscienza stessa. Cfr. Iocco, 2013, p. 170: «Il primo tipo di intenzionalità traduce una immersione attenzionale capace di tagliare il flusso e di individuare una determinata fase al suo interno - Husserl parla di percezione attenzionale [*aufmerkende Wahrnehmung*] intendendo un vissuto intenzionale di contenuto variabile. Il secondo tipo di intenzionalità invece indica un vero e proprio spostamento riflessivo dello sguardo dal momento temporalmente individuato all'insieme unitario delle fasi che formano l'oggetto temporale nella sua interezza».

> Ad ogni intuizione corrisponde naturalmente una rappresentazione vuota, poiché ogni intuizione, dopo il suo deflusso, non scompare senza lasciare traccia. Ciò che essa aveva intuito è adesso «ancora» cosciente in modo non intuitivo, ma sfuma infine in un vuoto generale, privo di differenze. Ogni simile rappresentazione vuota è una ritenzione e il suo necessario allacciarsi a precedenti intuizioni contraddistingue una legge fondamentale della genesi passiva (LSP, pp. 114-115).

L'ultima frase del passo citato delle *Analysen zur passiven Synthesis* anticipa una questione per nulla scontata: nel trittico temporale – impressione originaria, ritenzione e protensione – la protensione si rapporta alla ritenzione piuttosto che all'impressione originaria[114]. L'impressione originaria, a sua volta, si relaziona a ciò che è appena passato e si sintetizza con i dati della ritenzione. Questa sintesi genera un orizzonte di attesa: da tutte le sintesi che hanno luogo tra impressione originaria e ritenzione, scaturiscono delle proiezioni che anticipano il divenire del decorso percettivo[115]. Inoltre, come sottolinea Iocco:

> La differenza sostanziale tra il *riempimento ritenzionale* e il *riempimento protensionale* è rintracciabile nel fatto che le prime – intenzioni – producono necessariamente *connessioni di riproduzioni intuitive* mentre le seconde *raggiungono il loro riempimento fenomenologico nella percezione stessa*. Solo tramite questo riempimento intuitivo in forma protensionale si costituisce una *coscienza continua d'identità*, momento fondamentale per l'individuazione. Ciò che l'individuazione determina è un qualcosa che rimane identico nel tempo: «l'individuo è proprio l'identico nel tempo, e quindi quell'unità che fonda la pienezza del tempo indipendentemente dall'estensione temporale» (FCIT, p. 259). L'atto sintetico che unifica questi due atti elementari trae beneficio dall'identità della loro materia intenzionale andando di pari passo rispetto al loro riempimento intuitivo (Iocco, 2013, pp. 185-186).

[114] Cfr. STZ, pp. 265-266: «Ursprünglich: Im Strömen habe ich strömende Gegenwart mit Erfüllungsphase, den retentionalen und protentionalen Horizont – im Strömen die Intention (die ganze) sich retentionalisierend, das Jetzt in eins damit in seine Retention übergehend, die Protention sich kontinuierlich erfüllend (bestimmend). Dieses strömende Geschehen selbst sich in dieser Struktur und in ihrem jeweiligen Inhalt retentionalisierend und protentionalisierend, als jeweiliges Jetzt (konkret mit seinem Horizont) erfüllend. Eben damit ist im Strömen zu unterscheiden die momentane Totalretention, Jetztphase und Totalprotention vom Strömen dieses Ganzen selbst und in Retentionen dieses Ganzen etc. So versteht sich, dass auch jede retentionale Phase Erfullung ist, ebenso jede protentionale Phase, verstanden als Gesamtretention und erst recht als eine Phase davon. Jede Totalphase ist eben „jetzt", jede hat ihre Totalprotention als Moment des Jetzt, aber als Zukunfts- „Intention" etc».

[115] Cfr. FCIT, p. 84: «ogni ricordo contiene intenzioni d'aspettazione il cui riempimento conduce al presente»; con LSP, pp. 246-247: «in base a ciò che è avvenuto e che in quanto tale è cosciente ritenzionalmente, dobbiamo "attenderci" che giunga qualcosa di nuovo dello stesso stile. La rappresentazione d'attesa è manifestatamente caratterizzata come una rappresentazione di nuovo tipo, come una rappresentazione di secondo livello, come copia dell'originaria rappresentazione del passato. Sotto l'aspetto oggettuale ciò che è atteso non esiste naturalmente come qualcosa che esista in carne ed ossa e che sia presente, e neanche come un oggetto del ricordo, come qualcosa che è appena stato e che per una successiva attesa sarebbe da poco passato; è caratterizzato invece come qualcosa che è anticipato conformemente al passato, alla sua originaria immagine, o come immagine anticipatrice dell'essente prima del suo effettivo esserci».

In secondo luogo, è importante non confondere la ritenzione con il ricordo vero e proprio: in quest'ultimo caso, l'oggetto non è semplicemente appena passato, ma si ri-presenta. Se, per esempio, ricordo una melodia che ho ascoltato ieri, questa si svolge *di nuovo* davanti a me, in modalità di ri-presentazione. Al contrario, ciò che è ritenuto fa parte del flusso del presente vivente e costituisce l'alone di senso del presente, il suo orizzonte, visto che è appena-passato: l'*ora* viene modificato ritenzionalmente fino a una sua graduale scomparsa, poiché se la protensione rappresenta il «punto di compimento», la ritenzione rappresenta «la coda di cometa» [116] . Diversamente dall'impressione originaria, la ritenzione ha come oggetto intenzionale il *passato*, ma, a differenza della rimemorazione, la ritenzione *presenta* il passato e non lo *ri*-presenta. Invece che avere un ricordo che rappresenta l'oggetto in questione, la ritenzione ci fornisce «un'intuizione» del senso appena trascorso di un oggetto[117]. Al tempo stesso, i fenomeni che costituiscono il tempo – impressione originaria, ritenzione e protensione – non sono "presenti", "passati" e "futuri" come lo sono gli oggetti empirici, perché è appunto la congiunzione tra questi fenomeni che rende possibile il senso del presente, del passato e del futuro[118].

---

[116] Cfr. FCIT, p. 124: «Il *continuum* costitutivo di tempo è un flusso della generazione continua di modificazioni di modificazioni. […] L'impressione originaria è l'assoluto inizio di questa generazione, la fonte originaria, quella da cui tutto il resto costantemente si genera. Essa non viene però prodotta a sua volta, non nasce come qualcosa di generato ma per *genesis spontanea*: è genesi originaria. Non cresce (non ha alcun seme): è creazione originaria. Quando diciamo: all'"ora" che si modifica in "non-ora" si aggiunge continuamente un nuovo "ora", oppure; una fonte produce, scaturisce in un originario improvviso. […] la coscienza è nulla senza l'impressione»; con STZ, p. 267: «Vielmehr ist der Wandel der totalen Retention ein solcher, dass in ihm eine beständige und immer neue Synthesis statthat, die dem Ganzen (abgesehen von dem Sinneswandel, den es durch kontinuierliche Retentionalisierung erfahrt) von dem kontinuierlich „Neuen" her aus der Aktivität Sinn gibt. In jeder konkreten Gegenwart (als Moment der ständigen strömenden Urgegenwart) haben wir den „Kometenschwanz" Retention, andererseits Protention mit dem Erfüllungspunkt Jetzt verwirklicht (von der Protention). Im Strömen tritt offenbar die neu eintretende Erfüllung in ständige Synthesis mit der sich wandelnden Protention; und der protentionale Horizont einer Phase, im Strömen sich retentionalisierend, bleibt nicht bloß dieser protentionale Horizont, sondern er tritt in Synthesis mit dem, was ihm später Erfüllung gibt, und mit dieser Synthesis retentionalisiert er sich».

[117] Cfr. FCIT, pp. 73-74: «Se adesso, sempre a proposito della percezione, spostiamo il discorso sulle differenze di datità secondo cui compaiono gli oggetti temporali, allora, come opposto della percezione, ecco presentarsi qui il ricordo primario e l'aspettazione primaria (ritenzione e protenzione), col ché percezione e non-percezione trapassano l'una nell'altra senza soluzione di continuità. Nella coscienza che coglie per intuizione immediata un oggetto temporale, per esempio una melodia, percepita è la battuta o il suono o la parte di suono udita ora, non percepito è ciò che viene intuito istantaneamente come passato. Le apprensioni passano qui continuamente l'una nell'altra e terminano in una apprensione che costituisce l'"ora" ma che è solo un limite ideale. È un *continuum* di incremento verso un limite ideale; all'incirca come il *continuum* della specie rosso converge verso un puro rosso ideale. Nel nostro caso, però, non abbiamo apprensioni single, corrispondenti alle singole gradazioni di rosso, che possono ben essere date di per se stesse ma abbiamo sempre soltanto e, secondo l'essenza della cosa stessa, possiamo avere soltanto, continuità di apprensioni, o piuttosto un singolo *continuum* che si modifica incessantemente. Se noi dividiamo, per così dire, questo *continuum* in due porzioni contigue, la porzione che include l'"ora", o che è in grado di costituirlo, sarà privilegiata e costituirà l'"ora" "grezzo", che subito si suddivide a sua volta in un "ora" più fine e in un "passato", via via che proseguiamo nella divisione».

[118] Cfr. FCIT, p. 351: «parliamo distintamente di "*fenomeni di coscienza*", fenomeni costitutivi di tempo, e d'altro lato, di quei fenomeni che costituiscono *oggetti temporali immanenti*. Il termine di "apparizioni" per questi oggetti-temporali-nel-modo-di-decorso è di difficile uso. Risulta infatti che gli oggetti immanenti sono a loro volta – e in un senso ben diverso – delle apparizioni, per es., di oggetti esterni. È meglio dire "*fenomeni di decorso*" e, in

Effettuando una rotazione su un cubo blu, il decorso percettivo ci consente di avere rappresentazioni vuote non solo sul lato del passato, ma anche sul lato del futuro. In seguito alla rotazione, il cubo manifesta delle ulteriori facce "piatte e verdi", per cui, continuando la rotazione, ci aspetteremmo che continuino a manifestarsi facce "piatte e verdi". Se ci fosse una faccia rossa e magari concava, questo deluderebbe la nostra attesa e metterebbe in discussione la nostra stessa percezione. Questa attesa o anticipazione che si sviluppa a partire dai processi già passati è ciò che Husserl chiama protensione. Tramite essa, il soggetto è orientato verso qualcosa ancora prima che questo si riveli percettivamente, così che i nuovi dati impressionali che emergono nel corso della percezione non sono semplici dati momentanei, ma piuttosto elementi che confermano o smentiscono un'attesa protensionale[119]. La protensione anticipa, quindi, il futuro decorso della percezione, cioè come apparirà un oggetto se gli ruotiamo intorno, lo solleviamo, o lo osserviamo da angolazioni diverse.

Attraverso la protensione si sviluppa, dai collegamenti associativi tra i fenomeni, un'ipotesi di senso su ciò che si sta manifestando. Dalle sintesi sensoriali e associative precedenti emerge così una predelineazione di significato – come, ad esempio, "un cubo blu". Le sensazioni, grazie alla struttura temporale dell'apparizione stessa, vanno a confermare o smentire il senso predelineato. Quando l'attesa è soddisfatta, si conferma anche il senso precedentemente delineato nel decorso percettivo: ruotando un cubo, ad esempio, si sviluppa l'attesa "anche il lato successivo sarà blu", la quale a sua volta conferma il senso di "cubo blu". Man mano che le aspettazioni vengono confermate aumenta la coerenza dell'esperienza e cresce anche la nostra convinzione di interpretare correttamente il flusso fenomenico come *manifestazione di un cubo blu*. Più il processo si rivela coerente, più forte diventa la nostra aspettazione e la sicurezza di essere nel giusto nell'interpretazione percettiva. Qui avviene, dunque, un'ulteriore

riferimento agli *oggetti* immanenti stessi, parliamo dei loro "caratteri di decorso" (per es., "ora", "passato"). Circa il fenomeno di decorso, noi sappiamo che esso è la continuità dei propri mutamenti, la quale costituisce un'unità inseparabile, non divisibile in parti che possano stare a sé, né in fasi che possano stare a sé o punti della continuità. Le posizioni che noi rileviamo per astrazione, possono sussistere solo entro il tutto del decorso, e così pure le fasi (i punti della continuità di decorso). Possiamo anche dire, evidentemente, che questa continuità per la sua forma, è in certo modo immutabile. È impensabile che la continuità delle fasi sia tale da contenere due volte lo stesso modo di fase o magari da contenerlo allargato sopra un intiero tratto. Come ogni punto e ogni tratto di tempo è, per così dire, "individualmente" distinto da ogni altro punto o tratto, e nessuno può comparire due volte, cos' nessun modo di decorso può comparire due volte».

[119] Cfr. BM, pp. 4-5: «So gibt es im Strom der Wahrnehmung keinen Punkt, der nicht seine Intentionalitat harte, und insbesondere die Urprasentation ist dabei bestandig nicht bloB Auftreten von Urprasenzen, die erst nachtraglich Intentionalitat annehmen wurden, sondem bestandiges Auftreten derselben im Modus der Erfüllung von Erwartungsintentionen. Die Fülle fügt sich der Form der Intention ein, die so anschaulich erfassend wird. Sie besteht nicht in der Deckung zweier zusammenstimmender intentionaler Erlebnisse. Freilich, in der Betrachtung der Sukzession im Fluss können wir sagen: Zuerst ist eine leere Erwartung, und dann ist der Punkt der Urwahmehmung, die selbst ein intentionales Erlebnis ist. Aber dieses (Erlebnis) wird doch im Fluss erst durch Eintreten der Urprasenzen als füllende Inhalte in die vorhergehende Leerintention, die sich damit wandelt in urprasentierende Wahrnehmung».

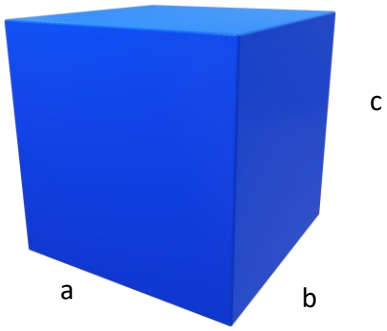
presa di distanza dal pensiero humiano. L'origine della *credenza nella realtà esterna* non è, come pensava Hume, garantita da una facoltà irrazionale della natura umana, ma risiede nella razionalità intrinseca al manifestarsi: è il continuo riempimento delle aspettazioni, che avviene mentre il cubo viene ruotato, a generare la credenza[120].

> Il verificarsi di sempre nuove presenze primordiali, tuttavia, non significa semplicemente il verificarsi di questi dati, ma fa anche parte dell'essenza del processo, che è necessariamente costitutivo del tempo, il fatto che sia necessaria un'intenzionalità pre-diretta finché il tono suona, per cui, a prescindere da tutte le fluttuazioni, un tono è comunque costituito, cioè emergono costantemente nuovi dati primordialmente presenti dello stesso genere e una costante gradazione di contenuto (essenza), sempre continue "aspettazioni" (certo senza la partecipazione dell'Io attenzionale), la protensione è diretta verso ciò che deve venire e lo riceve nel modo del riempimento, cioè lo modella intenzionalmente. Ogni presenza primordiale non è quindi un semplice contenuto, ma un contenuto "colto". La presentazione primordiale è quindi un'aspettazione riempita. Ma anche la ritenzione stessa deve essere portatrice del momento del riempimento dell'aspettazione, e in modi diversi: in primo luogo, ritenzione modificata - è, dopo tutto, una modifica di una presentazione originaria che è stata una protensione riempita ("aspettazione") - e, in secondo luogo, il processo di ritenzione stesso è precisamente un processo in cui il processo è costituito come processo, e l'"aspettazione" non si applica solo al nuovo dato, ma anche alle ritenzioni e alle ritenzioni di ritenzioni a venire, ecc. (BM, p. 7, trad. mia)[121].

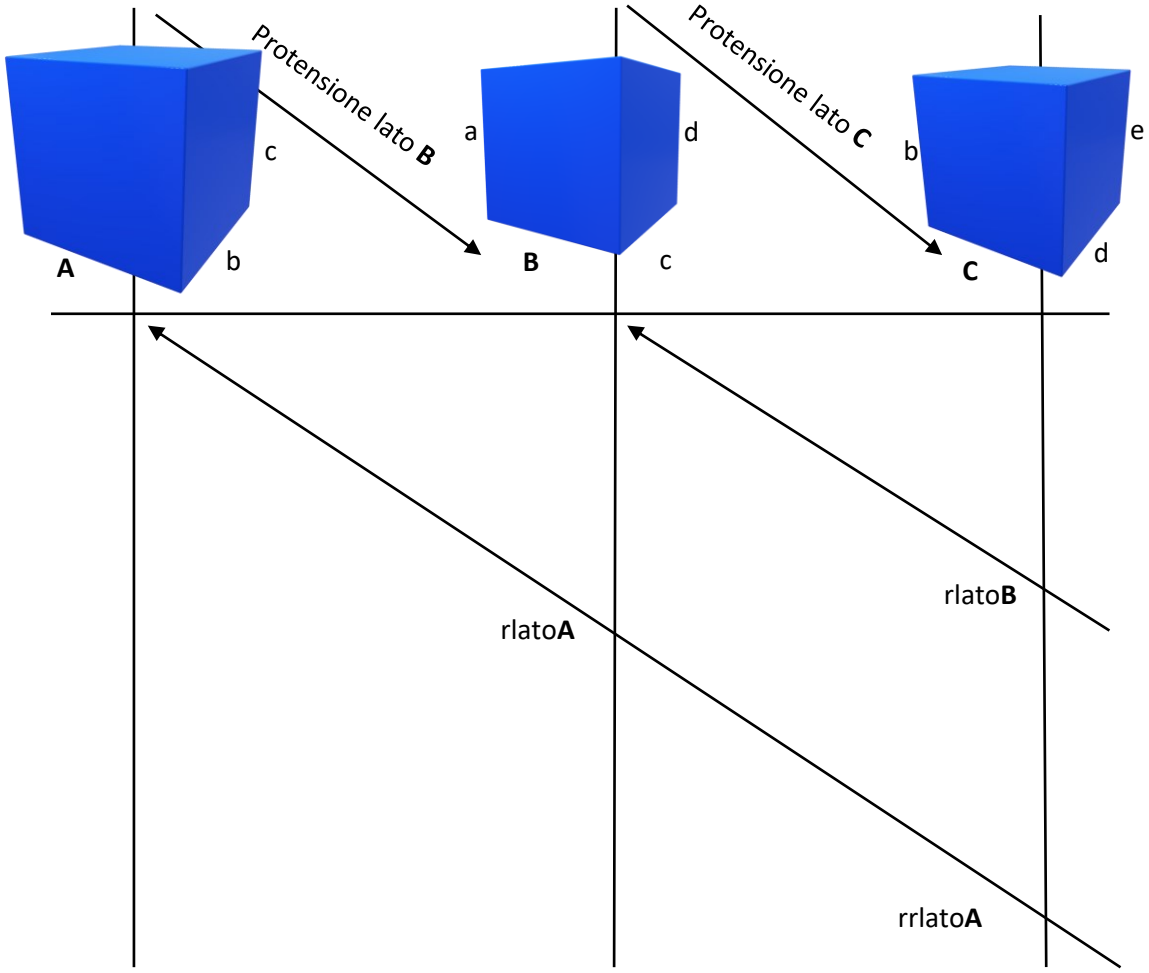
Se consideriamo, quindi, un cubo blu

[120] Cfr. PFF, p. 70: «in particolare, posso allusivamente ancora menzionare che se attribuiamo validità all'esperienza di una cosa, quindi siamo dell'idea che sia legittimo dire che la cosa esiste, a ciò appartiene la possibilità di convincersi dell'esistenza della cosa in conferme rinnovate e di nuovo rinnovate, le quali restringono e praticamente escludono la possibilità che la cosa non esista, o che essa risulti essere un'illusione. Dunque, la vera esistenza della cosa è un indice per connessioni di manifestazioni, del tutto determinate e da descrivere in maniera determinata, della stessa cosa ed eventualmente di processi, giudizi e fondazioni giudicative intellettuali connessi con le connessioni fenomeniche. Così come la non esistenza è un indice per connessioni di coscienza di altro tipo che, di nuovo, fanno descritte in modo determinato, nelle quali, come si dice, la posizione di esistenza si sopprime in modo evidente oppure la non esistenza della cosa diviene evidente».

[121] «Das Auftreten immer neuer Urprasenzen aber besagt nieht bloB das Auftreten dieser Daten, sondern es gehört ebenso zum Wesen des Prozesses, der notwendig ein zeitkonstituierender ist, dass eine vorgerichtete Intentionalitat notwendig ist, solange der Ton erklingt, wobei sich unerachtet aller Schwankungen doch ein Ton konstituiert sich also immer neue urpräsente Daten gleicher Gattung und stetiger Abstufung des Inhalts (Wesens) einstellen, immerfort „Erwartung" (freilich ohne attentionale Ichbeteiligung), Protention auf das Kommende sich richtet und es in der Weise der Erfüllung aufnimmt, also intentional gestaltet. Jede Urpräsenz ist also nieht nur Inhalt, sondem „aufgefasster" Inhalt. Urpräsentation ist also erfüllte Erwartung. Aber Retention selbst muss danach auch das Moment der erfüllenden Erwartung, und in verschiedener Weise, tragen: einmal retentional modifiziert - sie ist ja Modifikation einer Urprüsentation, die erfüllte Protention („Erwartung") war - und fürs zweite ist der Prozess der Retention selbst eben Prozess, in dem sich der Prozess als Vorgang konstituiert, und die „Erwartung" geht nicht bloB auf das neue Datum, sondern auch auf die kommenden Retentionen und Retentionen der Retentionen usw.».



potremmo esemplificare graficamente[122] il decorso associativo della percezione come segue:



[122] Tale modello è rinvenibile nei manoscritti redatti durante i soggiorni a Berna tra il 1917 e il 1918: cfr. BM, p. 15. Per altri riscontri si osservi anche FCIT, p. 243 o pp. 351-352.

Pertanto, nel processo percettivo si compiono delle sintesi attraverso cui si forma un senso che include intenzioni vuote, le quali possono essere smentite dal corso stesso dell'esperienza. In tal caso, già a livello percettivo e quindi prima di qualsiasi giudizio formale, si verifica una modifica del senso precedente. Tornando all'esempio della donna-manichino: scorgendo da lontano una sagoma che appare simile a una donna, l'esperienza stessa genera in me la credenza di trovarmi di fronte a una donna. Tuttavia, questo atto di credenza, motivato in modo passivo, non costituisce ancora un vero e proprio giudizio, poiché non nasce da un processo deliberato. Avvicinandomi, la percezione si arricchisce di nuovi dettagli e posso captare caratteristiche dell'oggetto più chiare e precise. Se emergono elementi che contraddicono la mia aspettativa, la mia percezione incontra un ostacolo: dal momento che i nuovi elementi la contestano, non può proseguire nella certezza iniziale. In base alla loro importanza, queste nuove caratteristiche possono trasformare la certezza in dubbio o persino arrivare a una negazione. A quel punto, un nuovo senso si sovrappone al precedente: non è più una donna, ma un manichino[123]. Come lo stesso Husserl sostiene nelle *Analysen zur passiven Synthesis*, deve esserci tale continuità nel decorso percettivo:

> secondo le analisi da noi sinora compiute, ogni fase percettiva si presenta come un sistema radiale di intenzioni di attesa potenziali ed attuali. Nel caso normale della percezione (nella percezione *tout court*) ha luogo, nella continuità del decorso delle singole fasi, un processo continuo che suscita ed attualizza e quindi anche riempie le attese, un processo in virtù del quale il riempimento è anche sempre una più precisa determinazione. Tuttavia, accanto al riempimento delle attese, è possibile anche un evento contrario: la delusione. In questa situazione, tuttavia, affinché possa essere ancora mantenuta l'unità di un processo intenzionale, deve essere in ogni caso presupposta una certa misura di riempimento continuo. […] Nella continuità del riempimento si è mantenuto un ambito di senso generale; viene colpita solo una parte dell'intenzione predelineante, quella che appartiene al punto della superficie in questione, e la parte di senso corrispondente riceve il carattere del «non così, ma altrimenti». Si dà qui un conflitto tra le intenzioni ancora vive e i contenuti di senso e della credenza che si fanno avanti, insieme ai loro relativi orizzonti, in una nuova originale datità. Ma non vi è solo un conflitto. Il senso da poco costituito nella sua presenza corporea disarciona, per così dire, il suo avversario. Quest'ultimo, che era soltanto una vuota attesa anticipante, viene ricoperto dal nuovo senso che, in quanto senso ora richiesto, lo sopraffà con la sua originaria pienezza (LSP, pp. 63-64).

Affinché vi sia negazione, è essenziale che il riferimento sia al medesimo oggetto; tuttavia, non c'è più motivo di intenderlo come una donna, bensì come un manichino. La precedente

[123] Tale per cui, come detto in precedenza, si ha una coesistenza dei caratteri di realtà – attribuito al manichino – e di nullità – attribuito alla donna.

aspettativa di vedere una donna è ora trasformata: la negazione richiede, infatti, che il senso originale sia ancora presente alla coscienza, ma con il carattere di "non valido" – cioè, non è una donna. Il passaggio al giudizio avviene quando interviene una presa di posizione esplicita: non mi limito più a seguire passivamente delle anticipazioni, ma le esprimo attivamente formulando un giudizio.

> Si è con ciò descritto il *fenomeno originario della negazione*, dell'annullamento o "superamento", il fenomeno dello "altrimenti". Quel che si è trovato analizzando l'esempio della percezione esterna vale in modo analogo per la coscienza posizionale presuntiva di ogni altro oggetto e per le oggettività a essa proprie. Si mostra quindi che *la negazione non è innanzitutto affare del giudicare predicativo ma appare nella sua forma originaria già nella sfera antepredicativa dell'esperienza ricettiva* (EG, p. 205).

Possiamo dunque affermare che già nel livello percettivo sono presenti strutture che sul piano logico giustificano dubbio, negazione, probabilità, ecc. Queste modificazioni, che si esprimono in diversi tipi di giudizio, esistono già all'interno della percezione, che può essere confermata, messa in discussione fino al dubbio, oppure confutata e portare a una negazione. Categorie come realtà, negazione e possibilità fanno quindi parte integrante del dispiegarsi dell'esperienza stessa.

Se, finora, abbiamo visto cosa può significare intenzionalità all'interno della fenomenologia husserliana; come si compone quel particolare atto intenzionale che è la percezione; i caratteri che attribuiamo ai *percepiti*; a cosa possiamo ascrivere la credenza dell'oggetto percepito e, più in generale, della realtà esterna; e come e perché possiamo sostenere che la percezione è un *decorso*, rimane da chiedersi se la percezione sia qualcosa che *accade* a noi. In altre parole, possiamo definire la percezione come un processo mentale passivo di *ricostruzione* dell'ambiente tramite ricostruzioni interne? La risposta – già è emersa implicitamente dalle pagine precedenti – è che, in un approccio di matrice husserliana alla percezione, questa definizione non può essere soddisfacente[124]. Più volte, nel corso delle riflessioni finora

[124] Husserl lo esplica nelle lezioni estive del 1915. Se veramente le rappresentazioni (in generale e, pertanto, anche quelle percettive) fossero costrutti mentali, si cadrebbe in un regresso all'infinito e si arriverebbe al cosiddetto problema dell'omuncolo. Cfr. TI, p. 106: «Man stellt sich da so ungefähr das Bewusstsein wie einen Kasten vor, worin den äußeren Dingen ähnliche Objekte, abbildliche Objekte, sind, wobei man zu fragen vergisst, wie nun das Ich zu denken ist, welches die Abbilder als solche der äußeren Dinge erfasst und erkennt. Das Ich ist doch nicht ein kleines Menschlein im Kasten darin, das sich die Bilder ansieht und dann gelegentlich einmal aus dem Kasten herauskriecht und die Dinge draußen mit denen drinnen vergleicht usw. Für dieses das Bild sehende Ich wäre ja das Bild wieder ein Draußen, für welches ein Bild drinnen in seinem Bewusstsein gesucht werden müsste, und so *in infinitum*».

protratte, sono emerse espressioni come «sollevare», «ruotare» o «girare attorno» all'oggetto percepito. Tale terminologia fa direttamente riferimento alla nostra capacità sensomotoria, ma rimanda a una questione fondamentale e più generale: noi siamo soggetti percipienti, dotati di un corpo[125] che ci consente di essere «sempre, percettivamente, nel mondo» (Id_2, p. 465). L'intenzionalità percettiva presuppone il movimento e Husserl sottolinea che non solo siamo in grado di *percepire il movimento*, ma *la percezione stessa lo presuppone*.

> Osserviamo così che, di fatto, i meri decorsi visivi non sono sufficienti per l'apprensione, che essi non hanno in sé i mezzi per portare a una manifestazione distinta la quiete ed il movimento. Ciò implica, dunque, che la costituzione del luogo oggettivo e della spazialità oggettiva siano realizzati essenzialmente attraverso il movimento del corpo, in termini fenomenologici, attraverso sensazioni cinestetiche, sia attraverso sensazioni costanti, sia attraverso sensazioni che decorrono attraverso decorsi cinestetici (CS, p. 215).

Come anche Alva Noë afferma in *Action in Perception*:

> Perception is not something that happens to us, or in us. It is something we do. Think of a blind person tap-tapping his or her way around a cluttered space, perceiving that space by touch, not all at once, but through time, by skillful probing and movement. This is, or at least ought to be, our paradigm of what perceiving is. The world makes itself available to the perceiver through physical movement and interaction. […] perception is touch-like in this way: Perceptual experience acquires content thanks to our possession of bodily skills. What we perceive is determined by what we do (or what we know how to do); it is determined by what we are ready to do. In ways I try to make precise, we enact our perceptual experience; we act it out (Noë, 2004, p. 1).

Nell'esperienza ordinaria la percezione e il movimento sono costantemente uniti: tocco qualcosa muovendo un braccio, vedo qualcosa muovendo la testa o gli occhi o l'intero corpo. Percepiamo qualcosa come vicino o lontano, qualcosa che può essere raggiunto *lì* dove si trova, a partire dal *qui* nel quale ci troviamo[126]. Mettere in risalto il fatto che la percezione *è* azione,

[125] Cfr. Merleau-Ponty, 2018, p. 522: «Se il soggetto è in situazione, se anzi non è altro che una possibilità di situazioni, è perché non realizza la sua ipseità se non essendo effettivamente corpo ed entrando nel mondo tramite questo corpo. Se, riflettendo sull'essenza della soggettività, io la trovo legata a quella del corpo e a quella del mondo, è perché la mia esistenza come soggettività fa tutt'uno con la mia esistenza come corpo e con l'esistenza del mondo, e perché il soggetto che io sono, concretamente considerato, è inseparabile da questo corpo e da questo mondo».

[126] Come nota James Gibson: «Noi osservatori umani diamo per scontato che l'ambiente si vede con i propri occhi. Gli occhi sono gli organi della visione, proprio come gli orecchi sono quelli dell'udito, il naso quello dell'olfatto, la bocca del gusto, la pelle del tatto. L'occhio è considerato uno strumento della mente, o un organo del cervello. Ma la verità è che ogni occhio è posizionato in una testa, che a sua volta è posizionata su un tronco, che è posizionato su gambe che mantengono la postura del tronco, della testa e del corpo, relativamente alla superficie di sostegno. La visione è un sistema percettivo globale, non un canale sensoriale. Si vede l'ambiente non con gli

non deve significare che sia solo azione. Finora si è anzi osservato come, a livello passivo e antepredicativo, esistano dei momenti associativi di fondamentale importanza: la percezione non è interamente azione, anche se appunto *può* sempre comportare la nostra *azione possibile*. Inoltre, la nostra percezione del mondo non è mai neutrale, perché è invece percezione di un mondo che ci affetta e che provoca la nostra azione: dall'«affezione» *può* giungere l'«azione»[127]. Ecco perché ci apprestiamo a riflettere circa il rapporto tra percezione e cinestesia nella fenomenologia husserliana.

Cinestesia

Dal passo sopra riportato delle lezioni del 1907, Husserl riscontra l'insufficienza dei decorsi visivi affinché possa esserci un'apprensione, finalità raggiunta grazie al concorso della cinestesia. Come tornerà a sottolineare anche nel 1909:

> Se astraiamo dall'Io e guardiamo un singolo oggetto di percezione completa, come ovviamente abbiamo sempre fatto finora, l'analisi del lato dell'apparire della cosa rispetto al corrispondente lato della percezione porta a contenuti sensoriali presentazionali e a funzioni presentantive. Lo stesso vale per ogni altro oggetto percettivo da individuare; e vale anche per l'Io, cioè il corpo dell'Io, nella misura in cui appartiene all'ambiente materiale di qualsiasi oggetto specificamente considerato, come una casa, così come gli alberi circostanti, i prati, eccetera, nella misura in cui tutto questo rientra nell'unità della percezione. Ma rimane ancora qualcosa. Le molteplici sensazioni muscolari, articolari, di orientamento in generale, che contribuiscono alla percezione della posizione della mia testa, dei miei occhi, del mio corpo e che, a ben vedere, co-determinano tutta la percezione dello spazio, non hanno una funzione presentativa nello stesso senso in cui l'ha la percezione del colore (EPE, pp. 136-137, trad. mia)[128].

occhi, ma con gli occhi-nella-testa-sul-corpo-poggiante-sul-suolo. La visione non ha sede nel corpo, al modo in cui si riteneva che la mente avesse sede nel cervello. Le capacità percettive dell'organismo non risiedono in parti anatomiche del corpo tra di loro separate, ma in sistemi con funzioni intrecciate» (Gibson, 2007, p. 316).

[127] Nel marzo del 1931, Husserl utilizza le seguenti parole per descrivere la struttura della soggettività concreta. Cfr. STZ, p. 36: «Aber hier sind doch unterschiedene Strukturen – a.) Bewusstseinsleben als Erleben in dem obigen Sinn, Bewusstsein-von; b.) das Ichstreben in seinen positiven und negativen Modis, oder seinen aktiven und affektiven, ist „durch" das Bewusstsein auf das Bewusste gerichtet (in den Modis des Gerichtetseins etc.) und der Aktus oder Affektus etc. des Ich ist gewissermasen ein vom identischen Ichpol (diese Identitatsstruktur eigens herauszustellen) auslaufender (oder in ihm mundender) Richtungsstrahl, als ein Erfahrbares an sich; con *ibidem*: «Weiteres Thema: Strebensmodi und Vermögen, Modi des Tuns des „passiv" sich auswirkenden Strebens, des Tuns im niedersten Sinne, dann des Tuns im hoheren Sinne, das willentliche etc. Das Ich als Zentrum der Vermögen».

[128] «Abstrahieren wir vom Ich und blicken wir, wie wir es bisher offenbar stets getan haben, auf ein einzelnes Objekt der Gesamtwahrnehmung hin, so führt die Analyse der erscheinenden Seite des Dinges im Vergleich mit dem Entsprechenden der Wahrnehmung auf darstellende Empfindungsinhalte und Darstellungsfunktionen. Dasselbe gilt für jedes andere herauszuhebende Wahrnehmungsobjekt; und es gilt auch vom Ich, nämlich dem Ichleib, sofern er und soweit er ebenso zur dinglichen Umgebung irgendeines speziell ins Auge gefassten Dinges, etwa eines Hauses gehört, wie die ihn umgebenden Bäume, Rasenflächen u.dgl., soweit all das in die Einheit des Wahrnehmens hineinfällt. Aber es bleibt noch etwas übrig. Die mannigfaltigen Muskelempfindungen, Gelenkempfindungen, überhaupt Orientierungsempfindungen, die zur Auffassung der Lage meines Kopfs, meiner

Affinché si costituisca la spazialità della cosa sono richieste altre sensazioni, oltre a quelle meramente visuali: le *Orientierungsempfindungen*, che contribuiscono tanto all'apprensione relativa alla situazione del *Leib*, quanto «co-determinano» l'apprensione relativa all'oggetto spaziale. Ci si potrebbe chiedere perché le sensazioni cinestetiche sono necessarie per la costituzione della cosa percepita e Husserl risponde a questo quesito nel §50 della *Dingvorlesung*, ribadendo l'insufficienza delle sensazioni visuali e la necessità di qualcosa che le accompagni. Infatti, pur non presentando esse stesse, le sensazioni cinestetiche sono condizione di possibilità della presentazione della cosa[129].

Possiamo dividere l'argomentazione husserliana in due scenari.

Consideriamo due situazioni che coinvolgono la relazione tra il corpo e un oggetto. Nel primo caso, il corpo è in movimento mentre l'oggetto è fermo; nel secondo caso, invece, l'oggetto si muove mentre il corpo rimane fermo. Prendiamo, ad esempio, un libro su un tavolo: immaginiamo che il nostro corpo si muova lateralmente attorno al tavolo mentre il libro rimane immobile. Allo stesso modo, immaginiamo che, mentre il corpo è fermo, il libro venga fatto scorrere orizzontalmente sulla superficie del tavolo. Notiamo che le percezioni visive possono essere identiche in entrambi i casi, anche se le condizioni oggettive sono diverse[130]: nel primo caso il libro resta fermo e il corpo si muove, mentre nel secondo caso il libro si muove e il corpo resta fermo.

Ora valutiamo due altre situazioni in cui sono coinvolti sia il corpo sia l'oggetto. Nel primo caso, sia il corpo che l'oggetto sono fermi; nel secondo caso, entrambi si muovono. Quando entrambi sono immobili, il campo visivo non cambia. Immaginiamo poi che sia il corpo sia il libro comincino a spostarsi contemporaneamente, con i movimenti del corpo sincronizzati al movimento del libro: se durante l'intervallo temporale da $\mathbf{t_0}$ a $\mathbf{t_1}$ c'è un movimento del corpo,

---

Augen, meines Körpers mithelfen und die näher besehen alle Raumauffassung mitbedingen, haben nicht in demselben Sinn darstellende Funktion, wie es die Farbenempfindung hat».

[129] Cfr. CS, p. 196: «Mi riferisco qui, naturalmente, alle sensazioni di movimento. Esse giocano nell'apprensione di qualsiasi cosa esterna un ruolo essenziale, ma la loro apprensione non rende rappresentativa la materia né autenticamente né inautenticamente; queste sensazioni non appartengono alla proiezione della cosa. Ad esse non corrisponde nulla di qualitativo nella cosa, e non adombrano neppure il corpo, né lo presentano in modo proiettivo. E tuttavia, senza il loro ausilio non è presente alcun corpo, né alcuna cosa».

[130] Cfr. *ivi*, p. 214: «Considerando, anzitutto, il fatto che una cosa può manifestarsi anche se l'occhio e il corpo vivo sono completamente immobili – sia essa in quiete o in movimento –, si potrebbe pensare che le sensazioni cinestetiche siano inessenziali per la costituzione della cosa. Niente muta in questo caso, infatti, quanto a cinestesi. Sembra, dunque, che quanto il puro campo visivo offre in fatto di mezzi di presentazioni sia sufficiente per costituire la manifestazione della cosa. Ci accorgiamo, tuttavia, dell'insufficienza di tale considerazione paragonando il caso in cui il campo dell'oggetto è in quiete, e solo l'occhio si muove, con il caso in cui l'occhio è in quiete e si muove il campo dell'oggetto. Può qui, aver luogo precisamente lo stesso mutamento del campo visivo. Nel semplice movimento oculare l'immagine visiva vaga sul campo visivo e subisce una serie determinata di modificazioni, anche qualitative. Se l'occhio è in quiete, può decorrere esattamente la stessa serie di modificazioni, e si manifesta allora il movimento».

anche il libro si muove nello stesso intervallo. Anche in questo caso, il campo visivo non mostra variazioni, poiché le percezioni visive rimangono identiche, pur avendo condizioni oggettive diverse[131]: nel primo caso, sia il corpo sia il libro sono fermi; nel secondo caso, entrambi si muovono.

Tale argomentazione mostra l'ampiezza con cui è opportuno considerare il termine *cinestesia* nel linguaggio husserliano. Oltre al suo significato etimologico[132], infatti, bisogna tenere presente anche il significato di «sensazioni di orientazione» [*Orientierungsempfindungen*]. Se percepissimo soltanto la varietà delle sensazioni visive, non saremmo in grado di capire se l'oggetto sia fermo o in movimento: da questo si deduce che le sole sensazioni visive non bastano per determinare la quiete o il movimento di un oggetto. Va osservato che Husserl non afferma che un oggetto non possa apparire anche quando il corpo è perfettamente fermo; è infatti evidente che posso vedere una tazza anche se il corpo – in ogni suo organo – è completamente immobile. Ciò che Husserl nega, invece, è che la quiete o il movimento di un oggetto possano manifestarsi senza la presenza di sensazioni cinestetiche. Si richiede, pertanto, che sussista una *costanza cinestetica*, che chiaramente rimanda ad una lettura della cinestesia sulla base del tempo. Non c'è solo *mutamento cinestetico*, perché c'è necessariamente anche *mutamento temporale* e lo stesso dicasi per la costanza cinestetica. Si può dunque parlare di *costanza cinestetica* solo nel momento in cui il corrispettivo organo resta in quiete[133], mentre un *mutamento cinestetico* è un mutamento che occorre nel momento in cui l'organo sensoriale o l'intero corpo è in movimento. Qualunque sia la natura del mutamento, implica un tratto temporale e quindi un mutamento cinestetico $C \frown C'$ non può occorrere in un singolo istante *t*, ma implica un intervallo temporale. Un movimento dell'occhio, pertanto, richiede almeno due istanti:

$$(C \frown C') \rightarrow (t_0 \frown t_1)$$

[131] Cfr. *ivi*, pp. 214-215: «Possiamo anche confrontare i casi seguenti: l'occhio e il corpo sono del tutto in quiete, e si manifesta un campo oggettuale in quiete. Il campo della sensazione visiva è immodificato. Ad un certo puto il corpo si muove, e contemporaneamente anche il campo oggettuale, ma ni modo tale da seguire in qualche misura ciò che si muove, vale a dire, e questo è certamente possibile, in modo che il campo oggettuale si manifesti sempre e precisamente nella stessa "manifestazione", si presenti sempre e precisamente nello stesso campo visivo. Con un campo visivo immodificato, quindi si manifesta in un caso quiete e nell'altro movimento».

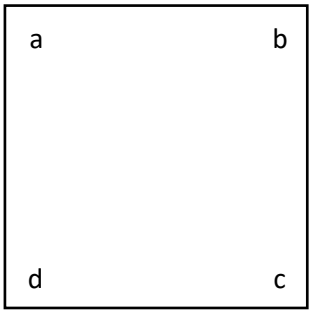
[132] Il termine cinestesia deriva dalla composizione di due termini greci, *αἴσθησις* e *κίνησις*; traduciamo αἴσθησις con 'sensazione' e κίνησις con 'movimento'. Una cinestesia sarebbe, pertanto, una sensazione di movimento.

[133] Cfr. CS, p. 215: «Poniamo anzitutto in evidenza lo strato fenomenico che appartiene ai decorsi cinestetici oculari. Lasciamo pure in quiete il resto del corpo, e dunque le sensazioni cinestetiche che vi appartengono. Ipotizziamo anche una determinata accomodazione. Se la sensazione cinestetica oculare C_1 è anch'essa anzitutto costante (detto, quindi, in termini oggettivi: l'occhio è in quiete), per esempio durante il flusso temporale $t_0 - t_1$, anche l'immagine visiva i_1 rimane costante durante questo stesso tempo».

Una volta chiarito tanto l'aspetto terminologico quanto l'aspetto temporale della cinestesia, possiamo chiarirne i rapporti con le manifestazioni e il decorso fenomenico. Supponiamo che l'oggetto percepito sia completamente fermo e rimanga invariato in tutte le sue caratteristiche. Ora immaginiamo che si produca un movimento degli occhi, determinando quindi un mutamento cinestetico $C \frown C'$; a $\mathbf{t_1}$, il campo visivo sarà diverso rispetto a quello che era a $\mathbf{t_0}$. Ci sarà dunque un corrispondente cambiamento nell'immagine $i \frown i'$. Se quindi esiste una circostanza [134] cinestetica associata a un'immagine, ne consegue che ogni mutamento cinestetico comporta un cambiamento d'immagine e, viceversa, ogni cessazione del mutamento cinestetico comporta la cessazione del cambiamento d'immagine. Ma, come sottolinea Husserl, la relazione tra circostanza cinestetica e immagine è reciproca[135], per cui possiamo scrivere:

$$(C \frown C') \leftrightarrow (i \frown i')$$

In altre parole: data una certa circostanza cinestetica e una certa immagine, se varia la prima, varia anche la seconda; e quindi, se c'è un mutamento cinestetico, occorre anche un cambiamento d'immagine. Husserl propone l'esempio di «un quadrato in quiete nel campo visivo, in un ambiente circostante in quiete a piacere» (CS, p. 219):

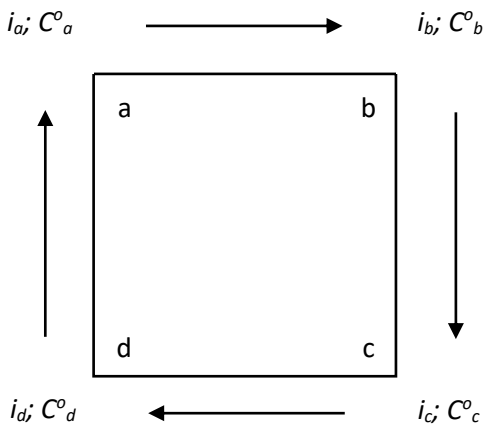


Facendo esperienza di questo quadrato, possiamo muovere lo sguardo e occasionalmente arrestarlo. Se, con gli occhi e mantenendo in quiete la nostra testa, fissiamo **a** nell'istante $\mathbf{t_0}$, occorrono l'immagine i_a e la circostanza cinestetica oculare $C^o{}_a$. Possiamo seguire con lo sguardo il bordo del quadrato, e fissando i vari angoli, «ad ogni posizione dell'occhio corrisponde una determinata figura preempirica» (*ivi*, p. 220). Questo significa che, a $\mathbf{t_1}$,

[134] Se accogliamo l'ampiezza del termine cinestesia in Husserl è allora chiaro che possiamo provare a definire il caso in cui non avvenga *movimento*, ma solo *orientazione*. Cfr. *ivi*, p. 220: «le *C* sono le "circostanze", le *f* sono le "manifestazioni"».

[135] Cfr. *ivi*, p. 216: «qualsiasi mutamento di *C* condiziona in modo univoco un mutamento delle *i*, in modo tale che lo stesso tratto temporale, riempito dal primo mutamento, lo è anche dall'altro. Ogni arresto nel mutamento di *C* significa un arresto nel mutamento di *i*. Se *C*, nel corso di un tratto temporale, è costante, lo è anche la i rispettiva. In ogni manifestazione della cosa in quiete ricorrono questi due fattori della sensazione, il fattore-*C* e il fattore-*i*. E i due si trovano in un rapporto di dipendenza, che abbiamo appena cercato di determinare. La dipendenza è reciproca. A pari sensazione-*C* pari immagine, e a pari immagine pari sensazione-*C*».

fissiamo lo sguardo su **b** e pertanto occorrono l'immagine i_b e la circostanza cinestetica oculare $C^o{}_b$. Graficamente, possiamo renderlo così:



Nell'esempio descritto da Husserl, il decorso cinestetico e fenomenico del quadrato avviene secondo la direzione della freccia: possiamo, quindi, notare l'occorrenza congiunta di immagini e circostanze cinestetiche.

È chiaro che, sulla base di quanto detto in precedenza, sarebbe plausibile affermare che la stessa immagine possa darsi a due circostanze cinestetiche diverse: piuttosto che il movimento cinestetico oculare potrebbe darsi il movimento cinestetico della nostra testa e, tuttavia, darsi ugualmente la stessa immagine. Questa darsi congiuntamente di una certa circostanza cinestetica e della corrispettiva immagine non è da intendere, però, come se fosse un'unità motivata da una norma essenziale. È piuttosto lo stesso Husserl che rimanda alla «teoria dell'associazione»[136] a cui si era riferito «sporadicamente nelle *Ricerche Logiche*» (*ivi*, p. 217). L'unità associativa che sussiste tra due termini è diversa da quella normativo-essenziale che avviene, per esempio, nell'unità dei contenuti visivi: tra sensazione di colorazione e sensazione di estensione c'è un rapporto fondazionale bilaterale. L'unità associativa è meno potente di un'unità essenziale, ma più potente di un'unità del mero essere insieme. Che α sia unito associativamente a β non significa né che α implichi β (unità essenziale), né che α sia meramente con β (relazione del mero essere insieme), ma significa piuttosto che *α inerisce a β.*

[136] Cfr. *ivi*, pp. 216-217: «Non si vede, d'altra parte, in che altro modo contenuti che, per il genere a cui appartengono, non possiedono alcuna unità di fondazione, potrebbero unificarsi, se non per associazione. Ci si riferisce qui, sotto il titolo di associazione, non a un fatto psicologico-generico, all'interno di una psiche, di un *α* in occasione dell'essere esperito di un *β,* qualora *C* e i siano stati esperiti insieme più volte. Si tratta, invece, del fatto fenomenologico di una determinata coappartenenza e di un determinato rimando da un termine all'altro, così che la posizione di credenza dell'uno motiva quella dell'altro, e che l'uno sussiste come appartenente all'altro, unificato ad esso in modo peculiare, ma senza che questa unità sia tuttavia unità intima d'essenza, unità mediante fondazione».

> L'associazione non si limita a richiamare i contenuti alla coscienza rendendo possibile la loro connessione con i contenuti dati, secondo ciò che prescrive normativamente l'essenza degli uni e degli altri (la loro determinatezza generica). Certo, essa non può impedire che si formino queste unità fondate puramente nei contenuti, per esempio, l'unità dei contenuti visivi nel campo della vista ecc. Ma, in particolare, essa crea nuovi caratteri e unità fenomenologiche, che non hanno il loro necessario fondamento di legge negli stessi contenuti vissuti, nei generi dei loro momenti astratti. Se A richiama B alla coscienza, non solo essi sono contemporaneamente o successivamente presenti a essa: di solito si impone anche un nesso *sensibile* secondo il quale l'uno rimanda all'altro, quest'ultimo esiste come *inerente* al primo. Dare forma di reciproca inerenza al mero essere-insieme – o più esattamente, formare, a partire da tali rapporti, unità intenzionali che appaiono come rapporti di reciproca inerenza: ecco in che senso continuamente si esplica la funzione associativa (RL_1, pp. 225-226).

Nel caso del quadrato della *Dingvorlesung*, il «nesso *sensibile*» è proprio il fatto che, ogni volta che il nostro sguardo (sia esso risultato di un movimento cinestetico oculare o di quello della testa) torna sull'angolo **d**, $C^o{}_d$ è unito a i_d. E la forza dell'unità associativa dipende dal numero delle volte in cui una data circostanza cinestetica occorre insieme alla sua immagine corrispettiva. Bisogna, inoltre, sottolineare come, secondo Husserl, questa associazione valga anche per i *mutamenti*: se una volta che sussiste il mutamento cinestetico $C^o{}_a \frown C^o{}_b$, sussiste anche il cambiamento d'immagine $i_a \frown i_b$, allora l'associazione non è solo tra $C^o{}_a$ e i_a, ma anche tra $C^o{}_a \frown C^o{}_b$ e $i_a \frown i_b$.

> L'esser-dato-insieme e l'esser-dato-insieme più volte in una coscienza creano una specie di unità, la cui forza cresce col numero dei casi dell'esser-dato-insieme in una coscienza. Anche questo creare è un fatto fenomenologico, ed è infatti evidente, a norma di essenza, che, quanto più spesso, in una coscienza, un α e un β si sono già dati contemporaneamente, o l'uno dopo l'altro, tanto più l'assunzione che un α sia dato motiva con maggior forza l'assunzione che, con esso, sia dato β, o, nel secondo caso, che β sarà dato in seguito. Ed è inoltre evidente che gli α ed i β realmente dati dimostrano tanto più la loro coappartenenza quanto "più fortemente" rimandano l'uno all'altro e quanto "più fortemente" riempiono tali rimandi (CS, p. 217).

Occorre, tuttavia, sottolineare che la serie di mutamenti in questione «non dà il quadrato oggettivo in modo completo; alla piena presentazione di quest'ultimo appartengono ancora molte altre serie possibili, riferite ad altri movimenti del corpo ed ai mutamenti d'immagine che vi appartengono» (*ivi*, p. 220). Rispetto all'esempio husserliano, seguendo l'indicazione della freccia, al mutamento delle circostanze cinestetiche $C^o{}_a \frown C^o{}_b \frown C^o{}_c \frown C^o{}_d$ corrisponde temporalmente il decorso dei cambiamenti d'immagine $i_a \frown i_b \frown i_c \frown i_d$. Poteva anche accadere,

come suggerisce lo stesso Husserl, di percorrere il mutamento cinestetico oculare $C^o{}_a \frown C^o{}_b \frown C^o{}_c \frown C^o{}_d$ e continuare a ripetere tale mutamento per poi fermarci: l'associazione instaurata tra le circostanze cinestetiche e le immagini avrebbe fatto sorgere la coscienza del fatto che, *se* riprendessimo il mutamento cinestetico, *allora* occorrerebbe anche quel cambiamento d'immagine [137]. Tuttavia, poteva anche darsi la possibilità che il decorso avvenisse in modo contrario [138] e che, quindi, al mutamento delle circostanze cinestetiche $C^o{}_d \frown C^o{}_c \frown C^o{}_b \frown C^o{}_a$ corrispondesse il cambiamento d'immagine $i_d \frown i_c \frown i_b \frown i_a$.

> Una continuità di immagini che si estende in un decorso temporale preempirico (sono immagini del campo visivo) defluisce in una coincidenza temporale ed in una fusione con una continuità di circostanze cinestetiche. Tale continuità di immagini è una molteplicità lineare, estratta da una molteplicità pluridimensionale di immagini possibili che, come quest'ultima, include a sua volta in sé un numero infinito di altre molteplicità lineari di immagini, ed ognuna è inglobata, secondo il suo tipo determinato, nel determinato tipo complessivo della molteplicità complessiva (*ivi*, p. 228).

In altre parole, la manifestazione completa e oggettiva del quadrato richiede una «molteplicità pluridimensionale» di *possibilità*, di cui si *attualizza una* continuità lineare. La molteplicità pluridimensionale è rappresentata da:

(i) i mutamenti *attuali*, ossia quelli che poi *realmente* occorrono – nell'esempio husserliano $C^o{}_a \frown C^o{}_b \frown C^o{}_c \frown C^o{}_d$;

(ii) i mutamenti *contrari* o *controfattuali*, cioè quelli che sarebbero potuti occorrere – piuttosto che seguire la direzione della freccia nell'esempio di Husserl, avremmo potuto effettuare il mutamento cinestetico oculare al contrario, da cui $C^o{}_d \frown C^o{}_c \frown C^o{}_b \frown C^o{}_a$ a cui sarebbe seguito il cambiamento d'immagine $i_d \frown i_c \frown i_b \frown i_a$;

(iii) i mutamenti *possibili*, ossia quelli che *possono* occorrere in un rapporto di implicazione condizionale *se… allora*.

[137] Cfr. *ivi*, pp. 229-230: «Essa ha, però, un'"intenzione-verso" attuale, che passa proprio attraverso questa linea, e che tramite essa si riempie; l'apprensione ha, inoltre, un'essenza caratterizzata dalla disposizione ad entrare in altre serie di riempimento, ed a fondare la coscienza "se C fosse così e così, la 'manifestazione' sarebbe allora così e così"».

[138] Cfr. *ivi*, p. 223: «Il legame, dunque, può esserci solo nell'unità formale dei decorsi. Ogni decorso in cui un oggetto in quiete si presenta in un campo, forma un tipo, più o meno ampio, che vada in una direzione o in quella opposta. Ogni decorso di tale genere ha il suo decorso contrario e forma, in questa inversione, un tipo. Tutti questi decorsi sono da legare o collegare tra loro in decorsi che li inglobano, e formano un tipo complessivo».

È a questo punto che Husserl descrive la struttura della manifestazione, che è un termine che nella *Dingvorlesung* può essere inteso secondo due accezioni: nel «senso caratteristico più stretto, è qui la componente-*i*» (*ivi*, p. 230) e quindi si dice *manifestazione* solo la parte di campo unita funzionalmente[139] ad una circostanza cinestetica; nel senso più ampio è invece proprio tale unità funzionale ad essere definita *manifestazione*[140]. Secondo questo senso più ampio, quindi, la manifestazione è l'unità funzionale di una circostanza cinestetica e della sua immagine. A sua volta, quest'ultima si distingue in intenzioni-verso e in «un alone ulteriori di *quasi*-intenzioni» (*ivi*, p. 229). Sulla base della descrizione husserliana, si può ricavare quindi una stratificazione della struttura della manifestazione. Le componenti-*i* rappresentano l'intenzione-verso, mentre le componenti-*C* forniscono la motivazione che sostiene questa intenzione. L'intenzione-verso è differenziata e orientata specificamente in funzione delle condizioni-*C*, e il flusso di queste condizioni motiva e definisce la specie e la forma dell'intenzione-verso nel suo sviluppo. L'intenzione-verso rappresenta l'orientamento dell'intenzione verso l'oggetto o l'esperienza, tanto che ogni fase di *i* attraversa e completa la successiva, continuando a riempirsi con nuovi contenuti. Nel suo sviluppo, ogni fase della componente *i* costituisce un riempimento e, contemporaneamente, prepara un ulteriore riempimento con la successiva immagine o contenuto, grazie alla funzione di apprensione. Seguendo il nostro esempio, nella serie di immagini $i_a \frown i_b \frown i_c \frown i_d$, l'intenzione-verso le attraversa tutta operando un doppio riempimento che Husserl chiama «*a parte ante*» e «*a parte post*». Questa serie di riempimenti riflette una tra le molte possibilità fenomenologiche; infatti, ogni fase di apprensione *i* non si riferisce solo all'attuale intenzione, ma include in sé anche l'orizzonte di tutte le possibilità di intenzione[141]. L'orizzonte di tutte le possibilità di intenzione è appunto l'«ulteriore alone di *quasi*-intenzioni»: queste intenzioni potenziali diventano attuali se le condizioni-*C* evolvono in una nuova direzione. Se avvenisse un mutamento cinestetico diverso da quello attuale, allora ciò che ora si presenta come una *quasi*-intenzione diventerebbe una vera e propria intenzione-verso, ossia un'intenzione dotata di una serie di immagini attuali.

Secondo Husserl, la *quasi*-intenzione dipende dall'intenzione-verso. Ad esempio, quando fisso l'angolo **a**, l'atto di apprensione include non solo l'immagine i_a, ma anche le immagini i_b,

[139] Cfr. *ivi*, pp. 207-208: «Diversamente stanno le cose riguardo alle sensazioni cinestetiche. Ad esse manca una relazione essenziale con le sensazioni visive; si legano ad esse funzionalmente, ma non per essenza. Lo stato del legame nell'unità funzionale è un legame tra elementi che possono essere dissociati, e non un legame, o piuttosto, un'unità intima tra elementi che si fondano reciprocamente».

[140] Cfr. *ivi*, p. 228: «la manifestazione in ogni fase e l'unità della manifestazione nella sua estensione temporale ha due componenti essenzialmente differenti, le componenti-*i* e le componenti-*C*».

[141] Cfr. *ivi*, p. 229: «La fase-*i* di volta in volta attuale contiene, accanto all'"intenzione-verso" (con la sua direzione lineare), che riempie a parte ante e che si riempie essa stessa immediatamente a parte post nella continuità del flusso, un alone ulteriore di *quasi*-intenzioni».

i_c e i_d, seppur nella modalità specifica della *quasi*-intenzione. In altre parole, ogni singola rappresentazione dell'oggetto non solo mostra l'immagine corrente, ma anche tutte le immagini potenzialmente associate all'oggetto. Mentre l'immagine attuale corrisponde a una sensazione visiva e risulta così piena, le altre immagini non hanno una sensazione visiva associata e quindi non partecipano né come riempienti né come riempite. Questo chiarisce perché Husserl veda le *quasi*-intenzioni come «*momenti* d'apprensione», ossia come sue parti non-indipendenti. Lo stesso vale, anche se non esplicitamente, per l'intenzione-verso: infatti, la serie di immagini attuali non basta a costituire una visione completa del quadrato. È necessario, dunque, che esista un legame tra l'intenzione attuale e l'insieme delle intenzioni possibili riferite all'oggetto (in questo caso, il quadrato); senza tale legame, non percepiremmo il quadrato intero, ma solo una serie di immagini che, pur essendo reali, non formerebbero ancora un quadrato.

> Esse [le *quasi*-intenzioni], secondo le circostanze-*C* date, nelle motivazioni che aderiscono precisamente a questa *C*, non sono "intenzioni-verso", né sono riempienti e riempimenti. Sono invece, per il momento, solo intenzioni possibili, e ciò vuol dire: se le *C* imboccassero altre direzioni di mutamento, sarebbero necessariamente motivate ed attualmente presenti queste e quelle nuove intenzioni. Ma ora, nella direzione data di decorso delle *C*, esse non ci sono; al loro posto ci sono invece momenti d'apprensione ad esse corrispondenti che chiamiamo *quasi*-intenzioni, fuse con le intenzioni-*i* attuali. […] la *C* motiva l'"intenzione-verso" dell'immagine in modo tale che essa sia accordata alla durata continua, alla *i*, che resta via via *i* immutata. Se il flusso della *C* è un flusso di mutamento $C_0 \frown C_1$, ogni differenziale di mutamento motiva un corrispettivo differenziale di mutamento dell'"intenzione-verso". Un'immagine rimanda all'immagine mutata secondo una determinata linea; la cosa è, però, non solo l'elemento identico di tale linea (in precedenza, del non mutamento, qui, del mutamento caratteristicamente determinato), ma è l'elemento identico di questa, e, al contempo, di tutte le possibili linee, di tutte le possibili continuità di immagini secondo tutte le circostanze-*C* possibili (*ibidem*).

Ogni apprensione istantanea risulta, dunque, un'unità composta da due elementi: l'intenzione-verso e l'insieme delle *quasi*-intenzioni. L'oggetto si costituisce come unità attraverso le connessioni associative che si formano tra le immagini e le cinestesie, le quali giocano un ruolo motivante: il fatto che a un cambiamento cinestetico $C^o{}_a \frown C^o{}_b$ corrisponda un cambiamento di immagine $i_a \frown i_b$ stabilisce un'associazione non solo tra $C^o{}_a$ e i_a, ma anche tra $C^o{}_a \frown C^o{}_b$ e $i_a \frown i_b$. L'associazione è pertanto conseguenza di una «motivazione» che ha una struttura di implicazione condizionale *se-allora*: se avvenisse un determinato mutamento cinestetico, allora avverrebbe un corrispondente cambiamento d'immagine.

Ambiente circostante e struttura orizzontale dell'esperienza

Tutto ciò che è stato detto finora, risulta essere un caso molto specifico: un oggetto che resta fermo e interamente nel campo sensoriale visuale, ma all'interno del quale non entravano nuovi oggetti, nuove cinestesie e, quindi, nuove immagini. La percezione umana, però, non riguarda soltanto ciò che è immediatamente visibile, ma include anche elementi presenti ai margini o appena oltre il campo visivo. Durante il semplice movimento degli occhi, alcuni oggetti appaiono mentre altri, situati ai bordi, scompaiono dal campo visivo, creando un flusso continuo di ciò che si manifesta e di ciò che svanisce. Nonostante la percezione immediata di un solo insieme limitato di oggetti alla volta, quando osserviamo una scena complessa – come una sala affollata, un bosco, o un vasto campo – ci sentiamo comunque capaci di percepirla tutta, anche se non possiamo catturare l'intera immagine in un singolo sguardo. Questo accade perché la percezione include anche ciò che viene «co-appreso» o «co-posto» come parte dell'esperienza, pur non essendo immediatamente visibile. Ad esempio, se vediamo un lato di un oggetto, come il fronte di una casa, tendiamo a considerare anche il lato posteriore come parte dell'oggetto, anche senza vederlo. In questo senso, ogni oggetto che vediamo è percepito come inserito in un contesto più ampio, un "mondo" che lo circonda e che può includere sia elementi visibili sia non visibili, estendendosi fino a un orizzonte più ampio o indeterminato[142]. La percezione, quindi, non è mai solo una serie di istantanee di ciò che appare davanti a noi, ma è piuttosto una

[142] Cfr. *ivi*, pp. 234-235: «Già nel mero movimento degli occhi il campo oggettuale non resta perfettamente costante; oggetti che si presentano più vicini al margine del campo visivo scompaiono mediante un opportuno movimento oculare, e nuovi oggetti, a partire dagli altri lati del margine, entrano nel campo d'oggetto. Un nucleo di oggetti che ora si manifestano ed ora non si manifestano. Tali oggetti, naturalmente, se non si manifestano, non sono, in senso stretto, percepiti. Nel caso, tuttavia, di un vasto complesso di oggetti che non può giungere a presentazione in un solo sguardo, noi diciamo che lo percepiamo, e lo facciamo muovendo l'occhio o il corpo. Vediamo una sala piena di gente, un bosco con degli alberi, un prato o un campo di grano, che non possono essere colti con uno sguardo. Ciò che, di volta in volta, è propriamente visto non è da solo nel nostro "vedere"; così come il lato posteriore dell'oggetto non è propriamente visto eppure è co-appreso e co-posto, così lo è l'ambiente circostante, non visto, dell'oggetto. Il campo oggettuale presentato è campo oggettuale in un "mondo", in un ambiente circostante determinato o ancora indeterminato, vicino e lontano, ed infine nello spazio infinito»; con Merleau-Ponty, 2018, p. 36: «Ogni parte annuncia più di quanto contenga e questa percezione elementare è quindi già pregna di un senso. […] Quando la *Gestalttheorie* ci dice che una figura su uno sfondo è il dato sensibile più semplice che possiamo ottenere, non ci troviamo di fronte a un carattere contingente della percezione di fatto – che, in una analisi ideale, ci lascerebbe liberi di introdurre la nozione di impressione, – ma alla definizione stessa del fenomeno percettivo, ciò senza di cui un fenomeno non può essere detto percezione. Il "qualcosa" percettivo è sempre in mezzo ad altre cose e fa sempre parte di un "campo". Una zona veramente omogenea che non offra nulla da percepire non può essere data a nessuna percezione. Solo la struttura della percezione effettiva ci può insegnare cos'è percepire». Tale linea interpretativa è suggerita anche da A.D. Smith, 2001, pp. 305-306: «Every perception of an individual object already implicates the world: each one has, as Husserl puts it, a horizon, and the latter is itself founded upon belief. A thing has a horizon when it can come to conscious presence for us only in virtue of our being aware of what does not similarly come to presence: of an absence. […] The world is the ultimate horizon for any physical object: the horizon of all horizons, as it is sometimes said».

rappresentazione dinamica che integra anche ciò che sta oltre il visibile immediato, estendendosi in uno spazio potenzialmente infinito[143].

Consideriamo il caso di una percezione di un viale alberato (fig. 5); anche se ci verrebbe naturale pensarlo come un insieme di oggetti distinti (gli alberi), possiamo considerarlo come un oggetto complesso, cioè un'unità che appare attraverso una varietà di manifestazioni. Seguendo l'approccio husserliano, esaminiamo quindi la costituzione del viale stesso, piuttosto che quella dei singoli alberi che lo formano. Notiamo che già un semplice movimento degli occhi permette a certi alberi di entrare o uscire dal nostro campo visivo; ad esempio, uno sguardo spostato verso l'estrema destra farà scomparire dal campo visivo l'albero posto all'estrema sinistra[144]. Questo comporta non solo una variazione delle singole immagini percepite, ma anche una trasformazione dell'intero campo visivo. Infatti,

> i campi d'immagine che si susseguono continuativamente l'un l'altro non si legano soltanto, tuttavia, attraverso tali fasci intenzionali che compenetrano le rispettive immagini. Ad essere legate non sono soltanto le immagini singole che si trasformano l'una nell'altra, e che sono apprese nella coscienza d'unità come lo stesso oggetto. Ad essere legati sono anche i campi d'immagine in successione, in quanto essi partecipano, in un qualche modo, all'unità del decorso di mutamento motivato, attraverso cui il viale alberato si presenta come datità in successione (*ivi*, p. 267).

[143] Cfr. A.D. Smith, 2001, p. 306: «Each perceptual field is essentially unbounded; every scene necessarily gives on to another-even if it be but an empty waste-that can in principle be attained and explored in turn. At the present moment, for example, my perceptual attention is given over to a few objects immediately before me in my study; but I am equally, albeit non-focally and less determinately, aware of the surrounding area and its contained objects, which present a permanent invitation to a possible exploratory glance. I am even aware, albeit implicitly and in a way that is not directly registered in sensation at all, of the space extending behind me, which a turn of the gaze can explore. Although the walls of my study in a sense restrict my awareness of the surrounding world, they are but temporary screens between me and the whole surrounding world which is constantly there for me-indeed, in a sense, perceptually there, since implicated in the very character of my awareness as perceptual».

[144] Cfr. CS, p. 262: «Ogni immagine d'oggetto si sposta nel campo, in tale ordine fisso dei luoghi, e modifica così, continuamente, il proprio posto, ed allo stesso modo ogni serie di immagini d'oggetto nel loro ordine. L'oggetto entra nel campo di oggetti poiché compare una nuova immagine ad esso appartenente, e ciò è possibile soltanto mediante l'ingresso continuo dai margini, così come il congedarsi è possibile mediante un uscire continuo dai margini. […] L'entrare e l'uscire si compie, quindi, in qualche modo […] in cui immaginiamo che l'occhio (o l'intero corpo) vada da sinistra a destra, e che, quindi, da destra diventino visibili i nuovi oggetti, e che, da sinistra, tali oggetti scompaiano dal campo visivo»; con *ivi*, p. 266: «Assumiamo come esempio, il più semplice possibile, un viale alberato di cui soltanto gli alberi *a*, *b*, *c*, *d*, e si presentano nel campo d'immagine di un determinato momento, in conformità alle circostanze cinestetiche *C*. Se ci volgiamo lentamente verso destra, si rappresenteranno nel campo visivo, motivati attraverso il corrispondente decorso delle *C, b, c, d, e, f*, in cui il nuovo albero *f* entra nella manifestazione, e poi, *c, d, e, f, g* e così via».

Fig. 5 Esempio di viale alberato

Questo sta a significare che gli alberi che si manifestano nel campo visuale sono circondati da un ambiente circostante di alberi che possono entrare e uscire da quello stesso campo: l'albero che a $\mathbf{t_0}$ faceva parte del campo d'immagine, a $\mathbf{t_1}$ ne è fuoriuscito ma resta comunque inteso. Dati gli alberi (*a, b, c, d, e*…) e data le immagini *i* di ogni albero, un campo d'immagine *B* risulta essere formato da:

$$B \ni i_a, i_b, i_c, i_d, i_e \ldots$$

Nel momento in cui occorre un mutamento cinestetico occorre anche un cambiamento del campo d'immagine *B*: se, pertanto, la circostanza cinestetica *C*, a $\mathbf{t_0}$, prevedeva *B*, a $\mathbf{t_1}$, in seguito a $C \frown C'$, si ha

$$B' \ni i_b, i_c, i_d, i_e, i_f \ldots$$

Lo sguardo che si posava su *a* – in altre parole, la circostanza cinestetica *C* che prevedeva il campo d'immagine *B* – si estingue, ma l'intenzione che lo accompagna non va persa; piuttosto, si fonde con la nuova manifestazione d'insieme come manifestazione dell'intera oggettività, anche se ora, il viale alberato, è visibile solo da *b* a *f*. In questo modo, rispetto all'albero *a*, si verifica una sorta di svuotamento [*Entleerung*], che però rimane motivato nel contesto: la percezione diretta dell'albero *a* trapassa in un'intenzione vuota. D'altra parte, l'intenzione vuota della prima serie, che resta ancorata alla manifestazione d'insieme, viene riempita dall'entrata della nuova porzione *f*, e così via. Così come il lato posteriore di un oggetto singolo non appare

direttamente ma viene comunque co-inteso, allo stesso modo anche ciò che si trova nell'ambiente circostante è co-inteso senza manifestarsi pienamente.

> Nel decorso delle serie fenomeniche autentiche, la coscienza percettiva continuativa si compie non solo in quanto coscienza di identità riguardo ai singoli oggetti, ma riguardo all'oggettualità complessiva che si manifesta nelle serie intere, sebbene solo parzialmente, proprio per il fatto che ogni oggetto, una volta presentato, non è soltanto mantenuto nella presentazione e nella continuità di mutamento della sua presentazione, ma si lascia anche dietro le proprie intenzioni di connessione, una volta che la presentazione sia scomparsa. […] In tale trapassare fisso delle serie l'una nell'altra, conservando ciò che è stato una volta posto in esse, si costituisce sempre di nuovo l'oggettità percepita, ma percepita sempre e solo parzialmente (*ivi*, pp. 269-270).

Anche per questo, Alva Noë ha collegato la nozione di *virtuale* alla percezione. Anche se siamo *situati* in un ambiente, anche se la scena ci è data in tutto il suo splendore, possiamo percepire solo in modo prospettico, senza poter avere la percezione né della cosa nel suo insieme né della totalità dell'ambiente circostante.

> Phenomenologically speaking, *virtual presence* is a kind of presence, not a kind of non-presence or illusory presence. My sense of perceptual presence of items at the periphery of my visual fields, or of partially occluded items, is not a sense that I *actually see* these features, but that I *have access to them*, due to the fact that my relation to them is mediated by patterns of sensorimotor contingency (Noë, 2004, p. 216).

Nelle lezioni del 1909[145], Husserl riprende la questione, ribadendo che nella percezione entrano anche quei lati o quegli oggetti nascosti da altri che sono *co-intesi* e non percepiti in senso pregnante. Trovandomi a percepire una casa da una certa distanza, non intendo solo la casa stessa ma co-intendo, necessariamente, il viale alberato che si estende dietro di essa. Anche

[145] Cfr. EPE, p. 117: «Das Haus hat im Sinne der Wahrnehmung nicht bloß die „eigentlich" gesehene Vorderseite, sondern auch eine Rückseite und ein unsichtiges Inneres. Und das Nichtgesehene ist für die Wahrnehmung keineswegs ein pures Nichts, die Wahrnehmung „meint" nicht bloß Vorderseite, sondern „meint" auch mit Inneres und Rückseite; sie meint ja das Haus, d. h. ein Haus und dieses Haus steht da, das voll dreidimensionale und inhaltlich irgendwie bestimmte Ding; und mag ihrem Sinn gemäß die Rückseite und das Innere auch nicht vollkommen bestimmt und – je nachdem die Wahrnehmung einmal ist – bald vollkommener, bald unvollkommener bestimmt sein, so ist ein gewisses Maß von Bestimmtheit schon durch die Hausauffassung, ja allgemeiner durch die Auffassung eines Dinges impliziert. In den Rahmen der Wahrnehmung fällt, sagten wir, auch der Garten. Das Haus verdecke partiell eine Reihe von Gartenbäumen: Einige von ihnen, die nicht verdeckten, fallen im prägnanteren Sinn in die Wahrnehmung, die verdeckten sind in gewissem Sinne mitgefasst, aber nicht in prägnantem Sinn wahrgenommen. Dieses Mitfassen aber können wir weder hinsichtlich der gesamten Wahrnehmungsgegenständlichkeit noch hinsichtlich jedes einzelnen dieser Gegenständlichkeit völlig ausschalten, da sonst die Wahrnehmung ihren Sinn völlig verliert. Das Haus, und das Haus mitsamt seiner Umgebung steht da, leibhaft da».

in relazione al viale, è utile distinguere tra ciò che è visibile in modo diretto e ciò che appare indirettamente: alcuni alberi, infatti, saranno nascosti alla vista dalla stessa casa. Questo viale sarà poi percepito come parte di una strada, che a sua volta sarà percepita come una strada situata in un certo luogo, e così via, includendo tutto ciò che rientra nel mio campo visivo. Anche questo campo visivo è delimitato da ciò che non si vede ma che è comunque co-inteso: la percezione di un oggetto isolato implica quella di un ambiente più vasto che, in effetti, supera i confini del campo visivo.

Ogni oggetto spaziale è, quindi, percepito in un orizzonte specifico, perché, senza questo orizzonte, il singolo oggetto spaziale non potrebbe apparire. Questo aspetto Husserl lo ribadisce anche nelle *Analysen zur passiven Synthesis*, dove, oltre ad affermare che gli orizzonti sono strutture dell'esperienza[146], distingue ulteriormente tra *orizzonte interno* e *orizzonte esterno*.

> Distinguiamo inoltre tra l'orizzonte interno e l'orizzonte esterno delle singole manifestazioni di aspetti. Bisogna cioè osservare che la separazione tra ciò che è propriamente percepito e ciò che è solo co-presente opera, all'interno delle determinatezze dell'oggetto, una distinzione tra quelle che si presentano in carne ed ossa nella manifestazione e quelle che sono predelineate in maniera ancora interamente vuota ed ambigua; alla stessa maniera bisogna notare che anche ciò che si manifesta effettivamente è caratterizzato da una simile differenza. Anche per il lato effettivamente visto risuona il grido: avvicinati sempre di più, guardami modificando la tua posizione, cambia la direzione dello sguardo, ecc.; riceverai da me ancora qualcosa di nuovo da vedere, del legno precedentemente visto in maniera generale ed indeterminata vedrai sempre nuove parziali colorazioni, strutture prima non visibili, ecc. (LSP, p. 37).

Anche in *Erfahrung und Urteil* viene approfondita tale distinzione. Finora, abbiamo considerato che la base di ogni esperienza è la percezione diretta di un oggetto individuale, come nel caso di una casa o di un quadrato: la percezione è la nostra modalità intenzionale fondante di fare esperienza del mondo, visto che, come detto in precedenza, siamo *Leiber* e, proprio in virtù del nostro corpo, siamo «sempre, percettivamente, nel mondo». La percezione è, infatti, l'archetipo della presentazione[147]. Tuttavia, per raggiungere un livello di conoscenza

[146] Cfr. LSP, pp. 36-37: «Ad ogni manifestazione di cosa di una qualsiasi fase percettiva inerisce infatti un nuovo orizzonte vuoto, un nuovo sistema di indeterminatezza determinabile, un nuovo sistema di tendenze di sviluppo cui si legano corrispondenti possibilità di entrare in sistemi, esattamente ordinati, di possibili manifestazioni, di possibili decorsi di aspetti con i loro propri inscindibili orizzonti. Questi porterebbero a effettiva e riempita datità, in una coerente coincidenza di senso, il medesimo oggetto in quanto oggetto che si determina in maniera sempre nuova. Gli aspetti, come vediamo, non sono nulla per sé, essi sono *manifestazioni-di* solo grazie agli orizzonti intenzionali da essi inscindibili»; con A.D. Smith, 2001, pp. 305-306: «horizons are not objects, but structures of experience without which no object can come to consciousness».

[147] Cfr. BM, p. 41: «Jetzt-Sein als Sein im Modus der Leibhaftigkeit, als Selbst-gegenwärtig-Haben, ist der Modus, auf den jeder andere zurück-bezogen ist; das Vergangensein ist nicht Sein (Sein schlechthin, Jetzt-Sein), "sondern" Gewesen-Sein. Das Künftig-Sein ist allererst Sein-Werden. Jetzt-Sein ist allein "Wirklich-Sein", es ist das im

approfondito su ciò che osserviamo, è necessario addentrarsi progressivamente nei suoi dettagli. Husserl, a questo processo, dà il nome di "esplicazione", cioè «*la direzione dell'interesse percettivo che accede all'orizzonte interno dell'oggetto*» (EG, p. 241). Ogni oggetto percepito, come una casa, presenta immediatamente una serie di esperienze potenziali a priori, determinate dal tipo di oggetto stesso: in virtù della nostra capacità sensomotoria, ossia della nostra circostanza cinestetica, abbiamo una molteplicità pluridimensionale di possibilità. Ad esempio, guardando una casa, ne vediamo solo una facciata; se siamo di fronte, vediamo la porta e le finestre anteriori, ma non il retro o il tetto. Tuttavia, ciò che percepiamo ci porta ad aspettarci che le parti non visibili siano coerenti con quelle percepite. Husserl definisce questa serie di esperienze possibili come «orizzonte interno»[148], dove «"orizzonte" significa qui quella *induzione* verso l'esperienza che appartiene essenzialmente a ogni esperienza e ne è inseparabile» (*ivi*, p. 67). Inoltre, esiste anche un «orizzonte esterno», cioè l'insieme degli elementi presenti nell'ambiente circostante che, pur non essendo oggetto diretto dell'attenzione (sono co-intesi), contribuisce all'intenzione dello *Zielpunkt* che è il nostro oggetto intenzionale.

Parlare di *esplicazione* introduce, appunto, altri concetti complessi, come quello di "induzione". L'induzione è tradizionalmente associata all'empirismo, ma abbiamo già affrontato la presa di distanza di Husserl dall'empirismo tradizionale, dove la conoscenza è salvaguardata da quell'*abitudine* che era una facoltà irrazionale della natura umana. Husserl reinterpreta tale concetto: riconosce che un osservatore, sulla base di molte esperienze passate, sviluppa una sorta di abitudine percettiva che lo porta a riconoscere immediatamente nuovi oggetti simili a quelli già percepiti e ad anticipare aspetti non ancora visibili. Così, una persona che osserva una casa e ha già visto molte altre case tenderà a riconoscerla subito come tale e a sviluppare delle aspettative sui lati nascosti, immaginando finestre o porte sul retro, simili a quelle frontali. L'induzione di cui parla Husserl è, in un certo senso, antecedente a quella descritta dall'empirismo, perché si trova alla base della percezione di ogni oggetto. Questa induzione non si fonda solo su esperienze passate dell'oggetto nel suo insieme, ma già sui

Bewusstsein der Erfüllung Gegebene». Se solo l'ora nel modo della corporeità merita il nome di essere-ora, in quanto tutti gli altri modi rimandano ad esso, allora la percezione è l'archetipo della presentazione poiché il suo carattere peculiare è proprio quello della *Leibhaftigkeit*.

[148] Cfr. EG, pp. 65-67: «Ogni esperienza ha il suo *orizzonte di esperienza*; ogni esperienza possiede il suo nucleo di un'effettiva e determinata presa di conoscenza, il suo contenuto di determinazioni immediatamente date da sé, ma al di là di questo nucleo di determinazioni, al di là di ciò che si dà propriamente "da sé", essa ha anche un suo orizzonte. Ne deriva che ogni esperienza rinvia alla sua possibilità, che da parte dell'io è possibilità attiva, non solo di esplicitare gradualmente la cosa che si dà al primo sguardo, in ciò che in essa si dà propriamente da sé, ma anche di ottenere sempre nuove determinazioni della stessa cosa nell'esperienza. Ogni esperienza si può estendere nella continuità e nella concatenazione esplicativa di esperienze singole, sinteticamente congiunte come un'esperienza unica, infinitamente aperta della stessa cosa. […] Ogni esperienza di una cosa singola ha dunque il proprio *orizzonte interno*».

singoli aspetti fenomenici, o "adombramenti," che compongono l'oggetto percepito. La sua idea è che, osservando un cubo blu, ad esempio, lo si percepisca gradualmente attraverso sempre più adombramenti; se i primi mostrano una forma cubica e un colore blu, è naturale attendersi che anche le parti non ancora visibili abbiano queste stesse proprietà. Ci si aspetta, cioè, che la continuità percettiva prosegua in modo coerente.

> È necessario innanzitutto richiamare l'attenzione sul fatto che l'aspetto, l'adombramento prospettico in cui ogni oggetto spaziale inevitabilmente si manifesta, porta a manifestazione quest'ultimo solo unilateralmente. Per quanto compiutamente una cosa possa essere percepita, essa non coincide mai con la totalità delle proprietà che nella percezione le spettano e che la costituiscono in quanto cosa sensibile. Parlare di lati dell'oggetto che giungono effettivamente a percezione è inevitabile. Ogni aspetto, ogni continuità di singoli adombramenti, per quanto ampiamente proseguita, dà solamente lati, e questo, ce ne convinciamo facilmente, non è un mero fatto: una percezione esterna che esaurisca il contenuto sensibile-cosale di ciò che viene percepito è impensabile, così come è impensabile che un oggetto percettivo in una percezione conclusa possa darsi, in senso stretto, da tutti i lati, secondo la totalità delle sue note caratteristiche intuibili sensibilmente. Appartiene quindi all'essenza originaria della correlazione tra percezione esterna e «oggetto» corporeo la fondamentale distinzione tra ciò che viene percepito propriamente e ciò che non è propriamente percepito. Se vediamo il tavolo, lo vediamo da un lato qualunque, e questo è ciò che è visto propriamente: il tavolo tuttavia ha ancora altri lati. Ha un lato posteriore e un suo interno che non sono visibili, ma che sono titoli che stanno per vari lati, per vari complessi che possono diventare visibili. È questa una situazione essenziale senz'altro degna di nota (LSP, pp. 33-34).

Per quanto sia vero che l'induzione indirizzi le aspettative di chi osserva, per Husserl queste attese non sono mai assolute: ogni nuova intuizione potrebbe confutarle, costringendo a rivedere l'idea pregressa dell'oggetto. L'oggetto, infatti, si costituisce nella percezione attraverso una serie continua di sintesi percettive, in cui i contenuti esperiti emergono autonomamente, senza essere vincolati al soggetto che li percepisce. In altre parole, l'esperienza passata non determina in modo rigido la percezione attuale; al contrario, le nuove intuizioni possono smentire le abitudini pregresse, e in tal caso è l'intuizione attuale ad avere la priorità sull'abitudine, non viceversa. Dal punto di vista gnoseologico, la nozione husserliana di *induzione* è più debole di quell'empirista, ma al tempo stesso più ampia: è il modo in cui l'esperienza si sviluppa, ma, come visto precedentemente, può sempre generare il carattere della delusione, ossia del «*non così*, *ma altrimenti*».

Ogni oggetto singolo presuppone, quindi, per essere percepito, l'implicazione di due orizzonti: uno interno, relativo agli aspetti e ai lati dell'oggetto percepito che non sono ancora

stati messi a tema dal mio interesse; uno esterno, relativo al possibile ambiente circostante l'oggetto. L'*Horizontintentionalität* sposa ed illustra a pieno quella che è la caratteristica peculiare e controintuitiva della percezione esterna: essere «pretesa di fare qualcosa che, per sua stessa essenza, non è in grado di fare» (*ivi*, p. 33). Il lato del cubo o del tavolo, l'angolo **a** del quadrato, il lato anteriore dell'albero **b** del viale alberato, la facciata della casa: questi sono gli aspetti che possono esserci dati nella percezione, sono gli aspetti *presenti*. Questo implica che ci siano, come abbiamo cercato di mostrare, degli aspetti *assenti co-intesi* nel vissuto percettivo, che, in base ai nostri esempi sono, rispettivamente: tutti gli altri lati *co-intesi* e del cubo e del tavolo; tutti gli altri angoli *co-intesi* del quadrato; tutti gli altri lati *co-intesi* dell'albero **b** e tutti gli altri alberi con i loro rispettivi *adombramenti co-intesi*; tutti gli altri lati *co-intesi* della casa e tutto l'ambiente circostante *co-inteso* in cui la casa si trova.

L'orizzonte interno dell'esperienza rivela che è parte integrante ed essenziale dell'esperienza la possibilità di focalizzare successivamente aspetti dell'oggetto già percepito, che inizialmente non erano al centro dell'attenzione. Questi possono comprendere i lati non visibili dell'oggetto o caratteristiche già notate, ma non ancora approfondite. In questo secondo caso, l'oggetto originariamente percepito, senza un'attenzione specifica alle sue qualità, diviene il fondamento per un processo di esplicazione che porta a esplorare le sue proprietà come qualità definite.

Questo si realizza in una percezione "a doppio raggio" dove, se da una parte le qualità dell'oggetto attirano l'attenzione dell'osservatore[149], dall'altra permane la consapevolezza di percepire proprio quell'oggetto specifico, per esempio una casa, e non un altro. Questo consente di cogliere le caratteristiche come proprie di quell'oggetto, in quella che Husserl chiama una

[149] In Id_2, Husserl evidenzia come l'*essere-attivo* presuppone necessariamente un *essere-passivo*, perché è insito nel termine *re-agire*: se a $\mathbf{t_0}$ siamo soggetti passivi affezionati da qualcosa che attrae la nostra attenzione, a $\mathbf{t_1}$, possiamo essere-agenti che dirigono motivatamente la loro intenzione verso il loro oggetto intenzionale. Cfr. Id_2, pp. 608-609: «quale elemento originario e specificatamente soggettivo troviamo l'io in senso proprio, l'io della "libertà", l'io che prende nota, che osserva, che compara, che distingue, che giudica, che valuta, che è attratto, che è respinto che inclina, che prova ripugnanza, che desidera e vuole: l'io in ogni senso "attivo", che prende posizione. Ma questo non è che un aspetto. Di fronte all'io attivo sta quello passivo, e l'io, quando è attivo è sempre anche passivo, è affettivo in quanto ricettivo – il che non esclude che possa essere anche meramente passivo; il senso dell'espressione "ricettività" allude a un grado inferiore di attività, anche se non all'autentica libertà di un'attiva presa di posizione. Soggettivo nel senso originario è anche l'io "passivo" (in un secondo senso), l'io delle "tendenze", che subisce certi stimoli da parte delle cose e delle apparizioni, che viene attratto e che cede a questa attrazione. Soggettivi sono anche gli "stati" dell'io, gli stati del lutto, dell'allegria, del desiderio passivo, del mancare come stato. L'"essere colpiti" da una notizia è soggettivo partendo dall'oggetto; "reagire" a questa notizia, opporvisi, riprendersi: tutto questo è soggettivo a partire dal soggetto»; con *ivi*, p. 727: «l'affezione rientra nella sfera della natura, è il mezzo della connessione tra io e natura. Anche altrimenti l'io ha un suo lato naturale. Ogni azione e ogni affezione dell'io sottostà alla legge dell'associazione, si articola nel tempo, agisce determinando un'affezione, ecc. Ma nel migliore dei casi si tratta dell'io pensato passivo, dell'io che è mera natura e che rientra nel contesto della natura. Non è l'io della libertà. […] Abbiamo qui un'affezione "inconscia" sull'io e una reazione».

"sintesi di coincidenza": una sintesi che integra gli atti che considerano l'oggetto nella sua totalità come base e le sue caratteristiche come qualità proprie.

> Ciò che accade innanzitutto nel processo dell'esplicazione nel passare dalla prensione di *S* a quella di *a* è una sorta di sovrapposizione spirituale di ambedue le entità colte. Ma questo non basta affatto a caratterizzare l'esplicazione. Infatti una tale sovrapposizione di tutte le entità colte è comune all'esplicazione e a tutti i casi possibili in cui l'io procede in un'azione sintetica da una prensione all'altra entro l'unità connettiva di un interesse. La sovrapposizione si compie quando una cosa viene a essere colta prima nella sua indistinta unità e poi in maniera particolareggiata nella sua forma, o nel suo suono, odore e secondo qualunque sua parte emergente, sia quando in un primo tempo è colta una cosa e in un secondo tempo, separata da essa e senza appartenerle come determinazione, è colta sinteticamente una forma, un suono, un odore. *In ogni sintesi del genere*, anche quando vengono osservati unitariamente oggetti del tutto diversi, *si compie una sovrapposizione*. L'io funziona in quanto agente con continuità attraverso la serie dei singoli passi, e al secondo passo esso è ancora diretto all'oggetto del primo passo; si dirige quindi, nonostante la posizione di privilegio del nuovo oggetto colto come primario, in un sol tratto ad ambedue e insieme al nuovo oggetto e attraverso di esso si dirige all'antico. Ambedue gli oggetti sono insieme appresi attivamente nell'io, l'io indivisibile è in ambedue. Il susseguirsi dei raggi dell'attenzione e della prensione è diventato un *raggio doppio* (*ivi*, p. 267).

Per giungere, infine, a quel giudizio percettivo che è la sede adeguata della conoscenza, occorre che quel sostrato, emerso dalla sintesi passiva, divenga il soggetto di un giudizio così che dalla sintesi di coincidenza possa darsi una sintesi attivamente definita dalla copula "*è*": il «cubo *è* blu», «*S* è *p*». In altri termini, il giudizio è la sede della

> totale *coincidenza identificativa*, la quale ha luogo quando noi passiamo sinteticamente da una rappresentazione dell'oggetto (modo di datità dell'oggetto) ad altre sempre dello stesso oggetto e lo identifichiamo così con se stesso. Una tale coincidenza appartiene, ad esempio, a ogni percezione di cosa che procede con continuità, come sintesi continua delle molteplici apparizioni cangianti nella coscienza della stessa cosa (di ciò che è continuamente uno) (*ivi*, p. 269).

Considerazioni conclusive

Possiamo ora riprendere l'esempio di "vedere-qualcosa-nello-schermo". Lo schermo, in particolare, e i dispositivi, in generale, sono a tutti gli effetti *reali*. Questo significa che possiamo percepirli: sono singoli oggetti che si danno in virtù della struttura orizzontale dell'esperienza; la loro costituzione è legata ad una stratificazione temporale a cui ineriscono le mie circostanze cinestetiche, processo che consente il sorgere in me della credenza che questi oggetti sono effettivamente esistenti. Il carattere della corporeità tipico della presentazione

percettiva si mescola con il carattere del *belief*, per cui posso dire di tenere-per-veri [*Wahrnehmung*] quegli oggetti che sono gli oggetti della mia percezione. Ma cosa si può dire di quel *qualcosa* che io vedo nello schermo? Posso considerare anche quello *reale*?

David Chalmers in *Reality+* (2022) si è proposto di studiare le implicazioni dei mondi virtuali all'interno di una cornice che intende tanto rivalutare l'ontologia di tali mondi quanto fornire una risposta a interrogativi filosofici proprio in virtù di queste implicazioni. In altri termini, cerca di porre le basi per uno studio «tecno-filosofico» del *simulation realism*. In particolare, nel sesto capitolo, icasticamente intitolato *What is reality?*, ritiene necessario focalizzarsi sul termine *realtà*, all'interno della sua argomentazione, per poi cercare di definire cosa sia *reale*. Emergono così tre significati di realtà:

(i) *realtà* come di *totalità*, e quindi riferirsi all'intero cosmo: tutto ciò che esiste;
(ii) *realtà* come *mondo* e, in tale senso, *realtà-totalità* può contenere diverse *realtà-mondo*[150];
(iii) *realtà* come *proprietà*: così come la ruvidezza è la proprietà dell'essere-ruvido, la *realtà* è la *proprietà di ciò che è reale*. Alcune cose, in questo senso, sono reali e altre no.

Da questi, Chalmers estrapola almeno cinque modi di pensare a qualcosa come dotato di *realness*, cioè della *realtà come proprietà*. Possiamo ritenere che qualcosa sia reale (a) *se esiste*; l'unico modo che potremmo avere per sostenere che qualcosa esiste, in un senso fenomenologicamente molto stretto, è attraverso la percezione. Questo conduce lo stesso Chalmers a considerare la definizione empiristica berkeleyana: *esse ist percipi* o, per utilizzare una terminologia scientifica più contemporanea, *ciò che è possibile misurare*. Ciononostante, esistono diverse cose (infinitamente grandi o infinitesimamente piccole) che non possiamo percepire o misurare, eppure *esistono*. (a) può comunque rimanere, dal punto di vista euristico, un buon punto di partenza: «if something is perceivable and measurable, that's a strong indication that it exists» (Chalmers, 2022, p. 113).
Richiamando il Forestiero[151] de *Il Sofista* di Platone, qualcosa può essere detto reale (b) se ha effetti causali; questo propone un'ulteriore ragione sufficiente: perché, se qualcosa ha effetti

[150] Cfr. Chalmers, 2022, pp. 110-111: «with the advent of virtual worlds, we have Reality+: a multiverse of both physical and virtual realities. All of these realities (worlds) are part of reality (the cosmos)».
[151] Cfr. Platone, 1931, pp. 81-82: «Dico dunque che tutto ciò che possiede un potere qualsiasi, o che da natura si trovi disposto a fare un'altra cosa qualunque, o a patire, sia pure in maniera piccolissima, dalla cosa più insignificante, e sia pure una sola volta; tutto ciò in realtà è. Pongo perciò questa definizione: gli enti altro non

causali, allora significa che esiste ed è reale, come gli eventi fisici, una pietra, gli atomi o il Big Bang. Questo si collega direttamente al terzo criterio, per cui qualcosa può essere detto reale (c) *se è indipendente dalla mente del soggetto*; ma, molte cose reali (i ricordi, i pensieri, e più in generale i vissuti) avvengono nella nostra testa – o, fenomenologicamente parlando, nella nostra coscienza. Chalmers conclude:

> Still, mind-independence can serve as a useful sufficient condition for being real, and one that helps to explain at least one useful dimension of our sense of reality. If something exists in a way that's independent of anyone's mind, then it has an especially robust sort of reality. If something exists only in a way that depends on our minds, then it's less robustly part of the external world (*ivi*, pp. 114-115).

Qualcosa, inoltre, può essere detto reale (d) se è effettivamente come sembra, e quindi non è qualcosa di *illusorio*. Quali fattori influenzano il modo in cui le cose sembrano essere? Esistono più possibilità, secondo Chalmers. Da un lato, c'è il modo in cui percepiamo le cose attraverso i nostri sensi; dall'altro, c'è ciò che pensiamo o crediamo riguardo alle cose, utilizzando non solo la percezione ma anche il ragionamento o, più in generale, le nostre credenze. Ciononostante, potremmo sostenere, seguendo (d), che qualcosa *è reale se non è illusorio*.
Infine, potremmo dire che qualcosa è reale (e) se è veramente un *tipo reale di quel qualcosa*. Un orologio *simile* a un Rolex è senz'altro un orologio *reale*, ma può dirsi un *Rolex genuino*? Il che equivale a chiedersi: «So when something seems to be an X, our fifth criterion for reality asks: Is this genuine? That is, is it a real X?» (*ivi*, p. 117).
Oltre a questi cinque criteri, Chalmers ne segnala altri tre[152], approfondendo solo l'ultimo: *realtà come intersoggettività*[153], *realtà come utilità teoretica*, *realtà come fondamento o originalità*. Per quello che riguarda quest'ultimo aspetto, attua un paragone tra gli alberi di cui

sono che potenza». Questo è estremamente interessante perché, secondo questa definizione, anche l'incorporeo deve avere una sua esistenza, alla pari del corporeo: l'essere è ricondotto alla potenza, inteso come capacità ad agire o a soffrire, e quindi alla possibilità, come δυναμις.

[152] Cfr. Chalmers, 2022, p. 117: «There are other strands we could have added—perhaps Reality as intersubjectivity, Reality as theoretical utility, and Reality as fundamentality, among others I discuss in an endnote—but these five are the strands that matter most for our purposes».

[153] Questo si lega anche a una questione ulteriore che emerge dall'analisi della percezione all'interno di una cornice fenomenologica. Se è vero, infatti, che la percezione di un oggetto avviene sempre attraverso orizzonti, allora è sempre percezione di un oggetto in un contesto. Come sostiene Merleau-Ponty, però, il mondo percettivo è esperito come «il correlato non solo della mia coscienza, ma anche di ogni coscienza che posso incontrare» (Merleau-Ponty, 2018, p. 438). Un'analisi della struttura della percezione e della datità orizzontale degli oggetti percettivi guida verso le percezioni di una pluralità di soggetti possibili: cfr. Hua XIV, p. 289: «Also jedes Objektive, das mir in einer Erfahrung und zunächst einer Wahrnehmung vor Augen steht, hat einen apperzeptiven Horizont, den möglicher Erfahrung, eigener und fremder. Ontologisch gesprochen, jede Erscheinung, die ich habe, ist von vornherein Glied eines offen endlosen, aber nicht explizit verwirklichten Umfanges möglicher Erscheinungen von demselben, und die Subjektivität dieser Erscheinungen ist die offene Intersubjektivität».

possiamo fare esperienza in una simulazione e la pecora Dolly – il primo mammifero a essere stato clonato con successo da una cellula somatica nel 1996.

> If we're in a simulation, the simulated trees we perceive may not be the original trees (simulators may have modeled them after unsimulated trees) and the simulated physical world will not be fundamental (since a simulation in the next universe up underlies it). Perhaps these points capture some part of what people mean when they say that virtual objects are not real. Still, these criteria seem marginal as criteria for reality. Dolly the cloned lamb is not original (she's a clone of another lamb) and not fundamental (she's made out of particles)—but she is perfectly real (*ivi*, p. 119).

L'argomentazione di Chalmers presenta, probabilmente, delle difficoltà. Nel tentativo di rivalutare ontologicamente i mondi virtuali, finisce per sovrapporre la relazione intenzionale con quella reale. Come abbiamo già potuto osservare in precedenza, se io sono seduto in sella a una moto, occorre che sia io sia la moto esistiamo, ma, se è vero che io sto intendendo una moto, la moto può anche non esistere (sia nell'immanenza sia nella trascendenza). Se l'oggetto della mia intenzione è la moto e se l'oggetto intenzionato esistesse realmente, dal punto di vista fenomenologico non muterebbe nulla. Per la coscienza il dato resta quello che è, sia che l'oggetto rappresentato esista oppure che esso sia solo immaginario o addirittura assurdo. Come emerge dall'esempio della casa[154] di cui Husserl parla negli *Haupstücke*, le intenzioni che si rivolgono a oggetti "assurdi" sono caratterizzate, così come la percezione della casa, dalla loro relazione intenzionale appunto, dal loro essere dirette-a un oggetto. A differenza della percezione della casa, però, il "quadrato rotondo" delle *Logische Untersuchungen* non esiste né internamente né esternamente alla coscienza: esso *non* può esistere realmente (proprio perché assurdo), mentre la casa *può anche* non esistere. In entrambi i casi, esisterebbe la mia intenzione.

In secondo luogo, all'interno di una cornice fenomenologica di matrice husserliana, il criterio (d) non è accettabile: presenta delle similitudini con gli argomenti, già affrontati, sia di Stepanians sia di Dokic e Martin. In queste argomentazioni, abbiamo visto che il carattere di realtà – cioè, il momento posizionale della nostra credenza – viene sovrapposto al carattere di attualità – ossia, la peculiarità della percezione di mostrare qualcosa nel carattere della *Leibhaftigkeit*. Posso percepire un'oasi e poi comprendere che quell'oggetto era inesistente,

[154] Cfr. WA, p. 133: «Angenommen es sei das wahrgenommene Haus in Wirklichkeit nicht, es sei meine Wahrnehmung bloße Halluzination—was ist dann wirklich? Der „immanente" Gegenstand? Das „erscheinende Haus als solches"? Aber das erscheinende Haus ist ja, wie festgestellt, identisch mit dem wirklichen, es ist eben das Haus, das erscheint, allenfalls mit Beziehung darauf gedacht und besagt, dass es erscheint. Nicht zwei Objekte erscheinen, nicht zwei sind wahrgenommen, sondern nur eines: dies Haus da vor und außer „mir"».

eppure continuare a intenderla in carne ed ossa: il carattere della realtà *può* coincidere con il carattere di attualità, ma non *deve necessariamente farlo*. Considerare qualcosa come *illusorio* (un remo spezzato nell'acqua) presuppone non solo un decorso percettivo e quindi una stratificazione temporale, ma anche un carattere di *dubbio* che si sostituisce a quello di realtà; tuttavia, di nuovo, questo non significa che non possiamo continuare a intendere quell'oggetto percettivo in carne e ossa – cioè come un remo spezzato nell'acqua.

Proprio a partire dall'esempio della casa offerto da Husserl negli *Haupstücke*, però, possiamo capire cosa significa che un oggetto sia *reale* e perché significa che possiamo percepirli[155]. Nel momento in cui, intendendo la casa, ci rendiamo conto che ne stiamo percependo un lato e che la *casa* eccede la nostra percezione[156], siamo di fronte a un oggetto *reale*. Questo significa che abbiamo a che fare non solo con un'estensione spaziale[157] della casa, ma anche con un rapporto che implica il tempo[158] – e lo implica in modo essenziale[159]. L'aspetto

[155] Cfr. *ivi*, pp. 133-134: «Wenn das wahrgenommene Haus als solches existiert, so existiert eben das Haus als wahrgenommen, und einen anderen Sinn kann der Ausdruck nicht haben, wenn wir ihn ernst und eigentlich nehmen. Das intentionale Haus ist das, worauf die Intention geht, es ist das Haus, das und so wie es in der Wahrnehmung dasteht. Existiert es, so existiert eben dieses Haus hier. Existiert es nicht, nun dann existiert zwar meine Intention, näher mein Dies-Haus-Wahrnehmen, aber nicht das intentionale Haus, welches nichts anderes als das Haus selbst ist. Unterscheide ich doch das Haus selbst von dem wahrgenommenen Haus oder von dem Haus, so wie ich es wahrnehme, so mache ich mir im begrifflichen Denken klar, dass von dem Haus nicht alle Teile und Seiten selbst in die Wahrnehmung fallen»

[156] Cfr. LSP, pp. 60-61: «il nostro concetto di percezione e la sua analisi forniscono una chiarificazione del concetto di manifestazione, intesa, cioè, in quanto manifestazione percettiva. Parlando di "manifestazione dell'oggetto" non vogliamo giudicare in anticipo se ciò che appare è o non è; anche nell'allucinazione abbiamo una manifestazione. La manifestazione, quindi, non è chiaramente nient'altro che perceptio. […] Tuttavia, si delimita un concetto stretto di manifestazione se sviluppiamo la già accennata differenza tra ciò che è autenticamente percepito, più precisamente ciò che è autenticamente oggetto di perceptio, e ciò che non lo è. Vediamo, così si dice, una casa, ma noi, autenticamente, non ne vediamo che il lato anteriore. Solo alcune determinatezze dell'oggetto, proprio quelle qui comprese dal titolo di lato anteriore, cadono autenticamente nella percezione. Ma ciò significa: solo esse trovano autentica presentazione».

[157] L'essere situati, ovvero il riempire uno spazio, ossia l'estensione di una cosa, non è una qualità tra le altre. La *Raumkörperlichkeit* è la condizione essenziale su cui poggia la possibilità della cosa di essere ciò che è, cioè una cosa materiale. Cfr. Id_2, §§ 12-15; Spinicci, 2005.

[158] Cfr. EG, p. 395: «*Il tempo è la forma*, l'unica forma di tutte le oggettività intuitive che un io ha dato o può aver dato in intuizioni dapprima senza connessione, per esempio in percezioni, e in ricordi separati da queste. Oppure: ogni intuizione ha il suo orizzonte, dispiegabile in una infinità di intuizioni cui corrispondono le oggettività che, mediante questo dispiegamento, sono consapute come date in un tempo. Si tratta di un tempo che, secondo il dispiegamento, e quindi nella datità, si rivela come lo stesso, cui appartengono pure i vissuti intuenti e i vissuti dell'io in generale»; con *ivi*, p. 621: «in ogni caso dobbiamo dire subito che il tempo *immanente in cui si costituiscono i vissuti è allo stesso modo la forma di datità di tutti gli oggetti intenzionati in essi,* e in quanto esso appartiene a tutti gli oggetti, non è qualcosa che noi aggiungiamo a essi, come se esistesse per essi un in sé che fosse del tutto privo di un rapporto al tempo. C'è sempre un rapporto necessario al tempo. Ma questo rapporto è diverso per gli oggetti di percezione sensibili individuali e per le oggettività dell'intelletto».

[159] Husserl sembrerebbe suggerire la *priorità della determinazione temporale*, rispetto a quella eminentemente spaziale. Cfr. Id_2, pp. 426-427, corsivo mio: «Qualsiasi essere cosale ha un'estensione temporale; ha una propria durata, e si articola saldamente, insieme con la sua durata, nel tempo obiettivo. Quindi, insieme con la sua durata, ha un posto ben stabile nel tempo unico del mondo [*Weltzeit*], che è una forma generale di esistenza di qualsiasi cosalità. Tutto ciò che la cosa altrimenti "è", tutto ciò che le spetta in base alle altre determinazioni essenziali, è nella sua durata, è con la precisa determinazione di un "quando". È giusto quindi distinguere tra la determinazione temporale (tra la durata della cosa) e la caratteristica reale, che come tale riempie la durata e si estende attraverso

temporale non è legato, quindi, al vissuto intenzionale e basta, bensì anche alle oggettualità – ed è fondamentale sottolineare che tale temporalità appartiene alle oggettualità in modo essenziale. Gli oggetti naturali, o reali, infatti, possiedono un tempo specifico di manifestazione, ovvero un proprio *tempo di datità* che è «*assieme tempo dell'essenza*» (EG, p. 623), che li inserisce in un mondo della sensibilità immanente tenuto insieme «dalla forma del tempo ad esso stesso appartenente e perciò oggettiva» (*ibidem*). Anche le oggettività irreali – nelle quali bisogna considerare non solo le «oggettività dell'intelletto», ma anche le «*oggettività della cultura*» (*ivi*, p. 649) – hanno un tempo di datità, ma la forma della loro temporalità si distingue da quella degli oggetti sensibili, ovvero concreti e individuali, perché non sono legati a una precisa collocazione temporale: sono in «ogni e in nessun tempo». Il concetto di "reale" è inteso da Husserl come tutto ciò che è essenzialmente legato a una determinazione spazio-temporale definita; reale è tutto ciò che esiste in uno specifico luogo e momento. Gli oggetti irreali, al contrario, comprendono tutte quelle determinazioni che possono manifestarsi in varie realtà rimanendo identiche a se stesse. In altre parole, un elemento irreale può apparire invariato in contesti differenti, pur basandosi sul contesto spazio-temporale della sua manifestazione.

> Sotto il concetto di oggetto reale, della *cosa nel senso più ampio*, cadono perciò tanto le mere cose che gli oggetti carichi di significato, gli oggetti dell'esperienza nel senso concreto della parola esperienza. Ogni proprietà di un reale è una proprietà reale: perciò *le determinazioni di significato appartengono anche alle determinazioni reali degli oggetti*. Determiniamo qui un concetto *pregnante di reale* distinguendo tra le proprietà reali in senso specifico e le proprietà irreali. Diciamo che è reale in senso particolare, all'interno di un "reale" in senso ampio, *tutto ciò che, secondo il suo senso, è essenzialmente individuato dalla posizione spazio-temporale*, mentre diciamo *irreale ogni determinazione che è sì fondata per il suo comparire spazio-temporale sullo specificatamente reale, ma che può comparire in diverse realtà come identica* e non meramente simile (*ibidem*).

Come viene ben messo in luce da Iocco[160], questi oggetti dell'intelletto, essendo irreali, rivelano una sorta di *sovratemporalità*, una condizione in cui l'assenza di un preciso legame temporale non è da intendersi come una mancanza, ma come una *speciale forma di temporalità* che li svincola dalle condizioni temporali ordinarie.

> *L'assenza di temporalità delle oggettività dell'intelletto*, il loro essere "in ogni e nessun tempo", risulta quindi come una *speciale forma della temporalità*, come una configurazione che distingue queste oggettività in maniera fondamentale ed

la durata. […] *Inoltre*, qualsiasi essere cosale ha una sua posizione nello spazio del mondo, posizione che, per principio, può modificarsi relativamente a tutti gli altri esseri cosali».

[160] Cfr. Iocco, 2013, p. 164.

> essenziale dalle oggettività individuali. Cioè la molteplicità temporale è attraversata da un'unità sovratemporale che sta in essa: questa *sovratemporalità significa onnitemporalità*. In ognuna di queste molteplicità si trova lo stesso elemento unitario e vi si trova nel tempo; e ciò essenzialmente (*ivi*, p. 637).

Da quanto detto, emerge la possibilità di definire uno statuto ontologico rispetto a quello che possiamo-vedere-nello-schermo. Di nuovo: lo schermo, in particolare, e il dispositivo, in generale, sono *reali*, ma ciò che è nello-schermo risulta piuttosto essere *irreale*. Dopotutto, non possiamo percepire ciò che è nello-schermo, perché non ci si presenta nel suo carattere di *corporeità*: non ci si presenta in carne e ossa. Se anche ciò che vedo nello schermo fosse un lato di quel *qualcosa* che si manifesta nello schermo, da quanto addotto finora, dovremmo poter essere virtualmente legati agli altri lati di quello stesso *qualcosa*. Poniamo il caso di una videochiamata. Qualcosa sta di certo accadendo sullo schermo, ma questo non significa che stia accadendo *spaziotemporalmente sullo* schermo, che è, a sua volta, *spaziotemporalmente situato*. Se avvenisse un mutamento cinestetico da parte mia, $C \frown C'$, tale che avvenisse un cambiamento del campo d'immagine $B \frown B'$, e non stessi più guardando lo schermo del dispositivo, bensì il suo lato posteriore, dovrei eventualmente poter guardare anche un altro lato del mio interlocutore (che è quel *qualcosa* che si manifesta nello schermo). Tuttavia, non solo non perviene a datità *nessun altro lato* del mio interlocutore, ma non è neanche più presente nel mio campo visivo – ma solo co-inteso nel mio campo d'immagine e potenzialmente accessibile in virtù di una rinnovata circostanza cinestetica. Sebbene i processi percettivi stessi siano una combinazione di *presenza* e *assenza*, di *presentazione* e *presentificazione*[161], per quanto ricchi e stratificati essi possano essere, non possiamo utilizzarli per descrivere la nostra interazione con le tecnologie digito-virtuali. Infatti, a conclusione dell'esempio, c'è la presentazione solo del mio smartphone, mentre il mio interlocutore è *presentificato*, cioè non è *attualmente* con me, nella sua *presenza corporea*. In altri termini, mi si manifesta come *irreale*, cioè *come-se fosse presente*, e quindi dotato della capacità di apparire invariato in contesti differenti, pur basandosi sul contesto spazio-temporale della sua manifestazione. Tale conclusione è quella che conduce alla seconda parte di questo lavoro e all'indagine di quei processi che consentono di avere a che fare con oggettualità che si manifestano *come-se fossero reali*: l'indagine fenomenologica dei vissuti fantastici.

[161] La presenza (l'essere presente) è qualcosa che ha a che fare con la presentazione (*Gegenwärtigung*), mentre l'assenza è coinvolta nella presentificazione (*Vergegenwärtigung*). Husserl offre la descrizione di diverse forme di presentificazione – da contrapporre alla percezione – ma che comunque sono in relazione anche funzionale con essa: il ricordo, la co-presenza, le aspettative intuitive, l'empatia e la fantasia. Cfr. LSP, § 17.

PARTE SECONDA
FANTASIA
e
DIGITALE

Considerazioni iniziali

Ripensiamo all'esempio della videochiamata. Sappiamo che il mio interlocutore non è un semplice e singolo oggetto percettibile[162]: se anche ciò che vedo nello schermo fosse un *suo* lato, dovremmo poter essere virtualmente legati agli altri *suoi* lati. Se effettuassi, quindi, un mutamento cinestetico $C \frown C'$, tale che avvenisse un cambiamento del campo d'immagine $B \frown B'$, e non stessi più guardando lo schermo del dispositivo, bensì il suo lato posteriore, dovrei eventualmente poter guardare anche un *altro* lato dell'interlocutore. Ma questo non avviene: non perviene a datità *nessun altro suo lato* né egli rientra più nel mio campo visivo.

Siamo consapevoli che stiamo facendo esperienza di una videochiamata e quindi siamo anche consapevoli che la persona con cui stiamo parlando è effettivamente reale, ma è *assente*: è *assente* dall'orizzonte e dall'ambiente nel quale siamo immersi e ciononostante si manifesta *come-se fosse presente*. Per ora, non possiamo ascrivere tale vissuto ad un'esperienza percettiva: il nostro interlocutore non ci è dato con il carattere dell'attualità o della corporeità. Pertanto, l'esperienza della videochiamata non può neanche iscriversi in quella classe di vissuti percettivi in cui rientrano le percezioni non-veridiche – ossia, illusioni e allucinazioni. Abbiamo, infatti, potuto osservare che, anche in questa classe di percezioni, l'oggetto inteso ci si manifesta come dotato del carattere della corporeità, che è proprio il carattere che manca al mio interlocutore.

Potremmo intenderla come un'esperienza percettiva mediata? Dopotutto, ogni esperienza di percezione esterna è in qualche modo *mediata*, non nel senso che abbiamo la ricostruzione del nostro ambiente circostante tramite un'*adaequatio* interna e che quindi ci sia una concordanza tra l'*oggetto X esterno alla coscienza* e la *rappresentazione* R_x *interna*[163] *alla coscienza*. Come

[162] Tale distinzione ha un che di essenziale. Al di là del nostro interesse, infatti, per Husserl, l'esperienza dell'altro è in primo luogo un'esperienza percettiva in virtù della quale noi e gli altri siamo effettivamente presenti. In altre parole, l'esperienza concreta dell'altro è, per Husserl, sempre un'esperienza dell'altro nella sua *forma corporea*. L'empatia richiede una certa somiglianza tra il soggetto corporeo estraneo che incontriamo e noi stessi e quindi presuppone la nostra e l'altrui corporeità: si tratta di un autentico esperire. L'esperienza dell'altro è sintesi di percezione e appercezione, come l'esperienza di un oggetto, ma con un tratto distintivo che la distingue fondamentalmente dal modo in cui ci è presente la singola cosa. Il modo in cui cogliamo l'altro – e viceversa in cui egli coglie noi – non può essere riducibile ad un solo evento percettivo, poiché la presenza dell'altro *trascende* la dimensione stessa della percezione oggettiva. Questo *plus* non è allora un elemento riducibile ad oggetto ma è, propriamente, l'elemento *soggettivo* dell'altro la cui realtà psichica, di conseguenza, può essere esperita solo in forma mediata tramite la sua appresentazione. Cfr. Id_2, p. 563: «L'oggetto uomo è quindi un oggetto esterno trascendente, oggetti di un'intuizione esterna, e ciò costituisce un'esperienza a due strati: con la percezione esterna originariamente presentante si intreccia l'entropatia appresentante (o introiettante nell'esterno), e ciò in un'appercezione che realizza l'intera vita e l'intero essere della psiche e li rende una specie di unità dell'apparizione, un identico di multiformi apparizioni e di stati localizzati in esse, che si uniscono in forma di disposizioni». Per una trattazione della tematica dell'empatia nella tradizione fenomenologica e analitica, si rimanda a Zahavi, 2014.

[163] In tale orizzonte si inserisce la critica alla teoria delle immagini che avviene nella *Quinta Ricerca*. Qui Husserl contesta la *Bildertheorie*, che spiega il riferimento ad un oggetto attraverso la mediazione di un'immagine che

ha sottolineato Alva Noë, la nozione husserliana di adombramento e la peculiare struttura orizzontale della percezione ci permette di parlare di una *presenza virtuale* nella percezione. Ciò di cui non abbiamo esperienza diretta – che sia il lato *nascosto* dell'oggetto che è ora il bersaglio della mia attenzione o l'astuccio che è *occultato* dallo schermo del mio PC o anche il mondo fuori dalla mia stanza – mi è comunque dato direttamente, può essere da me co-inteso. Non solo: io sono a tutto questo legato *mediatamente*, in virtù delle mie *capacità sensomotorie*, grazie al fatto che «io posso», in quanto soggetto incorporato e situato nel mondo, mutare la mia circostanza cinestetica. Il problema è che, se io sono *mediatamente* – e solo nel particolare senso che si è sopra delineato – legato all'oggetto intenzionale, lo stesso non può dirsi *a parte objecti*, perché altrimenti non potrebbe darsi l'adeguata differenza eidetica tra una coscienza percettiva e una coscienza di rappresentazione per immagine[164] – che a breve approfondiremo.

> *Questa specie di intuitività* attraverso un'immagine (attraverso l'oggetto dell'immagine) è evidentemente un tipo di intuitività essenzialmente diversa ed impropria rispetto a quella autentica e immediata che ha luogo in ogni *perceptio*; è una quasi-presenza in carne ed ossa, che tuttavia non è reale presenza in carne ed ossa. La persona ritratta non è autenticamente presente, non è data alla coscienza in carne ed ossa, cosa che piuttosto vale solo della persona-oggetto-dell'immagine.

---

sussiste nella mente indipendentemente dall'esistenza o meno dell'oggetto stesso nel mondo attuale. L'errore della teoria delle immagini è appunto quello di confondere tra l'*atto dell'immaginare* e l'*immagine*, che porta i suoi sostenitori ad attribuire la proprietà "essere immagine di qualcosa" all'oggetto come una proprietà reale. Se è vero, infatti, che il colore sta all'oggetto come una parte sta ad un intero, non si può dire lo stesso del suo *essere-immagine*: l'immagine non è qualcosa che, accanto alle proprietà di «forma, dimensione, colore», abbia anche la proprietà *immagine*. Cfr. TI, pp. 106-107: «Es ist auch Folgendes zu beachten. Ein Bild ist nicht eine Sache, die neben sonstigen Qualitäten (Gestalt, Größe, Farbe usw.) auch die Qualität „Bild" hat. (Und ebenso für Zeichen: Das Zeichen-Sein ist keine Qualität des Zeichens.) Das Bild, sagt man nun, ist der Sache ähnlich, und Ähnliches repräsentiert da Ähnliches. Aber die bloße Ähnlichkeit macht es nicht. In einem Wald mögen wir unzählige ähnliche Bäume haben, aber darum ist keiner ein Bild des anderen. Also ist der Nachdruck auf die Repräsentation zu legen, und das sagt: Das Bild wird bewusstseinsmäßig eben als Bild für ein Anderes gefasst. Und dafür wieder ist es gleichgültig, wie es mit der Existenzfrage steht. Ein Erscheinendes erscheint nicht nur schlechthin (mag es auch eine Fiktion sein), sondern es ist in einer neuen Weise apperzipiert, in der Weise des Abbildungsbewusstseins»; con RL_5, pp. 521-524.

[164] Husserl vuole dar conto delle differenze essenziali che si danno tra atti mediati o immediati. Se così non fosse, se non ci fosse, cioè, nessuna distinzione tra queste classi di vissuti, cosa distinguerebbe un atto in cui ci si dà *direttamente* una persona (percezione) da un atto in cui facciamo esperienza di una *sua fotografia* (coscienza d'immagine)? Cfr. TI, p. 107: «Diese sind vorausgesetzt, damit Bild- oder Zeichenbewusstsein sich etablieren kann. Und so überzeugt man sich leicht, dass es widersinnig ist, schlichtes Wahrnehmen oder Vorstellen selbst wieder durch die mittelbaren Bewusstseinsarten erklären zu wollen. Das würde wieder auf unendlichen Regress führen. In der Wahrnehmung haben wir nicht ein Bild vor Augen, sondern wir haben die Sache selbst vor Augen. Das ist der eigene Sinn der Wahrnehmung, das gehört zu ihrem Wesen: ein Objekt im Modus leibhafter Selbstheit bewusst zu machen. Aber freilich gehört es auch zu ihrem Wesen, dass sie als Dingwahrnehmung das leibhaft selbst dastehende Objekt nur zur Erscheinung bringt und dass die Erscheinung auf Erscheinungsmannigfaltigkeiten verweist, in denen sich dasselbe Objekt von verschiedenen Seiten, in verschiedenen „Erscheinungsweisen" darstellt. Es ist von entscheidender Wichtigkeit, sich klar darüber zu werden, dass „Erscheinung" hier etwas Eigenartiges und in immanenter Intuition zu Verstehendes und Beschreibendes ist und dass, sie zu verdinglichen in Form der Bilder- und Zeichentheorie, ein Widersinn ist. In der Erscheinung erscheint etwas, sagt also nicht: Das erscheinungsmäßig Gegebene ist ein Bild oder Zeichen für ein Anderes, etwa gar mystisch an sich Seiendes, Unzugängliches usw».

> Quest'ultima presentifica il soggetto nell'immagine: ciò che è propriamente intuitivo sostituisce dunque in una maniera peculiare ciò che non è intuitivo (PA, p. 180).

Sebbene, quindi, i vissuti percettivi non possano essere i giusti candidati per poter adeguatamente descrivere l'interazione con le tecnologie digito-virtuali, questo non vuole negare una verità basilare: gran parte di questa nostra interazione avviene per mezzo del senso della vista. Questo non solo perché possiamo *visivamente percepire* tali tecnologie, ma perché l'utilizzo che ne facciamo per plasmare il nostro mondo e la nostra realtà avviene, principalmente, per mezzo delle immagini. Noi vediamo *immagini* in uno schermo. Tuttavia, cosa possiamo dire riguardo alle immagini: possiamo considerarle alla stregua di un cubo, di una casa, di un viale alberato? O rappresentano qualcosa di più complesso? E se così fosse, allora cosa si potrebbe dire del *vedere*? Il vissuto percettivo che appartiene alla percezione esterna di un oggetto singolo può essere traslato anche al vissuto percettivo di un'immagine? Vi sono delle differenze riscontrabili? È forse carichi di queste domande che possiamo apprestarci all'analisi di quelle lezioni che Husserl preparò e svolse all'università di Gottinga nel semestre invernale 1904/1905: *Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*.

> Temi fondamentali di fenomenologia e teoria della conoscenza – questo era il tema che avevo comunicato per il corso che oggi inauguriamo. Avevo preso originariamente in considerazione i soli atti intellettivi superiori, la sfera cioè della cosiddetta "teoria del giudizio". Insieme ai miei allievi, in un lavoro comune, mi proponevo di occuparmi dei molteplici problemi – ancora del tutto privi di una formulazione adeguata – di questo ambito così ampio e ancora così poco conosciuto, e di saggiare con loro delle soluzioni, o perlomeno, di tentare delle soluzioni possibil. Già nell'elaborazione preparatoria dei materiali, mi resi tuttavia conto che per motivi non meramente pedagogici ma, prima di tutto, contenutistici era necessaria una trattazione esauriente degli atti intellettivi semplici situati al livello più basso. Mi riferisco qui naturalmente a quei fenomeni che, sotto i titoli generici di *percezione, sensazione, rappresentazione di fantasia, rappresentazione di immagine* e *ricordo*, sono certo a tutti ben noti, ma ciò nonostante ancora così poco scientificamente indagati (PA, p 31).

Esaminare le indagini husserliane significa tentare di valutarne la rilevanza e il potenziale attuale. Non si tratta di stabilire se tali analisi siano ormai superate, ma piuttosto sottoporle nuovamente a un esame critico e fenomenologico, poiché le molteplici forme di rappresentazione visiva contemporanea richiedono, per essere comprese, approcci descrittivi

che provino parallelamente a chiedersi – e auspicabilmente a disvelare – quali sono le modalità coscienziali che ci permettono di farne esperienza.

Fantasia e Coscienza d'Immagine

Cercando di indagare gli strati inferiori della coscienza, Husserl dedica la terza parte del corso di Gottinga allo studio della fantasia. Come abbiamo sottolineato fin dalla prima parte di questo lavoro, Husserl ha sempre cercato di addentrarsi nel problema della percezione anche cercando di dar conto delle differenze eidetiche che si danno tra questa e altri vissuti intenzionali. Così, lo studio della fantasia non è semplicemente un momento accessorio dell'analisi husserliana, quanto un passaggio necessario per pervenire a una teoria della conoscenza il più possibile soddisfacente.

> Finora ci siamo occupati della fenomenologia delle percezioni. Una tale fenomenologia non può essere perseguita e per sé conclusa in maniera completamente sufficiente senza prendere in considerazione dei fenomeni che le sono strettamente affini; e così, attraverso le analisi alla quali passeremo ora, ciò che abbiamo fin qui appreso riceverà qualche nuovo chiarimento, qualche integrazione, qualche arricchimento. Il nostro prossimo obiettivo è la fenomenologia delle *fantasie* (FI, p. 3).

Husserl si propone fin dall'inizio di sgomberare il campo da quelle interpretazioni comuni associate al termine, poiché tali definizioni risultano essere «vaghe e ambigue». L'approccio fenomenologico, quindi, deve concentrarsi esclusivamente su specifici tipi di «vissuti intenzionali»: *rappresentazioni intuitive che offrono sì un'intuizione di qualcosa, ma in un modo diverso rispetto a come questo qualcosa viene esperito nella percezione*. Ai vissuti percettivi, infatti, si contrappongono vissuti altrettanto intuitivi, nei quali le persone e le cose non si manifestano direttamente, ma «aleggiano» nella fantasia. Questi vissuti sono comunque oggettivanti: posso immaginare un albero, un amico, un fauno, il Roons o il castello di Berlino. Tuttavia, è evidente che non li percepisco come presenti, non li colgo nella loro corporeità o «in carne ed ossa», ma in quanto *presentificati*. Già con questa distinzione, Husserl manifesta la sua presa di posizione nei confronti del suo maestro Franz Brentano[165], denotando delle

[165] Husserl critica Brentano per non distinguere chiaramente tra l'"oggetto percettivo" e il "contenuto sensibile della percezione", arrivando a postulare «un oggetto esterno in senso assoluto, metafisico» (FI, p. 11). Inoltre, Brentano non attribuisce all'apprensione quel ruolo decisivo che caratterizza i vari tipi di rappresentazione. Secondo Husserl, è solo riconoscendo questa funzione all'apprensione che si può fenomenologicamente spiegare la differenza tra percezione e fantasia, perché altrimenti, come nella sua visione accade a Brentano, si riduce le differenze tra una rappresentazione percettiva e una rappresentazione fantastica a mere variazioni di contenuto. Cfr. *ivi*, pp. 11-15.

problematiche riguardanti il concetto stesso di rappresentazione e il rispettivo contenuto. Non nega che si diano differenze di contenuti tra rappresentazioni percettive e fantastiche[166], differenze che però non vuole ridurre a una diversità d'intensità, come se il *fantasma* che aleggia nella fantasia fosse un duplicato sbiadito di una sensazione[167]. In questo momento, però – e in continuità con la critica a Brentano – Husserl riconosce una differenza di apprensione. Secondo lo schema "contenuto apprensionale-apprensione"[168] delineato nelle *Logische Untersuchungen*, le manifestazioni emergono dall'unione di due componenti: una componente coscienziale, ovvero l'apprensione (che può essere percettiva o fantastica), e una componente materiale, rappresentata dal dato sensoriale (come la sensazione nella percezione o il fantasma nella fantasia). È l'apprensione vivificante ad agire su questo contenuto materiale, trasformandolo in un vissuto. Senza l'intenzione che lo anima, il contenuto non sarebbe ancora un atto di coscienza.

Come abbiamo avuto modo di vedere nella prima parte di questo lavoro, la percezione esterna non può essere un mero agglomerato o complessione di dati sensoriali. Il rapporto tra sensazioni e percezione è un rapporto mereologico: se le sensazioni cessano, allora cessa anche la percezione. Tuttavia, alla complessione di sensazione manca un passaggio essenziale per essere la «*complessione delle proprietà* che caratterizzano la cosa nel senso della percezione» (PA, p. 41).

> In contrato con le certezze dell'oggetto percepito, abbiamo chiamato questi contenuti reali immanenti, corrispondenti ai momenti materiali effettivamente percepiti (secondo i nostri esempi, ad esempio, il colore percepito e il colore sentito), contenuti sensibili o contenuti della sensazione. Il loro complesso totale, tuttavia, non costituisce il contenuto totale della *perceptio*, anche se abbiamo detto che, se cessano di esistere, può cessare di esistere anche la *perceptio* (EPE, p. 120, trad. e corsivi miei)[169].

[166] Cfr. *ivi*, p. 13: «Alla base delle percezioni vi sono le sensazioni; alla base delle fantasie i fantasmi sensibili».
[167] Cfr. *ivi*, p. 16: «le rappresentazioni percettive discendono da uno stimolo periferico, le rappresentazioni di fantasia no, e se ci si interroga sulle differenze descrittive, si fa riferimento (il primo a farlo è stato Aristotele) alla maggiore vivacità della rappresentazione percettiva. Hume si accontenta di questa sola differenza».
[168] Tale definizione compare anche in un manoscritto del 1909 (cfr. *ivi*, p. 155), dove Husserl pone in discussione questo schema.
[169] «Diese den eigentlich perzipierten dinglichen Momenten (nach Maßgabe unserer Beispiele etwa wahrgenommene und empfundene Farbe) entsprechenden reell immanenten Inhalte nannten wir im Gegensatz zu den wahrgenommenen objektiven Bestimmtheiten empfundene Inhalte oder Empfindungsinhalte. Ihr Gesamtkomplex macht aber nicht etwa den Gesamtinhalt der Perzeption aus, obschon wir sagten, dass, wenn sie fortfallen, auch die Perzeption nicht mehr sein könnt».

La complessione di sensazione è condizione necessaria ma non sufficiente all'occorrere della percezione[170]. Il dato sensoriale, infatti, da solo, non è sufficiente ad assolvere alla funzione principale del vissuto percettivo: renderci qualcosa *presente* nel carattere della corporeità. Grazie all'apprensione, infatti, «i contenuti sensibili diventano presentazioni dei corrispettivi momenti oggettuali» (PA, p. 42).

Husserl chiama in causa lo schema "contenuto apprensionale – apprensione" perché, a differenza degli oggetti percepibili che rappresentano una certa *coerenza*, *costanza* e *durata*, e che quindi consentono un vissuto *stabilmente* percettivo, «i fantasmi, invece, mi aleggiano dinanzi fugacemente, ora affiorano, ora scompaiono: non sono stabili» (FI, p. 17). Le preoccupazioni di Husserl sul fatto che *lo stesso* oggetto[171] può essere ora percepito, ora fantasticato trovano una possibile prima risposta nel considerare i fantasmi come qualcosa che si manifesta *nell'immagine*.

Verbildlichung e struttura dell'immagine fisica

> Abbiamo caratterizzato la percezione come un atto nel quale l'elemento oggettuale ci si manifesta, per così dire, di persona come presente in se stesso. Nella fantasia, l'oggetto appare sì in se stesso, nella misura in cui è appunto *esso* ciò che qui si manifesta, eppure non si manifesta come presente, è solo presentificato, è come fosse, per così dire qui, ma soltanto «per così dire»: esso ci si manifesta *nell'immagine*. I latini dicono *imaginatio*. La rappresentazione di fantasia sembra chiamare per sì in causa, oppure presupporre, un nuovo carattere d'apprensione, essa è una conversione in immagine [*Verbildlichung*] (*ivi*, p. 20).

Inizialmente, Husserl tenta appunto di spiegare l'immagine di fantasia nei termini di un'immagine fisica, cercando di far emergere i tratti comuni e le rispettive differenze. Si

[170] Possiamo rinvenire due argomenti che Husserl utilizza per giustificare questo *modus operandi*: da una parte, la complessione sensoriale può variare al restare costante del riferimento; dall'altra, la complessione sensoriale resta costante al variare del riferimento. Cfr. CS, pp. 56-57: «Abbiamo già menzionato l'evidenza per cui la complessione dei contenuti sensoriali può essere molto diversa, eppure le percezioni ad essa appartenenti, secondo la loro essenza, si mostrano come percezioni dello stesso oggetto; vale anche, viceversa, che la stessa complessione di contenuti sensoriali può fondare differenti percezioni, percezioni di oggetti diversi, come dimostra qualsiasi manichino nella misura in cui, da una certa posizione, si contrappongono due percezioni, quella della cosa-manichino e quella in cui ad essere presentato è un uomo, entrambe edificate sulla stessa base sensoriale. Questa considerazione guida il nostro sguardo verso il "*plus*" che è possibile rinvenire effettivamente nella percezione al di là della complessione sensoriale, e che costituisce la percezione nella più stretta compenetrazione con ciò che è percepito. I contenuti sensoriali per sé non contengono ancora niente del carattere della percezione, non contengono ancora niente del carattere della percezione, non contengono ancora niente della sua direzione verso un oggetto percepito; essi non sono ancora ciò che fa sì che un oggetto-cosa in carne ed ossa sussista».

[171] Cfr. FI, p. 20: «L'oggetto può persino aleggiarmi dinanzi nella fantasia in una manifestazione esattamente uguale a quella in cui è stato percepito, esso si manifesta dal medesimo lato, si manifesta come "visto dal medesimo punto di vista", con uguale illuminazione, colorazione, adombramento, e così via. Ciò nonostante, in un caso l'oggetto è percepito, nell'altro è fantasticato».

potrebbe ritenere che ogni esempio d'immagine fisica sia un caso che può essere ascritto agli oggetti percettivi: in entrambi i casi, queste *cose* si ritagliano un posto nel campo visivo, interrompono una continuità e nascondono alla vista le *altre* cose dietro di esse. Tuttavia, abbiamo più volte ribadito che, nel caso di un oggetto materiale, ad essere visti sono i suoi lati, i suoi aspetti, in rapporto ad una certa orientazione e alle condizioni dell'ambiente in cui è collocato. Nel caso di un'immagine, invece, ad essere vista non è l'immagine stessa ma il soggetto, ciò che è mostrato nell'immagine:

> in ogni siffatto rappresentare distinguiamo *immagine* e *cosa*. […] dobbiamo conservare solo l'*intendere*. Quando il castello di Berlino ci aleggia dinanzi nell'immagine di fantasia, è precisamente il castello di Berlino la cosa intesa, rappresentata. Eppure da esso distinguiamo l'immagine che ci aleggia dinanzi, che naturalmente non è una cosa reale e non è a Berlino. L'immagine rappresenta la cosa, ma non è la cosa stessa (*ivi*, p. 22).

Non è complicato vedere le ragioni che hanno spinto Husserl a tentare il parallelismo tra queste due forme di *immagini*. Nel vedere un'immagine, il nostro riferimento non è qualcosa che è *presente* nel nostro campo visivo o nel nostro ambiente circostante, bensì è qualcosa di *assente*. E questo riferimento avviene per mezzo di qualcosa che appare, invece, nel nostro orizzonte spaziotemporale.

Nella considerazione husserliana, relativamente ad esempi d'immagine fisica, sono poste sotto esame immagini tanto bidimensionali quanto tridimensionali[172]: stampe, incisioni, dipinti, fotografie, sculture, film, ecc. La tesi principale della teoria husserliana a riguardo, almeno in questa fase, sostiene che l'immagine fisica sia composta da diverse parti (che si riveleranno *momenti*) [173], ognuna delle quali contribuisce al senso dell'intero complessivo e alla cui relazione bisogna prestare attenzione. Consideriamo, ad esempio, una fotografia: essa è

[172] Vi sono delle differenze fenomeniche tra l'esperire immagini in due dimensioni o in tre o ancora immagini in movimento: Husserl se ne occupa nel testo n. 17. Interessante il fatto che anche Kendall Walton metta a confronto le sculture con le performance teatrali nella sua teoria del *make-believe*. Cfr. *ivi*, pp. 213-222; con Walton, 1990, p. 296: «Sculptures and theatrical performances are also props in visual games, although the ranges of visual actions which fictionally one performs are somewhat different. Representations of other kinds figure in games involving senses other than sight. When one listens to Haydn's String Quartet, opus 32. (The Bird), it is fictional that one hears the chirping of birds. Touching a teddy bear counts as fictionally touching a bear. Theater and film audiences fictionally hear as well as see. Let us broaden our understanding of "depiction" to include representations that are auditory or tactile or otherwise perceptual in the way that paintings are visual. A depiction, then, is a representation whose function is to serve as a prop in reasonably rich and vivid perceptual games of make-believe».

[173] Abbiamo avuto modo di vedere che, se l'intero è un oggetto, allora ogni sua parte o è un *momento* (non-indipendente) e non può essere disgiunto dall'intero se non attraverso un'operazione intellettiva, o è una *frazione* (indipendente), che può invece essere separata e associata come tale ad altre parti: a tal proposito, si veda la prima parte di questo lavoro. Sul fatto che le parti che compongono il conglomerato oggetto "*immagine"* siano da considerarsi *momenti* e quindi parti non-indipendenti, si veda De Warren, 2010.

innanzitutto un oggetto materiale, costituito da carta fotografica con pigmenti colorati. Questo oggetto ha una sua posizione spaziotemporale – ossia, può essere percepito visivamente ed esplorato secondo le caratteristiche strutturali di un vissuto percettivo – e può, quindi, entrare all'interno di una rete di possibili interazioni causali con altri oggetti. Tuttavia, non possiamo limitarci a considerare la fotografia come qualcosa di meramente percepibile. All'interno della fotografia si apre uno spazio, come nel caso di un paesaggio o di un ritratto, che è distinto dallo spazio reale in cui ci troviamo. Sebbene possiamo dire che la fotografia è "appoggiata su un tavolo" o "appesa al muro", condividendo così alcune caratteristiche con gli altri oggetti dello spazio reale, lo stesso non vale per il paesaggio o la persona raffigurati nella foto. Ci troviamo di fronte a uno spazio fittizio: non avrebbe senso affermare, ad esempio, che "la cascata è appesa al muro" o "la cascata si trova sul tavolo".

In qualità di osservatori, ci rivolgiamo quindi a uno spazio rappresentato, ignorando le proprietà fisiche del supporto che pure sono percepibili. Potremmo dire che "la stampa fotografica che mostra la cascata è appoggiata sul tavolo", descrivendo la superficie del foglio con le sue colorazioni, la sua ruvidezza e le altre proprietà e osservando che siamo *virtualmente*/*cinesteticamente* in grado di esplorare anche il retro del foglio. Per manifestarsi, infatti, le proprietà rappresentate nell'immagine richiedono necessariamente un supporto fisico, un oggetto materiale, e queste proprietà non possono essere confuse con quelle percettive del supporto stesso.

> Abbiamo tre *oggetti*: 1) l'immagine fisica, la cosa di tela, di marmo, etc., 2) l'oggetto che funge da rappresentante o oggetto raffigurante e 3) l'oggetto di cui si ha rappresentanza o oggetto raffigurato. Per quest'ultimo, preferiamo semplicemente dire *sujet-immagine*. Per il primo, immagine fisica [*Bildding*]; per il secondo, immagine che funge da rappresentante oppure oggetto-immagine. Ora, naturalmente, non è che quest'ultima, l'immagine che funge da rappresentante, sia una parte o un lato della cosa-immagine fisica. Questo vale sicuramente per i pigmenti di colore che sono distribuiti sulla tela, per i tratti del disegno che sono stesi sulla carta. Questi […] non sono, però. L'immagine che funga da rappresentante, l'immagine propria dell'*imaginatio*, la cosa-parvenza che giunge per noi a manifestazione sulla base delle sensazioni di colore, forma, etc. (*ivi*, p. 24).

Husserl chiarisce la distinzione tra *ciò che appare* e *ciò che è inteso* utilizzando l'esempio di una fotografia raffigurante un bambino. Quando osserviamo la foto, comprendiamo intuitivamente che l'immagine rappresenta il bambino ritratto, ossia il soggetto che ha posato per lo scatto in specifiche circostanze passate. Tuttavia, basta spostare l'attenzione dalla consueta direzione interpretativa per notare che l'immagine stampata sulla carta fotografica

differisce in alcuni aspetti dal soggetto reale. Solo attraverso una specifica interpretazione, possiamo considerare certi tratti visibili come proprietà analoghe a quelle del soggetto raffigurato. Ad esempio, osservando la dimensione o il colore dell'immagine, si comprende che questi tratti vengono associati a proprietà corrispondenti del soggetto reale, ignorando la discrepanza tra ciò che appare nella fotografia e il soggetto raffigurato, proprio in virtù di uno specifico spostamento di senso.

In genere, quando guardiamo una fotografia di un bambino, ci riferiamo al bambino così com'era al momento dello scatto, con il suo incarnato e le sue dimensioni reali. Questo avviene attraverso le tonalità cromatiche prodotte dalla stampa e dalla forma che possiamo vedere nel riquadro fotografico. Tuttavia, esiste sempre una differenza inevitabile tra i colori, le forme e le dimensioni effettive del soggetto reale e quelle che appaiono nella foto – basti ripensare all'assurdità di dire che "la cascata si trova sul tavolo". Nonostante ciò, sono proprio questi tratti visibili dell'immagine fotografica a costituire la base per il riferimento al soggetto reale, poiché si rivelano alcune proprietà dell'oggetto a cui ci si riferisce.

Tale distinzione essenziale evidenzia una differenza fondamentale nel fenomeno dell'immagine: mentre ciò che appare sono i colori e le dimensioni fotografiche, ciò che intendiamo sono i colori e le dimensioni del soggetto reale, che appartiene al mondo concreto. Questa discrepanza tra ciò che appare e ciò che è inteso giustifica il fatto che vedere oggetti materiali sia un'attività diversa dal vedere oggetti *nelle* immagini. Nel primo caso, l'osservatore si riferisce direttamente all'oggetto percepito, attraverso le sue proprietà e parti che si mostrano in una complessione di sensazioni sulle quali interviene l'intenzione. Nel secondo caso, invece, l'osservatore si riferisce a proprietà e parti dell'oggetto rappresentato, che non si manifestano direttamente ma sono suggerite attraverso l'immagine. In altri termini: se nel primo caso *intendiamo l'oggetto della percezione G*, nel secondo caso *intendiamo G mediante* I_g.

Quanto detto si basa su una distinzione essenziale tra proprietà percettive e proprietà figurative. Le proprietà percettive appartengono all'oggetto materiale che funge da supporto per l'immagine e si manifestano attraverso apparizioni percettive. Le proprietà figurative, invece, si riferiscono all'oggetto-immagine e si manifestano in apparizioni che rappresentano le proprietà di un oggetto assente. In altre parole, se la cosa-immagine è un oggetto reale, collocato in un orizzonte spaziotemporale attuale, il *Bildobjekt* appartiene a una dimensione irreale[174].

[174] Cfr. FI, pp. 23-24: «La fotografia in quanto cosa è un oggetto reale e come tale viene assunta nella percezione. Quella prima immagine, però, è un qualcosa che si manifesta, che non è mai esistito e che mai esisterà, e che, naturalmente, nemmeno per un istante ha per noi valore di realtà. Dall'immagine fisica distinguiamo pertanto l'immagine che funge da rappresentante, l'oggetto che si manifesta, che ha funzione raffigurativa: attraverso di essa viene raffigurato il *sujet*-immagine».

Tutto sta nel chiedersi, ora, in virtù di cosa possa darsi questa relazione tra questi tre momenti dell'immagine. In termini fenomenologici, potremmo chiedere così: dal momento che la base sensoriale è comune a tutti e tre i momenti dell'immagine, quale relazione intercorre tra l'apprensione percettiva del *Bildding* e l'apprensione immaginativa del *Bildobjekt*?

Contrasto e somiglianza

Ribadiamolo: dire che la complessione sensoriale su cui agiscono le apprensioni è la stessa per tutti i momenti di un'immagine fisica, prevede che innanzitutto l'immagine non ha, come sua proprietà effettiva, quella di *essere-immagine*, accanto alla forma o alla materialità. Sta, quindi, a significare che quell'immagine viene intesa in *senso* differente: (i) ora come una stampa fotografica in bianco e nero, (ii) ora come supporto in cui si manifesta un'immagine rappresentante, (iii) ora come immagine di un rappresentato. Risulta, al tempo stesso, opportuno sottolineare che, sebbene la descrizione fenomenologica ci consente di effettuare la distinzione di questi momenti, Husserl è dell'idea che l'oggetto inteso, nella coscienza d'immagine, sia il *Bildsujet* fin da subito.

Infatti, la possibilità che il *Bildobjekt* si manifesti dipende da due fattori: l'incompatibilità[175] tra le apprensioni che si contendono la medesima base sensoriale e la sostituzione dell'apparizione percettiva di un oggetto materiale con quella di un'immagine. Quest'ultima introduce nel campo visivo proprietà figurative relative a un oggetto assente. Husserl definisce la relazione intenzionale tra l'apprensione percettiva del supporto materiale e quella figurativa dell'oggetto-immagine come *contrasto*. Questo contrasto consente all'oggetto-immagine, in una rappresentazione d'immagine fisica, di distinguersi contemporaneamente dagli altri due elementi coinvolti: il supporto materiale e il soggetto rappresentato.

Da un lato, l'oggetto-immagine contrasta con la sintesi percettiva del supporto che lo contiene. Per esempio, una cornice può delimitare idealmente il punto di separazione tra lo spazio percepito del supporto e lo spazio figurativo dell'immagine. Nel campo visivo, infatti, i

[175] In questa prima fase, l'incompatibilità ha eminentemente carattere temporale: non può darsi, cioè, coesistenza tra le due apprensioni di senso specificatamente differente. Cfr. *ivi*, p. 54: «di fatto, certo, mentre ci immaginiamo il *sujet*, ci stanno dinanzi agli occhi l'immagine in quanto cosa spazialmente presente e l'immagine in quanto *fictum*, in quanto supporto dell'*imaginatio*. E tuttavia si è colti dal dubbio non appena viene sollevata la questione dei contenuti apprensionali di queste due manifestazioni. L'oggetto-immagine e l'immagine fisica non hanno infatti contenuti apprensionali separati e diversi, bensì identicamente i medesimi. Le medesime sensazioni visive vengono interpretate come punti e linee sulla carta *e* vengono interpretate come figura plastica che si manifesta. Le medesime sensazioni vengono interpretate come *cosa di gesso* e vengono interpretate come *bianca figura umana*. E, pur nell'identità della base sensoriale, le due apprensioni non possono tuttavia coesistere nello stesso momento, esse non possono far emergere due *manifestazioni* contemporaneamente. Possono sì farlo alternativamente, ma non nello stesso momento: sono pertanto separate».

contenuti fenomenici degli oggetti emergono attraverso diverse apprensioni percettive che possono convergere in un unico atto percettivo o dar luogo ad atti distinti. La percezione si occupa di ciò che si manifesta nella corporeità, ovvero le proprietà degli oggetti che condividono lo stesso ambiente spaziale e temporale dell'osservatore. In questa cornice, ogni elemento percepito si inserisce in una connessione oggettiva coerente, formando un'unità di senso. L'attribuzione del carattere di realtà a un oggetto dipende dalla continuità e dalla coerenza delle sue apparizioni percettive, dove ogni nuova apparizione conferma il senso di quelle precedenti. Ed è tale decorso coerente ciò che permette agli oggetti del campo visivo di acquisire il valore della *Wirklichkeit*.

Dall'altro lato, l'oggetto-immagine si differenzia anche dal *sujet*-immagine, ovvero il soggetto rappresentato. Sebbene l'oggetto-immagine presenti elementi di somiglianza con il *sujet*, come la forma o i dettagli riconoscibili, deve anche mantenere tratti di differenza. *Questi tratti distintivi sottolineano che un oggetto-immagine è sempre e comunque un'immagine, non l'oggetto reale*. *Non c'è nulla da correggere per ottenere una somiglianza perfetta, perché tale distinzione risulta essere una condizione necessaria per la coscienza d'immagine*. Secondo Husserl, affinché si sviluppi una consapevolezza specifica dell'immagine, deve esistere un *contrasto* appunto tra l'immagine e ciò che non è immagine (ossia l'oggetto reale). Senza questa distinzione, al posto della coscienza d'immagine avremmo piuttosto una coscienza percettiva non-veridica.

> Le differenze fra immagine che funge da rappresentante e *sujet*-immagine, fra l'oggetto che propriamente si manifesta e quello che attraverso esso è presentato e inteso sono, di caso in caso e, soprattutto, a seconda dei modi di raffigurazione, molto diverse e mutevoli. Ma tali differenze sono sempre presenti. Se l'immagine che si manifesta fosse, dal punto di vista fenomenico, assolutamente identica all'oggetto inteso o, meglio, se la manifestazione d'immagine non si distinguesse per nulla dalla manifestazione percettiva dell'oggetto stesso, allora difficilmente si giungerebbe a una coscienza del carattere d'immagine. Una cosa è certa: deve essere presente una coscienza della differenza, sebbene il *sujet* in senso proprio non si manifesti. L'oggetto che si manifesta, infatti, non vale per sì, bensì in quanto rappresentante per un altro oggetto uguale o simile a esso (*ivi*, p. 25).

Consideriamo il seguente esempio (fig. 6). Su un tavolo abbiamo una cornice, nella quale è posta la foto della Cascata delle Marmore. Un primo tipo di contrasto legato alle immagini si basa sulle caratteristiche fisiche del supporto materiale che le ospita. Queste caratteristiche possono risultare inadeguate per rappresentare in modo realistico ciò che appare nell'immagine. Ad esempio, se la fotografia della Cascata fosse in bianco e nero, non rappresenterebbe i colori

reali con cui la cascata si presenta nella realtà. Inoltre, sapendo che è alta 165 m, la sua "misura" non potrebbe essere costretta all'interno di una cornice e posta su un tavolino. Sebbene le forme e i colori raffigurati nel *Bildobjekt* derivino dalle proprietà fisiche del supporto, il supporto stesso può possedere tratti – cromatici o morfologici – che non coincidono con quelli dell'oggetto reale rappresentato, ovvero ciò che percepiremmo nella sua corporeità. Le proprietà figurative del *Bildobjekt* possono mostrare elementi come forme, colori o la presenza/assenza di movimento, che potrebbero differire da ciò che normalmente associamo agli oggetti reali, in base alle conoscenze e aspettative dell'osservatore. Se non considerassimo il contrasto tra immagine e realtà, potremmo immaginare di girare intorno alla fotografia per scoprire nuovi lati del soggetto rappresentato, proprio come faremmo con un oggetto reale. Tuttavia, ciò non è possibile: nella percezione di un oggetto materiale, ogni lato visibile non esaurisce l'interezza dell'oggetto, ma è parte di una serie percettiva integrabile con altri aspetti. Nel caso di un *Bildobjekt*, invece, questa continuità è interrotta; se ci muoviamo attorno al supporto, vedremo solo altri aspetti fisici del *Bildding*, come il retro della foto o, meglio, della cornice, ma non nuovi lati del soggetto rappresentato.

Fig. 6 Cornice con foto della Cascata delle Marmore, su tavolo

Questa discontinuità riguarda anche il rapporto dell'immagine con l'ambiente circostante e le leggi causali che regolano gli oggetti materiali. Da un lato, la foto crea una discontinuità nel campo visivo, bloccando ciò che si trova dietro, ma il suo contenuto interno apre uno spazio fittizio, separato dal contesto reale. Questo spazio fittizio non segue le stesse regole di continuità dimensionale degli oggetti materiali: vale a dire che non possono esserci relazioni di grandezza

o di distanza tra gli elementi del mondo reale e quelli rappresentati nell'immagine, perché questi ultimi non appartengono alla stessa struttura orizzontale degli elementi del mondo reale. Dall'altro lato, l'immagine non è vincolata alle stesse leggi causali degli oggetti corporei. Possiamo far cadere una foto della cascata, rimuoverla dalla cornice, o addirittura strapparla: tutte queste azioni riguardano il *Bildding*, ovvero il supporto materiale, ma non hanno alcun effetto sulla cascata *irreale* rappresentante, né tantomeno sulla cascata *irreale* rappresentata.
Infine, la complessione sensoriale che genera sia l'apprensione percettiva sia quella figurativa consente non solo il contrasto, ma anche una certa compenetrazione tra i due aspetti. Grazie a questo movimento, il *Bildobjekt* spinge il *Bildding* sullo sfondo dell'attenzione dell'osservatore, facendone svanire l'apparizione percettiva da una parte del campo visivo[176].
In altre parole: se ci riferiamo all'immagine, allora non è possibile affermare che l'immagine apra alla *Wirklichkeit*, e che quindi sia attuale al pari di qualsiasi altro oggetto *meramente* percepibile. Tale impossibilità è di tipo tanto spaziale[177] – perché il *Bildobjekt* porta con sé una

[176] Husserl, per descrivere questa relazione, ricorre all'esempio di un'incisione all'interno di una cornice. Cfr. *ivi*, pp. 54-55: «L'incisione ci mostra un disegno. Dediti alle intenzioni del pittore o dell'incisore, non abbiamo apprensione del disegno come di un sistema di tratti e ombreggiature su di una superficie di carta, bensì, fin dove, in generale, si estende il disegno, non vediamo carta, ma forme plastiche, e in esse, o attraverso di esse, trova compimento una relazione al *sujet*. L'incisione ha un margine bianco di carta: lì vediamo carta. Il quadro ha una cornice, e la cornice si staglia contro la parete alla quale essa è appesa insieme alla propria carta; la parete fa parte della stanza, una parte considerevole della quale ancora si estende nel campo visivo. Tutto ciò non è privo di significato. […] Innanzitutto, per quanto concerne l'immagine, la parte di essa non interessata dall'estensione del disegno fa parte dell'unità dell'apprensione percettiva. *Al contrario*, per quanto concerne il disegno stesso, l'apprensione percettiva è assente. Perlomeno non possiamo qui senz'altro dire: vediamo della carta. Fin dove v'è coincidenza fra i contenuti apprensionali, l'apprensione d'immagine scalza l'apprensione della carta. O, meglio ancora: l'oggetto-immagine si manifesta ed è supporto della coscienza-del-*sujet*. Tutti i contenuti apprensionali sono esauriti da questa manifestazione. Vi è anche, in un certo modo, una seconda apprensione, l'apprensione della carta, essa è connessa all'*apprensione* continuativamente unitaria *del campo visivo*, viene suscitata da essa, ma mentre il restante campo visivo è manifestazione, essa non è manifestazione, poiché i contenuti apprensionali le sono sottratti. I suoi contenuti apprensionali fungono ora come contenuti apprensionali dell'oggetto-immagine. E tuttavia essa *inerisce* a questi contenuti apprensionali: in breve, c'è contrasto. Ma di una specie particolare. *Vince* l'oggetto-immagine».
[177] Cfr. *ivi*, pp. 55-57: «Mentre viviamo nell'*imaginatio* del *sujet*, il campo visivo della nostra percezione non scompare. Al contrario, abbiamo – anche se non nella forma di un intendere primario – la percezione dell'ambiente circostante, che è anche l'ambiente circostante dell'immagine e anzi, in un certo modo, persino l'ambiente circostante del *sujet*. […] C'è contrasto. Ma di una specie particolare. *Vince* l'oggetto-immagine, in quanto giunge a manifestazione; i contenuti apprensionali si compenetrano con l'apprensione dell'oggetto-immagine e si fondono nell'unità della manifestazione. Ma l'altra apprensione è ancora lì, ha la sua connessione normale, stabile, con la manifestazione dell'ambiente circostante. La percezione offre il carattere della realtà presente. L'ambiente circostante è l'ambiente circostante *reale*, anche la carta è una presenza reale; l'immagine si manifesta, ma essa contrasta con il presente reale, essa è pertanto meramente "immagine", essa è, per quanto si manifesti, un *nulla*. […] La manifestazione dell'oggetto-immagine si distingue dalla normale manifestazione percettiva in un punto, in un punto essenziale che ci rende impossibile considerarla una normale percezione: essa porta in sé il carattere dell'*irrealtà*, del *contrasto con il presente attuale*. La percezione dell'ambiente circostante, la percezione nella quale si costituisce per noi il presente attuale, si estende attraverso la cornice e da quest'altra parte si chiama "carta stampata", oppure "tela pennellata". Questo non lo vediamo in senso *proprio* […] ma in maniera impropria – nel modo della "presentazione impropria"»; con Ferencz-Flatz, 2009, pp. 238-239: «Nun ist aber das Bildding, dessen „reale Eigenschaften" von dem Bildding in Beschlag genommen werden, bloß in der Weise einer „uneigentlichen Präsentation" gegeben, d. h. eigentlich nicht sichtbar im Bereich der Bilderscheinung selbst. Da aber das Bildobjekt und das Bildding dieselben Empfindungsdaten als Unterlage haben, und da offensichtlich die selben

non condivisione dell'ambiente spaziale in cui è inserito l'osservatore – quanto temporale[178] – perché l'immagine si colloca in una fase che non coincide con l'«adesso» dell'osservatore.

> Tutte le volte in cui un'apprensione percettiva entra in contrasto con una seconda apprensione – il che presuppone che esse, interamente o riguardo a una parte, abbiano la medesima base sensoriale –, l'apprensione che determina ciò che è realmente presente è quella che si combina con l'unità della percezione attuale complessiva nell'insieme comprensivo della percezione e che è partecipe della forza delle intenzioni di credenza che si fondano reciprocamente. Ma l'altra apprensione, nella misura in cui s'appropria del contenuto sensibile, di un qualche spaccato di uno o più campi sensibile e produce una manifestazione, costituisce un mero *fictum*, un *oggetto-parvenza*, una mera «immagine» – come si suole altresì dire – anche dove non abbia luogo una rapprensentanza-immagine. Questo è dunque il caso di ogni «parvenza *sensibile*» (*ivi*, p. 58).

È curioso che Husserl – nelle righe immediatamente successive, sempre all'interno del §23 di Hua XXIII – paragoni il *fictum* del *Bildobjekt* con il bastone spezzato nell'acqua o il suo classico esempio dell'uomo-manichino. Sembrerebbe darsi una discordanza rispetto a quanto detto nella prima parte di questo lavoro, poiché se veramente un bastone spezzato nell'acqua o un manichino che apprendiamo inizialmente come uomo sono da considerarsi *fictum* alla stregua dell'oggetto-immagine, come possiamo considerarli dei casi percettivi? Sembrerebbe, quindi, che la prospettiva di Stepanians[179] sia corretta. Il carattere di *fictum* dell'oggetto-immagine, però, serve a focalizzare l'attenzione sulla distinzione eidetica che sussiste tra l'attualità della percezione e l'inattualità dell'immagine. L'inattualità deve essere considerata

---

Empfindungsdaten nicht zugleich als zwei verschiedene Gegenstände aufgefasst werden können (den Fall ausgeschlossen, dass sie in einem Verhältnis von Teil und Ganzem zueinander stehen, was hier nicht zutrifft), so erhalten wir eine prinzipielle Unverträglichkeit: Das Bildobjekt „usurpiert" durch sein Erscheinen ein Recht, das, dank seiner Einstimmigkeit mit der Bildumgebung, eigentlich dem Bildding zukommt. Die Ergänzungsintentionen der Bildumgebung, welche ihre Erfüllung im Bildding finden, sind durch das Erscheinen eines Bildobjekts enttäuscht, das die erfahrungsmäßige Umgebung nicht widerspruchslos einverleiben kann. Kurz: *die Bildumgebung setzt sich nicht widerstreitslos durch den Bildraum fort*».

[178] Cfr. *ivi*, pp. 57-58: «Questa è la percezione che costituisce il "presente", la realtà attualmente presente. E con quest'ultima coincide, per una parte, una seconda percezione, o piuttosto solo un'apprensione percettiva. Essa cancella il carattere proprio di una parte corrispondente della percezione-dell'adesso, coincide, dunque con una parte di quella percezione che fornisce solamente una manifestazione impropria. Così qui abbiamo manifestazione, intuizione sensibile e oggettivazione, ma in *contrasto* con un presente vissuto. Abbiamo manifestazione di un non-adesso *nell'adesso*. *Nell'*adesso, in quanto l'oggetto-immagine si manifesta nel mezzo della realtà percettiva e avanza, per così dire, la pretesa di avere una realtà oggettiva al suo interno. *Nell'adesso* altresì in quanto l'apprensione d'immagine è un adesso-temporale. D'altra parte, però, è anche un "non-adesso", in quanto il contrasto rende l'oggetto-immagine un *qualcosa di nullo*, che sì, si manifesta, ma che non è niente, e che può solo servire a *presentare* qualcosa che è. Questo qualcosa di presentato, però, non può evidentemente mai presentare l'adesso con il quale è in contrasto, esso può pertanto presentare soltanto qualcosa d'altro, un qualcosa di non presente».

[179] Si veda la nota 105 di questo lavoro.

di un carattere diverso rispetto a quelli dell'esistenza e dell'inesistenza[180], così come il carattere di attualità. La qualità "uomo" che noi attribuiamo al "manichino" deve essere appresa in un decorso percettivo per poi venire negata: a $\mathbf{t_1}$, attribuiamo *realtà* all'uomo; a $\mathbf{t_2}$, attribuiamo *realtà* al manichino; a $\mathbf{t_3}$, abbiamo coesistenza dei caratteri *realtà*-manichino e *nullità*-uomo. Anche in questo caso c'è contrasto tra le due apprensioni *uomo* e *manichino*, o tra quelle *bastone "spezzato" nell'acqua* e *bastone "dritto" nell'acqua*, ma questo contrasto è appunto conseguenza di un decorso percettivo. Il caso dell'immagine è invece differente, perché il *Bildobjekt* non mostra le sue proprietà, ma quelle che appartengono a un altro oggetto – contrariamente a quanto accade invece nei due casi "meramente" percettivi considerati[181]. Sostenere che un oggetto percepibile è attuale significa che è inserito all'interno dello stesso ambiente orizzontalmente percepibile in cui è situato l'osservatore; e tale attualità, come abbiamo visto, non coincide con il carattere di realtà o di esistenza. Ribadire, invece, che l'oggetto-immagine è una *parvenza* [*Schein*] equivale a sostenerne l'*inattualità* – perché causa una discontinuità nell'apprensione spaziotemporale e causale tipica dell'essere inseriti in un

[180] Cfr. FI, pp. 26-27: «L'oggetto-immagine non esiste veramente. Ciò significa non soltanto che esso non possiede un'esistenza al di fuori della mia coscienza, ma che non la possiede nemmeno all'interno della mia coscienza: esso non possiede affatto esistenza».

[181] L'apparizione di ciò che si presenta possiede un contenuto tale da poter essere definito come percettivo, non solo per la stabilità e l'intensità con cui si integra nel campo visivo, ma anche per la ricchezza delle sue caratteristiche sensoriali. Gli aspetti che emergono, riguardanti forma, dimensioni e posizione, coincidono con quelli che un bastone "dritto" o un manichino mostrerebbe a un osservatore tramite percezione diretta. Husserl, a tal proposito, implicitamente sembra sottolineare che, se in questi casi considerati possiamo comunque parlare di una *manifestazione conforme a perceptio* [*perzeptive Erscheinung*], visto il carattere di attualità all'opera, lo stesso non può dirsi per l'oggetto-immagine. Non è una questione, potremmo dire, di secondo grado, ma di primo: il problema è che, nel caso di rappresentazione d'immagine fisica, intendiamo un oggetto che, però, non è attuale, non è presente. Lo intendiamo nella sua inattualità. Cfr. *ivi*, p. 90: «L'immagine che si introduce non si dà mai come manifestazione conforme alla *perceptio* [*perzeptive Erscheinung*], come parte del campo della percezione [*als Stück des Wahrnehmungfeldes*]»; con Richir, 2003, p. 25: «Elle est, comme dit Husserl, une «apparence perceptive», avec cela que le "perceptive" traduit ici *perzeptiv* et non *Wahrnehmung*, c'est-à-dire une *Perzeption* qui n'est ni un acte de visée intentionnelle ni la réception passive d'une "empreinte" (*typos*, *pathos*). Cela nous permet d'analyser simplement le premier cas, où la figuration intuitive a un support physique. Manifestement, s'il n'y avait pas l'intentionnalité imaginative d'objet, le support physique se réduirait à un ensemble de taches plus ou moins claires ou sombres, ou de taches de couleurs, et cela signifie, en fait, que la figuration intuitive de l'objet imaginé y est en jeu, de la même manière que dans le premier cas, comme ce en quoi s'organisent ces taches (objets de *Wahrnehmung*) pour ainsi dire en vue de l'objet intentionnel imaginé. Le support physique n'est donc que support, et ce n'est que par une subreption que l'on peut dire que l'image, la figuration intuitive, y est réellement visible: elle y est tout au contraire autant en simulacre entre le sujet (regardant) de l'acte de visée imaginative et l'objet de cette même visée, que je ne reconnais ou n'identifie que par l' intentionnalité imaginative elle-même. Un personnage n'est pas là dans son portrait, ni un paysage dans sa photographie ou sa "représentation" peinte. Si le personnage ou le paysage sont présents dans l'acte intentionnel d'imaginer (comme "corrélats noématiques" de l'acte), ils ne sont pas là, en présence, au monde».

ambiente percettivo[182] – e la *mediatezza*[183] – poiché non è la cosa reale, ma solamente un suo *rappresentante*. Affinché si caratterizzi come immagine fisica, il contrasto è un movimento essenziale, perché altrimenti non ci sarebbe alcuna differenza tra un oggetto-immagine e un oggetto percettivo di *dubbia* manifestazione:

> Una cosa è certamente chiara sin dall'inizio: nel caso d'immagine fisica, l'«immagine» – vale a dire l'oggetto-immagine – è un *fictum*; un oggetto percettivo, ma anche un oggetto-parvenza. Essa si manifesta nel modo di una cosa fisica reale, ma si manifesta in contrasto con il presente attuale che si produce nella percezione priva di contrasto (*ivi*, p. 65).

Una volta che l'oggetto della nostra intenzione si è caratterizzato come *immagine fisica*, sono possibili operazioni di posizionalità e modalizzazione (affermazione, negazione, dubbio, ecc.) rispetto a ciò che appare nell'immagine[184] e che *somiglia* al *sujet*. Quest'ultimo è, infatti, l'elemento essenziale e imprescindibile nella struttura di un'immagine, rappresentandone il riferimento intenzionale. Questo implica che il *sujet* e l'oggetto-immagine siano distinti ma non separabili, sia dal punto di vista del riferimento specifico dell'immagine fisica sia della sua struttura fenomenologica. Per quanto riguarda il riferimento, la distinzione si basa sull'intervento di un'apprensione specifica che mira al soggetto. Senza questa apprensione – che subordina l'apparizione dell'oggetto-immagine alla rappresentazione del soggetto inteso –

[182] Cfr. Summa, 2021b, p. 211: «Husserl characterizes the image-object as a "semblance" (Schein) […]: somehow playing with the ambiguity of the term, as an appearance that may turn out to be veridical or deceptive, he thereby emphasizes that the image-object is not the real thing, but rather what appears in the image, in its characteristic mode of appearance. Also, he seems to indicate that, in order to apprehend the image-object as such, we do not need to make any assumptions concerning the real existence of the re- presented thing. The image-object somehow marks a discontinuity in the spatio-temporal and causal apprehension of the surroundings: the image-object is not part, for instance, of the space and time of the room in which the image is located; it rather opens up a spatio-temporal dimension that somehow conflicts with the one we are actually experiencing».

[183] Cfr. Richir, 2003, p. 25: «C'est dire, et là réside toute la subtilité de l'analyse, que cette figuration (classiquement: l'image) joue un rôle paradoxal, tout auxiliaire si l'imagination est délibérée ou volontaire: elle n'est pas en elle-même objet intentionnel, même imaginaire, elle n'est jamais posée pour elle-même mais médiatrice d'une position (ici: quasi-position), et son irréalité lui confère à la fois le statut d'un néant (si elle était posée) et le statut d'un simulacre sans autonomie propre (si elle n'est pas posée, comme c'est, en général, le cas). Bref, elle n'existe (ne "fonctionne") que si elle n'existe pas, et n'existe pas (comme être ou objet) si elle existe».

[184] Questa struttura temporale è esplicitata all'interno di PBE: *Beilage XLIII*, pp. 450-453. Anche se posso operare congetture sul *Bildsujet*, quest'ultimo deve appunto prima manifestarsi come tale; solo poi, potrò affermare: «potrebbe essere un uomo cattivo», «sembra che abbia una mano piccola». Nel caso di un ritratto di persona che conosciamo, possiamo anche effettuare un confronto con il *Bildsujet* e riscontrare che «la mano appare piccola, ma lui le ha grandi», o che, sebbene i suoi tratti sembrino insidiosi, «l'uomo è un personaggio assolutamente trasparente». Cfr. *ivi*, p. 452: «Wir haben hier also 1) Aussagen, die das Angeschaute auseinanderlegen nach dem, was in ihm dargestellt ist, was darin <als> „zweifellos" gewiss-dargestellt ist, was darin als Möglichkeit offen ist, was darin nicht ganz gewiss, aber als-wahrscheinlich-so-seiend dargestellt ist. 2) Aussagen, welche sich nicht auf das Dargestellte als solches, sondern auf dasselbe, in Zusammenhang mit meiner sonstigen Erfahrung gebracht, beziehen».

non si potrebbe realmente parlare di esperienza d'immagine, ovvero di un "qualcosa-che-apparendo-in-x-rappresenta-y".

Dal punto di vista fenomenologico, la distinzione tra oggetto-immagine e soggetto introduce una differenza descrittiva: l'oggetto-immagine corrisponde al contenuto fenomenico che appare nell'immagine, mentre il soggetto è l'oggetto inteso dall'osservatore e non appare direttamente[185]. Di conseguenza, l'osservatore si riferisce a una doppia oggettualità: l'oggetto-immagine (il contenuto che appare nell'immagine) e il soggetto (l'oggetto inteso nell'esperire l'immagine). L'apparizione del *Bildobjekt* stimola l'apprensione del *sujet*, che si distingue dall'oggetto-immagine ma gli è in parte simile. Tuttavia, l'apprensione del *Bildsujet* non si riferisce al soggetto in modo generico, ma in virtù di determinate proprietà che definiscono il suo senso apprensionale.

È essenziale notare che non può esserci identità tra *Bildobjekt* e *Bildsujet*. In un ritratto, per esempio, è possibile vedere la persona raffigurata, ma la figura visibile nel quadro differisce dalla persona reale. Quest'ultima, dotata di ulteriori proprietà, potrebbe essere ancora viva o non più esistere quando il ritratto è osservato. Senza una chiara differenza tra immagine e soggetto reale, l'osservatore non vedrebbe un ritratto di una persona ma la persona stessa, con tutte le sue caratteristiche percepibili direttamente[186]. Questa distinzione è resa possibile anche dalla somiglianza tra oggetto-immagine e soggetto.

---

[185] A tal proposito, Carmelo Calì coglie la sottigliezza dell'analisi husserliana. Cfr. Calì, 2002, p. 88, nota 39: «Husserl rileva a volte questa distinzione usando "*Gegenstand*" per l'oggetto inteso [*Bildsujet*] dell'immagine, e "*Objekt*" per il contenuto fenomenico dell'immagine, [*Bildobjekt*]. La distinzione tra questi due "oggetti" non è ontologica, ma deriva da esigenze descrittive. Husserl sostiene, infatti, che nell'immagine solo il *Bildobjekt* appare [*erscheint*], mentre il *Bildsujet* vi è inteso [*gemeint*]».

[186] Cfr. FI, §19. Qui, Husserl tenta di spiegare la relazione di dipendenza che fonda un'apparizione figurativa. Infatti, è opportuno considerare tanto il contenuto fenomenico dell'immagine, quanto la doppia oggettualità di cui esso è parte: «laddove non c'è manifestazione non c'è nemmeno nulla che possa servire, in quanto immagine, a presentificare qualcosa d'altro; deve starci davanti agli occhi un oggetto affinché in esso si possa renderne rappresentato un altro» (*ivi*, p. 48). In questa sede, Husserl arriva a proporre delle affermazioni che lo avvicinano alle tesi espresse dallo psichiatra Ernst Jentsch nel suo *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906). In un *Panoptikum* è chiaro che l'osservatore può oscillare a lungo nel dubbio, ma allora potremmo non essere più in una coscienza estetica d'immagine, in cui sono chiari ed essenziali «i momenti della differenza». Cfr. FI, pp. 49-50: «La figura di cera, con i suoi vestiti reali, capelli reali, e così via, e anche nei movimenti artificialmente imitati attraverso il congegno meccanico, assomiglia così tanto all'uomo naturale che la coscienza percettiva si impone, momentaneamente, sempre di nuovo. […] Il dissidio nel quale veniamo in questo caso trasportati è naturalmente un effetto grossolano e del tutto inestetico. Le figure di cera, imitando la realtà il più esattamente possibile […] offrono manifestazioni percettive di uomini che coincidono in modo talmente perfetto con gli uomini raffigurati che i momenti della differenza non possono produrre una netta e chiara coscienza di differenza, vale a dire una sicura coscienza del carattere d'immagine. Questa è però la base essenziale per la possibilità del sentire estetico nell'arte figurativa. Senza immagine [*Bild*] non c'è arte figurative [*bildende*]. E l'immagine deve distinguersi *in modo chiaro* dalla realtà, vale a dire in modo puramente intuitivo, senza alcun ausilio di pensieri indiretti. Dobbiamo venire sollevati dalla realtà empirica e innalzati nel mondo, parimenti intuitivo, del carattere d'immagine. La parvenza estetica non è un inganno dei sensi. Il piacere per il grossolano imbroglio o per il rozzo contrasto fra realtà e parvenza, nel quale ora la parvenza si fa passare per realtà, ora la realtà per parvenza – realtà e parvenza giocano l'un l'altra, per così dire, a nascondino – è l'estremo opposto rispetto al piacere estetico, che si fonda sulla chiara e pacifica coscienza del carattere d'immagine»; con Jentsch, 1906, p. 198: «Bekannt ist der

> Nell'oggetto-immagine ci rendiamo immagine la cosa che, anche se simile, diverge più o meno da esso: vi è qui un secondo carattere oggettivante, una nuova apprensione con un nuovo senso apprensionale, che è fondato nell'apprensione dell'oggetto-immagine e che appunto fa sì che si realizzi per la coscienza cià che esprimiamo dicendo che «con l'immagine che si manifesta intendiamo la cosa» (*ivi*, p. 37).

Grazie all'apparizione del *Bildobjekt*, l'osservatore si rapporta al *Bildsujet*. Tuttavia, ciò che appare non è il soggetto stesso, ma un mezzo che lo rappresenta. L'assenza del soggetto inteso e la necessità di un supporto visibile per il riferimento caratterizzano l'immagine fisica in modo definitivo. Senza il *Bildding* (supporto materiale), non ci sarebbe la base sensoriale per apprendere il *Bildobjekt*, e senza il *Bildobjekt* non sarebbe possibile intendere il *Bildsujet*. E, in mancanza dell'apprensione relativa al soggetto, non si potrebbe parlare di coscienza d'immagine, ma al massimo di una manifestazione percettiva.

> L'oggetto-immagine, piuttosto, rende intuitivo non ciò che è identico a esso, ma ciò che, contenutisticamente, è a esso più o meno uguale o simile. Nei tratti affini vive qualcosa della coscienza dell'oggetto intenzionato. […] Fenomenologicamente, però, ciò implica che l'oggetto-immagine non soltanto si manifesti, ma regga un nuovo carattere apprensionale che in un certo modo si compenetra e si fonde con quello originario, che, per così dire, non rimanda semplicemente al di fuori del contenuto di ciò che si manifesta, bensì rimanda *in esso*, oppure, attraverso questo contenuto, rimanda all'oggetto propriamente inteso. Ciò che nel contenuto dell'oggetto-immagine ha funzione di rappresentanza si contraddistingue in modo

unangenehme Eindruck, der bei manchen Menschen durch den Besuch von Wachsfigurencabinetten, Panopticis und Panorament leicht entsteht. Es ist namentlich im Halbdunkel oft schwer, eine lebensgrosse Wachs- oder ähnliche Figur von einer Person zu unterscheiden. Für manche sensitive Gemüther vermag eine solche Figur auch nach der vom Individuum getroffenen Entscheidung, ob sie belebt sei oder nicht, ihre Ungemüthlichkeit zu behalten. Wahrscheinlich handelt es sich hier um halbbewusste secundäre Zweifel, die durch die erneute Betrachtung und die Wahrnehmung der feineren Einzelheiten immer wieder von neuem automatisch ausgelöst werden, vielleicht auch nur um ein blasses lebhaftes Nachschwingen der Erinnerung an den ersten peinlichen Eindruck. Dass solche Wachsfiguren oft anatomische Einzelheiten zur Darstellung bringen, mag zur Steigerung der gedachten Gefühlswirkung beitragen, ist aber durchaus nicht die Hauptsache: ein wirkliches anatomisches Leichenpräparat braucht nicht entfernt so widerwärtig auszusehen, als die entsprechende Modellirung in Wachs. Es ist nebenbei bemerkt von Interesse, an diesem Beispiel zu sehen, wie die echte Kunst in weiser Mässigung die absolute und vollständige Nachahmung von Natur und Lebewesen, wohl wissend, dass bei einer solchen leicht Missbehagen entstehe kann, vermeidet». Un collegamento involontario sussiste tra il concetto di *Unheimlich*, proposto dapprima da Jentsch, poi da Freud nel 1919, e il termine *uncanny valley*. Questa definizione – letteralmente, *valle del perturbante* – si deve all'ingegnere giapponese Masahiro Mori che nel 1970 condusse uno studio sugli effetti psicologici derivanti dai tentativi di rendere i robot esteticamente sempre più simili agli esseri umani. I suoi risultati rivelarono che un essere artificiale appare più familiare e accettabile man mano che il suo aspetto si avvicina a quello umano. Tuttavia, quando le sue caratteristiche diventano troppo realistiche ma non ancora perfette, si verifica un drastico calo della sensazione di familiarità, rappresentato graficamente come una "valle" nel diagramma. Mori osservò che i valori di familiarità tornano a crescere solo quando il robot diventa così simile a una persona da risultare indistinguibile da essa (Mori, MacDorman, Kageki, 2012). Curiosamente, uno studio ha riscontrato che anche le scimmie sembrano cadere nella "valle del perturbante": si veda Steckenfinger, Ghazanfar, 2009. Per uno studio, invece, che offre una riflessione su se e come l'empatia possa estendersi a oggetti inanimati e non umani, sulla base del concetto di *uncanny valley*, si rimanda a Misselhorn, 2009.

> peculiare: *esso presenta, presentifica,* converte in immagine, *rende intuitivo*. Il *sujet* ci guarda, per così dire, attraverso *questi* tratti (*ivi*, pp. 37-38).

Nel caso di una rappresentazione di immagine fisica, pertanto, l'oggetto realmente inteso (*sujet*) si mostra nell'immagine fisica (*Bildding*), grazie a quelle parti che assumono valore di proprietà figurative: vale a dire, *all'interno del Bildobjekt*.

> L'intuizione dell'oggetto-immagine richiama appunto una nuova coscienza, una rappresentazione di un nuovo oggetto che ha una somiglianza, un'affinità intrinseca, con l'oggetto-immagine nel suo insieme e, nel dettaglio, secondo questi o quei punti. […] Essa non è, tuttavia una nuova intuizione che conterrebbe tutto ciò nel modo di una manifestazione diretta, genuina, dunque di una manifestazione di qualcosa in se stesso. Ora, questa nuova rappresentazione, tuttavia, non si trova *accanto* alla rappresentazione dell'oggetto-immagine, ma coincide con essa, la compenetra, e le dà, in questa compenetrazione, il carattere dell'oggetto-immagine. La coincidenza si riferisce ai momenti della somiglianza. Guardiamo *nell'*oggetto-immagine, guardiamo a ciò *tramite cui* esso è un oggetto-immagine, a questi momenti della somiglianza. E *in essi* si presenta a noi il *sujet*: attraverso essi guardiamo nel *sujet* (*ivi*, pp. 38-39).

La somiglianza, analizzata fenomenologicamente, spiega ulteriormente la differenza tra vedere un oggetto in un'immagine e confrontare un'immagine con un oggetto reale. Chi guarda un'immagine non verifica necessariamente la somiglianza con il soggetto rappresentato; piuttosto, intuisce il soggetto attraverso le proprietà figurative dell'oggetto-immagine. Se tali proprietà non fossero sufficientemente somiglianti, l'oggetto inteso non potrebbe emergere come rappresentato [187]. La somiglianza è, quindi, cruciale per distinguere l'immagine dall'immagine simbolica, o, meglio tra la «rappresentazione simbolica [dove] lo sguardo intenzionale viene rinviato fuori dal simbolo» e la «rappresentazione in immagine [dove lo sguardo intenzionale] viene rinviato all'immagine» (*ivi*, p. 42).

[187] Tanto che nel 1910 Husserl sottolinea che, anche se non ci fossero il *fictum* e la somiglianza che lega quest'ultimo al *sujet*, allo stesso modo non si potrebbe parlare di immagine. Cfr. PBE, pp. 494-495: «Wo kein Fiktum ist, da auch kein Bild. Ich kann mir in jedem Fall echter Bildlichkeit eines Widerstreites explizit bewusst werden, eine „Auffassung" streitet mit einer anderen und wird durch diese aufgehoben. Ein rein „Immanentes" derart wie ein sinnlicher Inhalt kann aber nicht als Bild fungieren, weil das Bewusstsein der adäquaten Gegebenheit keinen Raum offen lässt für Widerstreit mit einem anderen gebenden Bewusstsein. Ebenso kann natürlich kein Gefühl in sich ein anderes Gefühl, kein Urteil in sich ein anderes Urteil „abmalen". Hier ist immer die Rede nicht von einem beliebigen Analogisieren, sondern von einem „Abmalen", von einem „Fingieren". Dem steht nicht entgegen, dass eine Farbe, die ich jetzt empfinde (oder eine Gegenstandsfarbe, die ich jetzt sehe), Bild sein kann für eine Farbe, die ich gestern empfunden habe, dass ich mir durch ein jetziges Gefühl, Wollen etc. ein anderes, früher gewesenes oder das eines anderen Menschen analogisieren kann. Freilich ein Bildbewusstsein wie das der „Fiktion" (der eigentlichen Abbildung, Konterfei) ist das nicht».

*Hinein*schauen e hin*weg*weisen

Perché sussiste una differenza essenziale tra le affermazioni: (i) *x rimanda a y*; (ii) ciò-che-apprendo-in-x-*rimanda*-a-y; (iii) ciò-che-apprendo-in-x-*rappresenta*-y? Ciò che già grammaticalmente sembra differente, da un punto di vista fenomenologico rappresenta appunto una distinzione essenziale. Confrontiamo degli esempi.

α. Vedo la fotografia di un mio amico. Secondo la coscienza d'immagine finora indagata, posso vedere il mio amico *nella* fotografia: il complesso sensoriale, che emerge dalla carta stampata, mi permette l'apprensione di un *fictum* rappresentante – che mi consente di non cedere il passo ad una coscienza percettiva non-veridica – il quale, a sua volta, mi consente l'apprensione del rappresentato, vale a dire il *mio amico*. Questo è quanto (iii) ci dice.

β. Vedo la fotografia di un mio amico. Posso certo vedere il mio amico *nella* fotografia, ma, in virtù di questa coscienza d'immagine di primo livello, posso ricordarmi di quando l'ho conosciuto, o della cena che abbiamo fatto ieri sera, o ancora posso fantasticarlo e averlo «aleggiante» nella fantasia. La coscienza d'immagine, cioè, non solo mi permette l'insorgere di una differente rappresentazione intuitiva, ma ne è anche in qualche modo *veicolo*. Per tale motivo, (ii) attua un passaggio successivo rispetto alla coscienza d'immagine primaria[188]: non solo viene *rappresentato*-y, ma si *rimanda*-*a*-y.

> Una fotografia, specialmente quando è ben riuscita, ci presentifica una persona. Vediamo nella fotografia. Una fotografia può però *ricordare* la persona in modo simile a quello in cui un segno ricorda ciò che è designato. Se fa questo, all'ora l'immagine è fenomenologicamente caratterizzata in quanto ciò che fa ricordare, ma la persona stessa, che ci è data intenzionalmente in una seconda rappresentazione, separata – sebbene connessa –, per esempio in una rappresentazione di fantasia (ma, eventualmente, anche semplicemente in un'intenzione vuota); la persona, dico io, si manifesta allora in quanto ciò che l'immagine ci ha ricordato. Le immagini possono però fungere esattamente come simboli *nella misura in cui*, come questi, ricevano, per convenzione, oppure sulla base di qualcosa di specifico arbitrariamente stabilito, la determinazione a fungere in questo modo, come «motori-del-ricordo» (*ivi*, p. 63).

È sulla base di questa acutezza dell'analisi fenomenologica che Husserl traccia la differenza essenziale tra l'apprensione *nell'*immagine e l'apprensione *segnico-simbolica*. In qualche modo, come abbiamo visto, la figura mediana della *rappresentanza* vige in entrambe queste apprensioni, ma, se nel primo caso, l'immagine può «*intrinsecamente* fungere *da*

[188] Cfr. FI, p. 43: «Colui che guarda puramente nell'immagine vive nel carattere d'immagine e ha, nell'immagine, la presentificazione dell'oggetto. Chi si serve dell'immagine per ricordare cerca ed eventualmente trova un'altra presentificazione dell'oggetto, che gli può forse offrire una più ricca presentificazione del medesimo».

rappresentante nel modo del carattere d'immagine immanente», nel secondo l'immagine «può *estrinsecamente* fungere *da rappresentante* in un modo che equivale essenzialmente a quello della coscienza della rappresentanza simbolica» (*ivi*, p. 42)[189]. Al tempo stesso, però, non possiamo confondere l'immagine con funzione simbolica e il simbolo vero e proprio[190]. La prima *può* funzionare come un segno, ma non *deve necessariamente* farlo, perché non lo è essenzialmente. Il secondo, invece, non permette all'osservatore di scorgere *qualcosa al suo interno* e ne rinvia lo sguardo all'esterno. L'attributo *immanente*, infatti, descrive il carattere peculiare dell'intuizione dell'immagine fisica: quando un osservatore guarda *in* un'immagine, percepisce un oggetto *al suo interno*, riconoscendo i tratti di somiglianza che emergono dalla sintesi di coincidenza tra l'apprensione del soggetto e il contenuto fenomenico. Questo consente di vedere l'oggetto rappresentato direttamente *nell*'immagine senza che l'oggetto reale appaia ulteriormente, il che, peraltro, non è possibile, come abbiamo visto. L'attributo *estrinseco*, invece, si riferisce a quei casi in cui l'osservatore si distacca in parte dal contenuto fenomenico dell'immagine per concentrarsi sull'oggetto raffigurato. Sebbene il contenuto dell'immagine rimanga il medium attraverso cui avviene il riferimento, in queste situazioni l'atto di riferimento non si esaurisce nei momenti di somiglianza forniti dall'immagine stessa. Esso richiede un ulteriore atto intenzionale e una nuova modalità di apparizione in cui l'oggetto raffigurato viene colto. Le proprietà figurative del *Bildobjekt* assumono quindi il ruolo di indirizzare verso un'altra rappresentazione dell'oggetto raffigurato, correlata al senso di un altro atto percettivo, mnemonico, fantastico o riferibile a un'altra immagine[191].

---

[189] Assume particolare importanza, in tale orizzonte, l'analisi terminologica che possiamo trovare in Calì, 2002, p. 91, nota 70: «La distinzione tra i due usi dell'immagine è fornita anche dalle espressioni che Husserl impiega per designare il tipo di riferimento correlativo. Nel caso paradigmatico dell'immagine, il riferimento intuitivo è designato con il verbo '*hineinschauen*', che allude alla possibilità di guardare all'interno dell'immagine per riferirsi ad un altro oggetto, grazie alla preposizione '*hinein*'. L'immagine fisica mostra un oggetto a partire da se stessa e attraverso le parti della sua apparizione. Questa è la sua caratteristica specifica che Husserl designa con l'espressione "*hindurch weisen durch sich selbst*". Nel caso dell'uso simbolico, l'immagine rinvia all'oggetto, più che mostrarlo nel suo Bildobjekt. Husserl impiega, allora, il verbo '*hinwegweisen*' nel quale la preposizione '*weg*' allude al fatto che ciò che appare nell'immagine non trattiene lo sguardo dell'osservato, che è indotto ad integrarlo con un'ulteriore apparizione»

[190] Cfr. FI, p. 43: «Potremmo pertanto distinguere *due classi* di rappresentazione simbolica. Simbolica nel senso originario, antico, del termine, l'estrinseco rendersi qualcosa rappresentato attraverso immagini, simboli, geroglifici. Linguaggio e scrittura hanno originariamente carattere simbolico o geroglifico. Soltanto attraverso un raffinamento e, ancora, attraverso la formazione di termini tecnici, segni algebrici, etc. sorge il rappresentare signitivo, attraverso *segni* che sono completamente privi di relazioni con le cose, che con esse non hanno intrinsecamente nulla a che fare».

[191] In questa cornice, si iscrive anche l'esempio che Husserl porta degli indici illustrativi dei contenuti. Cfr. *ivi*, pp. 42-43: «Recentemente l'editore di Stoccarda ha pubblicato dei volumi che racchiudono, in piccolissime riproduzioni, le serie complete delle opere di Dürer, Raffaello, etc. Lo scopo principale di questi lavori non è quello di richiamare il carattere d'immagine intrinseco e il godimento estetico dato con esso, bensì si tratta di indici dei contenuti per immagini delle opere di quei grandi artisti. Sono repertori del ricordo. Sono, per così dire, *voci illustrative*, degli aiuti per il ricordo. Agiscono, senza dubbio, ancora per immagini, ma oltre a ciò anche come

Il segno, in senso stretto, è invece il soggetto di (i). Dei segni, opportunatamente e «arbitrariamente» prestabiliti, vanno a *significare* qualcosa. Dato un insieme di segni, i cui rapporti sono legati in base a fondazione unitaria, questo si manifesta come *parola*, e, in virtù di questa manifestazione, *intendiamo ciò che attraverso essa viene significato*[192].

La minuziosa analisi husserliana consente di distinguere, per esempio (fig. 7), il caso in cui (a) noi facciamo esperienza di una *foto* della Cascata delle Marmore; da quello in cui (b), trovandoci nella zona del ternano, noi esperiamo un *cartello stradale con l'immagine* di una cascata e la *scritta* "Cascata delle Marmore" che ci *rimanda* al fatto che la Cascata delle Marmore può trovarsi a una certa distanza dal luogo in cui ci troviamo; e anche da quello in cui (c), sempre trovandoci nella zona del ternano, facciamo esperienza di un *cartello stradale con la mera scritta* "Cascata delle Marmore" che ci *rimanda* al fatto che la Cascata delle Marmore può trovarsi a una certa distanza dal luogo in cui ci troviamo[193].

Fig. 7 Raccolta di immagini che esemplificano, in senso orario, la differenza essenziale tra: (a) vedere *nella* foto *la* cascata; (b) vedere *nel cartello* [immagine + segni] *il rimando* al fatto che la Cascata è a una certa distanza; (c) vedere *i segni del cartello significare* il fatto che la Cascata è a una certa distanza.

ricordi, devono nel contempo fungere *associativamente* e riprodurre nel ricordo un'immagine rappresentazionale più completa».

[192] Cfr. *ivi*, p. 30: «È come quando si legge una "parola", per esempio "integrale". La parola è vista, ma non è intesa. Oltre alla manifestazione della parola, abbiamo, edificata su di essa, una seconda apprensione (che non è una manifestazione): la parola ha il valore di segno, essa *significa* appunto ∫. E nel normale uso della parola non intendiamo ciò che in esso vediamo, ciò che in esso ci si manifesta sensibilmente, bensì ciò che attraverso di esso è simbolizzato. La parola ha su di noi un effetto del tutto diverso rispetto a qualsivoglia altro suono, a una formazione grafica o sonora priva di senso. Quest'ultima non è supporto di una nuova apprensione e può, di conseguenza, essere intesa, ma non può essere supporto di un'intenzione che rimandi oltre se stessa».

[193] Quest'ultimo esempio (c), può anche essere paragonato a quello in cui leggiamo su una mappa l'indicazione geografica "Cascata delle Marmore". In tal caso, è opportuno notare che anche il nostro *io* non è più inserito solamente in un orizzonte spaziotemporale reale, ma co-partecipa all'orizzonte spaziotemporale della mappa.

Sulla stessa scia dell'analisi husserliana, sembra attestarsi anche Jean-Paul Sartre nell'*Imaginaire*, dove pone a confronto il «ritratto di Pierre» con il cartello che possiamo trovare in una stazione:

> Guardo il ritratto di Pierre. Attraverso la fotografia miro a Pierre nella sua individualità fisica. La fotografia non è più l'oggetto concreto fornitomi dalla percezione, ma serve da materia all'immagine. Ma ecco quello che sembra un fenomeno della stessa natura: mi avvicino a delle grosse linee nere stampate su un cartello affisso sopra una porta della stazione. Quelle linee nere smettono improvvisamente di avere dimensioni proprie, colore, spazio. Ora formano le parole "Ufficio del capostazione aggiunto". *Leggo* le parole sul cartello e ora so che devo entrare là per presentare il mio reclamo. Si dice che ho compreso, "decifrato", le parole. Non è del tutto esatto: sarebbe meglio dire che le ho create a partire da quelle linee nere. Quelle linee non mi interessano piú, non le percepisco piú. In realtà ho assunto un certo atteggiamento di coscienza che per mezzo loro mira a un altro oggetto. Quest'oggetto è l'ufficio cui mi devo rivolgere. Non che si trovi nel cartello, ma grazie alla scritta non mi sfugge del tutto. Lo situo, ho un sapere che lo riguarda. La materia sulla quale si è diretta la mia intenzione, trasformata da quest'intenzione, fa ora parte integrante del mio atteggiamento attuale. È la materia del mio atto, è un *segno*. Nel caso del segno come in quello dell'immagine abbiamo un'intenzione che mira a un oggetto, una materia che essa trasforma, un oggetto cui si mira e che non c'è. Di primo acchito potrebbe sembrare che abbiamo a che fare con la stessa funzione (Sartre, 2019, pos. 9.15).

Ma questo pensare che assolvano alla stessa funzione non va oltre, appunto, la prima impressione:

> La materia del segno è totalmente indifferente all'oggetto significato. Non c'è nessun rapporto tra l'"Ufficio", linee nere su un cartello bianco, e l'"ufficio", oggetto complesso che non è solo fisico, ma anche sociale. L'origine del legame è la convenzione, che in seguito è rafforzata dall'abitudine. Senza l'abitudine – che, non appena il vocabolo è percepito, motiva un certo atteggiamento della coscienza – il termine "ufficio" non potrebbe mai evocare il proprio oggetto. Tra la materia dell'immagine fisica e il suo oggetto esiste una relazione completamente diversa: essi si *somigliano* (*ivi*, poss. 9.16-9.17).

Problematiche della *Verbildlichung*

Una volta analizzata fenomenologicamente quella che per Husserl era la questione apparentemente più complicata – il caso dell'immagine fisica – possiamo proseguire a seguirlo nella sua indagine. Egli, infatti, tenta di reperire nell'immagine di fantasia quella stessa struttura

dell'immagine fisica, salvo riscontrare che dopotutto le cose non possono essere allo stesso modo. Se, infatti, considerassimo l'amico che ci «aleggia» nella fantasia nei termini di una minuscola immaginetta che galleggia nella nostra mente[194], e che, fuori, vi sia nella sua concretezza l'oggetto della nostra fantasia – il nostro amico – ricadremmo facilmente nella coscienza ingenua[195].

Il confronto approfondito tra immagini fisiche e rappresentazioni di fantasia, già nelle lezioni del semestre invernale 1904/1905 a Gottinga, porta rapidamente Husserl a mettere in discussione la possibilità di un parallelismo rigoroso basato sul concetto di *imaginatio*. La teoria della rappresentanza, veicolata dallo schema della "conversione in immagine" [*Verbildlichung*], sembra non essere applicabile alla descrizione delle rappresentazioni di fantasia. Questa constatazione lo spinge a interrogarsi sulla possibilità che nella fantasia non si manifesti un *Bildobjekt*, nel quale si intenda un *sujet*[196], e, conseguentemente, a riflettere sul fatto che le rappresentazioni di fantasia possano essere molto più affini ai vissuti percettivi di quanto

[194] Come si è già detto e come anche in seguito verrà ribadito, il fatto che *qualcosa* «aleggi» nella nostra mente non significa che sia l'*immagine-di-qualcosa* ad aleggiare, bensì *quel qualcosa*. In questo caso, si può essere indotti a pensare che Husserl faccia riferimento ad un concetto affine all'immagine mentale – su questo si veda Aldea, 2013. Tuttavia, pensare ad un'immagine mentale *finzionale* di qualcosa come ciò che permette la *rappresentazione di qualcosa* di reale ed esterno alla coscienza, è proprio ciò contro cui si scaglia Husserl nelle appendici ai §§11 e 20 della *Quinta Ricerca*. Cfr. RL_5, pp. 521-522: «[bisogna guardarsi] dall'errore della teoria delle *immagini*, che ritiene di aver chiarito a sufficienza il fatto della rappresentazione (che è incluso in ogni atto), dicendo: "fuori" vi è, almeno in certe circostanze, la cosa stessa; nella coscienza vi è l'immagine come sostituto della cosa»; con Jansen, 2005, p. 224: «Even though he rejects the talk of mental images or "pictures" as immanent entities, Husserl still maintains the position he articulated in his first essay on phantasy from 1898 in the *Logical Investigations* and in the *Hauptstück*. Hence, he understands phantasy as a kind of pictorial presentation [*Bildlichkeitsvorstellung*] to the effect that he supposes it to involve the same kind of twofold objectivity as picture-consciousness».

[195] Cfr. FI, p. 26: «L'interpretazione ingenua è chiaramente molto più semplice: c'è un'immagine che si cela nello "spirito", e "fuori", c'è, tutt'al più, un oggetto. Ma se si tratta di una mera finzione, come quando fantastichiamo un drago, allora abbiamo appunto soltanto l'immagine spirituale, e non v'è null'altro da spiegare. Noi, naturalmente, ribatteremmo: null'altro che l'inezia di spiegare come fa lo spirito, ammesso che in esso vi sia qualcosa come un'immagine, a rappresentarsi il *sujet*, dunque qualcosa di diverso dall'immagine. Se infilo un'immagine in un cassetto, *questo* si rappresenta qualcosa?».

[196] Cfr. *ivi*, p. 66: «Se volgiamo invece lo sguardo alla fantasia, *qui il fictum è assente*. In questo senso, l'"immagine di fantasia" non è un'immagine che prederebbe posto nel mezzo della realtà attuale del presente. Essa non si manifesta nella forma di un'apprensione percettiva, non si costituisce come un qualcosa di *quasi* reale fra le realtà fenomeniche del campo visivo, e non si rivela come un *fictum* attraverso il suo contrasto con la realtà in sé incontestata di ciò che è presente. Come si manifesta, dunque? Si manifesta davvero nella modalità di un'immagine? Si costituisce davvero, nella fantasia, un oggetto-immagine attraverso cui viene intuito un *sujet*-immagine?»; con Richir, 1998, p. 6: «La grande vigueur des analyses husserliennes réside finalement en cela que, mettant en parallèle la conscience d'image au sens où nous venons d'en parler, avec la conscience dans la *phantasia*, Husserl insiste fermement sur le fait que, dans le cas de la *phantasia, il n'y a pas* de *Bildobjekt*, donc pas de *Bild*, d'image. Du moins pas en général, puisqu'il y a l'exception que, si je *veux* me représenter quelque chose en son absence, je me compose une image qui est aussi bien faite de souvenirs que d'autres images, mais cette image, qui procède de ce que Husserl nomme *Imagination*, est elle-même un *Bildobjekt* imaginé ou "imaginatif" (imaginaire) sans présence perceptive. […] Il faut donc prendre la *phantasia* à l'état natif ou, pour ainsi dire, pur sauvage, proprement phénoménologique. S'il n'y a pas, dans la *phantasia*, de *Bildobjekt*, c'est que, tout comme il l'a fait, on l'a vu, pour la perception, Husserl considère que la *phantasia* aperçoit *directement* ses objects à travers ses apparitions, qui sont apparitions de *phantasia* (*Phantasieerscheinungen*)».

inizialmente ipotizzato[197]. In altri termini: viene profondamente esaminato proprio lo schema "contenuto apprensionale-apprensione". Sebbene fino a questo momento aveva portato a ottimi risultati analitici dal punto di vista fenomenologico, tale schema ha ora incontrato le sue colonne d'Ercole. Husserl, esplicitamente, in un testo probabilmente databile al 1909, ritiene questo schema la causa del fallimento degli iterati tentativi per dar conto della differenza tra fantasia e percezione[198]. Le lacune che lo schema mostra, se adottato per descrivere i processi fantastici, e le domande che ne sono conseguenza sono di ordine tanto dativo quanto temporale[199]. Husserl si rende conto, pertanto, che sono necessarie ulteriori indagini relative alla dimensione temporale e le ricerche di Gottinga proseguiranno, infatti, fino a fare da introduzione alla quarta parte degli *Haupstücke*: quella dedicata alla fenomenologia del tempo.

Suggerire che, nelle rappresentazioni di fantasia, non si costituisca un oggetto-immagine corrisponde ad evidenziare come il soggetto, nel suo intendere l'oggetto inteso, non necessita della *rappresentanza* di un *Bildobjekt*. Non c'è mediazione, bensì una *coscienza immediata di presentificazione*. Se, infatti, viene a mancare l'oggetto-immagine, viene a mancare anche la dimensione fisica dell'immagine (*Bildding*) e viene, quindi, a mancare l'elemento presente, perché

> la sensazione si oppone, per così dire, alla pretesa che la faccia valere come mera immagine di qualcosa. È essa stessa marchio della realtà, ogni realtà si commisura a essa, è presente primario, attuale. Tuttavia, mentre fa manifestare un presente, essa può contemporaneamente dirigere la coscienza verso qualcosa di analogo, e, contemporaneamente permette di vedere in ciò che è presente qualcosa d'altro, qualcosa di non presente. Al contrario, il *fantasma*, il contenuto sensoriale della fantasia, si dà come non presente, esso si oppone a qualsiasi pretesa che volesse assumerlo come presente, esso porta con sé, sin dall'inizio, il carattere dell'irrealtà: ha la funzione primaria di valere per qualcosa d'altro (FI, p. 96).

[197] Cfr. *ivi*, p. 60: «Ma non potrebbe essere che le apprensioni di fantasia fungano senza alcun carattere d'immagine? E non sarebbero allora percezioni? Potremmo allora avere forse due campi percettivi, soltanto due campi percettivi separati, e, pertanto, più campi visivi, più campi tattili, etc.? E non potrebbe darsi il caso di una trasformazione del campo di fantasia in campo percettivo e del campo percettivo in campo di fantasia?».

[198] Cfr. *ivi*, p. 155: «Qual è l'origine dei tentativi sempre di nuovo ripetuti e sempre di nuovo falliti volti al chiarimento dei rapporti fra *percezione* e *fantasia*, o, piuttosto, qual è l'origine del *fallimento* di questi tentativi? Questo penso! Non ho visto (e, in generale, non si è visto) che, per esempio, nel caso della fantasia di un colore, non è dato qualcosa di presente, non è dato un vissuto "colore" che fungerebbe poi da rappresentante per il colore reale. Stando a ciò, colori della sensazione e colori-fantasma, sarebbero in sé la medesima cosa, solamente affetta da una diversa funzione».

[199] Cfr. Richir, 1998, p. 6: «Ces caractères des apparitions de *phantasia* sont essentiellement : 1) leur aspect *protéiforme*, 2) la *discontinuité* de leur surgissement dans le cours censé être continu du temps, et 3) leur *intermittence* dans ce même supposé continuum temporel». Negli ultimi degli anni '10, Husserl sottopone al setaccio fenomenologico tale schema: questo è riscontrabile dal fatto che possiamo trovarne delle riflessioni e delle rettifiche – all'interno di un rinnovato confronto tra fantasia, percezione, coscienza d'immagine e ricordo – anche in FCIT, pp. 275-327.

Nella fantasia, l'oggetto è presentificato in modo immediato. Non è necessario che chi fantastica osservi prima l'immagine-di-fantasia o qualcosa che «aleggia» nello spazio per poi riferirsi all'oggetto. L'oggetto, a prescindere dalla sua esistenza reale, viene intuito direttamente attraverso i *fantasmi* che ne rivelano lati e proprietà: sono, pertanto, funzionalmente essenziali. Questi *fantasmi* non solo contribuiscono a dare un carattere intuitivo all'immagine di fantasia, determinando quanto l'oggetto appaia definito, ma svolgono anche un ruolo fondamentale nel rappresentare la somiglianza con l'oggetto immaginato e nell'orientare l'apprensione. Tuttavia, a differenza degli oggetti percepiti o delle immagini fisiche[200], la portata intuitiva nella fantasia dipende dalla strutturazione dei *fantasmi*. Questi ultimi sono instabili e mancano di un supporto fisico, il che li rende soggetti a una continua variabilità. La somiglianza e la soddisfazione dell'oggetto inteso sono influenzate dal carattere mutevole e flessibile della fantasia stessa, che ne determina un'essenza *proteiforme*.

Tutto questo permette di porre in stretta relazione percezione e fantasia, perché già nell'*Haupstück* si riconosce la capacità di intendere intuitivamente l'oggetto in entrambi gli atti. Solo che nel primo caso, in una dimensione percettiva, vale a dire di presentazione e di attualità; nel secondo caso, in una dimensione fantastica, ossia di presentificazione e inattualità.

> La rappresentazione di fantasia non racchiude in se stessa un'intenzione a più pieghe [*mehrfältige*], la *presentificazione* [*Vergegenwärtigung*] *è un modo ultimo di rappresentazione intuitiva*, esattamente come la rappresentazione percettiva, come la presentazione [*Gegenwärtigung*]. […] Alla percezione si contrappone dunque la fantasia, oppure: alla presenza [*Gegenwärtigung*], si contrappone la presentificazione [*Vergegenwärtigung*], la rappresentanza [*Repräsentation*] (*ivi*, pp. 102-103).

[200] Nelle immagini fisiche, eventuali variazioni nel grado di adeguatezza non compromettono la stabilità con cui il *Bildobjekt* appare. Questa stabilità, dotata di una forza paragonabile a quella di un'apparizione percettiva, rimane intatta anche se l'immagine perde precisione o rappresenta il soggetto in modo inadeguato. Ad esempio, una fotografia o un'incisione possono rappresentare un soggetto in maniera imperfetta o insufficiente rispetto a un *optimum* di intuizione, ma queste carenze non eliminano la capacità dell'osservatore di riferirsi all'oggetto. Finché nell'immagine persistono tratti che sostengono una somiglianza con il soggetto, il riferimento si mantiene stabile e l'immagine continua a occupare il proprio posto nel campo percettivo. Cfr. PHB, p. 142: « Ähnliches erinnert nicht nur an Ähnliches, sondern hat auch die Neigung, sich mit dem Ähnlichen zu überschieben, zu decken. Z.B. die plastische Form kann als die des Objekts selbst gelten, so ist es wirklich. Darin sehen wir, wie es ist Vergegenwärtigung. Sie kann aber auch gelten als blosse Ähnlichkeit. Schlechte Reproduktion. Deckung und dabei Abstandsbewusstsein in verschiedenen Graden. Die Kontur der Madonna „ungefähr". Und doch anders. Und so in allem. Hier schauen wir nicht im Ähnlichen das Ähnliche, sondern wir haben, während wir dem Ähnlichen des Objekts zugewendet sind, das Sujetbewusstsein verworren sich deckend mit dem Ähnlichen, aber doch ein Bewusstsein des Anders. Ohne dass die beiden etwa nebeneinander wären. Sie scheiden sich nicht, bilden keine Zweiheit der Erscheinung. Die Erscheinung ist nur eine, die des Bildobjekts (so erscheint ja auch nicht das „anders" der Farbe und wird doch gefühlt). Die Erscheinung siegt natürlich. Aber die Beziehung auf das Sujet ist da, ist partiell in Deckungsintention, aber mit Abstand. Ganz anders wie bei den übrigen Momenten, wo nicht Ähnlichkeit mit Unähnlichkeit sich mischt, sondern reiner Widerstreit, nichts von Ähnichkeitsbewusstsein <vorliegt>».

In alcune pagine probabilmente risalenti agli stessi anni[201], si trovano delle indicazioni germinali che apriranno la strada al passaggio dalla teoria della rappresentanza a quella della *riproduzione*. Husserl riflette sul caso in cui, trovandosi nello stesso luogo di un precedente dialogo con un amico, inizia a fantasticare quell'amico. Chiaramente, è consapevole del fatto che «Schwarz» non è insieme a lui «nella cantina municipale», ma, al tempo stesso, lo «vede». Anche se sono delle presentificazioni – e quindi manifestazioni irreali – le immagini e gli eventi della fantasia necessitano di un punto di vista, di un *qui* rispetto a un *lì*. Confrontando la situazione di presentificazione con quella puramente percettiva, Husserl non ha dubbi: possiamo vedere l'oggetto esterno, anche in relazione al nostro corpo e alle circostanze cinestetiche[202].

In altri termini, l'inclusione delle condizioni di visione dell'osservatore all'interno del campo della fantasia è un requisito fondamentale per strutturare il campo della fantasia stessa, analogamente a quanto avviene nel caso della visione reale. Questo risultato si ottiene trasponendo, nel contesto immaginativo, gli effetti che le sensazioni legate alle circostanze cinestetiche esercitano sulla percezione visiva. Le rappresentazioni di fantasia includono indicatori legati alla posizione di un osservatore, rispetto al quale gli oggetti appaiono all'interno della fantasia. Questo avviene perché la fantasia struttura la percezione degli oggetti, organizzando, però, elementi ed eventi in un contesto fantastico e, all'interno di tale cornice, è necessario collocare anche il punto di vista dell'osservatore. La fantasia, dunque, non si limita a richiamare direttamente oggetti assenti, ma opera come una modificazione della percezione, *incorporando* le sensazioni che un osservatore reale proverebbe nel percepire quegli oggetti.

Questa tesi spiega come nella fantasia, così come nelle immagini degli oggetti, possano valere condizioni analoghe a quelle della percezione, poiché sono legate a specifiche circostanze cinestetiche. Tuttavia, questa soluzione non è del tutto soddisfacente, poiché

[201] Il testo n. 2 di Hua XXIII (tr. it. pp. 129-154) si intitola icasticamente: *Dalla teoria della rappresentanza nella fantasia e nel ricordo all'introduzione della teoria della riproduzione ovvero della doppia presentificazione*. Copre un lasso di tempo che va dal 1904 a (probabilmente) il 1912. Già in queste pagine si può riscontrare che la riflessione husserliana porta a considerare la fantasia non come un modo apprensionale che si applicherebbe a dei fantasmi – intesi come contenuti apprensionali – ma come una *modificazione* riproduttiva di una corrispondente percezione.

[202] Cfr. FI, pp. 130-131: «Se ora ho una rappresentazione, una manifestazione nella fantasia oppure un ricordo intuitivo (presentificazione), allora, in un certo modo, vedo anche, per esempio, che il mio amico mi siede di fronte, mi parla. Nella rappresentazione la situazione non è diversa rispetto alla percezione: la manifestazione dell'oggetto esterno è messa in relazione alla manifestazione del mio corpo, il quale è dunque, in qualche modo, più o meno chiaramente, co-rappresentato in ogni fantasia esterna (in particolare per quanto riguarda il vedere: principalmente l'occhio che vede, ma non in quanto oggetto che viene a sua volta visto, bensì se ne ha rappresentanza attraverso la sensazione muscolare degli occhi aperti, sensazioni d'accomodazione e simi, l'immagine facciale del naso che sporge nel campo visivo, etc.). Vedo anche le mie mani: anch'esse sono messe in relazione al mio capo, al centro corporeo della visione».

richiede un chiarimento sulla relazione tra l'osservatore reale che immagina e l'osservatore immaginario che percepisce gli oggetti all'interno della fantasia. E in queste pagine, sebbene ancora con il linguaggio proprio delle lezioni di Gottinga[203], viene già introdotta una riflessione fondamentale che sarà il fondamento della teoria della *riproduzione*.

> Mi aleggia or ora dinanzi l'«immagine» della situazione nella cantina municipale, Eugen Schwarz, etc. Posso però anche riferire la manifestazione all'io fantasticato, non soltanto a quello corporeo, bensì anche a quello spirituale. Se vivo nella fantasia, vivo allora nella coscienza d'immagine che abbraccia intenzionalmente quell'io della fantasia e quell'oggetto della fantasia, quella situazione-di-fantasia. All'io della fantasia appartiene anche una coscienza di fantasia con vissuti psichici, e di questi fa parte anche il manifestarsi dell'oggetto che si trova di fronte all'io della fantasia, il suo trovarsi di fronte a esso, il suo esserci per l'io stesso della fantasia. Se riferisco la manifestazione di fantasia «il mio amico S.» al mio *io percepito*, ho appunto una manifestazione di *fantasia*, l'amico aleggia dinanzi all'io percepito, quest'ultimo ha un vissuto dell'intuizione dell'amico, ma un'intuizione che non è «realmente l'esserci in se stesso dell'amico», che non è «lo stare ora di fronte in se stesso», l'essere presente in se stesso dell'amico, non è l'essere percepito. Se però riferisco la manifestazione al mio *io fantasticato*, allora essa è un vissuto psichico di questo io, vale a dire questo io può essere appreso in quanto io avente questa manifestazione. L'io fantasticato, indubbiamente, non può avere la percezione – *la medesima identica* – relativa all'«adesso». «L'io fantasticato *possiede* la manifestazione», ossia al fantasticare di quella situazione appartiene, è co-inclusa, la possibilità che, conformemente alla fantasia, valga (come implicita assunzione) quanto segue: «il possesso della manifestazione deve allora appartenere all'io spirituale fantasticato». L'io della fantasia non è però l'io attuale [*aktuelle*]; esso è sì identificato con quest'ultimo, ma non nel senso che i suoi vissuti di fantasia potrebbero, adesso, essere attuali, Posso fantasticarmi, «così come sono», nella terra dei mori, ma non *del tutto così* «come sono». Non posso cioè mantenere il mio ambiente circostante percettivo (*ivi*, pp. 132-133) [204].

[203] Qui inizia già a porsi, quindi, la questione di scarto fondamentale con O'Shiel (2022). Nelle lezioni di Gottinga, riferimento testuale principale di O'Shiel, è lo stesso e medesimo soggetto che esercita le tre modalità di coscienza che Husserl, in questi scritti, sta mettendo sotto esame: è lo stesso soggetto che percepisce, che fantastica e che vede in immagine. Non considerare la prosecuzione delle indagini husserliane conduce inevitabilmente a un resoconto spurio, privo di una parte fondamentale, che anzi può essere fruttuosa per descrivere il tipo di relazione che intercorre tra la nostra parte reale e la nostra parte digito-virtuale: il fenomeno dell'*Ich-Spaltung*.

[204] Cfr. Costa, 2010, pp. 137-138: «Potremmo anche dire: *l'io di fantasia è come se fosse me, ma non è me*. Vi è qui dunque un raddoppiamento o scissione dell'io, una sua moltiplicazione: io, questo io reale, immagino di essere un altro io. […] Per questo, nell'immaginazione viviamo un'altra vita, infinite vite: facciamo esperienza di mondi possibili, immaginari. Ed è su questa struttura dell'immaginazione che si innestano molte forme d'arte. Leggere un libro, guardare un film o un pezzo teatrale significa prendere parte a questa vita, entrare in questa paura davanti al drago, sentire il dolore alla gamba: tutto nel modo del come-se».

Teoria della riproduzione e Ich-Spaltung

Se ci si riferisce a un oggetto immaginario qualsiasi, che sia esistente o meno nel presente o in un mondo possibile, allora si stabilisce un riferimento a quell'oggetto come se fosse il destinatario di un'attività intenzionale riprodotta nella fantasia. L'uso dell'espressione *come se* [*Als ob*] segnala una modificazione che caratterizza l'attività intenzionale riprodotta dall'atto immaginativo.

> Abbiamo allora, innanzitutto, la percezione in quanto coscienza *impressionale* (originaria) del presente, coscienza dell'esserci-in-persona, e così via, e fantasia (nel senso in cui la percezione è il suo opposto!) in *quanto coscienza del presente riproduttivamente modificata*, coscienza dell'esserci-in-persona per così dire, di ciò che è per così dire presente, della fantasia del presente (*ivi*, p. 155).

Ad esempio, se l'oggetto di riferimento fosse una casa, l'attività intenzionale riprodotta potrebbe coincidere con una percezione realmente avvenuta nel passato di chi sta fantasticando, oppure con una percezione che si prevede o si desidera avere in futuro. La percezione ricostruita potrebbe anche corrispondere a una percezione *possibile* che, pur sapendo che non accadrà, viene immaginata come se avesse luogo in determinate condizioni, ad esempio dopo aver letto un racconto o osservato immagini di un luogo simile. Infine, questa percezione immaginata potrebbe derivare da una storia raccontata da qualcun altro, che ha descritto la propria esperienza visiva di quel luogo, e che ora viene ricostruita nella fantasia di chi ascolta, dopo un certo lasso di tempo dal racconto originario.

Come nel caso di «Eugen Schwarz», l'analisi del modo in cui appare un oggetto immaginario, come una casa, porta a supporre che essa mostri caratteristiche che si manifesterebbero in una percezione effettuata da un particolare punto di vista. Questo implica che, nella struttura del riferimento all'oggetto fantasticato, sia presente un richiamo a un'esperienza percettiva non attuata nel momento stesso in cui la fantasia ha luogo. Di conseguenza, l'analisi dell'atto di fantasia deve rivelare una struttura intenzionale unitaria, composta da una molteplicità di elementi, tra cui uno che corrisponde all'atto di percezione riprodotto. Husserl esprime questa relazione intenzionale con una formula specifica, che sintetizza tanto la relazione tra *presentificazione* e *riproduzione* quanto la connessione tra fantasia e percezione:

$$R\ (W_a) = V_a,$$

dove *R* sta per riproduzione [*Reproduktion*], W_a sta per la percezione dell'oggetto *a* [*Wahrnehmung*], V_a sta per la presentificazione dell'oggetto *a* [*Vergegenwärtigung*] [205].

Da questa formulazione si possono estrapolare due significati principali, in questa fase del pensiero husserliano[206]. In primo luogo, la fantasia, quando si riferisce a un oggetto, rappresenta una riproduzione della percezione (o di un altro atto, come il ricordo) che avrebbe fornito il riferimento all'oggetto in condizioni diverse rispetto a quelle dell'immaginazione. In secondo luogo, ciò significa che la fantasia, pur riferendosi a un oggetto non attualmente presente, mantiene un collegamento con lo stesso oggetto a cui si riferirebbe l'atto originario implicato, come una percezione.

Il termine riproduzione, tuttavia, non deve farci ritenere che abbiamo a che fare con una mera copia di qualcosa che è già avvenuto. Cosa significa considerare la fantasia come un vissuto *riproduttivo*?

> Però c'è una differenza essenziale tra le tesi del ricordo e quella dell'immagine. Se mi rammento un evento della mia vita passata, non lo immagino, ma *me lo ricordo*. Cioè non lo pongo come *dato-assente*, ma come *dato-presente* al passato. La stretta di mano che ieri sera Pierre mi ha dato quando ci siamo lasciati, sfumando nel passato, non ha subito alcuna modificazione d'irrealtà: è stata semplicemente *messa a riposo*. È sempre reale, ma *passata*. Esiste come *passata*, il che è un modo di esistere reale come gli altri. E quando voglio afferrarla di nuovo, miro là *dov'è*, dirigo la mia coscienza verso quell'oggetto passato che è *ieri* e dentro quell'oggetto ritrovo l'evento che sto cercando: la stretta di mano di Pierre. In una parola, se voglio *davvero* vedere gli arabeschi nascosti sotto la poltrona, devo andare a cercarli dove si trovano, cioè devo spostare la poltrona. Così, allo stesso modo, se mi *rammento* questo o quel ricordo, non lo *evoco*, ma vado là dove si trova, dirigo la

[205] Cfr. PBE, p. 311: «Betrachten wir nun das merkwürdige Verhältnis der beiden hier zu vergleichenden und offenbar an sich voneinander verschiedenen Vergegenwärtigungen.
1) Dem A = W_a steht gegenüber $V_i(W_a)$ oder, wie wir jetzt schreiben können, $R(W_a)$, Reproduktion von ihr.
2) Dem Wa steht als Wahrnehmung des äusseren Gegenstandes a, W(a), gegenüber die V_a, d.h. die V(a), die Vergegenwärtigung von a.
Wie steht die Reproduktion der Wahrnehmung eines Hauses z.B. zur Vergegenwärtigung des Hauses?
Schliessen wir immer die mitzuverflechtenden Akte des Meinens (des vergegenständlichenden Setzens) und die Unterschiede der Aufmerksamkeit aus, so müssen wir wohl sagen, dass die beiderseitigen Phänomene dieselben sind, dass hier ein Wesensgesetz besteht, wonach

$$R(W_a) = V_a,$$

und das gilt für jede Wahrnehmung, die nicht inneres Bewusstsein ist (aber natürlich auch für diese als tautologischer Grenzfall).

[206] Il testo n. 14 di PBE è databile o al 1911 o al 1912. Sulla scia della riflessione riguardante i vissuti *riproduttivi*, troviamo anche i tre testi immediatamente successivi a questo, tutti risalenti al 1912. Non è un caso che Husserl continui ad addentrarsi nelle analisi dei vissuti riproduttivi, perché è una dimensione di estrema ricchezza e di cui l'indagine fenomenologica deve dar conto alla luce delle innumerevoli forme che possono darsi. Nel testo n. 15, tracciando una distinzione tra atti *impressivi*, che ricadono sotto la regione della percezione, e quelli *riproduttivi*, dove si ascrivono tanto la fantasia quanto il ricordo, Husserl distingue proprio la prima da quest'ultimo. Il ricordo, infatti, è sì una presentificazione (e, quindi, una riproduzione) come la fantasia (e così come anche quel momento dell'empatia per cui ci «presentifichiamo tutta la vita spirituale» di una persona che ci è data nella percezione), a differenza della quale, però, è attraversata da «un raggio di posizione di esistenza» (cfr. FI, p. 167).

> mia coscienza verso quel passato in cui esso mi attende come evento reale messo a riposo. Viceversa, se mi rappresento Pierre così come può essere in questo momento a Berlino o semplicemente Pierre così come esiste in questo momento (e non com'era ieri, quando ci siamo lasciati), colgo un oggetto che non mi è dato affatto o che mi è dato proprio come irraggiungibile. Anche in questo caso non colgo *nulla*, cioè pongo il *nulla*. In questo senso è evidente che la coscienza immaginativa di Pierre a Berlino (che cosa sta facendo adesso? Immagino che stia passeggiando sul Kurfürstendamm ecc.) è molto più simile a quella del centauro (di cui affermo la totale inesistenza) che al ricordo di Pierre così com'egli era il giorno della sua partenza (Sartre, 2007, pos. 17.6).

Quando Paul Ricœur commenta gli esempi numerosi sul suo «amico Pierre» che Sartre propone nell'*Imaginaire*, non sembra arrivare al nocciolo della questione relativa alla natura dell'atto riproduttivo[207]. Io *posso* certamente riprodurre l'immagine (fantastica) di un oggetto che può «più o meno essere immagine di qualcosa che già esiste», ma non *devo* necessariamente farlo per avere un vissuto riproduttivo. Consideriamo un caso percettivo, come il caffè bevuto di prima mattina. Ricordando questa esperienza, posso rappresentarmi il *noema* – cioè, l'oggetto percepito[208], il caffè, che, quindi, mi viene *ri*-presentato – e anche la *noesi* – ossia, l'azione

[207] Cfr. Ricœur, 2024, poss. 25.2-25.3: «The main problem we have discussed is the following one: what is it to have an image? All of our authors discussed this problem. For example, we think, like Sartre, of our absent friend Peter who is now in Berlin. We have an image, and the question is whether this image is a kind of picture like a material picture transposed into the mind. Ryle in turn says that to have an image is not to see something but to pretend to see. We don't see an image, but we *fancy* seeing an image. Whatever the solution to the problem of the appearance of an image in the mind's eye, we were always dealing with an image that was more or less the picture of something that already existed. There was always somewhere an original for the picture. Our problem is to consider whether we have exhausted all the possibilities of the issue by construing the question in these terms—what is it to have an image of. I shall elaborate the shortcomings of this approach in the following three stages. First, in terms of the referent. I shall take Ryle and Sartre as two representatives of the question what is it to have or to produce an image. For both Ryle and Sartre, the image has a referent that already exists. This is the trait common to pretending to see in Ryle and to producing the image of in Sartre. In both cases, having an image and producing an image presupposes an original»; con Genusias, 2022, pp. 41-42; con Wunenburger, 2016, pos. 13.14: «Sartre a certes le mérite de libérer l'image d'une psychologisation qui la réduit à n'être qu'une copie miniaturisée d'une perception préalable, en la décrivant comme corrélat d'une intentionnalité de la conscience, qui vise à se libérer de l'en-soi du réel, de la prison de la présence des choses. Or autant la perception rencontre l'objet sur le mode de la présence immédiate, qui s'exprime par l'attitude d'observation, autant l'imagination n'est, pour Sartre, qu'une "quasi-observation": elle se tourne vers l'objet mais se comporte seulement "comme s'il était là". Le sujet imageant, à l'occasion, par exemple de l'image mnésique (image-souvenir de Pierre absent) ou de l'image fictionnelle, se définit alors comme une conscience néantisante: la conscience imageante n'est plus rencontre d'objets représentés, mais visée de l'objet sur fond de leur absence; l'image n'est qu'un néant d'être servant de corrélat noématique à la noèse, la visée par la conscience d'un objet».

[208] È opportuno ricordare che, nell'oggetto percepito (che è il *noema* del percepire), sono altresì insite indicazioni riguardanti le ulteriori esperienze che possiamo fare di quell'oggetto. Il *noema* permette di determinare l'oggetto: non stiamo parlando di *un* caffè, ma di *quel* caffè. E se «sotto l'aspetto noematico ciò che viene percepito si dà invece per adombramenti, e quindi in modo tale che ciò che è di volta in volta dato rimanda a qualcosa di non dato, in quanto non dato che appartiene tuttavia a quel medesimo oggetto» (LSP, p. 35); e se «avvicinando e allontanando la sfera abbiamo percezioni sempre nuove. Il momento dell'estensione all'interno della sensazione esige un mutamento costante, affinché le molteplici percezioni possano acquisire unità nella coscienza che afferma: è la stessa sfera, inalterata nella sua estensione e nella sua forma» (CS, p. 56), tutto ciò sta a significare che ogni sensazione porta a manifestazione l'oggetto percepibile, senza tuttavia mai esaurirlo. Non può essere dato complessivamente ed effettivamente alla coscienza, ma solo intenzionalmente, proprio come *noema*: come un senso che accompagna le manifestazioni e che si annuncia nel decorso. Le sintesi delle sensazioni che si

del percepire (vedere, assaggiare, odorare, ecc.) il caffè[209]. Questo perché, nel ricordo, abbiamo a che fare con qualcosa che è *effettivamente* stato o vissuto: le rappresentazioni della memoria condividono l'orizzonte spaziotemporale della percezione perché il caffè è stato *attualmente* percepito. Certo è che sto ricordando qualcosa che è stato nel passato e mi è consentito farlo solo in virtù della modificazione riproduttiva: noeticamente, riproduco l'*atto* di percepire il caffè, è *come se* lo percepissi, ma appunto solo per così dire, lo *quasi*-percepisco. Il caffè non mi viene riprodotto, ma, piuttosto, mi viene *ri*-presentato (perché, appunto, ho avuto modo di esperirlo in precedenza)[210].

---

manifestano portano alla datità del noema. Una volta che si intende il *noema* come senso, si può comprendere perché possiamo ingannarci nella percezione: il senso con cui avevamo inteso un oggetto si è dimostrato incoerente. Cfr. Id_2, p. 433: «Il percepire ha un proprio *senso della percezione*, ha un suo "inteso intenzionale" così com'è inteso; questo senso contiene indicazioni, anticipazioni interpretative non ancora confermate, interpretazioni retrospettive, che noi dobbiamo seguire».

[209] Cfr. FP, pp, 120-121: «Non tutte le riflessioni, e quindi neanche tutti i modi in cui l'io si moltiplica, hanno la stessa struttura. Per questo motivo, sarà bene trarre ancora un esempio dalla sfera del ricordo. Intendo la *rimemorazione*. Non è un caso che la nostra lingua esprima la rimemorazione con il riflessivo: "mi ricordo". In ogni ricordo è incluso, in un certo modo, un raddoppiamento dell'io, nella misura in cui ciò di cui mi ricordo direttamente non è cosciente in generale solo come qualcosa che è stato, bensì come *qualcosa di percepito da me*. Mi ricordo un incendio: l'ho visto; mi ricordo di un concerto: l'ho ascoltato. Nel caso di un ricordo mediato: non mi ricordo dell'incendio in se stesso, ma di aver sentito e letto dell'incendio. Il raddoppiamento dell'io consiste naturalmente in questo: al contenuto della rimemorazione in quanto vissuto del mio io desto presente appartiene il mio io passato, l'io che era presente, che ha sentito della cosa e simili. Il vissuto si trasforma in un tipo di riflessione esplicita dell'io quando, retrospettivamente, rivolgo al contempo il mio sguardo all'io passato e al suo atto egologico passato, cogliendoli».

[210] Cfr. PBE, p. 305-306: «Da fragt es sich zunächst, was heisst das, *Vergegenwärtigungsmodifikation*? Die der apparenzialen Wahrnehmung entsprechende „Erinnerung" ist die Vorlage für unsere Begriffsbildung. (Eigentlich handelt es sich um eine Serie von Modifikationen. Es kann sich um ein Vergangenheitsbewusstsein handeln, aber auch um ein Vergegenwärtigungsbewusstsein, in dem ein nichtgegenwärtiges Jetzt vergegenwärtigt ist. So, wenn ich im Dunkeln die Umgebung als eine vergegenwärtigte Gegenwart bewusst habe und nicht als ein Vergangenes.) Das sind verschiedene Weisen der „Reproduktion", der Vergegenwärtigung. Wir sagen normal Vergegenwärtigung mit Beziehung auf Gegenständliches. Es handelt sich hier aber um eine Modifikation der apparenzialen Wahrnehmung, und zwar <um> eine solche, die, so wie die Wahrnehmung leibhafte Gegenwart erfasst oder erscheinen lässt, so die Reproduktion evtl, dasselbe Gegenständliche oder ein Gleiches, das nicht leibhaft dasteht, sondern „vergegenwärtigt" ist. Die Erinnerung ist eine reproduktive Modifikation der Wahrnehmung, sie hat aber die merkwürdige Eigentümlichkeit, dass sie auch Vergegenwärtigung der Wahrnehmung ist, und nicht nur Vergegenwärtigung des Wahrgenommenen. Ich erinnere mich des Mittagessens. Darin „liegt" aber auch Erinnerung der Wahrnehmung des Mittagessens (einmal abgesehen von der Richtung der Meinung)»; con Genusias, 2022, pp. 46-47: «In Appendix XXXV, Husserl distinguishes between three different senses of reproduction. By reproduction, one can either mean a reproduction of an object of experience (*der intentionale Gegenstand des Erlebnisses*), for example, a clearly or vaguely remembered object that had been previously given in original experience; or one can mean a reproduction of experience (*das Erlebnis*), for instance, a clear or vague memory of an actual experience; or one can mean a reproduction of an act of experiencing (*das Erleben*), such as a reproduction of an act of seeing, hearing, touching, thinking, loving, hating etc., taken in isolation from the concrete flow of experience and from the object of experience, to which it was previously intentionally related. This threefold distinction allows us to conceptualize the difference between memory and mere phantasy as two different forms of reproductive modification. […] This means that memory is a reproductive form of consciousness in all three senses here distinguished. By contrast, mere phantasy can be (although, admittedly, it need not be) a reproductive form of consciousness only in the third sense: phantasy, in contrast to memory, can reproduce a certain kind of perceptual act (for example, the act of seeing, or the act of hearing) without simultaneously replicating the former act of experience or intending the object as it was given in past experience».

Tuttavia, la portata del vissuto riproduttivo non si esaurisce qui. Non mi consente soltanto di fare riferimento a qualcosa che esiste o a qualcosa che ho già vissuto, ma anche a qualcosa che è assurdo e a qualcosa che potrà avvenire. In altre parole: a qualcosa di cui non ho mai fatto esperienza. Come è stato spesso ribadito nella letteratura critica, la *riproduzione*, il «come se» della fantasia, apre al mondo della possibilità[211]. E questo è sicuramente vero. Ciononostante, ai fini della nostra argomentazione, si preferisce sostenere una versione leggermente più ampia – che in qualche modo rimanda a quanto esplicitamente affermato in parte della letteratura critica[212]. Si potrebbe probabilmente considerare più opportuno sostenere che il «come se» della fantasia apre al mondo dell'*irrealtà*, che è caratterizzato da relazioni spaziotemporali *diverse* da quelle del mondo reale-causale, vale a dire: gli pertiene un orizzonte *diverso* dall'ambiente percettivo in cui siamo situati. Pertanto, in questa cornice, non si inserisce solo la possibilità,

[211] Cfr. Piana, 1967, pp. 149-150: «*Come se*: tutta la differenza sta qui. Sta nelle virgolette che dovremmo apporre a tutto ciò che accade nell'immaginazione. Il modo in cui l'oggetto è costituito nel "vedere" dell'immaginazione è tutt'altro rispetto al modo in cui lo è nel vedere come atto autenticamente percettivo. Se vediamo qualcosa, possiamo proporre sensatamente il compito di descriverla nelle sue proprietà. Nel caso dell'oggetto immaginativo possiamo certamente ancora parlare delle sue proprietà e di una loro eventuale descrizione: possiamo dire che esso è fatto così e così, ma solo nel senso che abbiamo *deciso* così. Perciò, all'inizio di una trattazione intorno all'immaginazione, dobbiamo dare il massimo risalto ad un'osservazione che abbiamo compiuto a suo tempo a proposito della percezione: nel percepire, il contenuto si impone nel suo essere, e quanto a ciò non possiamo farci nulla. Nel "percepire" dell'immaginazione siamo invece liberi di porre l'oggetto come vogliamo»; con Bernet, 2002, p. 339: «But what does this mean and what does talk of "reproduction" mean in the case of phantasy? In phantasy, unlike memory, there is no past perception that is presently reproduced. Instead, a present perception is experienced as nonpresent or experienced as belonging to a life of phantasy because it is innerly performed in the mode of "as-if" or "quasi-performance." Nevertheless, this phantasial reproduction of a non-present perception has in common with a memorial reproduction the fact that it gives itself as the modification of an original present perception. However, this "modification" used in the context of memory and phantasy does not have exactly the same meaning. Memory is the modification of an earlier perception which it bears within itself as reality in the manner of an intentional implication. Phantasy, by contrast, is the modification of a perception that is implied as a possible and not an actual act. In its phenomenological genesis memory presupposes a real experience of a remembered object whilst phantasy is only related to the mere possibility of a real experience of its object, a possibility that it freely creates»; con Jansen, 2005, p. 126: «What can be seen as an *as if*-appearance of an *actual* object is in fact also an *actual* appearance of a *possible* object (Husserl 1980, text 18 [1918], p. 507; Beilage LVI [probably 1918], p. 529; text 19 [probably 1922/23], pp. 547 f.; Husserl 1973, pp. 66, 94; Husserl 1986, p. 170). In phantasy, I can both presentiate a possibility or presentify an actuality (Husserl 1959, pp. 116–119). The possibility that is revealed in phantasy is not theoretical or conceptual; it is – very much in the Kantian sense – *a possible object of experience*». Concordo parzialmente con queste interpretazioni. Chiaramente, la fantasia, soprattutto la *freie Phantasie*, può permettere il passaggio dal mondo attuale a quello delle possibilità, ed è un passo fondamentale per la fenomenologia: «a phenomenology of phantasy therefore truly is *first philosophy*» (Jansen, 2005, p. 127), perché la *variazione eidetica* gioca un ruolo fondamentale per l'analisi fenomenologica (cfr. Id_1, §4, §70). Sulla complessa questione legata all'aprirsi delle possibilità nella fantasia, si rimanda in particolar modo a Casey, 1976.

[212] Cfr. Zippel, 2017, p. 335: «Prima di essere effettivamente, realmente (*wirklich*), il possibile esiste come ontologicamente irreale (*unwirklich*), ma temporalmente già dato appunto in quanto possibile (*möglich*). In tal senso, Fink suggerisce che la possibilità (temporalizzata) precede la realtà (essente); d'altra parte, poiché la temporalizzazione (presentificazione del possibile) del futuro avviene nella realtà del presente (progetto protensionale), la realtà a sua volta e condizione della possibilità» con *ibidem*, n. 32: «Nei suoi appunti relativi alla dissertazione, Fink scrive: "L'intenzionalità temporale della presentazione concorre a identificare la realtà dell'oggetto: realtà e possibilità primariamente non sono modi dell'oggettualità, ma della temporalizzazione. Tempo reale: passato – presente – futuro. Tempo irreale: possibilità", FINK 2006, 289». Si veda, a tal proposito, la voce *Possibility (Möglichkeit)* in *The Husserl Dictionary* (2012).

ma anche l'assurdità e l'impossibilità. In termini formali: $F \rightarrow U$, dove F sta per fantasia e U per *Unwirklichkeit* e dove $M, A, I \in U$, dove M sta per *Möglichkeit*, A per assurdità e I per impossibilità.

> Let us first have a look at the logical structure of the "as-if". When joined together, these two seemingly innocuous particles acquire a highly dynamic power and tension […]:
>
> (1) The "as" (German *als*, *wie*; French *comme*) signifies a comparison: Two items are brought into a relation of similarity or analogy.
> (2) This comparison is now questioned or even partially suspended by the "if" (German *ob*, *wenn*; French *si*). For "if" announces a conditional clause, that means, the second item of the comparison is posited as only hypothetically or fictiously given, and thus as counterfactual. It is not present or not real; indeed, it often belongs to a completely different frame of reference, as, for example, in the metaphor "it is raining cats and dogs" (an abbreviation of "it is raining as if cats and dogs were falling from the sky").
> (3) Now the combination "as-if" (German *als ob*, *wie wenn*; French *comme si*; Latin *quasi*) implies the decision to assert the comparison despite its partial suspension. The result is an *irreal comparative clause*: Something given is compared with something other, whose unreality or impossibility is declared at the same time. This applies even more to pretend behaviour, which transfers the "impossible comparison" into visible action (Fuchs, 2018, p. 83).

Finora si è messo in luce che gli atti di presentazione (esperienze nella *Wirklichkeit*) e i vissuti presentificanti (quelle nella *Unwirklichkeit*) condividono delle somiglianze. Queste derivano principalmente dalla loro natura intuitiva: gli oggetti fantasticati non sono semplicemente pensati, indicati o vagamente intesi, ma sono effettivamente presenti all'intuizione, analogamente agli oggetti percepiti nella realtà. Tuttavia, non sono percepiti nello stesso modo, perché i primi sono percepiti *per così dire*[213]. La caratteristica del *come* è quella di evidenziare queste somiglianze tra atti reali e fantasticati, mentre il *se* sottolinea le differenze, dovute alla mancanza di attualità e alla costitutiva assenza dell'oggetto immaginato, nonché alla neutralità dell'atto stesso[214].

---

[213] Cfr. FI, p. 160: «Il *per così dire* è il carattere della *riproduzione*. *Percezione* per così dire è il carattere della fantasia in senso stretto. Tuttavia, si può dire che comunemente fantasia è un concetto più ampio = riproduzione intuitiva».

[214] Cfr. Genusias, 2022, p. 45: «Let us retain such a noematic conception of representation and let us supplement it with noetically conceived reproduction. Thus, in the case of a recollection of a perception, we should say that we represent what was previously perceived and that we reproduce the act of perceiving. In the case of phantasmatic perception ("seeing *as if*"), we can further say that we represent the perceptual objects intended phantasmatically while we reproduce the perceptual acts. In short, *acts are reproduced while objects intended in these acts are represented*. This means that phantasy consciousness is essentially reproductive, not because it reproduces perceptual objects, but because it reproduces perceptual consciousness. It thereby becomes understandable why in the section of the manuscript entitled "Definition of a Strict Concept of Reproduction,"

Con le parole di un testo risalente, probabilmente, alla primavera del 1912:

> Allo stesso modo posso avere un mondo della fantasia che mi aleggia dinanzi, e poiché questo mondo presuppone comunque un centro d'apprensione nel quale sempre mi pongo, allora io stesso avrò in generale – e forse necessariamente – un posto nel mondo della fantasia in quanto io fantasticato che *quasi* vede il mondo della fantasia dal suo punto di vista. Ma allora abbiamo appunto due io, quello del mondo della fantasia e quello attuale, al quale appartiene il riprodurre stesso. E allo stesso modo abbiamo la duplicità dei vissuti egologici; quelli che ora manchevolmente, ora in modo vario e vivace, appartengono all'io-di-fantasia e quelli <che> appartengono all'io che fantastica (FI, p. 201).

Ciò che prima era comunque implicito, ora viene definitivamente esplicitato: il vissuto di fantasia presenta una struttura a più pieghe. Non si ha semplicemente un soggetto attuale che dirige la sua intenzione verso un oggetto fantasticato. Questo vissuto include una struttura di co-implicazione intenzionale. Riflettendo sulla fantasia, si scopre che l'oggetto immaginato si manifesta in modo diretto, ma tale manifestazione avviene necessariamente attraverso una particolare mediazione: richiede la co-implicazione di un "io-di-fantasia", che *quasi*-percepisce, *quasi*-giudica, e così via[215]. *Co*-implicazione perché è l'io-reale che apre al mondo di fantasia, *Phantasiewelt* che si manifesta in virtù della *Spaltung*, e quindi in virtù della co-implicazione dell'io-di-fantasia[216]. Tuttavia, la fantasia è un atto intenzionale che, proprio in

---

Husserl argues against the view that reproduction is a new production of the same objects that were once already given in experience, yet that now reappear as their pale echoes or afterimages. On the one hand, the representation of objects intended in experience should not be called a reproduction. On the other hand, "we still need a separate term for the separate re-presentation of internal consciousness, and this re-presentation may be called *reproduction*" (Husserl, 2005, p. 372)». Sul rapporto tra *neutralità* e *fantasia* si rimanda al testo n. 20 di FI (1921/1924), che trae beneficio anche dalle analisi condotte in Id_1, §§111-113; a Ferencz-Flatz, 2009; a Cavallaro, 2017. In questo lavoro, si intende sottolineare che il delicato rapporto tra queste due nozioni può essere descritto come segue: «se la modificazione di neutralità è, in generale, una modificazione in cui ci si astiene dal compimento di un atto, quella di fantasia è […] una presentificazione neutralizzata in cui presentifico un oggetto senza realmente porlo. Non tutte le modificazioni di neutralità, dunque, danno *eo ipso* luogo a una fantasia» (Rozzoni, in FI, p. LIII). Questa rappresenta una continuità interpretativa di quanto espresso in Franzini, 2001, p. 33: «non ogni "modificazione di neutralità" è una fantasia, la quale può piuttosto essere definita come quella forma di modificazione che si applica […] al ricordo e alle sue specifiche rappresentazioni».

[215] Cfr. PBE, p. 448: «Wenn ich den Marktturm phantasiere, so steht er von der bestimmten Seite da, in der und der Erscheinung, so und soweit entfernt etc. Ich bin also mit dabei, der Wahrnehmende und sein Standpunkt ist mitphantasiert, meine Erscheinung, mein Wahrnehmen»; con *ivi*, p. 467: «Ebenso kann ich eine Welt der Phantasie vorschweben haben, und da diese ohnehin ein Auffassungszentrum voraussetzt, an dem ich mich immer setze, so werde ich im allgemeinen und vielleicht notwendig selbst in der Phantasiewelt einen Platz haben als phantasiertes Ich, die Phantasiewelt von seinem Standpunkt aus *quasi* sehend»; con PI_1, p. 291: «Andererseits bin ich doch notwendig dabei, als Zentrum der Orientierung, als Subjekt, auf das die Erscheinungen bezogen sind, als Subjekt der Phantasieexplikationen, Phantasieurteile. Und ich bin nicht nur dabei als der Fingierende».

[216] Cfr. Richir, 2003, p. 102: «Il y a là, certes, deux Moi, mais pas encore précisément en clivage ou en division (*Spaltung*) dans la mesure où c'est encore le Moi actuel qui donne vie, qui anime l'imagination (réellement effectuée dans des actes d'imagination) où il y a quasi position de l'imaginé pour le *Phantasie-Ich* et le *Phantasie-Leib*, lesquels sont en rapport (intentionnel dans l'imagination) avec l'imaginé. Mais le problème que se pose ici *explicitement* Husserl […] est que le Moi de *phantasia* peut avoir pour lui-même des "vécus" auquel cas, il y a effectivement *Spaltung* entre ce Moi et le Moi actuel». Richir intende la *Spaltung* in senso stretto come ciò che

virtù della sua condizione di possibilità – vale a dire, la *Spaltung* – presenta anche delle problematiche. In che rapporti sono, infatti, i vissuti dell'io-reale e i vissuti dell'io-di-fantasia?

> Qui vi sono delle difficoltà. Bisogna innanzitutto distinguere certi casi. Spesso mi fantastico nel mondo della fantasia in modo tale da fantasticarmi in esso come un *altro*. Se penso alla mia infanzia, mi vedo bambino, entra in gioco una qualche immagine della mia corporeità da bambino, essa si fa strada e diventa portatrice dei miei vissuti. Ma chiaramente ho anche, allo stesso tempo, una coscienza egologica diretta alla quale inerisce la corporeità nella forma diretta e nota nella quale io mi trovo attualmente anche nella realtà vivente in quanto avente un corpo vivo (*ivi*, pp. 201-202).

Husserl non fatica ad ammettere che, nel caso del ricordo, siamo portati a considerare il fatto che l'«io-del-ricordo» è lo stesso *io* dell'«io-attuale»[217]. Dopotutto, però, occorre anche riflettere sul fatto che quando *vivo* nella fantasia, vale a dire quando sono completamente assorto in essa, può darsi il caso che io sia «dimentico di me stesso». Sembra essere, quindi, un *altro* io quello che *quasi*-agisce nella fantasia e che *vive* al nostro posto[218].

> Ora, il fantasticare stesso è un vissuto reale, *io sono co-presente in quanto io attuale*, e «*allo stesso tempo* un raggio dell'attuale essere-rivolti-a attraversa tutti gli essere-rivolti-a di fantasia». Detto più precisamente: può anche affiorare una fantasia «priva di vita», senza che io la «compia». Per esempio, tutti gli essere-rivolti-a di fantasia che affiorano nell'«oscurità» oppure in modo relativamente oscuro «sono privi del raggio dell'attualità», del «compimento». È diverso se «vivo nella fantasia», se la compio. Vivendo nella fantasia percepisco, mi rappresento secondo fantasia, giudico, desidero, voglio, e ciò in modo vivace, pienamente vivo. Ciò implica che, *si potrebbe ora dire*, a partire da me in quanto io attuale e pienamente vivo un qualcosa di vivente entra *nella* fantasia; anche adesso, in quanto vivente, sono occupato con tutto ciò che è fantasticato (*ivi*, p. 173).

È sempre opportuno ricordare che questo «essere-rivolti-a» nella fantasia non equivale alla percezione reale o al giudizio reale; è un "come se", una riproduzione di atti intenzionali, che

---

apre al riflettere delle patologie che possono essere indagate da una psicologia e da una psichiatria di carattere fenomenologico: in tal senso, si veda Richir, 2000, 2006a, 2006b. Si confronti, inoltre, con Senatore, 2023.

[217] Cfr. PI_1, p. 303: «Handelt es sich um eine Erinnerung, so ist das Erinnerungsich dasselbe wie das aktuelle Ich, das sich durch die Folge der Erinnerung als dauernd gewesenes in der Zeit zurückerstreckt. Der Leib ist kontinuierlich dauerndes Ding, die Sinnesfelder sind kontinuierlich veränderlich ausgefüllt durch die darstellenden Sinnesdaten usw. Wie sich zeitlich getrennte Erscheinungen dekken im Bewusstsein desselben Erscheinenden jetzt und früher, so identifiziert sich dabei auch das empirische Subjekt der Erscheinungen, es kommen zur Deckung die Leibeserscheinungen, auf den Leib bezogen die sensuellen Felder, Erscheinungen etc».

[218] Cfr. Richir, 2003, p. 102: «Autrement dit, le problème de la *Spaltung* se pose dès lors que l'on envisage la possibilité qu'au moins une part des vécus du Moi "phantasmant" (imaginant) soit susceptible de passer dans ce qui relèverait des vécus du Moi "phantasmé" (imaginé), c'est-à-dire dès lors que le Moi imaginé peut pour sa part, pour ainsi dire, mener *sa propre vie*, débordant celle du Moi imaginant».

appartengono a un contesto fantastico. Questa distinzione permette a Husserl di sottolineare che la fantasia ha una sua forma di attualità, anche se distinta dall'attualità della *Wirklichkeit*. Chiaro è che

> qui bisogna essere cauti. Proprio quando fantastico in modo vivo, quando sono totalmente assorto nella fantasia sono «dimentico di me stesso». Sono allora l'io della fantasia, e tutto l'essere-rivolto-a, tutti i miei atti compiuti sono allora riproduzioni di fantasia. Il mio «vivere» consiste allora nel puro riprodurre, il mio «compiere attuale» è un compiere queste *riproduzioni*, ed esso possiede gradi di completezza, quelli della genuinità. Mi calo sempre più profondamente in questo «vivere», diventa sempre più vita reale (riprodurre proprio-improprio), mi porto «sempre più vicino ciò che è fantasticato», compio appunto questo «vivere» nei dettagli piuttosto che «in blocco». Non è questo *compiere della riproduzione*, *eo ipso*, non soltanto in generale un essere-rivolti-a *nella* fantasia, bensì, in un certo senso, un *attuale* essere-rivolti-a? E ciò nella maniera peculiare in cui io fantasticando volgo attualmente lo sguardo a tutto ciò, sono alle prese con tutto ciò, lo compio per così dire in modo vivo, lo vivo in modo tale che io, rivolto versi di esso, giudichi, e giudichi così come giudico nella realtà? Il tutto nel «per così dire», eppure allo stesso tempo in modo tale che questo «per così dire» esprima un'attualità. Anche una vaga riproduzione di sfondo del vissuto precedente, oppure una vaga fantasia di sfondo, comporta un essere-rivolti-a, ma, in un certo modo, un essere-rivolti-a inattuale; non *vivo* nella fantasia, nel giudicare di fantasia, etc (*ivi*, pp. 173-174).

Oltre ad aprire notevoli questioni riguardanti l'empatia e la *quasi*-empatia[219], le riflessioni husserliane di queste pagine offrono una prima possibile risposta a quella che è la domanda a cui vuole provare a rispondere questo lavoro. In che rapporto stanno i vissuti *nell'*immagine (anche di fantasia) rispetto a quelli vissuti *davanti* all'immagine? In altre parole: quale relazione lega l'io-reale e l'io-di-fantasia?

> Ora, se realmente mi trovo a vivere *nella* fantasia, non si può dire altro che quanto segue: così come le manifestazioni delle cose di fantasia sono manifestazioni riproduttivamente modificate e, nel caso della fantasia priva di posizione, manifestazioni prive di posizione, così anche i vissuti egologici e tutto ciò che appartiene all'io in quanto io di fantasia sono vissuti riproduttivi e privi di posizione (*ivi*, p. 202).

Come Husserl ribadisce anche nelle lezioni del semestre invernale 1924/1925:

> Il tipo di intenzionalità in questione non è così semplice come sarebbe nel caso in cui disponessi soltanto dell'atto del fantasticare e, in esso, della scena dei centauri

[219] Su tale tema si rimanda al *Beilage XXIV* in Hua XIV (del 1920) e a Richir, 1992. Inoltre, si rinvia anche al testo n.10 di PI_1 – quest'ultimo sarà oggetto di ulteriori analisi nel corso di questo lavoro.

> come semplice oggetto intenzionale nel modo del "come se". Piuttosto, scopro che questo oggetto intenzionale è cosciente innanzitutto come oggetto intenzionale del mio percepire, ma in una mediatezza peculiare; non come oggetto del mio percepire reale bensì di quel mio percepire necessariamente fantasticato di cui sono il soggetto e a motivo del quale appartengo, a mia volta, al mondo di fantasia. In altre parole, l'atto "io immagino una scena di centauri" è possibile solo in una certa forma, cioè nella misura in cui io effettuo, nel modo del "come se", l'atto "io percepisco la scena dei centauri" (FP, p. 150).

I risultati emersi dall'approfondimento della presentificazione fantastica spingono Husserl a riconsiderare le sue posizioni sull'immagine fisica, che nelle lezioni di Gottinga sembravano già trattate in modo esaustivo[220]. Gli sviluppi legati all'analisi della fantasia, che sembravano emanciparla dalla semplice concezione della *Verbildlichung*, esercitano a loro volta un impatto significativo sulla descrizione fenomenologica della coscienza d'immagine. Questo porta a una revisione della relazione tra fantasia e immagine fisica, aprendo la strada a una riconsiderazione di quest'ultima attraverso la lente della fantasia stessa[221]. Husserl propone, così, una «generalizzazione del concetto di fantasia (presentificazione)», che consente di rivedere il parallelismo tra coscienza d'immagine e fantasia in modo innovativo. Seguendo questa prospettiva, si distinguono due modalità principali: la fantasia in senso stretto, ovvero la fantasia riproduttiva (senza il coinvolgimento di un supporto materiale), e la *perzeptive Phantasie*, che si riferisce alla presentificazione attraverso un'immagine[222]. Questa distinzione mette, pertanto,

---

[220] Cfr. Dufourcq, 2011, p. 59: «La thèse dominante défendue par Husserl est celle de l'unité d'un genre "imagination" regroupant les représentations-de-*phantasia* et les images. C'est bien cette thèse qui s'impose finalement dans Phantasia n◦16 (1912) et Phantasia n◦18 (1918), mais selon des modalités bien particulières : après avoir conçu, dans une majorité de textes de 1898 à 1905, cette unité générique selon le modèle fourni par l'image pensée encore classiquement comme image-copie, Husserl accomplit une véritable révolution en pensant toute image sur le modèle beaucoup moins classique de la représentation-de-*phantasia*, c'est-à-dire d'une présence à distance de l'objet même. En renonçant à l'idée qu'interviendrait dans l'imagination un représentant présent, Husserl nous oblige à définir une forme originale de présence de l'objet imaginé lui-même, une étrange présence qui n'est plus la pleine présence en chair et en os de la perception, mais qui méritera tout de même encore le nom de *présence*».

[221] Cosa, peraltro, già anticipata germinalmente nelle lezioni del 1904/1905. Cfr. FI, p. 103, alcuni corsivi miei: «Sulla percezione si edifica una coscienza di fantasia, ma ciò è possibile solo in virtù dei contrasti già discussi, i quali sopprimono la funzione presentante delle sensazioni. Se il contrasto è assente, allora la sensazione viene sempre oggettivata e caratterizzata al presente, e perciò esclude, evidentemente, il "non presente" della fantasia. Sebbene nella fantasia si parli, in un certo senso correttamente, di carattere d'immagine e sebbene, d'altro canto, *anche nel comune carattere d'immagine sia la fantasia a costituire, come abbiamo appena riconosciuto il momento più essenziale*, la soluzione più appropriata sembra comunque essere quella di parlare di "carattere d'immagine", di "apprensione in immagine", solo dove si manifesta realmente un'immagine che da parte sua funga innanzitutto da oggetto rappresentante per un qualcosa di raffigurato. Pertanto, nel caso delle fantasie semplici, nelle quali ciò non ha luogo (per quanto grande sia la tentazione di supporre anche in questo caso una situazione uguale), la cosa migliore da fare è adoperare un altro termine. […] Nella misura in cui ciò risulta chiaro, occorre un'altra terminologia: o adoperiamo il termine stesso "*fantasia*", oppure adoperiamo il termine "*presentificazione*"».

[222] Cfr. *ivi*, p. 211: «*Dobbiamo pertanto generalizzare il concetto di fantasia* (diciamo: *presentificazione*). Ci sono *due forme fondamentali di presentificazione*:

1) La *riproduttiva*

in evidenza la diversità delle esperienze fantastiche e la loro interazione con la fenomenologia dell'immagine.

La *perzeptive Phantasie*

L'analisi della nozione di fantasia non si limita a influenzare in generale la considerazione della coscienza d'immagine, ma incide anche in modo specifico sulla riflessione sull'immagine artistica. Husserl, già nel 1912, utilizza il concetto di "fantasia iconica" per descrivere opere artistiche come dipinti e spettacoli teatrali, considerate cristallizzazioni di fantasia che non si manifestano in modo riproduttivo, bensì come *perzeptiven ficta*. Come già ampiamente discusso nella prima parte di questo lavoro, il termine *Perzeption*, di derivazione latina, si riferisce a una percezione priva dell'aspetto di credenza implicito nel termine tedesco *Wahrnehmung*[223]. Quando Husserl caratterizza le immagini artistiche utilizzando la nozione di fantasia, egli parla, appunto, di una *perzeptive Phantasie*. In queste rappresentazioni fittizie offerte dall'arte, la fantasia è attivamente presente prima che ciò che si manifesta in modo percettivo (*Perzeption*) possa essere interpretato come "vero" (*Wahrnehmung*). Infatti, sebbene il carattere di attualità o corporeità (*Leiblichkeit*) sia comune ad entrambe, solo alla seconda pertiene anche il carattere di realtà.

A questo punto, potremmo chiederci cosa accade quando vediamo la fotografia di un nostro caro. L'esempio è discusso anche da Husserl, che descrive l'esperienza della fotografia della moglie Malvine. Riprendendo la struttura della coscienza d'immagine risalente alle lezioni di Gottinga, possiamo ricordare che, in un'esperienza di tal genere, si danno (i) il *Bildding* (la carta fotografica, con rispettivi colori), (ii) il *Bildobjekt*, quel *fictum* o *parvenza* che è l'immagine-rappresentante di Malvine, la quale è, in realtà, e fin dall'inizio (iii) il *Bildsujet*, l'oggetto inteso e *rappresentato nella foto*. Ebbene, nel momento in cui le riflessioni e i risultati

2) Quella *conforme alla perceptio*, vale a dire la presentificazione nell'immagine, nella presentazione in immagine. Dato che a ogni vissuto corrispondono a loro volta modificazioni riproduttive, anche la presentificazione conforme alla *perceptio* passa allora nella riproduttiva: nella presentificazione di fantasia (oppure nel ricordo) emerga la presentificazione della conversione in immagine [*verbildlichende Vergegenwärtigung*]».

[223] Cfr. *ivi*, p. 227: «Nella percezione, l'oggetto percepito è dato alla coscienza col carattere di "reale". Ciò che è percepito in quanto tale, "il contenuto percettivo", non è però un elemento a sé, come vi si potesse incollare – oppure scollare da esso – il carattere "reale". Ciò che viene dato percettivamente è il correlato della percezione, e un tale correlato è appunto la realtà data. La realtà è dunque il carattere generale del correlato della percezione. Ora però, diciamo, quello stesso elemento che qui viene percepito può essere anche il contenuto di una *coscienza d'oggetto-immagine*. Se confrontiamo quest'ultima con la coscienza percettiva, i loro correlati, in un certo modo, coincidono: diciamo che il "medesimo" contenuto, e precisamente il contenuto conforme alla *perceptio* (non quello conforme all'*imaginatio*), è qui dato alla coscienza come nella percezione, solo in un carattere differente. Possiamo forse dire: dato alla coscienza come realtà soppressa».

raggiunti intorno al vissuto di fantasia retroagiscono sulla coscienza d'immagine, possiamo notare che entra in crisi la considerazione dell'oggetto-immagine come *parvenza*:

> Osservando il minuscolo mezzo busto fotografico di Malvine, non devo certo considerare una «parvenza» ciò che vi viene intuito. Si manifesta una cosa in colori fotografici, una cosa molto piccola, ma essa è già un qualcosa di presentato, non è «un oggetto di *perceptio*», non è caratterizzata come parvenza. Chiaramente non voglio dire che in tal caso il genuino *sujet* dell'immagine è presentato nel medesimo senso in cui è presentato l'oggetto-immagine al grado inferiore (*ivi*, pp. 207-208).

Husserl procede con estrema e doverosa cautela. Cosa significa che l'oggetto-immagine-di-Malvine non è «caratterizzato come parvenza»? Questo ha a che fare direttamente con la posizionalità o meno del vissuto, perché, se nel vissuto di fantasia possiamo in qualche modo astrarre e mettere tra parentesi l'esistenza o meno dell'oggetto inteso, non possiamo fare lo stesso nel vissuto della coscienza d'immagine. La coscienza d'immagine *ha a che fare* anche con contenuti sensibili, ed è proprio ciò che ha in comune con la *Perzeption*: la corporeità di quanto si dà nella manifestazione.

> Tuttavia, se badiamo scrupolosamente alle manifestazioni d'immagine in cui questi alberi, questi uomini, etc. si manifestano in quanto alberi-immagine, uomini-immagine, troviamo che le manifestazioni, come nel caso della fantasia riproduttiva, non sono meramente manifestazioni della *perceptio* [*perzipierende*], bensì dell'*imaginatio* [*imaginierende*]. Ciò significa che nella manifestazione il contenuto sensibile presenta qualcosa, e *la manifestazione stessa presenta una manifestazione, l'apprensione non è semplicemente apprensione, bensì presentazione d'apprensione*. D'altra parte, non è che qui troviamo realmente qualcosa di dop$_{pi}$o, un'apprensione che presenta e una che è presentata, bensì abbiamo un'apprensione, soltanto modificata, una manifestazione modificata, per meglio dire: una modificazione di manifestazione la cui essenza è presentare («rappresentare») la manifestazione (*ivi*, p. 206).

Come Husserl stesso riconosce, queste sono «questioni gravide di conseguenze» (*ivi*, p. 207). Per esemplificarlo ancora meglio, egli discute il caso di un'immagine «perfetta», dove tutte le proprietà fenomeniche del soggetto (*sujet*), come forma e colore[224], corrispondono esattamente a quelle presentate nell'immagine. La coscienza percepisce il soggetto nell'immagine come se fosse perfettamente rappresentato. Tuttavia, nei casi meno adeguati, come una fotografia in bianco e nero, i colori del soggetto non sono effettivamente rappresentati: ciò che si manifesta è una figura grigia, non il colore reale del soggetto.

[224] È anche ciò che, ad esempio, può accadere con i busti e le sculture: cfr. *ivi*, §17a.

> Posso allora dire che il grigio presenta un *grigio*, che ciò che si manifesta è ciò che è presentato, che <vi> è qui una presentazione che «presenta» le figurine grigie? Non devo piuttosto dire che posso immedesimarmi nel fatto che tale oggetto sia dato in immagine alla coscienza, ma che non *è* dato in immagine alla coscienza? Che ho, piuttosto, una manifestazione conforme alla *perceptio*, non caratterizzata come parvenza – poiché essa è non posizionale –, bensì modificata (non posizionale) sin dall'inizio? E che essa diventa parvenza solo quando è un'apprensione non modificata ostacolata da altre manifestazioni non modificate, e questo secondo tutti i momenti oppure secondo certi portatori di «presentazioni»? (*ivi*, pp. 208-209).

Ciò che, quindi, qui è in gioco è appunto la *posizionalità*, anche perché la coscienza d'immagine può essere o meno posizionale[225], tuttavia non allo stesso modo dei decorsi percettivi. Se, infatti, consideriamo un quadro o una foto, tali oggetti sono a tutti gli effetti degli oggetti percepibili, in cui entra in gioco la nostra apprensione percettiva, per cui, ad esempio, possiamo anche porre in relazione gli oggetti con l'orizzonte e l'ambiente in cui essi si inseriscono e in cui noi siamo inseriti: «la foto è sopra al tavolo, alla mia destra» o «il quadro è appeso al muro, *lì* davanti a me». Se li consideriamo oggetti percettivi, la posizionalità in atto è quella tipica della percezione (*Wahrnehmung*); il fatto è che non sono semplici oggetti percettivi. Ogni oggetto della percezione esterna trascende la percezione, come abbiamo più volte ribadito, ma non è il caso delle immagini, che invece *presentano* qualcosa di *assente*. Basti pensare al caso in cui lo spazio dell'immagine non si inserisce perfettamente nell'ambiente in cui è inserito il supporto fisico[226], ma piuttosto, come nella gran parte dei casi, «l'uno rimuove l'altro dall'intuizione» (*ivi*, p. 213).

> *L'immagine non è un'illusione*. L'oggetto illusorio con il suo spazio illusorio (per esempio l'immagine riflessa[227]) si dà come realtà, e nella coscienza d'illusione ha

[225] Cfr. *ivi*, p. 210: «Va notato che anche la coscienza d'immagine può essere posizionale o non posizionale. Il *sujet* è posto. Ma esso è dato come esistente solo attraverso il passaggio a una concatenazione empirica. Ciò rimanda proprio al fatto che a ogni presentazione appartiene essenzialmente la possibilità di un passaggio all'intuizione offerente. Dovremo dire che "intenzioni volte in tale direzione" si celano nella presentazione, analogamente a come in ogni percezione si celano i possibili passaggi alle concatenazioni percettive e dobbiamo ascrivere alla percezione delle corrispondenti "intenzioni" dirette al possibile riempimento. È dunque un punto fondamentale la questione di sapere cosa si trovi essenzialmente nella coscienza in quanto "intenzione" in relazione al possibile riempimento».

[226] Cfr. *ivi*, pp. 236-237: «Per quanto riguarda i *ficta conformi alla perceptio*, è inoltre chiaro – e ciò ci porta nella stessa direzione – che essi hanno sempre il carattere di realtà cancellate. L'"immagine" ha il proprio spazio d'immagine, ma questo spazio conforme alla *perceptio* si scontra in qualche punto dello spazio reale con le realtà della percezione del momento (il margine dell'immagine, per esempio del dipinto appeso alla parete, indica tali congruenze)».

[227] Torna nuovamente il caso dello specchio o dell'«immagine riflessa». Nella prima parte di questo lavoro, era stato considerato il caso di entrare in una stanza dove un grande specchio raddoppiava lo spazio reale. Questa modifica della percezione riguarda la posizionalità, perché viene a mancare la credenza in uno spazio così vasto, ma non riguarda il carattere peculiare della percezione: infatti, il carattere della presenza in originale non viene messo in discussione. In un altro testo del 1912, Husserl torna sul caso dell'immagine riflessa. Se, comunque,

> il carattere di realtà soppressa, vale a dire di nullità. L'immagine non ha il carattere della nullità. Posso, in ogni momento, porla ipoteticamente come un nulla, affermare che non è niente, che è una mera immagine. Quindi pongo ipoteticamente l'immagine come reale, e questa posizione ipotetica viene soppressa dalla realtà percettiva. La questione è dunque quella di sapere se la *perceptio* d'immagine [*Bildperzeption*] sia una *perceptio* «priva di qualità» o se non possieda una qualità attuale come la fantasia (*ivi*, pp. 213-214).

Se riprendiamo l'esempio della visita ad un museo delle cere, possiamo renderci conto che, «quella bella sconosciuta che ci salutava da lontano», è in realtà un manichino. Superato il momento illusorio[228], la qualità dell'esperienza cambia: il manichino ha perso il carattere di "realtà" e ha assunto quello di "nullità". L'immagine non è illusione proprio perché «non avanza pretese» di realtà, ma presenta qualcosa d'assente. È sì presente perché (nel caso di una foto) posso *percepire* la carta fotografica, visivamente e anche tattilmente, ma «vi è un "contrasto", poiché ho costantemente la manifestazione dell'oggetto-immagine. Anche se non mi calo in essa» (*ivi*, p. 216).

> Dobbiamo distinguere cosa-immagine, oggetto-immagine, *sujet*-immagine. L'ultimo non ha bisogno di manifestarsi, e quando si manifesta, abbiamo allora una fantasia o un ricordo. La manifestazione della cosa-immagine, se abbiamo un'immagine percettiva (non un'immagine rappresentazionale nella fantasia), è una manifestazione di cosa, una manifestazione percettiva. Ed è una percezione piena: la cosa si trova lì in quanto cosa presente in carne e ossa. Ma la manifestazione della cosa non è normale sotto ogni aspetto. Essa, nel «contrasto», è intrecciata con un'altra manifestazione che la rimuove parzialmente: con la manifestazione dell'oggetto-immagine. Questa manifestazione dell'oggetto-immagine è conforme alla *perceptio*, in quanto possiede la sensibilità della sensazione che subisce un'apprensione. Tuttavia essa non è una manifestazione percettiva: manca la «credenza», manca il carattere di realtà. Non v'è dunque nessun contrasto fra una realtà pretesa e una realtà che resiste, o fra due pretese di realtà, come nel caso dell'illusione. E non può esservi perché la manifestazione dell'oggetto-immagine non è una «normale» manifestazione di cosa. Che cosa significa però normalità?

---

rimane l'asserzione che l'immagine che vediamo nello specchio è qualcosa che non esiste, un *fictum*, d'altra parte quell'immagine «non è del tutto priva di realtà. Ha la realtà di qualcosa di "riflettente" che rimanda alla cosa che si riflette in essa». In altre parole, sembra che Husserl suggerisca la possibilità che si possa *percepire* (*Wahrnehmen*) per mezzo dello specchio, dove tale azione risulta comunque essere virgolettata. Cfr. PBE, p. 495: «Jedenfalls kann ich durch den Spiegel „wahrnehmen", z.B. ich sehe mir an, was hinter mir im Zimmer ist und wie es da aussieht — im Spiegel. Etc. Das Bild ist nicht die Sache, aber im Bild nehme ich die Sache wahr, ich glaube nicht nur, dass das Abgebildete ist, sondern es ist in eins mit dem Bild, das sein „Reflex" ist, und in dem ich es dabei zugleich seiner Erscheinung nach analogisch anschauen kann. Das „Bild", das erscheinende Objekt selbst ist aber nicht, es ist F i k t u m. Es ist also nicht die Sache selbst als mit dem Erscheinenden verbundenes Reales mitgesetzt. Es ist das Bild hier andererseits nicht ganz ohne Realität. Es hat die Realität eines „Reflexes", der auf die sich darin reflektierende Sache zurück verweist».

[228] Cfr. FI, p. 214: «Di nuovo, non abbiamo un'illusione. Una statua di cera nel museo delle cere è un'illusione (presupposta innanzitutto la perfezione dell'esecuzione). In tal caso confliggono due *percezioni*, due oggetti percettivi, ognuno dei quali è posto, ovvero possiede una sua qualità posizionale: l'una è quella convincente, l'altra quella che avanza pretese».

> Nient'altro se non che essa è di una specie non compatibile con la posizione di realtà e nel caso delle cose ci significa che l'inserimento nella natura, o in una natura la cui possibilità è commisurata alla cognizione di natura (allo stile dell'intuizione della natura), contrasterebbe con essa (*ivi*, p. 217).

Husserl introduce l'idea di "normalità" per spiegare la differenza tra una manifestazione percettiva vera e propria e la manifestazione dell'oggetto-immagine. La manifestazione normale è quella che si inserisce in una "natura" intesa come un contesto coerente con le leggi fisiche e percettive del mondo reale [229]. Al contrario, la manifestazione dell'oggetto-immagine è incompatibile con questa normalità: non appartiene al dominio delle cose naturali, ma a un dominio *irreale*. È in questo fondamentale e cruciale punto che interviene il vissuto di fantasia. Possiamo parlare di *perzeptive Phantasie* proprio perché l'immagine si manifesta con il carattere di attualità – è effettivamente *presente* – ma manifesta qualcosa che non è presente, non è reale, bensì *irreale*. Se il primo aspetto categorizza tale vissuto nell'ambito della *Perzeption* in senso lato, il secondo aspetto denota la necessità di ascrivere tale vissuto riproduttivo anche alla *Phantasie* in senso ampio. La *Perzeption* si lega alla sensibilità della sensazione, la *Phantasie* all'aspetto irreale dell'apprensione: anche se la foto ci si presenta in carne e ossa, non ci presenta allo stesso modo il soggetto della foto, cioè l'oggetto della nostra intenzione. Una prospettiva di tal genere, come emerge da questi testi, non è una correzione, bensì un approfondimento e un arricchimento delle lezioni di Gottinga del 1904/1905, proprio perché trae giovamento dalle riflessioni condotte tanto circa il vissuto di fantasia in senso lato (e quindi sulle riproduzioni) quanto sull'*Ich-Spaltung*.

Considerate le riflessioni finora condotte, è chiaro che non si può sposare il tentativo proposto da Kendall Walton di dar conto della natura delle cristallizzazioni artistiche (immagini, dipinti, sculture, film, ecc.) all'interno di una cornice di una più generale teoria del *make-believe*[230]. Secondo Walton, l'arte rappresentativa può essere intesa alla stregua di *props*

[229] Questo si evince anche nel momento in cui si riflette sulla coincidenza tra la spazialità del *sujet* e dell'oggetto-immagine. La spazialità del mondo reale è caratterizzata infatti dall'estensione e dal movimento, mentre molto spesso l'oggetto-immagine delle raffigurazioni è comunque rappresentato in quiete. Curiosamente, all'interno di questo orizzonte analitico, Husserl menziona anche il caso di uno dei primi dispositivi cinematografici: il mutoscopio. Cfr. *ivi*, p. 216, n. 200: «Nota. È importante discutere anche il seguente punto: nell'immagine si manifestano quiete o cambiamento. Nella comune immagine in quiete, che raffigura attraverso un oggetto-immagine inalterato, v'è l'eventualità che si manifesti un movimento, per esempio, in un dipinto, quello di un cavaliere al galoppo. Nel mutoscopio si manifesta però un oggetto-immagine che si muove, il movimento viene presentato attraverso il movimento, e così via».

[230] Cfr. Walton, 1990, p. 11: «In order to understand paintings, plays, films, and novels, we must look first at dolls, hobbyhorses, toy trucks, and teddy bears. The activities in which representational works of art are embedded and which give them their point are best seen as continuous with children's games of make-believe. Indeed, I advocate regarding these activities as games of make-believe themselves, and I shall argue that representational works function as props in such games, as dolls and teddy bears serve as props in children's games»; con Walton, 1993, p. 39: «Dolls and hobby horses are valuable for their contributions to make-believe. The same is true of paintings

che coordinano l'accesso a mondi finzionali diversi dal semplice immaginare, perché prescrivono immaginari e generano delle *fictional truths*, normative all'interno di tali mondi[231]. Tale approccio ha il merito di superare le difficoltà in cui incorre una teoria che consideri le rappresentazioni artistiche alla stregua di vissuti ascrivibili ai processi percettivi, come quella di Richard Wollheim[232]. Al tempo stesso, Walton insiste troppo sulla prassi (anche ludica) della finzionalità, che coordina l'accesso ai mondi finzionali/fantastici. L'analisi husserliana rimane un passo indietro ad entrambe e, al tempo stesso, permette di avvicinarsi ad una cornice descrittiva più ampia. Perché, prima di poter sperimentare le possibilità che entrano in gioco una volta fruita un'immagine, questa deve essere vista presentare qualcosa di assente, vale a dire nella sua "attuale irrealtà"[233], che, nel linguaggio husserliano, è appunto *perzeptive*

---

and novels. These and other props stimulate our imaginations and provide for exciting or pleasurable or interesting engagements with fictional worlds. A doll, in itself just a bundle of rags or a piece of moulded plastic, comes alive in a game of make-believe, providing the participant with a (fictional) baby. What in real life is a mere stick enables a child fictionally to ride around on a horse, the better to chase bandits or stray cattle. Paint on canvas and print on paper lead us into exciting worlds of mystery, romance, and adventure and guide our travels through them».

[231] Cfr. Walton, 1990, p. 21: «We noted that dolls, toy trucks, and representational works of art contribute to social imaginative activities by assisting in the coordination of imaginings. This is only one of many important ways in which real things enrich our imaginative lives. A conception of imaginative experiences as, in general, free-floating fantasies disconnected from the real world would be narrow and distorted. Sometimes, to be sure, imagining is a means of escape from reality, and we do frequently imagine what is not really the case. But even when we do, our experience is likely to involve the closest attention to features of our actual environment, not a general oblivion to it. Most imaginings are in one way or another dependent on or aimed at or anchored in the real world. I will examine three major roles that real things often have in our imaginative experiences: They *prompt* imaginings; they are *objects* of imaginings; and they *generate fictional truths.* The third is the defining characteristic of "props," as I shall use the term»; con *ivi*, p. 38: « Props generate fictional truths independently of what anyone does or does not imagine. But they do not do so entirely on their own, apart from any (actual or potential) imaginers. Props function only in a social, or at least human, setting. The stump in the thicket makes it fictional that a bear is there only because there is a certain convention, understanding, agreement in the game of make-believe, one to the effect that wherever there is a stump, fictionally there is a bear. I will call this a *principle of generation.* This principle was established by explicit stipulation: "Let's say that stumps are bears." But not all principles are established thus. Some, including most involving works of art, are never explicitly agreed on or even formulated, and imaginers may be unaware of them, at least in the sense of being unable to spell them out. I do not assume that principles of generation are, in general or even normally, "conventional" or "arbitrary," nor that they must be learned. Nevertheless, what principles of generation there are depends on which ones people accept in various contexts. The principles that are in force are those that are understood, at least implicitly, to be in force».

[232] Cfr. Wollheim, 2015, p. 145: «The central difference between seeing-in and seeing-as, from which their various characteristics follow, lies in the different ways in which they are related to what I call 'straightforward perception'. By straightforward perception I mean the capacity that we humans and other animals have of perceiving things present to the senses. Any single exercise of this capacity is probably best explained in terms of the occurrence of an appropriate perceptual experience and the correct causal link between the experience and the thing or things perceived. Seeing-as is directly related to this capacity, and indeed is an essential part of it. By contrast, seeing-in derives from a special perceptual capacity, which presupposes, but is something over and above, straightforward perception. This special perceptual capacity is something which some animals may share with us but almost certainly most don't, and it allows us to have perceptual experiences of things that are not present to the senses: that is to say, both of things that are absent and also of things that are non-existent». Per un confronto della teoria di Walton e Wollheim, si veda Rider, 2019. Per un confronto delle teorie di questi due autori con le riflessioni husserliane, si veda Rozzoni, 2020. Per un confronto delle teorie di Walton e Husserl, si veda: Summa, 2019a; 2019b; 2021a. Per il confronto sul "*seeing-in*" tra Wollheim e Husserl, si veda Summa, 2021b.

[233] Cfr. De Warren, 2009, p. 144: «*Phantasie* (translated here as either imagination or fantasy consciousness) covers any act of wakeful consciousness in which an object is apprehended as "unreal" or "irreal." Whereas a perceptual object is given to consciousness "as its own person" (*als eigener Person*) and, in this manner, itself appears in the

Phantasie. Non abbiamo bisogno di credere (*make-believe*) che essa sia davanti a noi: essa *è* davanti a noi, mentre ciò che *in* essa viene rappresentato non lo è.

Consideriamo la foto di Malvine Husserl: la vediamo e riconosciamo Malvine. Chiaro è che non abbiamo Malvine in carne e ossa. Ciò che distingue questa esperienza da una percezione, veridica o meno, è che Malvine si presenta *irrealmente*. Sperimentiamo una «presentificazione in immagine» che è percettiva (*perzeptive*), ma non realizza anche il carattere di realtà di cui si fa carico la percezione (*Wahrnehmung*), perché piuttosto la sua attualità si combina con un carattere di irrealtà. Il vedere in immagine non può essere ridotto né al vissuto puramente percettivo né a quello meramente fantastico. L'osservatore, da una parte, sospende la credenza nel fatto che l'oggetto-immagine possa mostrare qualcosa che si trovi nello stesso ambiente percettivo in cui si collocano i dati che si manifestano in modo concordante nel flusso delle apparizioni. Ciò non significa che egli neghi l'esistenza dell'oggetto rappresentato nell'immagine: infatti, l'immagine può raffigurare oggetti la cui esistenza è certa per l'osservatore (come Malvine, o un nostro amico, o la Cascata delle Marmore, e così via). D'altra parte, l'osservatore non tratta l'oggetto-immagine come un dato da confermare o smentire, poiché il valore attribuito a esso non si colloca sullo stesso piano dell'affermazione o della negazione, che sono legate a una credenza sull'esistenza o non esistenza di ciò che appare.

L'oggetto-immagine è soggetto a una sospensione di credenza, poiché l'osservatore non crede che ciò che appare corrisponda a un oggetto reale presente nel suo ambiente percettivo[234]. Al contrario, nel caso della negazione, si verifica una cancellazione che riguarda un dato che si ritiene inesistente, poiché in conflitto con un altro dato che viene ritenuto autentico e che si riferisce alla stessa porzione del medesimo oggetto, già creduto reale, rispetto alla medesima fase della percezione[235].

Per comprendere ancora più adeguatamente la portata di tali questioni, possiamo volgerci alle analisi condotte da Husserl relativamente al teatro.

---

present (*selbst gegenwartig erscheint*), an imaginary object is given in an "inauthentic" presentation, in which it appears *as if* it were actually present and perceptually given».

[234] Cfr. FI, p. 237: «la parte invisibile dello spazio appartenente all'immagine è in contrasto con parti dello spazio dell'esperienza, e a partire da qui l'immagine stessa riceve la propria contestabilità e, nella "stabilità" di ciò che è esperito, la propria nullità».

[235] Cfr. *ivi*, p. 238: «Ora, se ci caliamo in ciò che è intuito, per la precisione in una delle appercezioni contrastanti, dunque l'appercezione-"re" nella rappresentazione teatrale, senza entrare nell'altra appercezione e formare, *nel passaggio*, la coscienza del contrasto […], allora manca, dal lato dell'oggetto attivamente appercepito, la *negazione della realtà*, il rigetto attivo, la cancellazione attiva, mentre però nella sfera della passività l'oggetto intuitivo non è dato alla coscienza nella percezione normale. Ma ciò significa che il compimento dell'appercezione "ostacola" la seconda apprensione supportata dai medesimi dati sensibili. Essa è però in questo "ostacolo" caratterizzata noematicamente; la posizione che appartiene essenzialmente all'appercezione non ostacolata, ossia il carattere della realtà non ostacolata (il che significa una privazione) è sostituito da un carattere opposto».

Theateraufführung: oggetto artistico non raffigurativo

> L'arte è il regno della fantasia che ha preso forma, della fantasia conforme alla *perceptio* oppure di quella riproduttiva; della fantasia intuitiva, ma, in parte, anche non intuitiva. Non si può dire che l'arte si debba necessariamente muovere all'interno della sfera dell'intuitività. Avevo in precedenza ritenuto che il «presentare in immagine» appartenesse all'essenza dell'arte figurativa, e ho inteso tale presentare come un raffigurare. Tuttavia, a ben vedere, ciò non è corretto. Nel corso di una rappresentazione teatrale, viviamo in un mondo di fantasia conforme alla *perceptio*, <abbiamo> «immagini» [*Bilder*] nell'unità coerente di un'immagine, ma non per questo abbiamo raffigurazioni [*Abbilder*] (*ivi*, p. 242).

Nel testo n. 18 di Hua XXIII (databile, probabilmente, al 1918) si trovano alcune delle analisi che Husserl dedica al teatro. Secondo Husserl, la rappresentazione teatrale rappresenta un caso di oggetto artistico "non raffigurativo", poiché la sua struttura fenomenologica non corrisponde a quella di un'immagine fisica, data l'assenza di un *Bildobjekt* (guardando la performance dell'attore, noi esperiamo direttamente la *personificazione* del personaggio, senza un qualcosa che medi tale esperienza). Tuttavia, non si identifica neanche con la struttura dell'immagine di fantasia, dato che l'apparizione finzionale sulla scena teatrale trova un sostegno nelle manifestazioni percettive degli oggetti materiali, degli attori, dei suoni e delle azioni messe in atto (l'attore è lì, in propria persona). Attraverso l'analisi dell'immagine di fantasia, Husserl individua un *fictum*, ovvero un'apparizione finzionale che non rappresenta un oggetto *presente* nelle circostanze *attuali* di chi osserva, ma che non soddisfa i criteri di senso tipici di un'immagine fisica[236]. Nel termine «immagine» [*Bild*], utilizzato in questo passo, occorre includere ogni apparizione *inattuale/irreale* che mostra il contenuto di un oggetto non presente nelle circostanze dell'osservatore. Se si include sia l'apparizione di un *Bildobjekt* che raffigura un oggetto, sia altre forme di apparizioni inattuali prive di oggetto-immagine, allora si può affermare che il teatro sia una forma di arte costituita da immagini non figurative.

Secondo Husserl, gli attori rappresentano i personaggi e le loro azioni solo nel senso che l'identità e il significato di ciò che fanno sulla scena non corrispondono all'identità e al significato validi al di fuori del contesto della finzione teatrale. Tuttavia, non si può affermare che le apparizioni dei corpi degli attori costituiscano "immagini" fisiche, ovvero dotate di un *Bildobjekt*.

[236] Cfr. *ivi*, p. 237: «Abbiamo inoltre, naturalmente, anche molteplici *ficta* che sono già in se stessi delle mescolanze: il re a teatro è infatti un uomo reale, con abiti reali, solo che, chiaramente, in realtà è il Sig. attore tal dei tali e non un re, il mantello è un capo del guardaroba e non un mantello per l'incoronazione, e così via».

> Parliamo di presentazione attoriale [*schauspielerishcer Darstellung*], chiamandola eventualmente anche presentazione in immagine [*bildliche Darstellung*]. Gli attori producono un'immagine, l'immagine di un accadimento tragico, ognuno di essi produce l'immagine di un personaggio, e così via. Tuttavia, «immagine di» [*Bild von*] qui non significa raffigurazione di [*Abbild von*]. E rispetto a ciò va fatta la seguente distinzione: la presentazione dell'attore non è nemmeno una presentazione nel senso in cui diciamo, a proposito di un oggetto-immagine, che un *sujet*-immagine si presenta in esso. Né l'attore né l'immagine che per noi è la sua prestazione (presentazione dell'attore, in questo caso, significa pertanto la produzione di un'«immagine» per mezzo delle sue attività reali, fra cui i suoi movimenti, la sua mimica facciale, la «manifestazione» esteriore che è il suo prodotto) sono un oggetto-immagine nel quale si raffigura un altro oggetto, un *sujet*-immagine reale o a sua volta fittizio. Un reale raffigurare lo abbiamo nel ritratto, che del resto può essere tanto quello di una persona reale quanto quello di una persona prodotta nella finzione (*ivi*, p. 243).

Gli attori e gli oggetti sulla scena "presentano" personaggi e oggetti appartenenti a un contesto diverso da quello reale, a cui gli attori e gli spettatori appartengono. I personaggi e il loro ambiente si collocano nel contesto finzionale del dramma da rappresentare. In questo senso, gli attori e gli oggetti di scena prendono parte a una forma d'arte che include l'uso di immagini, sebbene sia evidente una differenza tra il modo in cui un attore rende presente un personaggio sulla scena e il modo in cui lo stesso personaggio potrebbe essere raffigurato in un dipinto.
Durante una rappresentazione teatrale, ciò che appare ha il carattere di una connessione di manifestazioni percettive, ma queste subiscono una modificazione nel loro carattere di attualità. Gli attori e gli oggetti di scena sono percepiti (*Perzeption*), appaiono allo spettatore come elementi della percezione diretta, ma questo non accade per i personaggi del dramma o per gli oggetti dell'ambiente finzionale in cui i personaggi si muovono. Per vedere i personaggi, piuttosto che gli attori, è necessaria una modificazione del senso delle apparizioni percettive, modificazione che viene operata dalla *Phantasie*.

> Se Wallenstein o Riccardo III ci vengono presentati sulla scena, <si> tratta sicuramente di presentazioni raffigurative, sebbene sia questione da considerare in che senso questo stesso «carattere di raffigurazione» possieda una funzione estetica. In *prima* linea non ce l'ha sicuramente il carattere di raffigurazione, bensì il carattere d'immagine nel senso della fantasia conforme alla *perceptio* in quanto *imaginatio* immediata. Nel caso di una commedia o di un dramma borghese, il carattere di raffigurazione viene palesemente meno, e allo stesso modo nel caso dei racconti, anche quando iniziano con «c'era una volta», come solitamente le fiabe. Ci vengono offerte riproduzioni intuitive o parzialmente intuitive di qualcosa di passato, per la precisione nel modo della fantasia-del-passato e, eventualmente, della fantasia completamente pura, come nelle fiabe di Hofmannsthal (*ivi*, pp. 242-243).

Chi assiste a una rappresentazione teatrale non si limita a osservare una scena o percepire ciò che vi accade. Piuttosto, lo spettatore instaura un collegamento con oggetti ed eventi finzionali che acquisiscono significato solo all'interno della cornice dello spettacolo. Questo processo avviene attraverso un'attività che modifica le percezioni relative a ciò che avviene entro un'area del campo visivo delimitata dall'ambiente-teatro. Le azioni degli attori, con le loro prossemica ed espressività, la disposizione e le caratteristiche degli oggetti di scena diventano *presentazioni di* qualcosa. Tali elementi appaiono visibilmente, ma non *rappresentano* persone o elementi del mondo reale, poiché il loro carattere d'attualità è modificato dall'entrata in gioca della fantasia[237]. Questi atti neutralizzano la posizionalità degli oggetti percepiti come attuali. E già la struttura fisica dello spazio teatrale funge da "indicatore di irrealtà", segnalando il diverso significato delle apparenze interne ed esterne alla cornice scenica.

> Laddove, però, venga presentato uno spettacolo teatrale, non serve affatto che venga suscitata una coscienza di raffigurazione, e ciò che in questo caso si manifesta è un puro *fictum* conforme alla *perceptio*. Viviamo nella neutralità, non compiamo affatto una reale posizione riguardo a ciò che è intuito, tutto ciò che qui accade, tutte le cose e le persone, tutto ciò che qui viene detto, che viene fatto, e così via, tutto possiede il carattere del come-se. Gli uomini viventi, gli attori, le cose reali chiamate «quinte», mobili reali, separi reali, etc. «presentano» [*stellen dar*]; servono a trasportarci nell'illusione[238] artistica [*künstlerische Illusion*] (*ivi*, pp. 243-244).

[237] Cfr. Rozzoni, 2017, p. 27: «Seguendo Husserl potremmo allora suggerire che l'attore non raffigura, non presenta un'immagine raffigurativa, bensì produce un'altra sorta di immagine. […] Leggiamo che le immagini prodotte sono immagini "di" un "accadimento tragico", di un "personaggio", egli nel contempo sottolinea come si tratti di un "di" ("*von*" nel testo tedesco) differente da quello avente valenza raffigurativa. […] Non è un "di" che media, che designa una funzione 'vicaria', bensì che si riferisce alla dimensione immaginativa in quanto modificazione della percezione. Più semplicemente, è direttamente quel *quasi*-accadimento che vediamo dispiegarsi sulla scena, è per quel personaggio – quel *quasi*-uomo – che soffriamo, per personaggi e accadimenti che aleggiano al di fuori del nostro tempo cronologico. Aleggiano dinanzi a noi in un senso conforme alle strutture della *perceptio* ma slegati dalle innumerevoli concatenazioni che animano il nostro vissuto percettivo»; con Richir, 2003, pp. 27-28: «Le personnage est en présence, au fil temporalisant (en présence) de l'intrigue, sans qu'il soit jamais présent, sinon de façon fugitive, dans tel ou tel acte intentionnel d'imagination. C'est bien Richard III, et cependant, il n'est pas objet de perception (*Wahrnehmung*) ou d'imagination, et le comédien n'a pas à se le figurer intuitivement en imagination parce qu'il n'existe pas (en toute rigueur) de telle figuration (Diderot). De la sorte, puisque le personnage, s'il est bien "incarné" par le comédien, n'est pas présent dans un acte intentionnel de perception ou d'imagination, il est en présence, comme en lui-même intuitivement infigurable, dans la *phantasia*. Et s'il est là, en présence, mais non présent, et puisqu'il faut le comédien pour l'"incarner", il est quand même l'"objet" d'une "perception", en un autre sens de ces deux termes entre guillemets phénoménologiques, et par la *phantasia* elle-même: la *phantasia* le reçoit, pour ainsi dire, dans ce que Husserl, nomme fort bien une «*phantasia* perceptive» (*perzeptive Phantasie*)».

[238] Husserl, giustamente, tiene a sottolineare nuovamente la distinzione in atto tra l'"illusione artistica" (cioè, un darsi e un lasciarsi cadere nella fantasia) e l'illusione di tipo percettivo. Il *perzeptive fictum* non avanza pretese di realtà, al contrario di un *fictum* di percezione non-veridica. Ci invita ad entrare nello spazio teatrale, a porci in un atteggiamo di fruizione tanto estetica quanto artistica e a modificare il nostro atteggiamento naturale. Cfr. FI, pp. 244-245: «Se chiamiamo *illusione* ogni caso in cui una fantasia conforme alla *perceptio* è "suscitata" attraverso cose reali o, diciamo meglio, prodotta sullo sfondo di percezioni ed eventualmente di altre esperienze di cose reali,

Le azioni, i movimenti, i costumi e le proprietà degli attori, le parole pronunciate e gli oggetti scenici compresi tra le quinte e il sipario diventano esempi di *ficta percettivi*. In altre parole, si tratta di occorrenze *irreali* che rappresentano oggetti che non appartengono al mondo percettivo dello spettatore, ma piuttosto dipendono da una modificazione percettiva [239]. Questa modificazione si lega a un contrasto passivo all'interno delle percezioni. Il contrasto passivo tra il senso percettivo delle apparizioni e il senso finzionale consente allo spettatore di sapere fin dall'apertura del sipario che ciò che appare ha un carattere *irreale*. Non è necessario un contrasto attivo, che opponga la percezione degli elementi scenografici alla finzione rappresentata. Lo spettatore accetta sin da subito tutto l'ambiente-teatro come parte del contesto

---

e per la precisione in modo che *in* esse si presenti l'oggetto artistico, qui abbiamo allora a che fare con illusioni. Ma in questo caso che cosa caratterizza questa "presentazione"? Nel caso di un'illusione in senso ordinario, illusione in quanto "parvenza" alla quale soggiaciamo, viene compiuta una percezione che, nel passaggio identificante in altre percezioni o in esperienze riproduttive, trapassa in un'altra percezione che si trova in contrasto con quella originaria (la quale viene poi caratterizzata come illusoria). Coincide con essa attraverso la parziale identità di momenti conformi alla *perceptio*, ma contrasta con essa rispetto ad altri momenti, di modo che ha luogo una compenetrazione di due oggetti incompatibili conformi alla *perceptio*, che possono essere oggetto di *perceptio* <solo> alternativamente. Mentre l'uno conserva la propria tesi di esperienza attraverso il rafforzamento dal lato delle esperienze dell'ambiente circostante, l'altro, l'illusorio, ha modificato – e ha dovuto modificarla – la propria tesi originaria nel modo della cancellazione (cancellazione originariamente motivata). […] Ma noi, che non siamo bambini, non *compiamo* qui nessuna cancellazione in quanto negazione attiva [*tätige*], così come non compiamo attivamente [*aktiv*] la coscienza di realtà dell'esperienza nella quale gli attori e le cose "che presentano" ci sono date come realtà».

[239] Risulterà, a questo punto, chiaro il parallelismo che può intercorrere tra il concetto di *perzeptive Phantasie* husserliano e quello di *real virtualities* di O'Shiel, come segnalato in precedenza. O'Shiel avverte l'esigenza di un'ulteriore distinzione: tra *real* e *irreal virtualities*. Se le prime sono quattro categorie ampie e dinamiche che operano a livello percettivo (*self*, *world*, *others*, *values*), le seconde sono quelle stesse categorie che operano, però, a un livello *presentificante*. Cfr. O'Shiel, 2022, pp. 112-113: «I find this quotation [EG, §38] quite staggering because in no more than two paragraphs it encapsulates not only the subtle interplay between presentation and presentification, it also encapsulates Husserl's later notion of the lifeworld as grounded in the perennial interaction between our experiencing self, world and others – as well as, one may assume, the values that go along with all of these. Absolutely everything fans out from this most immediate and intimate reality. Th e given and unthematized lifeworld is as real and as actual as it gets, and yet it is also immediately always already more than that. In a word, real virtualities allow the lifeworld to be much more than just the actual. Indeed, we have seen that this is already happening at every turn in the base mode of everyday life, perception. Moreover, once one studies this phenomenologically one sees there is no explicit or reflective presentification, but various virtualities constantly conditioning and informing our everyday, pre-reflective engagements. Once such elements are made active and explicit, then we are presentifying, using our imagination in the broad sense, directly aiming at phenomena that are not actually there, transferring our attention into and onto another plane. Here we can reflect on our own personalities, think about concepts and laws that are instantiated in things but are not the things themselves, wonder about other minds and personalities and how they diff er from our own, and reflect upon the nature of truths and values conceptually for themselves. We can also go far beyond this, creating and entering into images and narratives and fascinations that seem and often are very far removed from the perceptual»; con *ivi*, pp. 118-120: «Irreal virtualities under this conception are thus very broad, like real virtualities, because they are any aspects of the four categories implied in any act of presentification. [...] Now they would be all those aspects of self, world, others and values that are not so much elements of presentification but are those in our digital image-consciousness experiences that tend towards, and perhaps ultimately seek to supplant the significance of, our engagement with the real. With regard to this, I should now note that there are a number of significant types of virtual at work in our experiences, which this work will have explained fully by its end. In the first part we arrived at a detailed explication of the everyday perceptual real virtualities with their inherent 'almost', just-around-the-corner quality to all that we perceive, the intrinsic and always horizonal elements of self, world, others and values that we never directly perceive even though we always assume and experience them through».

finzionale e lo considera il luogo in cui si svolgeranno gli eventi rappresentati. Non ha bisogno di soffermarsi a identificare «le quinte di cartone e tela come alberi» per poi confrontarne la realtà con la finzione rappresentata. Fin dall'inizio, lo spettatore percepisce lo spazio scenico come un ambiente finzionale che, pur riconosciuto come artificiale, non richiede una negazione della sua realtà prima di partecipare agli eventi e ai personaggi della narrazione teatrale.

> Nel caso della presentazione attoriale si manifesta lo spettacolo teatrale [*Schauspiel*], questo spaccato di un mondo della parvenza, ma non iniziamo con una normale percezione. Non iniziamo con la tesi della realtà di ciò che si manifesta conformemente alla *perceptio*. D'altra parte, anche in questo caso v'è contrasto, solo che non si costituisce in un secondo tempo attraverso nuove esperienze, ma è presente sin dall'inizio: noi «sappiamo» che qui ha luogo un recitare, che queste quinte di carte e tela non sono alberi reali, etc. In una certa modalità inattuale (passiva), tutto ciò che qui viene «visto» ha il carattere di ciò che è nullo, di ciò che è cancellato, o, meglio, soppresso riguardo alla sua realtà. […] Pertanto qui non è come nel caso dell'illusione, nella quale ci poniamo sul terreno dell'esperienza per prendere partito per ciò che è esperito e di contro a ciò che è illusorio e che attivamente neghiamo, cancelliamo. E va anche osservato che non ci alterniamo intuitivamente fra realtà e parvenza, così che, alternativamente, come in ogni contrasto nell'ambito dell'intuizione, uno dei due oggetti intuiti viene in un certo qual modo coperto [*verdeckt*], appunto fintantoché l'altro è realmente intuito. Piuttosto, senza avvicendamento, abbiamo sin dall'inizio solo l'«immagine» artistica e il reale che ha la funzione di presentare; ciò che è esperito in modo non modificato è costantemente coperto. È coperto, e nondimeno è dato alla coscienza: solo non intuitivamente e in quella peculiare maniera cui allude qui il termine «coprimento» [*Verdeckung*] (*ivi*, pp. 244-245).

Tale ultimo termine, *Verdeckung*[240], sembra assurgere ad un ruolo fondamentale. Husserl, già nel 1912, sembra esplicare un particolare modo passivo di darsi dell'esperienza iconica (quindi, tutte le cristallizzazioni artistiche, come dipinti e spettacoli teatrali): la modalità, appunto, della *Verdeckung*. Consideriamo Riccardo III. La presentazione di Riccardo III, il fatto che io *lo* veda sul palcoscenico avviene in carne e ossa (*Perzeption*). Vedo effettivamente Riccardo III sul palcoscenico, grazie alla performance dell'attore che produce il personaggio. Al tempo stesso, è ovvio che non posso fare esperienza del *reale* Riccardo III. Nel *perzeptiven fictum* viene reso sensibile qualcosa di assente, qualcosa che in altre circostanze verrebbe a sua volta intuitivamente rappresentato in una riproduzione (fantasia o ricordo che sia) o in un'altra *perceptio*.

[240] Tale termine può significare tanto "coprimento", quanto "nascondimento". Confrontando le varie traduzioni, tuttavia, sembra emergere più il senso di "nascondimento": in inglese, viene infatti tradotto con *concealment*, mentre in spagnolo con *encumbrimiento*. Cfr. Husserl, 2005, §18; Glossary-Guide for Translating Husserl (https://www.ggthusserl.org/default_eng.html).

> Altri esempi: carattere d'immagine conforme alla *perceptio* [*perzeptive Bildlichkeit*], *iconico*, per la precisione. Assisto alle rappresentazioni di un lavoro teatrale, oppure osservo un dipinto. Qui, analogamente a quanto avviene nel caso della fantasia riproduttiva, rappresentazioni, percezioni, giudizi, sentimenti, etc. presentati nell'immagine (prodotti in immagine) si distinguono da quelli attuali suscitati in me, lo spettatore. La presentazione stessa è attuale. Così come effettuo la fantasia riproduttiva vivendo in essa, così effettuo l'*imaginatio* iconica, la coscienza d'immagine, la coscienza d'immagine conforme alla *perceptio*. Nel *fictum* conforme alla *perceptio* mi viene – conformemente alla *perceptio* – reso sensibile, reso immagine, un qualcosa di non presente (qualcosa che in altre circostanze verrebbe a sua volta intuitivamente rappresentato in una riproduzione, oppure in un'altra *perceptio*). Il *fictum* mi copre [*verdeckt*] la rappresentazione presentificante (riproduttiva), coincide con essa, ciò che è presentificato si infila [*schlüpft*] in ciò che è presente [*das Gegenwärtige*], che in tal modo diventa ciò che presenta [*Darstellenden*]. E, ancora, posso vivere nel compimento di questa presentazione [*Darstellung*], e quindi nel compimento di questa peculiare specie di presentificazione (di fantasia nel senso più ampio del termine), e ciò che è presentificato può essere o meno dato alla coscienza come «ciò che è noto» (*ivi*, pp. 193-194).

Nei manoscritti di Berna, Husserl descrive un fenomeno in cui un'immagine percepita (ad esempio, un'immagine illusoria) coincide e si sovrappone a un ricordo. Questa sovrapposizione avviene nel senso che l'immagine percepita diventa un punto di riferimento per evocare il ricordo, creando una sorta di coincidenza fenomenologica tra i due[241]. La questione in gioco riguarda la spazio-temporalità: possiamo ammettere che si diano, contemporaneamente, «il ricordo, come ricordo vivido, e la percezione neutralizzata o cancellata»[242]? Già nelle lezioni di Gottinga, Husserl era alle prese con una questione di tal genere, chiedendosi in che rapporto stessero il campo della percezione e quello della fantasia, dal momento che presentano oggetti dotati di realtà, il primo, e di irrealtà, il secondo. Descrivendo il caso del *sognare ad occhi aperti*, che rappresentava uno dei casi limite presi in esame, egli denota sì uno "sconfinamento" della fantasia nella percezione, ma anche un comportamento tale per cui potremmo ascrivere tale caso, piuttosto che a manifestazioni fantastiche, a manifestazioni percettive non-veridiche,

[241] Cfr. BM, p. 86: «Man wird an Fälle der Verbildlichung denken können. Sehe ich ein Scheinbild (wahrnehmungsmäßig erscheinend), das nicht als Wirklichkeit genommen wird, da es mit gegebener Wirklichkeit streitet, so wird dieses als Bild eines nicht gegenwärtigen Wirklichen aufgefasst sein können. Angenommen, das sei der Fall, so geschieht das, wie man sagen wird, dadurch, dass eine Wiedererinnerung eines konkret Ähnlichen geweckt wird, und dass nun das Wiedererinnerungsbild und das Scheinbild der modifizierten Wahrnehmung sich „überschieben", die Außendeckung der Gleichheit geht über in die überschiebende Deckung, in der das Wahrnehmungsbild das Vergegenwärtigungsbild verdeckt und in diesem Gegenwärtigen das nicht Gegenwärtige gleichsam hindurchgesehen wird»

[242] Cfr. *ibidem*: «Es fragt sich allerdings, ob in der Außendeckung wir wirklich gleichzeitig haben und haben können die Wiedererinnerung als anschauliche Wiedererinnerung und die neutralisierte oder durchstrichene Wahrnehmung. Ob nicht vielmehr die Wiedererinnerung die Wahrnehmung auslöscht? Aber dann konnten wir ja sehend nicht wiedererinnern».

ossia allucinazioni [243] . Ora, Husserl offre la descrizione della struttura di questa sovrapposizione: (i) l'immagine percepita agisce "risvegliando" un ricordo o una rappresentazione di qualcosa di simile; (ii) l'immagine percettiva e quella della memoria non coincidono perfettamente, ma si influenzano a vicenda nel modo in cui vengono esperite; (iii) l'immagine percettiva può "nascondere" o *oscurare* momentaneamente il ricordo vivido, e viceversa[244]. Tuttavia, questo occultamento non è letterale ma figurativo: si tratta di una dinamica di priorità fenomenologica, di modo da vedere nel presente, «per così dire, il non-presente».

> La ritenzione è una ritenzione vuota, o meglio: nella transizione ho un ricordo vuoto (intenzione vuota su di esso), e questo si riempie in modo simile a quando porto un ricordo del presente a coincidere con l'oggetto presente che ora percepisco realmente: Il vuoto e il pieno coincidono nella coscienza "lo stesso oggetto". Così il ricordo coincide con l'immagine-parvenza, senza che la tesi del ricordo trovi conferma. Alla coincidenza positiva corrisponde <quella> negativa attraverso il contrasto tra le componenti dell'intenzione vuota e le corrispondenti componenti

[243] Cfr. FI, pp. 51-52: «Lo stesso assumeremo nel caso del *sogno*, e non, semplicemente, nel caso del sognare nel sonno, bensì anche in quello del sognare a occhi aperti. Talvolta ci abbandoniamo talmente allo slancio della fantasia che iniziamo a *reagire con azioni alle manifestazioni fantastiche, esattamente come se si trattasse di percezioni*: il nostro pugno si serra, teniamo dialoghi a voce alta con le persone immaginate, etc. Certo, appunto con ciò è solito finire il sogno: *la percezione reale scaccia l'immaginazione*. Il caso più frequente è però sicuramente quello in cui, mentre seguiamo le fantasie, il mondo reale quasi sprofonda davanti ai nostri occhi, ma facendoci sentire ancora un poco la sua esistenza. […] C'è però da chiedersi se ciò non valga solo per casi limite, se in questo caso la manifestazione di fantasia non si rovesci appunto in un'allucinazione, in una manifestazione percettiva [*Wahrnehmungserscheinung*]». Tale interpretazione sembra venire meno nei testi del 1918, dove il vissuto della fantasia «disturba» la e «sconfina» nella percezione. Da notare che non viene distrutta o cancellata la credenza, bensì emerge una tensione nella coscienza di modo che tra le due appercezioni non c'è negazione reciproca, ma piuttosto contrasto passivo, in cui una disturba l'altra senza annullarla. Cfr *ivi*, pp. 239-240: «A ben vedere, vi è una grande differenza: le intenzioni di un'appercezione hanno il loro contesto nel quale possono estrinsecarsi senza ostacolo; se a nostra volta ci caliamo in esse (e non ci curiamo dell'appercezione opposta), esse sono concordanti. E anche senza questo calarsi, nella mera passività, esse fanno parte di un contesto intenzionale che supporta tutte le componenti, conferisce loro concordanza, riempimento mediato o immediato. Nell'appercezione opposta è diverso, abbiamo una parte del contesto intenzionale che non gode di questo beneficio, che sì, concorda in sé intuitivamente (come nel caso dell'oggetto-immagine), che in sé conduce pertanto al riempimento l'intenzione e le nuove intenzioni a loro volta inerenti al riempimento, ma che poi giunge a un limite in cui ulteriori intenzioni sconfinano nella cerchia della seconda appercezione. Quest'ultima è completamente chiusa riguardo all'intenzione e al riempimento (e riguardo all'intenzione riproduttiva oscura e alla concordanza non intuitiva oscura con altre riproduzioni di questo genere), e non tollera lo sconfinamento. Una delle appercezioni porta quindi con sé una credenza ininterrotta: vale a dire un'ininterrotta coscienza di realtà (in quanto concordante confluire di componenti intenzionali), e questa coscienza di realtà non viene propriamente contestata dalla coscienza dell'altra appercezione, bensì viene solamente "disturbata" da essa, dal suo sconfinare. Questa appercezione non è quella contestata, bensì quella contestante, offre il reale dato alla coscienza in modo concordante, ossia la realtà empirica *simpliciter*, che è stabile e fornisce il terreno per la contestazione, la ricusa dell'altro oggetto. Quest'ultimo possiede a sua volta il carattere della realtà modificata, della realtà cancellata».

[244] Cfr. BM, p. 86: «Eine partielle Deckung, z.B. des visuellen Feldes der Erinnerung und des der Wahrnehmung, im Widerstreit, findet statt. Wenn ich das Wiedererinnerungsbild betrachte, so schiebe ich unwillkürlich das Wahrnehmungsbild aus dem Mittelpunkt des Sehfeldes heraus, ich wende die Augen ab etc. Dann habe ich nicht mehr das sich wirklich in Gleichheit deckende Bild gleichzeitig mit dem Erinnerungsbild. Ferner konnte man sagen, wenn ich dann übergehe zum Wahrnehmungsbild (nachdem ich die klare Wiedererinnerung hatte), so wird doch die Wiedererinnerung nicht stetig klar bleiben. Im Gegenteil, ich lebe nun wieder in der Wahrnehmungssphäre, indem ich die Augen dem Scheinbild zuwende».

> dell'intenzione dell'immagine, e per quanto "fedele" sia l'immagine, le intenzioni circostanti rimangono incoerenti, soprattutto quelle temporali: L'immagine è presente, il ricordato non è presente, ma in realtà non è nulla. È un presente quasi spazio-temporale, il ricordato è stato, ha il suo modo d'essere modificato, ma come modo d'essere passato modificato nel suo contesto tetico, che porta al presente tetico attuale, ecc. In ogni caso, non dobbiamo assumere che l'intuizione sia occultata attraverso l'intuizione, ma piuttosto che l'intenzione vuota coincida con quella piena e che l'una non occulti l'altra. L'occultamento è, in fondo, solo un discorso figurato (BM, pp. 86-87)[245].

Abbiamo visto che, in alcune situazioni, sembra darsi la possibilità di avere a che fare con un'esperienza in cui il presente e il non-presente (o, il reale e l'irreale) si intersecano. La *Verdeckung* non implica che un'immagine "nasconda" completamente l'altra, o la sopprimi. Piuttosto, nella coscienza avviene una coincidenza intenzionale, in cui le due esperienze si connettono senza fondersi pienamente.

Nel teatro, il contrasto si manifesta attraverso una duplice appercezione: gli oggetti e gli attori sulla scena teatrale appaiono come oggetti reali, percepiti con le loro proprietà fisiche e materiali (ad esempio, un mobile come oggetto fisico nello spazio scenico); allo stesso tempo, gli stessi oggetti e attori appaiono come elementi finzionali, appartenenti al mondo rappresentato (ad esempio, *quel* mobile è anche parte del mobilio della «stanza del presidente»). Questa duplicità è analoga alla sovrapposizione tra il ricordo e la percezione: l'immagine illusoria o il ricordo coincidono intenzionalmente con un oggetto percepito, senza che le due esperienze si confondano. Da un lato, nella sovrapposizione, la coincidenza tra immagine percettiva e immagine del ricordo crea contrasto, ma anche una nuova esperienza in cui il passato e il presente convivono nella coscienza[246]. Dall'altro, nel teatro, il contrasto tra i due

[245] «Die Retention ist Leerretention oder vielmehr: ich habe im Übergang eine leere Wiedererinnerung (Leerintention darauf), und diese erfüllt sich in gewisser Weise ähnlich, wie wenn ich eine Wiedererinnerung von Gegenwärtigem zur Deckung bringe mit dem gegenwärtigen Gegenstand, den ich nun wirklich wahrnehme: Das Leere und Volle deckt sich im Bewusstsein „dasselbe". So deckt sich die Wiedererinnerung mit dem Scheinbild, freilich ohne dass die Thesis der Wiedererinnerung ihre Bestätigung fände. Der positiven Deckung entspricht (die) negative durch Widerstreit zwischen Komponenten der Leerintention und entsprechenden Komponenten der Bildintention, und wenn das Bild noch so "treu" ist, so bleiben unstimmig die Umgebungsintentionen; vor allem die zeitlichen: Das Bild ist Gegenwart, das Wiedererinnerte ist nicht Gegenwart, aber eigentlich ist es ja nichts. Es ist quasi-räumlich-zeitliche Gegenwart, das Wiedererinnerte ist gewesen, hat seine modifizierte, aber als Vergangenheit modifizierte Gegebenheitsweise in seinem thetischen Zusammenhang, der zur aktuellen thetischen Gegenwart führt etc. Hier haben wir also jedenfalls nicht anzunehmen, dass Anschauung durch Anschauung sich verdecke, sondern dass Leerintention sich mit einer vollen decke und dann nicht eins das andere verdeckt. Verdeckung ist ja nur eine bildliche Rede».

[246] Questo sembra essere il punto in cui Husserl ci instrada. Nel testo n. 20 dei manoscritti di Berna (*Die Zeit in der Phantasie und in der aktuellen Erfahrung*), e precisamente nel §2, Husserl sottolinea che, mentre le percezioni sono legate a un ordine temporale continuo e coerente (che si estende attraverso l'esperienza dell'io), le fantasie o i ricordi non *necessariamente* condividono questa coerenza. Le percezioni e i ricordi mantengono una posizione precisa nell'unico tempo della coscienza: anche se un oggetto è "occultato" (contrasto passivo, come quello all'opera nella *perzeptive Phantasie*), ha comunque una collocazione fenomenologica definita. Questa collocazione fenomenologica permette di unificare, nella coscienza, tanto gli oggetti percepiti quanto quelli

mondi (reale e finzionale) si risolve nell'esperienza estetica. Lo spettatore accetta la tensione tra le due dimensioni e si immerge nel mondo della rappresentazione, vivendo «nella neutralità». Il carattere della realtà (il *belief* della percezione come *Wahrnehmung*) viene sospeso e questo consente a ogni elemento della scena di avere, fenomenologicamente, una doppia natura: è percepito come un oggetto reale, con proprietà fisiche e materiali ed è interpretato come parte di un mondo immaginario, con proprietà e significati finzionali.
Questa unità del contrasto (*Widerstreit-Einheit*) permette di combinare i due livelli in modo che un oggetto o un attore possa essere contemporaneamente parte del mondo reale e di quello finzionale: assumono valore inattuale/irreale, pur mantenendo la loro presenza sensoriale. Non si tratta di negare l'esistenza degli oggetti reali (attori, oggetti di scena), ma di sospendere il vincolo epistemico che collega l'osservatore alle loro proprietà ordinarie. Lo spettatore attribuisce maggiore importanza al valore finzionale, partecipando alla costruzione di un mondo immaginario che sfrutta le apparenze reali. La percezione si modifica e si arricchisce, permettendo così l'adesione al mondo della finzione, senza abbandonare completamente la realtà percettiva.

> Ci poniamo sul terreno della intuizione di fantasia. Ma non affatto in modo tale che noi, semplicemente, privilegiamo intuendo solo un membro del contrasto, per la precisione quello cancellato, e omettiamo la cancellazione attiva, come d'altra parte la posizione attiva delle realtà d'esperienza coperte e dell'intero contesto di ulteriori realtà d'esperienza che si estendono oltre il palco, attraverso l'orchestra, fino al

ricordati o fantasticati, pur mantenendo le loro differenze di modalità d'essere. Cfr. *ivi*, pp. 351-352: «Wir bemerken dabei einen Unterschied zwischen immanenten und transzendenten Wahrnehmungen. Immanente Wahrnehmungen konstituieren ihre Gegenstände adäquat. Gehen wir von irgendeiner Wahrnehmung zurück, in ihren Horizont eindringend (oder besser vielleicht gesagt, in ihren retentionalen Hof), so ergeben sich uns im Ruckschreiten und wieder Vorschreiten in der Erinnerung die Zeitreihen der Wahrnehmungsgegenstände adäquat, und hier kann es keinen sinnlichen Widerstreit geben. Anders in der transzendenten Wahrnehmung. Hier gibt es möglicherweise schon in der Wahrnehmung, in der Sphäre lebendiger Gegenwart (das) Umspringen einer Wahrnehmung in eine sich mit ihr im Widerstreit durchdringende zweite, und so auch in jeder herausgewickelten vergangenen Wahrnehmung. In der Sinnlichkeit selbst tritt (also vor allem (im) synthetisch beziehenden Denken) Widerstreit auf. Dabei aber ist zu beachten, dass die intentionale Zeit, die Zeit, die zum Gegenständlichen in Anführungszeichen gehört, davon insofern nicht betroffen wird, als die miteinander streitenden und sich durchdringenden intentionalen Gegenstände nicht hinsichtlich des Zeitmomentes selbst streiten, als ob, wie etwa die Färbungen als zwei verschiedene Färbungen in derselben Zeitlage, auch im Streit zwei Zeitlagen mit derselben Färbung auftreten würden. Der sinnliche Widerstreit, der gewissermaßen ursprünglich passiv auftretende, bringt notwendig zwei Gegenstände von derselben Zeitbestimmung. So ist die „sinnlich" konstituierte Zeitreihe unter allen Umstanden eine einzige, in die sich, abgesehen von anderweitigen, konstituierten oder zu konstituierenden Einheits- und Uneinigkeitscharakteren, alles Intentionale als solches, das eben sinnlich konstituiert ist (ursprünglich erscheint), einordnet. Also, alles Erscheinende, mag es auch in Widerstreit erscheinen, hat seine bestimmte Zeitstelle und nicht nur in sich eine phänomenale Zeit, d.i. eine in der intentionalen Gegenständlichkeit als solcher gegebene, sondern auch seine feste Stelle in der einen Zeit. (Genauer gesprochen: Mag es in der Weise wechselseitiger Aufhebung nur nacheinander erscheinen können, und wo das eine erscheint, das andere in der Weise der Verdecktheit bewusst sein, so muss doch jedes solche Gegenständliche, verdeckt oder offen gegeben, seine intentionale Zeitlage und Lage in der einen Zeit (haben))». La stessa (quasi trasposta) riflessione è rinvenibile in EG, pp. 389-393.

> pubblico, etc. che sono per noi costantemente qui, e, relativamente alla parte non coperta, sono qui anche percettivamente. Il fatto che non compiamo nessuna di queste posizioni di realtà positive o negative non significa che non compiamo affatto posizioni. Al contrario, noi percepiamo in maniera attiva, giudichiamo in maniera attiva, compiamo attese, speriamo e temiamo, ci sentiamo afflitti e siamo mossi dalla gioia, amiamo e odiamo, e così via- Ma tutto ciò «nella» fantasia, nel modo del come-se. In che modo, dunque, gli uomini che recitano – e potremmo anche benissimo dire, le cose che recitano – presentano le *quasi*-realtà artistiche? Dal punto di vista della messa in scena, dell'assegnazione dei fini teatrali e della messa-in-opera, possiamo dire: certe cose si rivelano adatte, come l'«esperienza» insegna (naturalmente non si tratta meramente della semplice apparenza), a suscitare una doppia appercezione, per la precisione una doppia apprensione conforme alla *perceptio*; le loro manifestazioni percettive, quelle di certe circostanze a questo riguardo favorevoli, mutano con facilità in altri modi di manifestazione conformi alla *perceptio*, e precisamente in modo che entrambe le *perceptiones* che entrano nell'unità-di-contrasto abbiano – o abbiano quasi del tutto – in comune la compagine propriamente conforme alla *perceptio*, mentre la compagine di ciò che è impropriamente oggetti di *perceptio* (di ciò che è co-percepito) fonda da entrambe le parti il rapporto di contrasto (FI, pp. 245-246).

Husserl, in questo passaggio, sembra implicitamente suggerire che sia di nuovo in atto una *Ich-Spaltung*. Tale processo permetterebbe di sostenere che non siamo *noi* (reali) i soggetti che fanno esperienza della rappresentazione teatrale e che compiono posizioni, bensì i nostri *io-di-fantasia*. Ciononostante, abbiamo anche un senso tacito o una consapevolezza latente, alla quale possiamo sempre tornare, che ci permette tanto di riconoscere l'ambiente che ci circonda, quanto di autoriconoscerci nell'ambiente in cui siamo situati. In altre parole: abbiamo un senso di consapevolezza che accompagna il fatto che siamo *io-reali*, e perciò *Leib*. Se la scissione-dell'io dell'attore è costitutiva per il manifestarsi del personaggio, la scissione-dell'io dello spettatore è costitutiva per il manifestarsi della stessa esperienza teatrale all'interno di un atteggiamento estetico.

Zuschauer

Come spettatori, assistiamo a uno spettacolo teatrale. «Viviamo nella neutralità». Una neutralità, tuttavia, che non implica l'astensione da ogni tipo di esistenza, perché Husserl specifica che compiamo reali posizioni di realtà e formuliamo reali giudizi, nella modalità del come-se. Crediamo nell'esistenza degli oggetti reali, e viviamo in un atteggiamento caratterizzato da un contrasto passivo che ci consente di arricchire la percezione, mantenendo l'aderenza (parziale o potenzialmente totale) alla realtà percettiva e permettendo l'accesso al mondo della finzione.

Ciononostante, Husserl riconosce che, come spettatori, non abbiamo la possibilità di intervenire: non possiamo cambiare ciò che stiamo osservando o l'esperienza a cui stiamo partecipando.

> Con ciò le fantasie non vengono da noi compiute liberamente (soltanto l'artista, colui che crea, possiede in questo caso la libertà e la esercita solo nel legame con ideali estetici), bensì hanno la loro oggettività, ci sono prescritte, ci sono imposte, analogamente a come le cose della realtà ci sono imposte come qualcosa che dobbiamo accettare. Analogamente e tuttavia, naturalmente, non allo stesso modo (*ivi*, p. 248).

Viviamo in una neutralità, esperendo qualcosa che dobbiamo *quasi*-accettare. Questo perché, come io-reali, siamo seduti in un teatro, ma, in quanto io-di-fantasia, co-partecipiamo a quell'evento che si sta dipanando di fronte a noi[247]. Questo, al tempo stesso, permette di farne un'esperienza soggettiva. Non posso salvare Mercuzio dalla spada di Tebaldo, ma non può farlo neanche alcuna altra persona presente a teatro alla visione del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. E tale considerazione esempio vale per qualsiasi altra cristallizzazione estetica che l'arte può offrirci. Nessuno di noi può cambiare la sorte di un personaggio di un romanzo, o cambiare gli eventi di un film, o modificare il soggetto di un dipinto[248]. O, meglio, potremmo anche farlo, ma allora non siamo più davanti al *medesimo oggetto artistico*, bensì ad un altro, modificato[249]. Sembra esserci, perciò, un divario incolmabile a livello di agenzia e appare opportuno chiedersi, a questo punto, quale sia l'atteggiamento caratteristico dello spettatore di

[247] Cfr. Costa, 2010, p. 136: «Un tema che ci riconduce ad Aristotele, all'esperienza che facciamo a teatro o davanti a un film. Qui a provare emozioni non è il nostro io reale, ma il nostro io fantasticato. Allo stesso identico modo in cui in una scena fantastica l'io della scena fantastica viene a distinguersi dal nostro io reale. Nella tragedia soffriamo, ma non soffriamo veramente. Cioè: non è il nostro io reale a soffrire, ma il nostro io trasposto immaginativamente. Soffriamo o gioiamo come se fossimo lì, ma senza esserci».

[248] Cfr. FI, pp. 248-249: «Il romanzo, lo spettacolo teatrale, secondo la loro determinata compagine, la loro determinata connessione d'immagine, hanno "esistenza" intersoggettiva, in quanto chiunque, nelle circostanze appropriate, si porti a manifestazione gli oggetti "presentazionali" d'esperienza, compia i contrasti non dipendenti dalla soggettività contingente e segua liberamente l'intenzione artistica, etc., si porta – e si deve portare – a *quasi*-esperienza il medesimo romanzo, la medesima porzione di vita, di destini prodotti dalla finzione. Di conseguenza, anche gli enunciati descrittivi, i giudizi sui caratteri, sullo sviluppo che ci dobbiamo attendere da essi, etc., possiedono *una sorta di verità oggettiva, sebbene si riferiscano a* ficta. Non sono essi stessi giudizi che appartengono al *sujet* dalla finzione poetica, che vengono compiuti *in* esso».

[249] Cfr. *ivi*, p. 274: «Nel caso della raffigurazione, il raffigurato determina, nel "come" dell'essere raffigurato, la delimitazione di ciò che si manifesta in quanto tale, vale a dire, in questo caso, di ciò che viene presentato in maniera raffigurativa nel "come" dell'essere presentato. Allo stesso modo in un racconto, una novella, e simili. Io posso andare oltre il racconto, nel senso in cui mi immergo ulteriormente in esso, portandomi più vicino il raccontato in quanto tale, il paesaggio, i personaggi, e così via. Tuttavia, la mia fantasia non è libera in un tale sviluppo (ovviamente nello stile della concordanza con la predelineazione). Al contrario, sono vincolato: deve sempre trattarsi del raccontato in quanto tale e di nient'altro, dell'unità delle manifestazioni in quanto presentate. Altrimenti sono io che proseguo il componimento, invece di essere nel componimento dell'artista».

una *perzeptive Phantasie* e come questo può essere un utile al fine di riflettere sulla nostra interazione con le tecnologie digito-virtuali.

Ponendoci in una linea di continuità interpretativa con Claudio Rozzoni (2017), possiamo far emergere alcune caratteristiche di quello che è l'*atteggiamento estetico* proprio dello spettatore: un atteggiamento che presenta diverse pieghe al suo interno. Husserl esplora la specificità dell'atteggiamento estetico rispetto agli altri atti intenzionali per la sua attenzione esclusiva al modo in cui l'oggetto appare [*Erscheinungsweise*] piuttosto che al suo stato ontologico o alla sua esistenza[250]. Questo atteggiamento permette all'osservatore di immergersi nell'apparizione stessa, cogliendo le qualità sensibili e la loro disposizione, indipendentemente dal fatto che l'oggetto sia reale, immaginario o rappresentato, ossia indipendentemente dal valore epistemico attribuito alla sua esistenza[251]. Ad esempio, un'opera d'arte può essere valutata esteticamente senza che si attribuisca alcuna importanza alla realtà del soggetto raffigurato. Una scultura che rappresenta una figura mitologica non richiede credenza nella reale esistenza del soggetto mitico: ciò che conta è il modo in cui le forme, i dettagli e le proporzioni dell'opera si dispongono davanti agli occhi dell'osservatore[252].

Un tratto fondamentale del riferimento estetico è la sua autonomia rispetto alla credenza nell'esistenza dell'oggetto. Per esempio, un paesaggio naturale può essere apprezzato esteticamente senza che sia necessario interrogarsi sulla realtà dei suoi elementi[253]. Similmente, un quadro che raffigura una scena storica può essere giudicato esteticamente rilevante anche se l'osservatore non crede che l'evento rappresentato sia realmente accaduto. E tale indipendenza

[250] Cfr. PBE, p. 388: «Die Stellungnahmen sind hier sachliche, sie gehen auf die erfahrenen oder phantasierten Gegenstände und bleiben dieselben, solange die Gegenstände und ihre gegenständlichen Zusammenhänge dieselben bleiben für das Bewusstsein. Dieselben Gegenstände sind aber je nachdem in verschiedener Erscheinungsweise, Vorstellungsweise bewusst. Ob der Gegenstand in der oder jener Orientierung erscheint, das ist für die sachliche Stellungnahme, für die auf ihn, diesen identischen Gegenstand, gerichtete, ihn „wert ende" einerlei. Es ist aber nicht ästhetisch einerlei. Ästhetische Wertung hängt wesentlich zusammen mit dem Unterschied zwischen Bewusstsein eines Gegenstandes überhaupt und Erscheinungsweise des Gegenstandes. Jeder Gegenstand, indem er bewusst ist, ist in einer Erscheinungsweise bewusst, und die Erscheinungsweise kann es nun sein, die ein ästhetisches Verhalten bestimmt, die eine ein ästhetisches Gefallen, die andere ein ästhetisches Missfallen usw».

[251] Cfr. *ivi*, p. 441: «Nehmen wir etwa die doch wohl hieher gehörige ästhetische Betrachtung. Hier ist „die Stellungnahme in Beziehung auf Sein oder Nichtsein ausgeschaltet. Auf sie kommt es nicht an". Ich vollziehe sicherlich auch keine Setzung des Aktkorrelats. Ich durchlaufe das Erscheinende als solches (das sagt nicht, ich setze das Korrelat „Erscheinendes als solches"), das Erscheinende, wie es erscheint. Ich lebe im Erscheinen, „vollziehe es". Aber ich vollziehe keine Stellungnahme zum Erscheinenden, es sei denn die ästhetische Stellungnahme des Gemüts».

[252] Possiamo sempre rivolgerci al materiale di cui è composta l'opera d'arte, ma a quel punto esuliamo dall'atteggiamento estetico. Ci ritroviamo in un atteggiamento percettivo (*Wahrnehmung*), dove, piuttosto che guardare al *Mosè* di Michelangelo, guardiamo alla sua conformazione marmorea.

[253] Cfr. PBE, p. 441: «Es kann dabei sein, dass mir ein Bild dient. Es hat den Charakter eines Fiktums, aber „darauf kommt es nicht an". Es kann aber auch sein, dass ich die Natur selbst, „die Dinge, die ich wirklich sehe", sinnlich-ästhetisch betrachte. „Die Wirklichkeitssetzung fällt ausserhalb des ästhetischen Rahmens: wo es auf die bloss sinnliche Schönheit, Schönheit der Erscheinung ankommt"».

epistemica si manifesta anche nel caso di oggetti immaginari o mai esistiti. Sia che un oggetto venga percepito o fantasticato, il suo valore estetico non dipende dalla sua esistenza, ma esclusivamente dal modo in cui appare e si dispone nella coscienza dell'osservatore. Husserl (in un testo del 1931) discute anche la possibilità di creare *ficta* per il puro godimento estetico, sottolineando come un'immagine o una rappresentazione artistica possa elevare l'oggetto fittizio a un valore estetico reale per l'io. Anche se non esiste nel mondo fisico, il bello di un oggetto fittizio può essere contemplato e goduto, creando così un'esperienza estetica valida - che, inoltre, posso sempre *oggettivare*, «catturandolo in un'immagine fisica o in una forma letteraria»[254]. Come abbiamo implicitamente affermato, infatti, anche la fantasia ha la sua posizionalità: un oggetto immaginario *quasi*-esiste, è *come-se* esistesse, e se giudichiamo di un oggetto sulla base della coscienza di fantasia, allora non è un'«affermazione estetica»[255]. Quindi, per l'atteggiamento estetico è essenziale il nostro porre attenzione a *come* l'oggetto si mostra, non al *cosa* – dove, invece, *può* intervenire la fantasia che apre alla dimensione dell'*Unwirklichkeit*[256]. Nell'appendice LXIV di Hua XXIII, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, Husserl, infatti scrive:

> Guardare un paesaggio, una teoria in modo estetico, guardare i pensieri senza prendere posizione, solo per apprezzarne il carattere estetico - le due cose possono fondersi: La contemplazione estetica richiede l'esclusione dell'interesse teorico, l'atteggiamento teorico deve cedere il passo a quello estetico. Ma posso tornare

[254] Cfr. STZ, pp. 355-356: «Ein Fiktum als Fiktum, kann es auch als seiendes Fiktum konstituiert werden, und ist ein Gegenstand-als-ob nicht mit seiner „Schönheit" (überhaupt seinem Wert) „als-ob" nicht selbst ein Wert, und wenn ein „Schönes-als-ob" fingiert war, so selbst ein Schönes? Eine Vergegenwärtigung im Bild, das Schone der Existenz des Bildes? Das Schone des Bildes selbst? […] Die Erzeugung eines Fiktums „um seiner Schönheit willen" – was kann das bedeuten? Das Fiktum als seiend erzeugen, so dass ich mich seiner Existenz immer wieder versichern kann und seinen Wert genießen kann – eine schone Phantasie, ich wiederhole sie, ich nehme mir vor, sie mir zu merken. Verdeutlichung: Ich drucke meine „Phantasie" aus, ich halte sie in einem physischen Bild fest oder literarisch, ich besitze sie als seiendes Fiktum (seiend für mich, habituell, aus meinem Phantasieren und wiederholendem Identifizieren mein bleibendes Phantasiegebilde). Dann habe ich ein weltlich existierendes Bild und sogar zweierlei: 1) Das Bild-Ding, das mir ein Gut ist, weil es ein schönes Bild objektiv darstellt; 2) andererseits, ich habe mittelbar durch die bildliche physische Darstellung das Bild selbst zur objektiven Existenz erhoben und zu seiner Existenz „fur mich", mir bis auf weiteres immer zuganglich, und bin sein Besitzer als eines seienden Bildes».

[255] Cfr. PBE, p. 388: « Nun, dann kann ich mich auch rein sachlich verhalten, nämlich ich vollziehe all die Akte in modifizierter Weise. In der Phantasie stehe mir ein Mensch vor Augen, der einen anderen mordet: Ich reagiere darauf mit einer Stellungnahme des Abscheus u. dgl. Es ist aber ein modifizierter Akt. Ob wir nun Wirklichkeitsbewusstsein vollziehen, die Stellungnahme des Glaubens (in irgendeinem Modus), oder ob wir blosses Phantasiebewusstsein, volles und leeres vollziehen: Die aktuellen Stellungnahmen, die synthetischen oder schlicht thetischen, die wir dabei vollziehen auf dem Grund des einen oder anderen Bewusstseins, sind keine ästhetischen».

[256] Husserl, in questo, è infatti categorico: dire di qualcosa che è *irreale* non significa che non esiste, ma che *quasi*-esiste. Cfr. FI, pp. 235-236: «Allo stesso tempo va qui osservato come l'"irrealtà" nel senso di un *fictum* non vada confusa con la negazione della realtà, che si oppone a noi in un atto negativamente esperiente (*negatum* dell'esperienza) quando un'esperienza entra in conflitto con un'altra esperienza e l'una, appunto, rimane salda, mentre l'altra subisce il modo negativo d'esperienza della cancellazione, il cui correlato è la nullità esperita, naturalmente modalizzata sotto l'aspetto temporale come non presente oppure non passata, non futura, e così via».

> all'estetica; posso guardare la realtà come se fosse un "quadro" o, meglio, entrare nell'atteggiamento della realtà-come-se: Così che da lì, invece di essere in sintonia con l'essere-come-se, posso di nuovo passare all'astensione dall'atteggiamento rivolto all'essere e alla direzione di osservare il modo di datità. Ciò che è essenziale per l'atteggiamento estetico non è quindi la fantasia, quanto piuttosto l'atteggiamento verso ciò che è esteticamente interessante, l'oggettività nel come (PBE, p. 591)[257].

Un elemento chiave dell'esperienza estetica è il rapporto dinamico tra il sentimento estetico e le qualità sensibili dell'oggetto. Quando si osserva, ad esempio, una scena teatrale o una fotografia artistica, l'osservatore può passare dal considerare l'oggetto nel suo insieme a concentrarsi sulle sue qualità sensibili (ad esempio, il gioco di luci e ombre o l'armonia delle proporzioni). Pertanto, per Husserl, se il *sentimento* estetico si radica nell'apparizione stessa, senza rimanere subordinato ai valori epistemici o ai giudizi di realtà associati all'oggetto[258], allora il *valore* estetico è una dimensione autonoma che emerge dalla combinazione tra l'apparizione e l'atteggiamento dell'osservatore, e il piacere estetico diventa parte integrante del modo d'apparire[259]. Se il sollievo alla vista di un ponte robusto può dipendere dalle sue

[257] «Eine Landschaft, eine Theorie ästhetisch betrachten, Gedanken betrachten, ohne zu ihnen Stellung <zu> nehmen, nur um ihren ästhetischen Charakter zu würdigen — da kann beides ineinander übergehen: Die ästhetische Betrachtung fordert den Ausschluss des theoretischen Interesses, die theoretische Einstellung muss weichen der ästhetischen. Aber ich kann zur ästhetischen zurück; ich kann die Wirklichkeit betrachten, als ob sie ein „Bild" wäre, oder vielmehr in die Einstellung der Wirklichkeit-als-ob eingehen: Um von da aus wieder, statt eingestellt zu sein im Seins-Setzen-als-ob, überzugehen in die Enthaltung von der Seins-Einstellung und der Blickrichtung auf die Gegebenheitsweise. Das Wesentliche ist für die ästhetische EinStellung also auch nicht die Phantasie, sondern die Einstellung auf das, was ästhetisch interessiert, Gegenständlichkeit im Wie».

[258] Husserl cerca di dar conto anche della possibilità di differenziare i nostri atti di sentimento a seconda che siano fondati su delle presentificazioni o su un atteggiamento percettivo. Qual è infatti il legame tra i quasi-sentimenti-di-fantasia (come l'appagamento che si prova leggendo un romanzo) e le emozioni fondate su un atteggiamento percettivo (seguendo l'esempio, l'appagamento dato da una situazione vissuta in propria persona)? Se provo paura o felicità all'interno di una narrazione immaginata, questi sentimenti sembrano muoversi in un'intersezione ambigua tra reale e irreale, perché si riferiscono sia al mio io-reale sia al mio io-di-fantasia. Cfr. FI, p. 183: «Vediamo ora se qualcosa di analogo non sia possibile anche per altre specie di atti, per esempio per gli *atti di sentimento*. Vivo nella fantasia e in essa mi si manifesta una foresta vergine; un uomo siede a terra e cerca coleotteri, poi sbuca improvvisamente un imponente leone e l'uomo ride divertito. Mentre mi rappresento ciò, mentre questa serie di fantasie decorre, provo sorpresa, forse anche paura. Queste non sono paura o sorpresa nel senso usuale. E non sono certo atti riproduttivi (atti di fantasia), bensì atti reali, fondati nella fantasia realmente compiuta. Ma, d'altro canto, essi non sono "reale sorpresa", "reale paura", bensì atti modificati. "Si adattano" a ciò che è fantasticato, si "intonano" a esso, analogamente alla predicazione modificata e sono modificati nello stesso senso in cui lo è quest'ultima. Allo stesso modo nel caso di desideri modificati: mi figuro una bella donna nella fantasia e bramo il suo amore. Non fantastico me stesso e la mia bramosia, sento attualmente questa "bramosia". Ma certo non posso "realmente" bramare che questa donna, che non esiste affatto, mi ami. È di nuovo una modificazione e, di nuovo, una modificazione che "si adatta" alla fantasia. Posso bramare realmente e in modo non modificato che questa donna sia reale e che nella realtà mi appartenga, etc».

[259] Cfr. STZ, p. 354: «Die Schönheit eines Gegenstandes als Wert, eben Schönheitswert (bzw. Unschönheitswert), „Gleichgültigkeitswert". Ein Gegenstand kann seine eigene Schönheit haben und zugleich als Teil eines größeren Ganzen Beitragswert haben, eventuell an sich ein *adiaphoron* sein, nur Wert haben um seiner Teilhabe willen. Doch ist es vielleicht richtig, das *adiaphoron*, wie ich es stets getan habe, auch als einen Wert, obschon in gewisser Weise als das „Null" zwischen Plus und Minus, anzusehen. Jeder Gegenstand hat seinen Inhalt, sein Wesen. Die Schönheit gründet „uninteressiert" rein im Wesen».

proprietà utilitarie e concrete, lo stesso ponte può essere apprezzato esteticamente per l'armonia delle sue curve e l'equilibrio della struttura, senza alcun riferimento alla sua funzione pratica. Husserl illustra questa dinamica con una serie di esempi. Osservare un ritratto implica un riferimento al soggetto rappresentato, ma questo riferimento può variare: l'osservatore può concentrarsi sulla qualità dell'immagine senza preoccuparsi dell'esistenza reale del soggetto[260]. Analogamente, osservando un paesaggio naturale, l'osservatore può passare dal percepire gli oggetti come parte di un contesto reale al valutarli esclusivamente in funzione della loro disposizione estetica[261]. Se un dipinto che raffigura un mondo fantastico può suscitare piacere estetico per il modo in cui i colori e le proporzioni si combinano, senza che la realtà del soggetto rappresentato abbia rilevanza, un paesaggio reale può ugualmente essere apprezzato per la bellezza intrinseca delle sue forme e non per il fatto che esista davvero. In un testo del 1912, Husserl scrive:

> Un paesaggio suscita una tonalità emotiva. Un paesaggio in immagine presenta un paesaggio in una tonalità emotiva: guardandolo non ho realmente bisogno di entrare <nella> tonalità emotiva. Queste tonalità emotive presentate, questi sentimenti presentati, etc. non presuppongono una co-presentazione dello spettatore, sebbene quest'ultimo entri in un modo suo proprio in azione. Più precisamente: io sicuramente non faccio parte, con *questa* tonalità emotiva dell'immagine. Dovrei dire: io non in quanto uomo empirico, bensì ne faccio parte «puramente in quanto correlato della tonalità emotiva»? La tonalità emotiva è un atto *quasi* posizionale che conferisce al paesaggio la tonalità emotiva ontica. Il paesaggio *con* questo carattere ontico è il paesaggio presentato. Nella mia *quasi* tonalità emotiva si presenta una tonalità emotiva. Nella mia *quasi* tonalità emotiva si presenta una tonalità emotiva. Nel mio *quasi*-essere-emotivamente-intonato sono cosciente della tonalità emotiva del paesaggio (come di una *quasi* tonalità emotiva), e ciò mi presenta la tonalità emotiva del paesaggio. Le opere d'arte non presentano mai meramente cose e persone che hanno sentimenti, pensieri, etc., bensì presentano anche molteplici tonalità emotive, pensieri, etc., in modo tale che si debba dire: sono caratteri delle cose presentate, e sono essi stessi caratteri presentati, e, d'altro

[260] Cfr. FI, p. 194: «Posso porre attualmente ciò che è presentificato iconicamente: esso mi è dato alla coscienza in un modo di credenza attuale (certezza, etc.). Oppure questo modo può essere assente (esso può anche, laddove era presente, venire meno): ho una mera fantasia (mera fantasia iconica). In entrambi i casi possono edificarsi altre prese di posizione: quindi, da un lato, descrivo il *sujet* del dipinto a olio, opero esplicazioni, confronti, etc., "atti di giudizio" reali, atti reali, ma modificati in quanto, appunto, non ho una credenza. Posso però anche giudicare le cose, gli uomini, etc., della fantasia iconica, arrabbiarmi o rallegrarmi per causa loro, provare paura e pietà, etc.: il tutto modificato, se ciò è mera fantasia, Laddove, però, questi atti non sono essi stessi fantasia».

[261] Cfr. PBE, p. 144, con integrazione delle note: «Warum wirkt die Natur, eine Landschaft mitunter als „Bild"? Ein fernes Dorf. Die Häuser „kleine Häuser". Diese kleinen Häuser haben a) eine geänderte Grösse gegenüber den Häusern, wie wir sie gewöhnlich sehen, b) eine geringere Stereoskopie, geänderte Färbungen etc. Sie werden als Bilder aufgefasst, wie Spielzeughäuser. Ebenso Menschen: kleine Puppen. Wir fassen sie in der Bildbetrachtung nicht als nichtgegenwärtig: als Bilder. Gegenwärtig unsere nächste Umgebung, das, was wir „sehen, so wie es ist". Wir nehmen die Erscheinungen des Dorfes, der kleinen Menschen etc. als Bilder: für die nicht aktuell mögliche 'Gegenwart' (die nichtgegenwärtige Gegenwart, wie wir paradox sagen könnten), für Erscheinungen, die wir haben würden etc».

> canto, non appartengono alle persone presentate in quanto loro vissuti, pensieri, etc. Possiamo anche dire: se, percependo, vedo un paesaggio e mi rende triste, non è necessario che pensi a me stesso: il paesaggio stesso si trova lì in una certa proprietà intonata emotivamente (FI, pp. 211-212)[262].

Questa capacità di variare il riferimento rende l'esperienza estetica aperta a una pluralità di oggetti, dai più ordinari (come un albero in fiore) ai più complessi (come un'opera d'arte astratta)[263]. In tutti i casi, il valore estetico dipende dal modo d'apparizione, non dalla credenza nell'esistenza degli oggetti percepiti o immaginati.

Ciò che emerge può essere sintetizzato come segue. L'esperienza estetica si distingue per la sua indipendenza epistemica: l'osservatore può sospendere o ignorare la credenza nell'esistenza dell'oggetto, concentrandosi esclusivamente sul modo d'apparire. Tuttavia, questo non implica una completa separazione: le proprietà sensibili dell'oggetto, come colori o forme, restano rilevanti e possono influire sull'intensità del piacere estetico. Per esempio, un paesaggio reale può essere apprezzato esteticamente per la stessa ragione per cui un dipinto può esserlo: entrambi esibiscono qualità visive che rispondono a criteri estetici, non ontologici.
Il fatto che lo spettatore non sia interessato all'esistenza dell'oggetto non significa *eo ipso* che sia disinteressato. Come spettatori non siamo immediatamente diretti a *cosa* si manifesta, ma a *come* si manifesta.

> L'interesse, tuttavia, può anche essere un *interesse dell'emotività*, un interesse valutante nel senso più ampio del termine, l'intenzione può avere a tema un valore, il tema può essere un tema di valore, un tema proprio dell'emotività. L'io vuole ora vivere in modo valutativo. […] Il che significa: l'io vuole conseguire l'oggetto estetico in sé in quanto valore concreto determinato in sé, nel modo del pieno e puro piacere artistico (dell'unificazione sintetica delle intenzioni di valore che si riempiono continuativamente l'un l'altra), vuole conseguirlo come ἐνέργεια di ciò che prima era mera δύναμις, in quanto datità e possesso ultimi e reali del valore stesso, che, appunto, non è altro che il puro e soddisfatto piacere artistico. Questo, dunque, non si effettua nel giudicare ma nel valutare e, sebbene le percezioni giochino qui il loro ruolo essenziale, esse fungono soltanto da atti subordinati, da presupposti, da substrati, da posizioni che fondano le movenze del sentire e il cogliere emozionale. Il valore stesso, nella sua verità di valore, non viene percepito [*wahrgenommen*], bensì, per così dire, "percepito come valore" [*wertgenommen*]; ciò che per la prima mera cosa è effettuato dalla percezione [*Wahrnehmung*], per il valore è operato dalla *prensione di valore* [*Wertnehmung*]. Questa è la modalità di riempimento del sentire valutante. Lo spettatore estetico vive nell'interesse valutante e, solo rivolgendo altrove l'interesse, cambiando atteggiamento nel cambiamento dell'interesse, passa, come abbiamo detto, all'esperire posizionale

[262] Sulle tematiche della *Stimmung* si rimanda a Simmel, 1985; Böhme, 2010; Griffero, 2017a; Griffero, 2017b).
[263] Si veda, a tal proposito, Rozzoni, 2017, seconda parte.

diretto all'essere e all'osservare teoretico, per esempio quello del critico d'arte (FP, pp. 134-135)[264].

Tale disinteresse parziale può sorgere in una dimensione percettiva, in una coscienza d'immagine, in una coscienza di fantasia, e anche in una coscienza simbolica [265]. Nell'atteggiamento estetico resta sospeso l'interesse per l'esistenza degli oggetti esperiti, ci si rivolge ai *modi di datità* degli oggetti, avendo nondimeno un atto posizionale analogo a quello della percezione (*Wahr-nehmung*): ossia, la prensione di valore (*Wert-nehmung*). Può senz'altro darsi che, ad oggi, nelle nostre esperienze quotidiane viviamo nell'atteggiamento estetico dello spettatore interessato, quando ci troviamo ad esperire un film (che sia al cinema o su un altro degli schermi dei giorni nostri), una rappresentazione teatrale, un dipinto, una scultura, o qualsiasi altra forma d'arte. Tuttavia, queste oggettualità sono una porzione della nostra vita quotidiana.

---

[264] Per un confronto tra atteggiamento teoretico e altri atteggiamenti, tra cui l'estetico, si rimanda a Id_2, §§1-7. In particolare, per il confronto con l'atteggiamento estetico, cfr. Id_2, pp.407-409: «Tutti gli atti che non sono in partenza teoretici possono essere trasformati, attraverso una modificazione dell'atteggiamento, in atti teoretici. Noi possiamo osservare un quadro "godendolo". In questo caso viviamo nella realizzazione del piacere estetico, nell'atteggiamento del piacere, che è appunto un atteggiamento "degustativo". Poi possiamo giudicare "bello" il quadro con gli occhi del critico o dello storico dell'arte. Allora viviamo in un atteggiamento teoretico, nell'atteggiamento del giudizio e non più nell'atteggiamento valutativo, degustativo. […] Questo oggetto di valore, il cui senso oggettivo implica il carattere dell'essere-così costituito dall'aver-valore, è il correlato dell'atto teoretico che coglie il valore. È quindi un oggetto di grado più alto. Osserviamo che la valutazione generale-originale del valore o, in termini generali, che qualunque coscienza come tale, che costituisca originariamente un oggetto di valore, implica necessariamente una componente che rientra nella sfera dell'emotività. La costituzione più originaria del valore si realizza nell'ambito emotivo, è quella dedizione preteoretica e fruitiva (nel senso più largo della parola) del soggetto-io che sente, una dedizione per la quale, già decenni fa, in certe mie lezioni, avevo proposto l'espressione ricezione del valore [*Wertnehmung*]. Quest'espressione designa qualcosa di analogo, nella sfera dei sentimenti, alla percezione, la quale, nella sfera dossica, significa la presenza originaria (autoafferrante) dell'io all'oggetto».

[265] Cfr. PBE, pp. 386-388: «Überlegen wir das näher: Wir leben in einem ästhetischen Bewusstsein. In ihm sind uns keine Fragen nach Sein und Nichtsein des direkt oder im Bild Erscheinenden gestellt. Mit dem Sein des Vorgestellten mag es sich wie immer verhalten. Wir können ästhetisches Bewusstsein vollziehen aufgrund der äusseren Wahrnehmung, wir betrachten die gesehenen, gehörten Gegenstände ästhetisch. Wir können solches Bewusstsein vollziehen aufgrund unmittelbarer Phantasie: Wir betrachten die phantasierten, etwa quasi wahrgenommenen Gegenstände und Vorgänge ästhetisch. Oder wir verhalten uns ästhetisch in der bildenden Kunst, wir betrachten die im Bild sich darstellenden Gegenständlichkeiten ästhetisch, endlich in der symbolisch vorstehenden Kunst: Wir betrachten die sprachlich oder sonst symbolisch sich vorstehenden Gegenständlichkeiten ästhetisch. Das Gegenstandsbewusstsein, das vorstehende, ist je nachdem doxisches (Glaubens-) Bewusstsein oder bloss reproduktive Modifikation davon, oder genauer, blosse Phantasie im weitesten Sinn, blosse: d.i. keine aktuelle sympathetische (doxische) Stellungnahme ist zum Phantasierten vollzogen (oder gemischt). Wir können uns wahrnehmend, erfahrend verhalten, die Dinge stehen da, die Vorgänge laufen ab, die Menschen sprechen zu uns und untereinander etc. Wir können in Beziehung auf diese erfahrenen Gegenständlichkeiten mancherlei explizieren, beziehende, prädizierende Akte vollziehen und in Zusammenhang damit mancherlei Stellungnahmen beziehen, auf sie als erfahrene, nämlich auf sie als Gegenstände, die uns als Wirklichkeiten bewusst sind. Wir freuen uns, wir sind betrübt, wir wünschen, wir hegen Hoffnungen etc. Wir können in der Erinnerung leben, in der erfahrenden Vergegenwärtigung. Die Gegenständlichkeiten stehen als nichtgegenwärtige „Wirklichkeiten" vor uns, sind also glaubensmässig, doxisch charakterisierte, und wir können nun weitere Stellungnahmen vollziehen, schlicht oder nach Vollzug von explizierenden, beziehenden, ausdrückenden Akten usw. Das aber wieder so, dass alles Stellungnehmen und alle synthetischen Akte gerichtet sind auf die Erinnerungs Wirklichkeiten».

Già solo all'interno dell'esperienza cinematografica, ad esempio, occorre distinguere tra l'atteggiamento con cui esperiamo un film di finzione rispetto a quello che interviene in un film narrante fatti reali e/o un documentario. Siamo senz'altro interessati a *come* vengono narrati gli eventi, ma siamo anche interessati a *cosa* viene narrato. È chiaro che, auspicabilmente, non si dovrebbe decadere in una coscienza percettiva. Il *belief* riguardante i fatti reali narrati *nello* schermo non si dovrebbe mescolare con il *belief* che quei fatti reali vengano narrati *sullo* schermo: siamo sempre in un regime di *perzeptive Phantasie*. Ciò che vediamo non avviene davanti ai nostri occhi con la combinazione di carattere di attualità e carattere di realtà, ma viene presentificato davanti ai nostri occhi con la composizione di carattere di attualità e carattere di irrealtà.

> Sappiamo che ciò che si manifesta di fronte a noi non è qui con noi, ma crediamo che «sia stato», «in carne e ossa», davanti all'obiettivo quando la macchina da presa, o la telecamera, ha iniziato a catturare la realtà. Sappiamo, nel caso di trasmissioni *live*, che l'azione che stiamo vedendo sullo schermo si sta davvero svolgendo davanti a una o più telecamere. È un vedere a distanza che mi permette di intenzionare qualcosa che aspira a trovare posto in quelli che chiamiamo 'tempo e spazio obiettivi'[266]. […] Il motivo lucreziano sopra richiamato sia più adatto a esemplificare la situazione in cui si trova uno spettatore di immagini documentarie piuttosto che quella relativa a uno spettatore di immagini finzionali. In quel paradigma, nei termini da noi evocati, la posizione in cui si trova lo spettatore garantisce, infatti, protezione nei confronti di qualcosa che sta *realmente* accadendo, seppur a debita distanza. Nel caso del regime documentario dunque, ma anche in quello di una trasmissione *live* o comunque dal valore di reportage, possiamo vivere un'esperienza strettamente analoga (anche se ovviamente non identica). Guardando un film documentario dalla nostra poltrona stiamo vedendo *ora* qualcuno o qualcosa che *è stato là* dove lo vediamo accadere – a una distanza spaziale e temporale – attraverso l'immagine. Naturalmente possiamo, a seconda dei differenti stili coinvolti, esperire in modi diversi questa *credenza*, la quale come è stato del resto più volte rimarcato può essere anche veicolata da immagini montate *ad hoc* per la fruizione di uno spettatore, cui viene offerta una presentificazione letteralmente 'spettacolarizzata' (Rozzoni, 2017, p. 107).

Si vuole porre l'accento su due questioni di rilevanza fondamentale. Il vedere a distanza, o la celebre tematica lucreziana del "naufragio con spettatore"[267], avviene anche nell'esperienza

[266] Rozzoni pone in rilievo il fatto che, durante una trasmissione *live*, è all'opera una coscienza presentificante tale per cui, anche se facciamo esperienza di qualcosa di *presentificato*, possiamo nondimeno *credere* che stia accadendo nel presente. Tale possibilità apre anche ad un'esperienza intersoggettiva di realtà irreale: «milioni di persone assistono per esempio a una partita di calcio, gioiscono o restano delusi in base alle azioni che seguono sullo schermo. Un discorso analogo può essere fatto in riferimento ad accadimenti drammatici. Quando il mondo intero si è fermato di fronte alle immagini relative all'11 settembre, ognuno fu costretto a credere alla realtà di ciò che stava vedendo» (Rozzoni, 2017, p. 41).

[267] Cfr. Lucrezio, 2013, p. 149: «Dolce, quando nel mare immenso i venti sconvolgono le acque, contemplare dalla riva l'affanno grande di altri, non perché l'angoscia d'un uomo dia gioia e sollievo, ma perché è dolce vedere da

del film di finzione. In questo caso, si può anche arrivare a parlare di «doppia neutralizzazione» o di «doppia distanza, iconico-finzionale: quella inerente alla dimensione rappresentazionale e quella relativa alla posizione del *sujet*» (*ivi*, p. 112). Quando guardiamo un film di finzione, ci inseriamo in un atteggiamento di *quasi*-posizionalità, una condizione in cui i destini che si dispiegano davanti a noi non sono vissuti realmente. Questo ci colloca a una distanza duplice: una distanza iconica rispetto agli eventi rappresentati e una distanza assoluta rispetto alla credenza nella loro realtà, che è sospesa. Siamo trasportati, come io-di-fantasia, in un *quasi*-mondo dove possiamo talmente tanto immergerci da arrivare a farci eseguire *quasi*-azioni[268]. Questo porta, quindi, a domandarci se, quando ci abbandoniamo a questa nostra privilegiata posizione di io-di-fantasia che vive *quasi*-esperienze, possiamo davvero affermare che tutto ci sia concesso senza alcuna conseguenza. Anche in questa sospensione, non si può dire che siamo completamente scollegati da ciò che accade sullo schermo. Se, per esempio, la visione di un documentario richiama in noi un forte senso di responsabilità verso le vicende reali mostrate, un sentimento analogo, seppur diverso, emerge anche nel contesto di un film di finzione. In questo caso, la nostra responsabilità è declinata nei termini dell'io-di-fantasia, una co-responsabilità che appartiene alla nostra esperienza nel ruolo di osservatori immersi in un mondo fantastico, dove partecipiamo emotivamente e moralmente agli eventi pur sapendo che non appartengono alla realtà[269].

Questo ci apre alla seconda questione, perché, in qualche modo, il messaggio veicolato dal film, oltre che la visione dello stesso, entrano a far parte della nostra storia personale e, potenzialmente, ci permettono di ritornare nella realtà con una nuova *visione delle cose*. E lo stesso si può dire delle altre forme d'arte: nella nostra attenzione all'«oggettualità del come» [*Gegenständlichkeit im Wie*], ossia nel nostro atteggiamento estetico, lo spettatore ha anche un duplice ruolo attivo. È co-produttore tanto del bagaglio di credenze e aspettative con cui

---

che mali tu stesso sei libero. Dolce anche guardare grandi battaglie di guerra spiegarsi nel piano, senz'essere tu nel pericolo».

[268] «Es war ein regnerisch-trüber Spätherbsttag, kalt und unfreundlich, und der Film, dessen Titel und Handlung ich vergessen habe, spielte in Afrikas Urwald und Savanne. Auch hier erinnere ich mich genau an den langgestreckten, schmalen, düsteren Kinosaal mit den seitlich sich direkt zur Straße öffnenden Türen. Der Film enthielt viele Fahraufnahmen, offenbar aus einem Geländewagen heraus gedreht, vor dem Antilopen, Nashörner und anderes nie gesehenes Getier ständig davonliefen. Ich saß mit in diesem Auto und kam aus Staunen und Freude nicht heraus. Schließlich war der Film zu Ende, das Licht im Saal ging an, die Türen auf die dämmerige Straße wurden geöffnet, draußen strömte der Regen, der Verkehrslärm drang herein, die Leute spannten ihre Schirme auf und traten ins Freie. Für mich aber war es wie ein Schock: Ich begriff nicht, wie ich, der ich doch bis vor Sekunden noch in Afrika zwischen den Tieren in der Sonne gewesen war, jetzt so schnell wieder hier sein konnte». Retrieved from: https://ray-magazin.at/michael-haneke-ueber-robert-bresson/

[269] Rozzoni, a tal proposito, riflette sui lavori del regista austriaco Michael Haneke, il quale ha portato agli occhi del pubblico la possibilità di riflettere circa ai modi in cui la violenza può essere esperita e partecipata in un film di finzione. Per tale questione, si rimanda a Rozzoni, 2017, parte terza, §7.

approccia all'opera d'arte – essendo comunque «noi uomini nel nostro mondo d'esperienza»[270] - quanto di un rinnovato contatto con la realtà, che trae giovamento proprio dalla fruizione dell'opera stessa. Anzi, risulta essere parte necessaria dell'esperienza estetica [271]. Ciononostante, e qui si pone lo scarto fondamentale con quello che a noi interessa ai fini di questo lavoro, il ruolo giocato principalmente dallo spettatore nell'esperienza estetica pertiene alla dimensione della passività: come *Zuschauer*, siamo fruitori dell'opera. Nella nostra interazione con le tecnologie digito-virtuali, invece, noi *interagiamo*: la dimensione attiva è ben presente e non semplicemente co-implicata. Nell'esperienza estetica, come *pubblico*, possiamo co-partecipare alla dimensione irreale dell'opera, in virtù della nostra scissione in io-di-fantasia, ma non possiamo prendervi parte. Qualora lo facessimo, smetteremmo di essere spettatori, e diventeremmo attori. Nel qual caso, saremmo proprio i *presentatori* della dimensione irreale.

Per considerare il caso dell'interazione con le tecnologie digito-virtuali, torniamo all'esempio della videochiamata. Certo, possiamo vivere nell'atteggiamento estetico ed essere interessati al *modo di manifestazione* del nostro oggetto intenzionale – vale a dire, il nostro interlocutore. Tuttavia, sembrerebbe essere un qualcosa di temporalmente secondario. Durante la videochiamata, dove non siamo semplici spettatori (partecipiamo *attivamente*) e dove interviene il nostro *belief* nell'esistenza del nostro interlocutore, possiamo astrarre e mettere tra parentesi questo stesso interesse e concentrarci sul suo *modo di datità*. Ma, appunto, non sembra essere la modalità originaria con cui possiamo descrivere l'interazione con tali tecnologie, dove

[270] Cfr. FI, p. 237: «*È dubbio se via sia qualcosa come una fantasia completamente pura*, ossia una fantasia al di fuori di qualsiasi connessione con atti d'esperienza. Nell'ambito dell'esperienza, ogni esperienza è legata a un contesto d'esperienza e non soltanto al flusso di coscienza complessivo. Anche ogni fantasia si inserisce in quest'ultimo, e la questione è se questo inserimento non comporti necessariamente che il *fictum* possieda una relazione con la realtà e, in questa relazione, la propria cancellazione: il che certo spiegherebbe perché siamo soliti identificare da subito finzione e nullità. Si potrebbe anche rimandare al fatto che, in ogni fantasia, per così dire, vi siamo anche noi in quanto spettatori, e che vi siamo sempre già costituiti in quanto noi uomini nel nostro mondo d'esperienza, al di sopra del quale la fantasia può, sì, aleggiare, ma, forse, necessariamente in modo tale da scontrarsi da qualche parte con la realtà dell'esperienza. In effetti, se facciamo caso alle fantasie che ci vengono comunemente in mente, esse non sono pure fantasie, bensì fantasie-in, in cui un *fictum* viene fantasticato in una parte della realtà empirica intuitiva o anche della realtà posta in maniera oscura».

[271] Cfr. Diderot, 1769, pp. 296-297 (in Rozzoni, 2017, p. 98): «Ascoltate un fatto, ma un fatto vero, alla lettera. Era notte, tutto dormiva attorno a me; avevo passato la mattinata al *Salon*. Ricordavo la sera ciò che avevo visto. Avevo preso la penna, stavo per scrivere che il *Chiaro di luna* di Vernet era un po' secco e che le nubi mi erano sembrate troppo nere e non abbastanza profonde, quando improvvisamente vidi, attraverso i miei vetri, la luna fra alcune nubi; nel cielo, la cosa stessa che l'artista aveva imitato sulla sua tela. Giudicate la mia sorpresa, quando ricordandomi il quadro non vi notavo alcuna differenza con il fenomeno che avevo sotto gli occhi, stesso nero in natura, stessa secchezza. Stavo per calunniare l'arte, per bestemmiare contro la natura. Mi arrestai e dissi a me stesso che non bisognava accusare Vernet di falsità senza avervi guardato bene»; con Rozzoni, 2017, p. 98: «A differenza di quanto accadeva in Diderot, la lezione proustiana [Proust, 1895, pp. 13-17] ci dice che non solo "tutto ciò" che "sembra […] bello da vedere" sulla tela del 'pittore delle cose umili' lo è "perché a Chardin apparve bello da dipingere", ma anche che se tutto ciò sembrò a Chardin bello da dipingere è "perché" costui "lo giudicava bello da vedere"; tale precisazione invita a ricercare la bellezza sentita nel quadro anche in quell'oggetto reale che Diderot avrebbe giudicato disgustoso, a ritrovare anche nella razza "in carne e ossa" il modo di manifestazione d'una "cattedrale policroma"».

noi siamo dossicamente coinvolti e interessati non tanto al *come* l'oggetto si manifesta, ma al *cosa*: cioè, il nostro interlocutore – e, potenzialmente, anche tutto ciò che è l'oggetto della nostra discussione in videochiamata.

Potremmo altresì avere all'opera una coscienza presentificante, tipica delle trasmissioni *live*, che ci presenta (*perzeptivamente*) qualcosa di non-presente corporalmente ed estensionalmente nel nostro ambiente percettivo, ma appartenente comunque al nostro presente-obiettivo, al nostro *adesso*. In questo caso, le immagini proliferanti di cui facciamo esperienza non necessariamente entrano in quel movimento che Jean Baudrillard denuncia come «iconoclastia moderna», ma possono entrare a far parte *attiva* di una memoria collettiva: essere immagini *posizionali*[272]. L'esperienza della videochiamata potrebbe dar luogo a una simile coscienza quando, incontrando il nostro interlocutore in carne e ossa – cioè, successivamente alla videochiamata – potremmo ripercorrere ciò di cui abbiamo parlato. La nostra interazione digitale – dove la credenza nella rispettiva esistenza di ognuno di noi non era messa in discussione – è entrata tanto nella nostra memoria quanto nella memoria della nostra relazione. Sembra opportuno segnalare, però, che *nella* videochiamata è all'opera una dimensione più attiva dello spettatore della trasmissione *live*. Sebbene, in entrambi i casi, possiamo descrivere l'esperienza intersoggettiva che ne deriva come caratterizzata da *immagini posizionali*, senza la nostra azione *nella* videochiamata, non vi sarebbe inter*azione*. La credenza nell'esistenza

[272] Cfr. Baudrillard, 1994, p. 21: «L'iconoclastia moderna non consiste più nel distruggere le immagini, ma nel fabbricare immagini, una profusione di immagini in cui non c'è niente da vedere. Sono, letteralmente, immagini che non lasciano traccia. Prive di conseguenze estetiche per essere esatti. Ma, dietro ognuna di esse, qualcosa è scomparso. Questo è il loro segreto, se mai ne hanno uno, e questo è il segreto della simulazione. Non solo all'orizzonte della simulazione il mondo reale è scomparso, ma il problema stesso della sua esistenza non ha più senso»; con FI, pp. 48-49, corsivi miei: «Tali casi si presentano innanzitutto nell'apprensione d'immagine fisica. Sia presupposto che l'immagine fisica sia data nella percezione. Anche qui, già nell'essere alla mano dell'apprensione d'immagine, dalla quale possiamo facilmente fare astrazione, <è> chiaro che la manifestazione d'oggetto-immagine fondante, presa in sé e per sé, possiede il carattere di una manifestazione percettiva, di una presentazione usuale. Essa non è, naturalmente, una percezione normale e piena, in quanto ciò che si manifesta, per esempio la persona-immagine del dipinto a olio, non vale in quanto realmente presente; si manifesta come presente ma non viene ritenuto reale. *Può esserci una coscienza di credenza, ma essa non si riferisce all'oggetto dell'apprensione percettiva, bensì a quello che viene visto nell'immagine, alla persona non presente, che viene però rappresentata in immagine, in ciò che è presente e che è, appunto, soltanto presentificata*»; con Rozzoni, 2017, p. 43: «Le immagini posizionali partecipano alla costituzione di quello che con Husserl possiamo chiamare l'unico mondo che condividiamo – da infiniti punti di vista riconducibili uno all'altro –, un mondo che si compone e respira anche delle immagini intersoggettivamente riconosciute come storiche. Gli accadimenti che ci vengono mostrati in immagine con valenza posizionale si inseriscono in quella che chiamiamo la 'storia del mondo' secondo specifiche leggi eidetiche che possono essere descritte. Tuttavia, analogamente a quanto del resto accade nella percezione, possono anche per principio sorgere ragioni per la loro modificazione o cancellazione: la veridicità o il senso di quei fatti possono essere sempre messi in discussione. Sappiamo inoltre che le immagini possono essere falsificate, che possiamo essere ingannati. Ciò fa parte del nostro *sapere*. È la stessa struttura eidetica dell'immagine che ce lo dice»; con Rozzoni, 2022, p. 188: «Thus, in keeping with what I proposed earlier, we can distinguish in phenomenological terms between *positing images*, which involve a *claim* to reality (the ones we experience in a documentary attitude, for example) and quasi-positing images experienced in a fictional context as presentifications of fictional subjects».

dell'interlocutore e la nostra azione nell'inter*azione* con lui, sono momenti precedenti, sono momenti *costitutivi* di quel particolare oggetto d'esperienza quotidiano che si rivela essere la videochiamata. Anche la coscienza presentificante all'opera nelle trasmissioni *live* non sembra essere il giusto deputato per descrivere come originariamente interagiamo con le tecnologie digito-virtuali. Sebbene sembri essere quella che più vi si avvicina, occorre, probabilmente, solo spostare il focus: dallo spettatore all'attore.

schauspielerischer Darstellung

Riprendiamo l'esempio del teatro. Possiamo asserire, rispetto a quanto detto finora, che lo spettatore non è mai del tutto passivo, non è mai un mero contenitore del testo spettacolare. Anche nello spettacolo più classico immaginabile, colui che sta a guardare non è e non può essere passivo. Non un passivo contenitore, ma neanche una figura *attiva*, perché quello è il ruolo dell'*attore*. Non siamo noi (spettatori) ad uccidere re Claudio con la stessa spada avvelenata che avrebbe dovuto ucciderci e a suonare il flauto di Pan, rivestiti di piume da uccello: quelle azioni vengono compiute, rispettivamente, da Amleto e da Papageno[273]. Tuttavia, a questo punto verrebbe spontaneo chiedersi se siano veramente Amleto e Papageno a compiere quelle azioni o, piuttosto, gli attori che *interpretano* e *presentano* Amleto e Papageno. In quel momento, gli attori *non sono più le persone* che quotidianamente sono, ma *sono i personaggi* Amleto e Papageno; pertanto, sono davvero *Amleto* e *Papageno* a compiere quelle azioni, ma solo in quelle particolari cornici di senso e significato[274] che sono la tragedia *Amleto* e il Singspiel *Il flauto magico*. A patto che, per dirla con Marc Richir, gli attori siano bravi a presentare il personaggio e a non oscurarlo. In altre parole: occorre che l'attore si presti al personaggio[275].

---

[273] Relativamente alle analisi precedentemente condotte, si potrebbe sostenere che, come spettatori calati nell'io-di-fantasia, non siamo certo noi ad uccidere Claudio, per esempio. Siamo ciononostante co-partecipi del fatto, co-responsabili: potremmo assurgere anche al ruolo di essere *quasi*-testimoni, da un punto di vista giuridico, di quanto visto nella rappresentazione teatrale.

[274] Negli studi semiotici in cui si indaga la questione attoriale e teatrale, viene evidenziato come, dal primo passo che realizza sul palco, il corpo dell'attore è condannato a significare. Come sostiene Veltruský, «all that is on the stage is a sign», persino quelle componenti delle azioni degli attori che non hanno uno scopo intenzionale «some of them are simply given by physiological necessity […]. The spectator of course understands even these nonpurposive components of the actor's performance as a sign» (Veltruský, 1940, pp. 84-85). Il corpo dell'attore non è più un corpo "tra i corpi" ma diviene un corpo "artificializzato", un dispositivo semiotico messo in forma. È quanto sembra sostenere anche Eco, dove proprio il ruolo del corpo diviene «l'elemento segnico del teatro», poiché esso «non è più una cosa tra le cose perché qualcuno lo esibisce, ritagliandolo dal contesto degli eventi reali, e lo costituisce come segno – costituendo al tempo stesso come significanti i movimenti che esso compie e lo spazio in cui si iscrivono» (Eco, 1972, p. 39).

[275] Cfr. Richir, 2003, p. 28: «Le comble du paradoxe est atteint si nous analysons de plus près ce qui se passe pour le comédien et pour le spectateur, car cela montre le rôle tout à fait fondamental de la "*phantasia* perceptive" dans la relation intersubjective. Le comédien n'est bon, en effet, que s'il en arrive, dans et par la *phantasia* (non positionnelle et non figurative, rappelonsle), à *l'Einfühlung*, à l'intropathie du personnage qu'il a à incarner. Ce qui

In quelle particolari cornici di senso e significato che sono le rappresentazioni teatrali, non deve essere mostrato il corpo ordinario e quotidiano: gli attori devono essere *burattini meravigliosi* nelle mani dei drammaturghi (Diderot, 2022, pp. 118-120), devono saper mostrare quel *fantasma* che è la loro creazione (*ivi*, pp. 80-81; 118).

> Analogamente, l'attrice diviene invisibile ed è Fedra ad apparire. Il significato divora i segni, e Fedra si è talmente impossessata della Berma che la sua estasi in Fedra ci sembra l'apice della naturalezza e della facilità. L'espressione estetica conferisce l'esistenza in sé a ciò che esprime, lo installa nella natura come una cosa percepita accessibile a tutti, o viceversa strappa i segni stessi – la persona dell'attore, i colori e la tela del pittore – dalla loro esistenza empirica e li rapisce in un altro mondo (Merleau-Ponty, 2018, p. 254).

Tuttavia, questa «invisibilità» non deve portare l'attrice ad annullare il proprio corpo – sfociando quindi in un'invisibilità in senso forte – ma deve permetterle, *lavorando sul e con il corpo*, di creare nuovi campi di senso e di aprirsi a «un altro mondo». La Fedra, ad esempio, che Proust descrive, è una Fedra creata dall'interpretazione della Berma[276] che «formava, intorno all'opera, una seconda opera vivificata a sua volta dal genio» (Proust, 2013, p. 37). Il personaggio, cioè, non si presenta come se non avesse più alcuna relazione con l'attrice, ma è proprio in virtù dell'attrice e del suo corpo (postura, gesti, dizione) che lo spettatore può fare esperienza del personaggio. Per essere *presentata* al pubblico, necessitava non solo di un corpo, ma di un *Leib*: del corpo-vivo della Berma, della sua espressività e del suo tono di voce. La Fedra si manifesta, cioè, come creata dalla Berma, la quale lavorando sul e con il proprio corpo, si era avvicinata a quel «grande fantasma» che si era immaginata con genialità[277]. In fondo, questo è quello che più spesso capita all'attore: ideare «più intensamente che il poeta» (Diderot, 2022, p. 114). La trasparenza dell'attore, quindi, non dovrebbe idealmente essere quella che

relève de la *Fühlung*, en effet, ne relève pas de la figuration intuitive (en imagination ou en perception). Il doit même y arriver à un point tel que, comme nous le disions, il doit prêter son corps vivant (infigurable) au corps vivant (infigurable) de son personnage, c'est-à-dire ses émotions, son affectivité et ses mouvements (mimiques, gestes, paroles, etc.) — et c'est au sens où le narcissisme du comédien peut occulter le personnage qu'il est si dangereux. Autrement dit, de ce personnage infigurable (manqué s'il est figuré) et qui se tient néanmoins en lui-même, le comédien se doit d'effectuer (au terme d'un long travail dont le résultat est l'abnégation dans le "presque tout naturellement" de l'effectuation) ce que nous nommons une *mimèsis* non spéculaire, active, et du dedans».

[276] Cfr. Proust, 2013, p. 40: «Nelle frasi del drammaturgo moderno come nei versi di Racine, la Berma sapeva introdurre quelle grandiose immagini di dolore, di nobiltà, di passione che costituivano i suoi personali capolavori e nelle quali era possibile riconoscerla non diversamente da come si riconosce un pittore nei ritratti che ha dipinto con modelli via via diversi».

[277] È ciò che sembra suggerire l'attore-regista e teorico russo Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd (1874-1940), quando, guardando l'attrice italiana Eleonora Duse (la quale recitava ne *La Dame aux Camélias*), sussurrò affascinato a un amico: «le parole non sono che un ricamo sul canovaccio dei gesti» (Mejerchol'd, 1962, p. 224). L'attrice italiana, caratterizzata da una recitazione spontanea e appassionata – e per questo contrapposta alla maestria di Sarah Bernhardt (tra le principali figure che ispirarono il personaggio della Berma) – «recita con l'*intero suo corpo*, rileva il regista» (Attisani, 2019).

potrebbe instaurarsi nella dinamica tra manovratore e marionetta del Bunraku (fig. 8), un tipo di teatro giapponese nato nel corso del XVII secolo. I personaggi vengono qui rappresentati con marionette di grandi dimensioni e i manovratori sono (in)visibili al pubblico. Le marionette sono mosse da burattinai che hanno la particolarità di essere «anti-present»: indossando un costume nero e avendo alle volte il volto coperto da un cappuccio, la loro è «an ability to be there withouth being seen» (Howell, 2000, p. 211). Gli artisti del Bunraku si camuffano per diventare invisibili allo sguardo del pubblico e per lasciare che le marionette raccontino la storia. L'invisibilità è un effetto di senso che ha lo scopo di delegare i temi e le figure del discorso alle marionette. I manovratori, però, sono lì, presenti, *in carne e ossa*, costruiscono un campo di presenza che si rivela fortemente significativo.

Fig. 8 Esempi della tradizionale arte teatrale giapponese del Bunraku

Potremmo, quindi, essere portati a riflettere circa cosa significa essere *presenti* e, conseguentemente, quale *campo di presenza* viene presentato agli spettatori ed essi esperiscono. Partendo dal secondo elemento, potremmo considerare la presenza come condizione di possibilità della rappresentazione teatrale. In altre parole, il campo di senso che è il teatro passa necessariamente dal campo di presenza con il quale si intende la relazione pre-spettacolare tra attore e spettatore. Certo, la reazione del pubblico è importante e difficilmente l'attore può far finta che non esista[278], tuttavia lo spettatore (nel suo emblematico ruolo) arriverà solo alla fine, nella rappresentazione scenica. Quando cominciano a provare la scena, la sala è vuota: l'attore si trova con il suo personaggio da interpretare, con altre persone nella sua stessa condizione e con l'obiettivo di creare un «altro mondo» che sia creazione di un nuovo senso. Egli deve essere in grado, quindi, di costruire progressivamente un personaggio che sia credibile a prescindere

[278] Cfr. Diderot, 2022, pp. 106-107: «Alla prima rappresentazione di *Inès de Castro*, nel momento in cui comparivano i bambini, la platea si è messa a ridere; la Duclos che interpretava Inès, indignata, ha detto alla platea: "Ridete dunque, poveri sciocchi, nel più bel momento del dramma!". Il pubblico l'ha sentita, e si è contenuto; l'attrice ha ripreso il suo ruolo, e ha versato le sue lacrime e gli spettatori le loro».

dalle situazioni esteriori. È ciò che sembra suggerire Konstantin Sergeevič Stanislavskij[279], attraverso le parole del suo personaggio Torcov, il quale critica Šustov per non aver saputo accedere alla propria fantasia[280].

A questo punto, si potrebbe pensare alla *presenza* di un corpo sulla scena: *l'attore è presente sul palco*. In altre parole, sarebbe la collocazione spazio-temporale del corpo dell'attore che veicola anche il fatto che non si ha a che fare con «l'*immagine* dell'evento» ma con «l'*evento*» stesso. Il teorico e regista russo Sergej M. Ejzentštejn rifletteva che, mentre nel cinema l'evento resterà sempre «la *rappresentazione* di un evento», nel teatro si ha a che fare con l'evento stesso, con l'«azione effettiva»[281]. *Presenza* reale, dunque, di un corpo che respira, che emana odore, energico: un «corpo vivente», poiché «l'arte drammatica è una creazione volontaria di questo corpo» (Appia, 1975, p. 112). Accettando questa declinazione della presenza, ritorna però nuovamente l'interrogativo posto in precedenza: chi è *presente* sul palco? Addentrandoci nelle pagine de *Rabota aktera nad soboj* di Stanislavskij e combinandole con le riflessioni di matrice husserliana condotte in precedenza, potremmo sostenere che, se l'attore è *presente* (deitticamente) sul palco, non di meno il personaggio viene (spazio-temporalmente) *presentato* dalla performance dell'attore, mentre gli spettatori fanno direttamente esperienza di quel *quasi*-evento che si dispiega sulla scena e provano *quasi*-sentimenti per quel personaggio[282]. L'impersonazione dell'attore deve essere una creazione organica, «un'arte della reviviscenza» (Stanislavskij, 2019, pp. 18-20). Ciò sta a significare che la costruzione del personaggio avviene sull'io dell'attore: questa è la base da cui edificare il personaggio[283]. Ancora prima di lavorare

[279] Come ben si sa, il Metodo Stanislavskij è solo una delle metodologie di recitazione più diffuse, e non esaurisce la ricchezza e l'ampiezza che caratterizza questo campo di studi. La riflessione di Stanislavskij ben si sposa con la fenomenologia husserliana della *perzeptive Phantasie* e, per questo, è stata chiamata in causa. Per una trattazione teatrale da un punto di vista fenomenologico, si rimanda a Rozzoni, 2012.

[280] Cfr. Stanislavskij, 2019, p. 48: «Che vergogna! - comincia a rimproverarci - come potete dirvi attori se non riuscite neanche ad accendere la vostra fantasia! Datemi dieci bambini: dirò loro che questa è la loro nuova casa e vedrete che immaginazione.
- È facile dirlo. Come i bambini! - sospira Paša Šustov – Per loro giocare è un istinto: noi dobbiamo farci venire la voglia per forza.
- Beh, certo - risponde Torcov - se "non ne hai voglia", allora è un altro paio di maniche. Ma allora la domanda che ti devi fare è: sono veramente attore?
- Senta. Faccia aprire il sipario, riempia la sala e vedrà, se non ci verrà anche la voglia! - s'intromette Govorkov.
- No, se siete dei veri attori dovete saper agire anche senza pubblico - risponde Torcov a Govorkov».

[281] Cfr. Ejzentštejn, 1985, pp. 163-164: «[nel teatro] davanti allo spettatore si svolge "di fatto" un avvenimento almeno fisicamente reale. Si tratta di uomini, e non di ombre. Di voci che, pur se di attori, restano comunque le voci dei personaggi rappresentati. Di azione effettiva».

[282] Cfr. Richir, 2003, p. 28: «À son tour, ce n'est que si ce travail a abouti que le spectateur fait l'expérience de *l'Einfühlung*, non pas du comédien, mais du personnage qu'il incarne en sorte que les "*phantasiai* perceptives" par lesquelles le comédien a "senti" son personnage et travaillé son rôle passent pour ainsi dire dans les *phantasiai* des spectateurs».

[283] Cfr. Stanislavskij, 1988, p. 220: «Chiameremo questa vicinanza al personaggio *percezione di se stessi nel personaggio e del personaggio in se stessi*. Esaminate in questa maniera l'intera opera, tutte le sue circostanze, le sue scene, e i compiti che vi sono accessibili. Supponiamo che troviate in voi le circostanze corrispondenti, che vi

sull'interpretazione di un personaggio, secondo Stanislavskij, occorre *vivere quel personaggio*: a partire da quelle circostanze che per l'attore sono già date – poiché già decise dall'autore, dal regista, ecc. – occorre lavorare con i «se». Non si tratta di lavorare con le «briciole», perché, come già rilevato da Diderot, è spesso più difficile lavorare su qualcosa creato da altri che creare qualcosa di nostro. Ricevendo, cioè, il materiale *presupposto*, il compito dell'attore è quello di completarlo con la propria immaginazione, riviverlo psicologicamente e fisicamente, far germinare la *verità* delle passioni, agire in maniera veramente produttiva e dare *corpo* al personaggio[284] (*ibidem*)[285]. In altre parole, per Stanislavskij chiedersi "che cosa avessi fatto io-attore *se* fossi stato al posto del personaggio?" porta l'io-attore a reagire in maniera sempre più incidentale e analoga all'io-personaggio, al punto che questi nascerà come "*nuovo essere vivente*". Il vero "lavoro dell'attore su se stesso" è appunto quello di *conoscere se stesso* e la propria dinamica interiore, sviluppare le proprie possibilità consce e inconsce: lavorare sul personaggio significa lavorare su se stessi, e viceversa[286].

---

abituiate a eseguirle nella succssione logica del personaggio, dall'inizio alla fine. Allora in voi si formerà la vita esteriore delle azioni, la vita fisica del personaggio. A chi apparterranno tali azioni, a voi o al personaggio? - A noi! – gridiamo all'unisono.
- Il corpo e i movimenti sono i vostri, ma i compiti, le intenzioni interiori, la loro logica e consequenzialità sono presi a prestito? Dove è il limite fra voi e il personaggio?». Quest'ultima domanda, nella versione inglese, suona così: «Where do you end and the character begins?» (2010, p. 61). Si noti come sia drasticamente simile alla domanda posta da Clarke e Chalmers nel loro celeberrimo articolo *The Extended Mind*: «Where does the mind stop and the rest of the world begin?» (Clark, Chalmers, 1998, p. 7).

[284] Cfr. Stanislavskij, 2019, p. 56 «Briciole? - lo aggredisce Torcov - Credere alla finzione di un altro e viverla sinceramente, secondo te è una briciola? Ma lo sai che creare sul tema di un altro è spesso più difficile che dare vita a un'invenzione nostra? Shakespeare ha creato dei capolavori da novelle di altri, e noi stessi ricreiamo le opere dei commediografi, scoprendo tutto ciò che si cela sotto le loro parole. Introduciamo nel testo di un altro il nostro sottotesto! stabiliamo noi, come comportarci verso persone e circostanze che sono state immaginate da loro. Filtriamo, tutto il materiale che riceviamo dall'autore e dal regista, lo rielaboriamo dandogli vita e completandolo con le nostre immaginazioni. Lo facciamo nostro, riviviamo psichicamente e fisicamente in esso; facciamo germinare dentro di noi le passioni vere; diamo origine, come ultimo risultato della nostra creazione, ad azioni veramente produttive, strettamente legate al concetto profondo della commedia; creiamo, e diamo corpo, attraverso le passioni e i sentimenti del personaggio, a tipi vivi e caratteristici. E tutto questo tu lo chiami "briciole"? No, caro, questa è vera creazione, vera arte»; con Stanislavskij, 1988, p. 221: «Prima di affrontare il lavoro sull'opera, è necessario che ne sentiate appieno la vita fisica, reale. Perciò non vi leggerò, ma vi racconterò l'intreccio, le azioni e le circostanze dell'opera. Vi chiederò di eseguire con parole vostre le azioni fisiche, voi ci lavorerete a casa e poi correggeremo insieme. In tal modo, nascerà la linea fisica del personaggio e parallelamente a essa la linea spirituale. Dopo di che si potrà dire che siete pronti e in possesso di una piccola disposizione creativa».

[285] Cfr. *ibidem*, corsivo mio: «Il mio obiettivo è di indurvi a forgiare *ex-novo una persona viva*, il cui materiale spirituale ha origine da voi stessi, dai vostri ricordi, emozioni, desideri, aspirazioni».

[286] Giustamente, la conoscenza di se stessi può essere precaria e incompleta, di qui l'importanza di un *esterno* che sia l'aiuto del regista o che sia il materiale che, non ritrovando in sé, si ricerca fuori, nel mondo. Cfr. Stanislavskij, 2019, pp. 468-469: «Torcov oggi ci ha fatto vedere in modo chiaro come i segni caratteristici esteriori possano nascere in modo intuitivo, anche da un semplice trucco tecnico o meccanico. Io però ora mi domando con una certa preoccupazione dove posso andare a prendere questi trucchi, se si possono studiare, inventare, oppure se si può osservarli nella vita, trovar li per caso, impararli sui libri studiando l'anatomia, ecc., ecc. – Li potete prendere ovunque - ci spiega Arkadij Nikolaevic ciascuno può trovare questi segni caratteristici esteriori dove vuole, in se stesso, negli altri, nella vita normale o in quella immaginaria, con l'intuizione oppure osservando bene quello che lo circonda, li può cogliere dalla sua esperienza personale o da quella dei suoi amici, osservando un quadro, una stampa, un disegno, li può imparare dalla lettura di un libro, di un racconto, di un romanzo. Non ha importanza da dove li prendete. L'importante è che in questa ricerca esterna non perdiate mai il vostro se interiore».

Nel momento in cui abbia avuto luogo tale commercio esperienziale e di vissuto personale tra io-attore e io-personaggio[287], che porta alla creazione di un "nuovo essere vivente", occorre lavorare sulla comunicazione. Sebbene tutto intorno all'attore sia finzionale – «nel senso che non si vive normalmente davanti a una folla» (Guerrieri, 2019, p. XVI) – ciò non implica che la vita del personaggio non sia vera. Dal fatto che è immaginata, non deriva che essa sia falsa. Anche perché, se lo stesso attore ritenesse finta la vita del personaggio, se egli veramente non credesse nella verità dei comportamenti e delle azioni che mette in scena, non si supererebbe il test fondamentale, ossia l'«io credo» del pubblico. Emblematico, in tal senso, è l'episodio che vede Nazvanov e V'juncov recitare una scena poco riuscita: quella del "denaro bruciato". Nel momento in cui Nazvanov, su invito di Nikolaevič, inizia a contare del denaro – inesistente – Torcov interrompe la scena, poiché Nazvanov non lo ha *vissuto*, si è comportato per quel che realmente esperiva: il «pacco di soldi» non esiste. Questo episodio dimostra come l'arte della reviviscenza passi primariamente attraverso il corpo: «gesto per gesto, Torcov dirige tutto il mio *lavoro fisico* in modo logico e coerente. Contando il denaro, ricordo via via come si fa normalmente e in quale ordine» (*ivi*, p. 142, corsivi miei). Infatti, se un attore deve eseguire un'azione fisica come *sollevare*, non "solleva" qualcosa in astratto, ma *solleva* a partire da una determinata immagine mnemonica che rende l'azione un'azione *autentica*. Il corpo reagisce in maniera diversa se l'attore immagina di sollevare un ippopotamo, un secchio vuoto oppure suo figlio. Tanto Stanislavskij quanto Mejerchol'd hanno enfatizzato la specificità dell'azione, che passa attraverso i gesti fisici dell'attore e che porta alla vivificazione del corpo in scena e non a «un'insalata di passioni, di sentimenti e pensieri, di azioni logiche e di immagini» (Stanislavskij, 2019, p. 58). E per creare queste azioni, la memoria corporea è fondamentale: anche se non abbiamo mai sollevato un ippopotamo, il nostro corpo "ricorda" *come si comporta* quando ha sollevato grandi pesi e associa (sempre corporalmente) questa impronta corporea alle tensioni che ha dovuto mettere in atto per sollevare un frigorifero o della legna. La fisicità del corpo è, pertanto, di fondamentale importanza.

Nel capitolo VIII della seconda parte[288], il personaggio Nazvanov esplica una questione di fondamentale importanza per Stanislavskij[289] stesso: «pur avendo capito razionalmente il

[287] Cfr. Guerrieri, 2019, p. XI: «La strada al personaggio non è quindi identificazione (come si è detto) col personaggio, ma un processo di conoscenza nei due sensi (conoscenza del personaggio attraverso di sé, e conoscenza attraverso il personaggio). Si stabilisce così una tensione continua triangolare tra io privato, io creativo e io-personaggio».

[288] Quella dove viene ribadita l'importanza innovatrice delle azioni fisiche (Guerrieri, 2019, p. XII).

[289] Infatti, negli anni, «si accorse che questo procedimento rischiava di restare mentale, provocare l'introspezione e non adeguate azioni organiche; egli capovolse allora la rotta. […] E decise di dare inizio al processo verso il personaggio cominciando dalle azioni fisiche. "Io non parto dai fiori ma dalle radici" spiegava Stanislavskij ai suoi attori con una di quelle immagini campagnole che gli erano tanto care e riflettevano il crescere biologico della

processo della riviviscenza […] mi rimaneva il grosso problema di come realizzarlo fisicamente ed esteriormente» (*ivi,* 466). Torcov risponde che effettivamente proprio i *segni caratteristici esteriori* spiegano e illustrano la vita intima del personaggio. Prima ancora del costume o del trucco, sono proprio le azioni fisiche a costituirne il nucleo fondamentale: la postura, le espressioni, i gesti, la dizione. Questa ricerca dei segni caratteristici e la loro rispettiva creazione e costruzione hanno un'unica controindicazione: «l'importante è che in questa ricerca esterna non perdiate mai il vostro se interiore» (*ivi*, p. 469). Perdere se stessi andrebbe a minare tutto il lavoro fatto in precedenza, compiuto sulle circostanze date e i "se": c'è un commercio tra io-attore e io-personaggio, una co-implicazione e co-esistenza, una continua tensione che non dovrebbe decadere in una profonda identificazione. Il corpo(-proprio) dell'attore è sempre la sua àncora, il terreno su cui poter creare e costruire il personaggio.

È a partire dal proprio corpo, dal proprio volto e anche dalla propria personalità che Nazvanov crea il suo "criticone". L'atto creativo di Nazvanov parte da una vecchia finanziera verdognola trovata nel magazzino della scuola: l'allievo scorge in quell'abito consunto la chiave per penetrare un aspetto fin lì latente della propria personalità. All'inizio la sua visione non è ben definita, ma una notte si ritrova a sfregarsi le mani in un modo per lui inconsueto, con l'assoluta consapevolezza che si tratta di mani piccole e sudate. Il giorno della messa in scena il ragazzo non è ancora venuto a capo di nulla. Sconfitto, decide di non presentarsi e comincia a struccarsi usando una pomata verdastra. La sostanza permette la realizzazione del criticone: Nazvanov si ritrova il volto dello stesso colore dell'abito e capisce di dover spalmare la pomata dappertutto. Dopo qualche aggiunta di dettagli estetico-fisici per aumentare la «sensazione di sgradevolezza», entra in scena e nessuno lo riconosce e si presenta come «il criticone, l'inquilino di Nazvanov» (*ivi*, pp. 472-473), salvo poi aggiungere, rispondendo alle domande di Torcov, il «coinquilino» di Nazvanov: il criticone ci si era «intrufolato», «trasferito». Viscido e sgradevole, il criticone risponde agli stimoli esterni rivelando una vena inesauribile, punzecchiandosi con il temuto maestro, il quale, dopo la performance dell'allievo, lo bacia affettuosamente, ribadendone entusiasticamente la bravura. A seguito dell'episodio, Nazvanov segnala nel proprio diario «due cose importantissime per un artista di talento»: i segni caratteristici e l'immedesimazione – la quale, piuttosto che a un processo di identificazione, è

natura. E raccomandava: "Quando lavori sulla parte, devi cominciare dalle radici del personaggio. La mia idea è di togliere il testo all'attore e farlo lavorare sulle azioni"» (*ivi*, p. XVIII). L'importanza primitiva delle azioni fisiche è ben segnalata anche in *Rabota Aktera Nad Rol' Ju*, poiché per lavorare con dei binari, piuttosto che lavorare con i sentimenti e con il materiale della mente, occorre qualcosa di *più* materiale: «Si sarebbe tentati di farsi guidare dai sentimenti, ma il materiale spirituale è mutevole, si fissa con difficoltà, su di esso non possono poggiare solidi binari. Dobbiamo ricorrere ai *compiti fisici, perché il corpo è incomparabilmente più solido del sentimento*» (Stanislavskij, 1988, p. 223, corsivi miei).

simile a un commercio che aiuta il procedimento creativo. Sebbene il termine "co-inquilini" possa dare adito ad ambiguità, ciò che preme a Nazvanov di sottolineare è il fatto che non si deve perdere traccia del proprio «se stesso».

> Oggi mentre mi lavavo mi sono ricordato che mentre vivevo il personaggio del criticone, non avevo perso me stesso, cioè Nazvanov. Durante tutta la recitazione era stato molto piacevole osservare il processo di immedesimazione. Ero il pubblico di me stesso mentre un'altra parte della mia natura viveva la vita del criticone: ma quest'altra vita mi era davvero estranea? Il personaggio, in fin dei conti, era venuto fuori proprio da me. Mi ero sdoppiato, diviso in due. Una parte viveva la vita dell'artista e l ' altra la guardava ammirata, come uno spettatore. Che meraviglia! Questo stato di doppiezza non solo non mi aveva dato fastidio ma anzi aveva aiutato il mio processo creativo, stimolandolo e tenendolo sempre vivo (*ivi*, p. 475).

Si può riscontrare, in questo stato di "doppiezza", che avviene nel processo immaginativo e nell'atto pratico della performance dell'io-attore che porta alla creazione e alla costruzione dell'io-personaggio, qualcosa di analogo a quell'*Ich-Spaltung* husserliana che è condizione di possibilità dei processi fantastici. Di fianco alle analogie, chiaramente, vengono in luce anche le differenze. Che sia nella fantasia o che sia nell'interazione con le tecnologie digito-virtuali, il nostro procedere attivo non *deve* produrre e fare i conti con un personaggio che è altro-da-noi[290]: *può* avvenire, ma non è una condizione di possibilità. Inoltre, quanto sostiene Nazvanov per ciò che concerne la "coinquilinanza" con il criticone, può far sorgere giuste perplessità. Inteso in senso forte, potrebbe sembrare che Nazvanov stia sostenendo che lui e il criticone *condividono* la stessa casa, ossia la stessa coscienza e quindi lo stesso corpo. Sostenere questo significherebbe, da un punto di vista husserliano, che quella che è caratterizzata come una scissione sia, in realtà, una duplicazione. Non ci sarebbe più un io-reale che fantastica e un io-di-fantasia che è co-implicato nel mondo di fantasia, bensì una «schizofrenia in senso letterale»[291]. Se ci atteniamo, invece, ad una accezione più debole, possiamo vedere quel lavoro di produzione del personaggio che l'attore compie su se stesso, e che, al tempo stesso e

[290] Su questa tematica, insistono le riflessioni di Richir, per tentare di dipanare quella peculiare empatia che caratterizza il rapporto tra io-reale (attore) e io-di-fantasia (personaggio), differente dall'empatia solitamente intesa.

[291] Cfr. Depraz, 1995, p. 263 (in Cavallaro, 2020, p. 123): «one would face a case of madness due to multiple personality disorder, schizophrenia in the literal sense»; con Merleau-Ponty, 2018, p. 190: «in tutta la sua condotta c'è qualcosa di meticoloso e di serio, derivante dal fatto che egli è incapace di giocare. Giocare significa porsi per un momento in una situazione immaginaria, significa compiacersi di mutare "ambito". Per contro, il malato non può entrare in una situazione fittizia senza convertirla in una situazione reale: non distingue un indovinello da un problema. "Nel malato la situazione possibile e in ogni istante così ristretta, che, se non hanno per lui qualcosa in comune, due settori del mondo circostante non possono simultaneamente divenire situazione" (Hocheimer, 1932, p. 52). Se si chiacchiera con lui, egli non ode il rumore di un'altra conversazione nella stanza attigua; se si porta un piatto sul tavolo, non si chiede mai da dove esso proviene»

auspicabilmente, gli dovrebbe fornire nuove sfumature di sé. All'interno di questa cornice, ogni personaggio che l'attore produce, pertanto, è una parziale manifestazione anche della sua personalità. Tale "parziale manifestazione" è anche quella che troviamo all'opera nel concetto di *avatar*, o, meglio *avatāra*[292].

La nozione di *avatāra* sembrerebbe provenire dalla tradizione religiosa induista e si riferisce, generalmente, alla discesa di una divinità in una manifestazione sensibile per proteggerla da un pericolo, svolgere un compito, o restaurare l'ordine cosmico[293]. Normalmente, ci si riferisce agli *avatāra* di Viṣṇu e di Kṛṣṇa, ma anche ad altre divinità o super-personalità. Tali entità, una volta scisse per compiere ciò che è necessario, o scompaiono o tornano a fondersi nella divinità originaria[294].

> Una struttura analoga, dunque, lega l'avatar nel senso religioso all'avatar nel senso del cyberspazio; esso promuove infatti un processo di ambientalizzazione fra due sfere eterogenee: nel primo caso fra quella divina e quella mondana, nel secondo caso fra quella digitale e quella reale (Pinotti, 2021, pos. 12.56).

Questo termine, abitualmente, può dunque servire anche a definire un nostro rappresentante dell'identità personale[295] all'interno dei mondi digito-virtuali – ed ecco perché "parziali manifestazioni": basti pensare a quante sono le piattaforme in cui interagiamo e in cui trasferiamo parte della nostra esistenza. Eppure, anche la riflessione sull'attività che può darsi in un regime di *perzeptive Phantasie*, adottando tra l'altro il pensiero di uno dei più influenti registi e studiosi del teatro, non può essere, da sola, un fondamento sufficiente per descrivere il modo originario di come interagiamo con le tecnologie digito-virtuali. Ciò che la riflessione di

---

[292] In particolar modo, si veda la voce AVATĀRA dell'*Encyclopedia of Religion* (2005), pp. 707-708.
[293] Cfr. Eschmann, 1972; Magnone, 1988; Sheth, 2002.
[294] Cfr. Jones (a cura di), 2005, p. 707: «Traditionally, each *avatāra* appears in order to perform a specific cosmic duty that is necessary to maintain or restore cosmic order. Having performed that task, the *avatāra* then disappears or merges back into Viṣṇu».
[295] Questo termine, ormai più in voga nell'ambito della video game industry, è caduto in disuso. Si tende a preferire il termine *profilo* o *digital twin*. Da un lato, rispettivamente, perché da circa un decennio si è vista la tendenza delle persone a preferire l'interazione con la versione "autentica" delle persone – per esempio, nei social media – a discapito dell'anonimato che un *avatar* poteva fornire (Krotoski, 2012). Dall'altro lato, con un'incentivazione all'utilizzo dell'identità digitale, i *digital twin* potrebbero essere davvero i nostri gemelli digitali: previo il nostro consenso e un consapevole utilizzo, ad esempio, le informazioni relative alla nostra salute, alla nostra posizione in tempo reale, alla nostra situazione finanziaria-debitoria (informazioni già, in larga parte, digitalizzate) appartengono in maniera univoca alle persone fisiche che vi si identificano, ossia noi. Si segnala che il termine *avatar* è comparso nel 1985 in *Ultima IV: Quest of the Avatar*. Il creatore, Richard Garriott, desiderava ricreare un percorso per raggiungere otto Virtù, sfumato e declinato eticamente, dove il giocatore terrestre si manifestasse nel mondo virtuale e potesse diventare l'Avatar (cioè, il possessore illuminato di tutte le otto Virtù). Garriott voleva che il giocatore reale fosse responsabile del suo personaggio; pensava che solo qualcuno che interpretava "se stesso" potesse essere giudicato correttamente in base alle sue azioni nel gioco. In questo senso, cioè come rappresentazione grafica di un utente, è stato e viene utilizzato per descrivere una persona o un personaggio nel mondo digito-virtuale.

Stanislavskij, però, ha dato l'opportunità di mettere in luce è l'importanza tanto dell'agenzia – che *può* caratterizzare una persona nel regime dell'*Ich-Spaltung* – quanto del corpo, che, lavorando sul quale e col quale, può creare nuovi sensi, anche in contesti finzionali – che, in linguaggio husserliano, sono *irreali*.

Fenomenologia dell'agenzia

Nell'interazione con il digitale e i mondi virtuali, la logica e la cultura di queste applicazioni tecnologiche si relazionano in maniera trasversale con il mondo delle nostre esperienze e preoccupazioni quotidiane. Potremmo affermare che il tipo di esperienza ci si attesta come un'esperienza di finzione che non viene confusa con la realtà, o, meglio, come un'esperienza in cui la nostra pratica quotidiana si inserisce in una rete di significato che *può* trascendere il *reale-causale*. Chiaramente, la relazione è biunivoca: la stessa nostra vita quotidiana ci consente di comprendere come le nostre *azioni digitali* consentono di intervenire ed influenzare il mondo *reale*. Ed è una rete che si è fatto molto più fitta

> da quando possediamo e utilizziamo gli «smartphone-talismani»: oggetti che guidano e orientano, con i loro «poteri magici», la nostra esistenza quotidiana. Fino a un giorno prima, fino al giorno in cui non era stato ancora «inventato» il web portatile e tascabile e l'internet in mobilità, tornavamo a casa, accendevamo computer e modem e ci connettevamo. Il nostro rapporto con internet era simile ai vecchi mezzi di comunicazione. Dall'«invenzione» del web portatile tutto è cambiato (Zamperini, 2018, pos. 6.14)[296].

Secondo Martin Heidegger, il mondo non si può considerare come un semplice aggregato di oggetti materiali e geometricamente definiti, ma si configura come una rete di significati strutturata dall'uso pratico e dalle preoccupazioni esistenziali. Questo approccio fenomenologico evidenzia che il nostro rapporto con il mondo è primariamente determinato dall'interazione pratica con gli oggetti, piuttosto che da una contemplazione teorica. Gli oggetti che percepiamo non sono semplicemente "là" come estensioni nello spazio, ma acquisiscono

[296] Cfr. Poslad, 2009, p. 2: «The term 'ubiquitous', meaning appearing or existing everywhere, combined with computing to form the term Ubiquitous Computing (UbiCom) is used to describe ICT (Information and Communication Technology) systems that enable information and tasks to be made available everywhere, and to support intuitive human usage, appearing invisible to the user». L'*ubiquitous computing* ha segnato un cambiamento di paradigma tanto nella pervasività dell'informatica e dell'informazione nella vita quotidiana degli utenti, quanto nell'utilizzo che noi ne facciamo. Cfr. Buongiorno, 2019a, p. 311, nota 3: «The shift to ubiquitous computing is pivotal in order to understand the change in human-computer interaction from the spatial and bodily limitations of desktop computing (designed for use at a single location) to the possibilities disclosed by a pervasive form of computing occurring at any time and everywhere by means of portable devices (such as laptops, tablets, smartphones etc.) See: Greenfield, 2006».

rilevanza in base al loro utilizzo. Ad esempio, la tazza sul tavolo non è percepita primariamente come un oggetto dotato di forma e volume, ma come qualcosa che possiamo afferrare o da cui possiamo bere. È il suo significato pratico che emerge nel nostro rapporto con essa, e non la sua mera presenza fisica. La spazialità del nostro vissuto quotidiano, dunque, non è organizzata secondo criteri geometrici, ma è plasmata dai contesti d'uso e dalle relazioni pratiche. Ciò che è "vicino" in senso fenomenologico non corrisponde necessariamente a ciò che è più prossimo in termini di distanza fisica. Ad esempio, un libro sullo scaffale accanto a me può essere più lontano fenomenologicamente rispetto a una città *effettivamente* distante che sto pianificando di visitare e che domina i miei pensieri e preoccupazioni, come rilevato anche da Maurice Merleau-Ponty[297].

Heidegger sottolinea, inoltre, che il nostro atteggiamento originario nei confronti degli oggetti non è teorico, ma pratico. Gli oggetti sono percepiti come "utensili" o "mezzi" [*Zeug*], il cui essere si definisce in termini di "utilizzabilità". Ad esempio, un martello non è notato per le sue caratteristiche fisiche (peso, colore, forma) finché non smette di funzionare o di servire al suo scopo. Solo allora il martello viene osservato teoricamente come oggetto a sé stante[298].

---

[297] Cfr. Merleau-Ponty, 2019, pos. 27.17: «L'errore costante delle psicologie empiriste e delle psicologie intellettualistiche è quello di ragionare come se, dato che il ramo di un albero, considerato nella sua realtà fisica, ha in sé le proprietà di lunghezza, larghezza e rigidità che lo renderanno utilizzabile come bastone, allora le dovesse possedere anche il ramo d'albero in quanto stimolo, sicché il loro intervento nel comportamento sarebbe un fatto ovvio. Non ci si accorge che il campo dell'attività animale non è *fatto di* connessioni psico-geometriche come il nostro mondo. Queste relazioni non sono virtualmente presenti negli stimoli e non è una semplice astrazione che le fa apparire nella regolazione del comportamento. Esse presuppongono una "strutturazione" positiva e inedita della situazione. Non ci si deve stupire allora se, non appena liberate da connessioni biologicamente più forti, le relazioni fisico-geometriche si lasciano facilmente occultare da esse, anche se quest'ultime non appaiono mai allo stato puro. Nelle scimmie inferiori un bastone o un rastrello sono impiegati come strumento soltanto quando sono disposti in partenza in modo appropriato, se, ad esempio, il rastrello è già situato dietro il frutto e il suo manico è a portata di mano. Qualcosa di analogo si nota negli scimpanzé meno intelligenti, che, almeno ai primi esperimenti, non adoperano il bastone se non quando è in "contatto ottico" con la meta, cioè se la meta e il bastone possono essere abbracciati con un solo colpo d'occhio. Il valore strumentale di un oggetto decresce nella misura in cui si va allontanando dallo scopo, il che significa che il valore non è fatto di proprietà meccaniche precise, indipendenti dalla sua posizione».

[298] Cfr. Heidegger, 2017, pp. 105-106: «La pratica che via via si attaglia all'uso-per, solo in rapporto al quale esso può genuinamente mostrarsi nel suo essere (per esempio: il martellare col martello), non *afferra* certo questo ente tematicamente come una cosa che capita, e tanto meno l'utilizzare sa nulla della struttura d'uso-per in quanto tale. Il martellare non possiede un mero sapere circa il carattere d'uso-per del martello, ma si è appropriato di questo uso-per in un modo che più adeguato non si dà. In una simile pratica utilizzante il pro-curare si sottopone all'"a-(far sì)-che" costitutivo del rispettivo uso-per; quanto meno la cosa-martello viene soltanto «guardata fisso»; quanto più attivamente essa viene utilizzata, tanto più originario diventa il contegno-a essa, tanto più essa ci viene incontro rivelandosi per quella che è, e cioè qualcosa che si usa-per. È il martellare stesso a svelare la specifica "maneggiabilità" del martello. Il modo d'essere usato-per, nel quale esso si palesa da se stesso, lo chiamiamo il suo *essere-allamano*. Solo perché l'oggetto usato-per ha *questo* "essere-in- sé", e non è soltanto qualcosa che capita, esso è maneggiabile in senso latissimo e disponibile. Neppure il più acuto "guardar-fisso" questo o quell'"aspetto" delle cose è in grado di svelare qualcosa allamano. Allo sguardo che guarda solo "teoreticamente" alle cose fa difetto la comprensione dell'essere-allamano. La pratica manipolante-utilizzante non è però cieca, essa ha un suo proprio modo della spectio, che guida la manipolazione e le conferisce la sua specifica sicurezza. La pratica con ciò che si usa-per si sottopone alla molteplicità di rimando dell'"a-(far sì)-che". La spectio di un tale commettersi è la *circumspectio*. Il contegno "pratico" non è "ateoretico", nel senso della mancanza di spectio, e la

Questo dimostra che il nostro rapporto primario con il mondo è pragmatico: il pensiero teorico, secondo Heidegger, è una modifica secondaria dell'esperienza originaria del "prendersi cura" delle cose[299].

Questa comprensione fenomenologica del mondo è intrinsecamente intersoggettiva, visto che le nostre interazioni con gli oggetti sono influenzate dal contesto sociale: impariamo a usare strumenti osservando gli altri e le nostre azioni si svolgono in un mondo che include le aspettative e le interazioni con gli altri. Ad esempio, l'uso di un dispositivo digitale non dipende solo dalla sua funzionalità, ma anche da come lo vediamo usato da altri o dalle norme sociali legate al suo utilizzo. Anche Jean Paul Sartre approfondisce questa dimensione sociale sottolineando che viviamo costantemente in un mondo «frequentato dal prossimo», un mondo in cui le intenzioni e le azioni sono sempre modellate dalla presenza degli altri[300].

Fenomenologicamente, dunque, il mondo è costituito non solo da oggetti fisici, ma anche da un intreccio di relazioni pratiche, intenzioni e significati sociali. Le distanze non sono misurate solo in termini di centimetri o chilometri, ma in base alla rilevanza e all'accessibilità nel contesto della nostra esperienza quotidiana. L'azione, quindi, ha un significato che ha una sua complessità contestuale: non può essere, cioè, ridotto a una semplice combinazione stimolo-risposta. Ma cosa fa di un movimento un'azione? O ancora meglio: cosa fa di un movimento un'azione intenzionale?

---

sua differenza rispetto al contegno teorico non sta soltanto nel fatto che qui si osserva e là si *agisce* e che l'agire, per non restare cieco, impiega un conoscere teoretico, ma piuttosto come l'osservazione è originariamente un pro-curare, così l'agire ha *la sua* spectio. Il contegno teorico è un "mero guardare" non circumspettivo. Il guardare-a, pur essendo privo di circumspectio, non è senza regola e si dà un proprio canone nel *metodo*. L'ente allamano non è affatto colto in modo teoretico, ma non è tema di prima istanza neppure in modo circumspettivo per la circumspectio stessa. La peculiarità di ciò che in prima istanza è allamano è quella di ritirarsi, per così dire, dal suo essere-allamano, proprio per esserlo autenticamente. Ciò presso cui la pratica quotidiana in prima istanza si trattiene non sono neppure gli utensili adoperati in quanto tali, ma è l'opera, ciò che via via dev'essere prodotto; ad essere primariamente pro-curata e-quindi anche primariamente allamano. L'opera è portatrice della totalità di rimandi:all'interno della quale è incontrato ciò che si usa-per».

[299] Cfr. *ivi*, pp. 179-180: «Questo prendersi cura, che riguarda essenzialmente l'autentica cura (cioè l'esistenza) dell'altro e non un *che-cosa*, che esso pro-curi, aiuta l'altro a diventare, *nella* sua cura, perspicuo a se stesso e *libero per essa*. Il prendersi cura si rivela come una costituzione d' essere dell'esserci che, secondo le sue diverse possibilità, si salda tanto al suo esser-a quel mondo, che pro-cura, quanto al suo autentico essere-a se stesso. L'essere-'l'un con l'altro' si fonda in prima istanza se non esclusivamente su ciò che, in tale essere, ci si pro-cura insieme. Un esser-'l'un con l'altro' dovuto al fatto che si esercita la stessa attività, non solo si contiene per lo più entro limiti esterni, ma assume la modalità della distanza e della riservatezza. L'esser-'l'un con l'altro' di coloro che vengono adibiti alla stessa causa si nutre spesso solo di sfiducia. Al contrario, il comune impegnarsi per la stessa causa è determinato via via motu proprio da ciascun esserci. Tale solidarietà *autentica* è l'unica che rende possibile quella giusta dedizione alla cosa, che fa luogo all'altro nella sua libertà per se stesso»

[300] Cfr. Sartre, 2008, pos. 54.87: «vivere in un mondo frequentato dal mio prossimo, non significa solamente poter incontrare l'altro a tutti gli angoli di strada, bensì trovarsi impegnato in un mondo i cui complessi utensili possono avere un significato che il mio libero progetto non ha tutt'a prima dato loro. Ed in questo mondo provvisto già di senso, avere a che fare con un significato che è mio e che io non mi sono affatto dato, è scoprirmi come "possedente già"».

Quando ci alziamo al mattino, le azioni che compiamo sembrano avere una duplice natura: da un lato, sono gesti abituali, come accendere la luce o lavarsi il viso, ma dall'altro contengono già l'anticipazione di un obiettivo più ampio che dà loro significato. Per esempio, se il nostro compito della giornata è completare un progetto, ogni azione che intraprendiamo, dalla colazione alla scelta di un luogo per lavorare, può essere interpretata come una tappa di quel percorso più grande. Queste azioni non sono isolate, ma fanno parte di una sequenza che si svolge su più livelli: l'azione immediata, l'obiettivo intermedio, e il fine ultimo. Ogni gesto viene così guidato da una «volontà anticipatrice» che connette il presente a ciò che verrà. Questa connessione è evidente anche nel modo in cui la memoria influenza le nostre azioni. Al risveglio, possiamo essere momentaneamente confusi su dove ci troviamo o sul compito che dobbiamo affrontare, ma il legame tra passato e presente si ricostruisce attraverso il riconoscimento dello spazio e del tempo in cui ci troviamo. La nostra stanza, il nostro appartamento, il nostro contesto ci ancorano al presente e ci riportano al flusso continuo delle esperienze precedenti. Anche in stati di incertezza, come quando non ricordiamo immediatamente un impegno importante, si attivano processi di chiarificazione che ricostruiscono le intenzioni e le priorità, collegando la percezione del momento alla continuità delle nostre azioni e volontà passate[301].

A queste riflessioni si lega l'analisi delle azioni stesse e del loro significato intenzionale. Consideriamo, per esempio, tre situazioni: qualcuno ci chiede di aprire una porta senza motivo apparente; ci viene chiesto di aprirla se abbiamo una domanda; oppure, sentendo bussare e, aspettando un amico, andiamo ad aprire. In tutti e tre i casi, il movimento fisico potrebbe essere lo stesso, ma il significato dell'azione cambia profondamente in base al contesto e

[301] Cfr. STZ, pp. 304-305: «Wenn ich morgens aufspringe, bin ich sofort in der Vorhabe der Tagesarbeit – „an mein Buch!" Was ich zunächst tue, das Gewohnheitsmäßige unmittelbar nach dem Aufstehen, hat seine besondere und abgeschlossene Willentlichkeit, aber zugleich den Charakter des Weges, der den Ansatz des Weges zur Erfüllung der „Vorhabe des Tages" heranbringt, so ähnlich wie der Weg zur Arbeitsstatte des Arbeiters, des Geschäftsmannes in seinen Laden oder sein Buro. Also, der Anfang hat schon seinen auf die Tagesvorhabe bezogenen Willenssinn, der aber nur leer geweckt ist und im Leermodus doch Mitmeinung, die in der urströmenden Gegenwart ein Moment des Erlebnisses ist – eine Willensmitmeinung, ein Mitmodus des jetzigen aktuellen Wollens, das schon handelndes ist, aber in seiner Vorhabe eigentlich aktuell ist im eigentlichen, dabei handelnd Verwirklichen. So ist es schließlich bei jedem Handeln, sofern ich es nicht zeitweise als eigentliches Handeln stillstelle, durch Vorbesinnung auf das Ziel und die Zwischenteile des Weges dahin, der einzelnen Handlungen z.B., in sich relativ abgeschlossen und doch als Zwischenglieder zur Totalhandlung gehörig. Nun rechnen wir auch Zwischenbesinnungen mit zur Einheit einer Handlung. Die Zwischenbesinnungen haben bei Handlungen, deren Endziel nicht voll bestimmt ist, auch die Funktion, es von dem schon Verwirklichten naher zu bestimmen, eventuell dabei schon zu merken, dass es so nicht passt; und in der Besinnung und Klärung tritt dann das Unpassende in dem, worin es das Absehen stört, hervor, und das ist zugleich (die Willensmodalisierung) das Motiv zur wiederholten Klärung, uns vergebliche Arbeit zu sparen. In jeder weiter ausschauenden Handlung reicht die Vorhabe horizonthaft über das verwirklichende Nächstgeschehende hinaus, ja eigentlich in jeder Handlung haben wir den Horizont der Willensantizipation, die Wille ist und doch „Vorerinnerung" des jeweils noch ausstehenden Willens im Modus des handelnd Verwirklichenden».

all'intenzione. Nel primo caso, l'apertura della porta è un gesto meccanico, una risposta ad un'istruzione astratta. Nel secondo caso, il gesto assume un valore comunicativo: aprire la porta segnala la presenza di una domanda. Nel terzo, invece, l'azione è un atto relazionale, un'apertura per accogliere qualcuno[302].

Queste differenze non riguardano solo l'esecuzione fisica, ma anche il contenuto della coscienza associato all'azione. Ogni gesto è vissuto in modo diverso perché ciò che percepiamo, ricordiamo o anticipiamo modifica il nostro rapporto con il mondo. La mattina al nostro risveglio, quando iniziamo a operare nel nostro «*hic et nunc*» il nostro agire si sviluppa su una rete di significati che lega passato, presente e futuro, proprio come l'azione di aprire una porta può essere un semplice movimento fisico o un atto intriso di intenzionalità e contesto[303]. In definitiva, ogni azione, anche la più semplice, è sempre inscritta in una struttura di senso più

[302] Cfr. Gallagher, Zahavi, 2009, pp. 233-234: «si considerino i seguenti esempi:

1) Apparentemente senza ragione, ti chiedo di alzarti e di aprire la porta. Tu lo fai.
2) Se hai una domanda, ti chiedo di aprire la porta. Magari è un po' sciocco, ma tu hai una domanda e quindi ti alzi e aprila porta.
3) Senti bussare alla porta, aspetti la visita di un amico, quindi ti alzi, cammini verso la porta e la apri.

Queste tre azioni sono equivalenti? Pensiamo che la risposta debba ovviamente essere "sì e no". In un senso ristretto, sì, se si assume che il punto di partenza fisico è lo stesso in tutti e tre i casi, che fareste gli stessi movimenti per compiere l'azione. Possiamo affermare che sì, questi movimenti sono "meccanicamente", da un punto di vista motorio, esattamente gli stessi, sono identici in termini di movimenti coinvolti. Ma anche no, queste sono azioni chiaramente differenti, se proviamo a specificare i contesti e gli scopi o, più in generale, le intenzioni. Sotto una descrizione intenzionale, affermeremmo che nel caso (3) state aprendo la porta a un amico, nel caso (1) state semplicemente eseguendo un'istruzione astratta e nel caso (2) state indicandomi che avete una domanda. L'azione intenzionale è diversa in ciascun caso, ma è differente anche l'intenzionalità della coscienza, cioè ciò di cui siete consapevoli mentre agite».

[303] Cfr. STZ, p. 305: «Erwachend springe ich auf und springe sozusagen in meinen Willen hinein, das, was jetzt „an der Zeit" ist. Ich erwache, ich erinnere mich, wo ich bin, und das Wo ist das Jetzige, das *hic et nunc* ist schon Erinnerung, das Schlafzimmer meiner Wohnung ist das Jetzt, ist und vordem war. Mein Gestern vor dem Einschlafen, und von da aus die Kontinuität meines Vordem, ist geweckt, ist Erinnerung, die das wahrnehmungsmäßig Gegebene anknüpft an die Kontinuität früherer Wahrnehmungen. Das betrifft natürlich nicht bloß mein äußeres Wahrnehmungsfeld bzw. mein Wahrnehmen. Ich erwache – auch mit einer Willenserinnerung; der Wahrnehmungsakt ist zugleich meine Vorhabe, fundierend als die, in der ich durch den Schlaf (und vorher durch die Pausen für Essen und Abenderholung) unterbrochen bin. Es mag sein, dass ich erwachend zunächst im Halbschlaf bin, noch nicht voll wach, die Dinge, das Zimmer sehend, aber nicht recht klar bin, wie ich hier hereingekommen bin (etwa gar in einem fremden Hotelzimmer). Es zeigt zwar eine Vergangenheit an (weckend), unbestimmt, aber ich bin noch in dem Zimmer von gestern, in dem ich schlafengegangen bin, und damit überhaupt noch nicht in dem Heute des Gestern. Es kann auch sein, dass ich, wie auf der Reise, eine besondere und außeralltägliche Vorhabe mir auferlegt habe, und dass sie mir nicht gleich einfallt („was wollte ich denn heute?"); anstelle der Erinnerung meiner bestimmten Vorhabe steht jetzt eine unbestimmte Erinnerung, eine undeutliche, die erst zur bestimmten werden muss».

ampia che la rende parte di un essere-nel-mondo[304] orientato[305], spaziotemporalmente situato, ma anche motivato all'apertura verso la creazione e verso nuove possibilità[306].

Ora, il movimento umano può essere analizzato distinguendo tra diverse categorie che vanno dai riflessi automatici alle azioni intenzionali. Questa distinzione, come sottolineato da Husserl, non è rigida, poiché spesso un'azione intenzionale coinvolge una collaborazione tra vari sistemi (corporei, volitivi, memorativi, ecc.). Tuttavia, vi sono movimenti che non rientrano né nella categoria dei riflessi né in quella delle azioni intenzionali. Tra questi, Brian O'Shaughnessy descrive una classe di movimenti che definisce *sub-intenzionali*[307]. Un esempio comune è il tamburellare con le dita sul tavolo mentre si ascolta qualcuno parlare[308]. Questo tipo di

[304] Cfr. Merleau-Ponty, 2019, pos. 35.3: «Il mondo vivente, in definitiva, è conosciuto molto prima di quello inorganico – cosa che comunemente si esprime piuttosto male quando si parla di un animismo infantile – ed è anacronistico considerare secondaria la percezione del mondo vivente. Bisogna quindi che i gesti e gli atteggiamenti del corpo fenomenico posseggano una struttura propria, un significato immanente, che questo corpo si presenti immediatamente come un centro di azioni che irradiano su un "ambiente", una certa figura in senso fisico e in senso morale, un certo tipo di comportamento». La parola *ambiente* qui traduce *milieu* che Merleau-Ponty utilizza per tradurre il termine tedesco *Umwelt* il cui uso in questo contesto deriva dal lavoro del biologo estone Jacob von Uexküll che introdusse il termine per descrivere gli aspetti significativi dell'ambiente di un animale. Lo stesso Husserl utilizza tale termine per parlare di *mondo-ambiente* o di *mondo-circostante*, che è parte di un più grande *Lebenswelt*, che non è né la totalità degli oggetti fisici, né l'insieme di tutte le nostre attività soggettive: «rather, *my* present world (full of meanings, spiritual and cultural values and objects) is inevitably enrooted in traditions and customs» (Moran, Cohen, 2012, p. 188)

[305] Cfr. Hua XXVII, p. 4: «Wir sind Menschen, frei wollende Subjekte, die in ihre Umwelt tätig eingreifen, sie beständig mitgestalten. Ob wir wollen oder nicht, ob schlecht oder recht, wir tun so. Können wir es nicht auch vernünftig tun, steht Vernünftigkeit und Tüchtigkeit nicht in unserer Macht?».

[306] Cfr. Merleau-Ponty, 2019, pos. 37.1: «Ciò che definisce l'uomo non è la capacità di creare una seconda natura – economica, sociale, culturale – al di là della natura biologica, ma piuttosto la capacità di superare le strutture create per crearne altre. E questo movimento è già visibile in ciascuno dei prodotti particolari del lavoro umano. Un nido è un oggetto che ha senso soltanto in rapporto a un comportamento possibile dell'individuo organico, e se la scimmia raccoglie un ramo per raggiungere un suo scopo significa che è in grado di assegnare un valore funzionale a un oggetto della natura. Ma la scimmia non è in grado di costruire strumenti che serviranno unicamente a prepararne altri, e si è visto che il ramo d'albero, una volta diventato bastone, per la scimmia non è più un ramo; il che equivale a dire che non è mai stato posseduto come strumento nel senso pieno della parola. In entrambi i casi, l'attività animale rivela i propri limiti: si perde nelle trasformazioni reali che opera e non è in grado di ripeterle. Viceversa per l'uomo il ramo di un albero diventato bastone rimarrà appunto un ramo-d'albero-diventato-bastone, una stessa "*cosa*" in due diverse funzioni, visibile "*per lui*" sotto una pluralità di aspetti. Questo potere di scegliere e variare i punti di vista gli consente di creare strumenti non sotto la pressione di una situazione di fatto, ma per un uso virtuale, e in particolare per fabbricarne altri. Il senso del lavoro umano è dunque quello di riconoscere, di là dall'ambiente attuale, un mondo di cose visibili per ogni Io in una molteplicità di aspetti, l'appropriazione di uno spazio e di un tempo indefiniti, e si potrebbe facilmente mostrare come il significato della parola o quello del suicidio e dell'atto rivoluzionario sia il medesimo».

[307] Cfr. O'Shaughnessy, 2008, pp. 349-350: «Then if acts which are intentional under one description can be unintentional under other descriptions, if being intentional is in this sense description-relative, a partial detachment of act from intention must be possible: in short, we can act – but so to say a-wrong. […] Well, there exist trivial acts which look as if they might escape awareness and thus intentionalness altogether: for example, idly and unawares moving one's tongue as one drives one's car. [...] Let us call the (conjectured) property of being an action which is intentional under no description 'sub-intentionality'».

[308] Cfr. *ivi*, p. 353: «*Idly drumming one's fingers on the table as one talks*. Drumming one's fingers as one converses mostly is a case in which one allows a simple inclination to have its way. Such activity usually has no aim – not even the aim of letting one's restlessness express itself. Then how can the activity be intentional? It is intentional *through having one's consent*, and in an unthinking mode (unlike the consent a pianist might give to idly drumming with the fingers of his recuperating hand). Usually one unthinkingly, but nonetheless actually, judges such trifling behaviour to be 'unexceptionable' 'harmless enough', and so forth. In sum, one is aware of the act, unself-

movimento non ha un intento deliberato, non supporta direttamente l'azione principale – che in questo caso è l'ascolto – e non sembra avere uno scopo consapevole. Tuttavia, si può ipotizzare che scarichi tensione o manifesti irrequietezza, agendo quindi a un livello inconsapevole e, pertanto, *sub-intenzionale*.

Esiste un'altra categoria di movimenti, collocata in una zona intermedia tra i movimenti sub-intenzionali e quelli intenzionali, che Mark Rowlands definisce preintenzionali.

> Here are two examples of something that I am going to label *deeds*, or, *preintentional acts*. The idea is that they occupy a logical position somewhere between actions in the strict sense and O'Shaughnessy's subintentional acts. […] You are playing Chopin's *Fantasie Impromptu in C# Minor*, and your fingers have to traverse the keys in the sort of bewildering display necessary to successfully negotiate this notoriously difficult piece (Rowlands, 2006, pp. 102-103).

Questi movimenti, pur sostenendo un'azione intenzionale più ampia, non sono pienamente consapevoli. Durante l'esecuzione della sonata di Chopin, un pianista esperto non è pienamente consapevole di ogni dettaglio del movimento delle sue dita, ma se interrotto e interrogato sul motivo per cui ha premuto una determinata nota, probabilmente indicherà come quel gesto specifico sia parte integrante dell'azione *teleologica* di suonare il pezzo. Il *Leib* del pianista «si dilata» nel mondo con il movimento intenzionale – e quindi, non *preintenzionale* – del dito per suonare «quel pezzo notoriamente difficile».

Questi movimenti *volti ad uno scopo* esemplificano ciò che Merleau-Ponty descrive come *abitudine* [*habitude*][309] in *Phénoménologie de la Perception*. Non si tratta semplicemente di

consciously judges it unexceptionable, is unsurprised by what happens next, and might reply to the query 'Why were you doing that?' by saying, 'I just felt like it.' In the light of these considerations, I think it clear that typical occurrences of this phenomenon are intentional activities». Può darsi il caso descritto da O'Shaughnessy, in cui si conferisce *intenzionalità* all'atto di tamburellare con le dita: questo sposta il focus in un contesto intersoggettivo e consensuale. L'azione *può* sembrare intenzionale al nostro interlocutore, che poi la giudica come innocua e continua a parlare, ma è comunque ai confini della nostra attenzione e, più in generale, della nostra coscienza. E, per questo, possiamo classificarla *sub-intenzionale*.

[309] Cfr. Merleau-Ponty, 2018, pp. 198-201: «I luoghi dello spazio non si definiscono come posizioni oggettive in rapporto alla posizione oggettiva del nostro corpo, ma inscrivono attorno a noi la portata variabile delle nostre intenzioni o dei nostri gesti. Abituarsi a un cappello, a un'automobile o a un bastone, significa installarsi in essi o, viceversa, farli partecipare alla voluminosità del corpo proprio. L'abitudine esprime il potere che noi abbiamo di dilatare il nostro essere al mondo, o di mutare esistenza assimilando nuovi strumenti. […] Se non è né una conoscenza né un automatismo, che cos'è dunque l'abitudine? Si tratta di un sapere che è nelle mani, che si affida solo allo sforzo corporeo e non può esprimersi con una designazione oggettiva. Il soggetto sa dove si trovano le lettere sulla tastiera così come noi sappiamo dove si trova uno dei nostri arti, e ciò in virtù di un sapere di familiarità che non ci dà una posizione nello spazio oggettivo. […] il fenomeno dell'abitudine ci invita appunto a rivedere la nostra nozione del "comprendere" e la nostra nozione del corpo. Comprendere significa esperire d'accordo fra ciò verso cui tendiamo e ciò che è dato, fra l'intenzione e l'effettuazione –, e il corpo è il nostro ancoraggio in un mondo». Merleau-Ponty offre l'approfondimento di diversi esempi per riflettere sul fatto che «è il corpo che "acciuffa" (*kapiert*) e "comprende il movimento"»: la donna con la piuma sul cappello che «mantiene un intervallo di sicurezza fra la piuma del suo cappello e gli oggetti che potrebbero romperla»; il pilota d'automobile che

una serie di movimenti meccanici nello spazio geometrico – come "il piede che si sposta nello spazio e colpisce una palla" o "il dito che si sposta nello spazio e suona una nota" – ma di azioni che si collocano in un contesto vissuto – sono *io* a colpire la palla e *il pianista* a suonare la sonata. La comprensione di tali movimenti richiede uno sguardo che superi la descrizione puramente oggettiva, includendo la situazione esperienziale in cui si verificano. Questi gesti riflettono un'intenzionalità originaria, una forma primaria e intrinseca del nostro essere-nel-mondo[310]. Tale intenzionalità è basilare rispetto alle intenzioni teoriche, poiché è radicata nel modo in cui il corpo agisce e interagisce con l'ambiente circostante. Il nostro agire, quindi, si esplica profondamente nella corporeità e nell'esperienza vissuta, costituendo una relazione dinamica con il mondo.

> Il movimento del corpo può esplicare una funzione nella percezione del mondo solo se esso stesso una intenzionalità originale, una maniera di riferirsi all'oggetto distinta dalla conoscenza. Il mondo deve essere attorno a noi, non come un sistema di oggetti di cui facciamo la sintesi, ma come un insieme aperto di cose verso le quali ci proiettiamo. […] In quanto muove se stesso, ossia in quanto è inseparabile da una veduta del mondo ed è questa veduta stessa realizzata, il nostro corpo è la condizione di possibilità non solo della sintesi geometrica, ma anche di tutte le operazioni espressive e di tutte le acquisizioni che costituiscono il mondo culturale (Merleau-Ponty. 2018, pp. 498-499).

Il movimento umano non può essere ridotto a un semplice fenomeno fisico. Certo, si può spiegare l'azione adottando una prospettiva subpersonale – ossia, descrivendo i processi neurali che sottendono la propriocezione, la percezione, il controllo motorio, e così via. Ma, oltre ad essere qualcosa di non abituale nella nostra esperienza quotidiana – e che, pertanto, non *deve* necessariamente essere oggetto di un'indagine di matrice fenomenologica – abbiamo appena osservato come i movimenti sub-intenzionali e preintenzionali si collocano lungo uno spettro complesso, in cui il significato e il contesto giocano un ruolo fondamentale. Indagare l'azione

---

comprende «senza misurare» né i parafanghi della macchina né la larghezza della strada che può passare di là; noi, ogni volta che passiamo per una porta «senza confrontare la larghezza della porta a quella del [nostro] corpo»; il cieco e il suo bastone; il dattilografo; l'organista; e così via.

[310] Cfr. *ivi*, p. 202: «Il corpo è il nostro mezzo generale per avere un mondo. Talvolta esso si limita ai gesti necessari per la conservazione della vita, e, correlativamente, pone attorno a noi un mondo biologico; talvolta, giocando su questi primi gesti e passando dal loro senso proprio a un senso figurato, manifesta attraverso di essi un nuovo nucleo di significato: è il caso delle abitudini motorie come la danza. Talvolta, infine, il significato perseguito non può essere raggiunto con i mezzi naturali del corpo; il corpo deve allora costruirsi uno strumento, e proietta attorno a sé un mondo culturale. A tutti i livelli, esso esplica la medesima funzione, la quale consiste nel prestare ai movimenti istantanei della spontaneità "un po' d'azione rinnovabile e d'esistenza indipendente" (Valéry, 1895, p. 17). L'abitudine non è che una modalità di questo potere fondamentale. Si dice che il corpo ha compreso e che l'abitudine è acquisita quando il corpo si è lasciato penetrare da un significato nuovo e ha assimilato un nuovo nucleo di significato».

intenzionale – vale a dire, il fatto che si sta compiendo l'azione con un certo scopo o ragione – secondo un approccio che tenga conto dell'intenzionalità dell'azione – ossia, ciò di cui siamo consapevoli mentre si agisce – offre sì una spiegazione di livello personale ma anche più ampia. Se, infatti, da una parte consente una plausibile definizione delle strutture coscienziali che sostengono l'*agency*, dall'altra permette di tenere in considerazione anche significato e contesti sociali, valoriali, culturali, e così via.

Consideriamo l'esempio di svegliarci al mattino e pensare immediatamente a una riunione di lavoro importante che abbiamo in programma per la giornata. Il pensiero che abbiamo non riguarda tanto il modo preciso in cui ci prepareremo fisicamente per la riunione, ma piuttosto il fatto di andare a parteciparvi, essere pronti, e affrontare le questioni da discutere. La decisione di partecipare alla riunione, che potrebbe essere stata presa qualche giorno prima, ora guida la sequenza di azioni che compiremo, ma molte di esse non sono il risultato di una deliberazione cosciente di quel preciso momento. Ad esempio, una volta in ufficio, quando ci alziamo dalla sedia per raggiungere la sala della riunione, non stiamo riflettendo su ogni singolo movimento: il nostro corpo si alza, senza la necessità di fermarci a riflettere ogni volta su come posizionare le gambe o come camminare. L'azione di alzarsi, aprire la porta, camminare e uscire dall'ufficio è legata a una deliberazione precedente, che, pur non essendo esplicitamente ripetuta, ha influenzato la nostra intenzionalità. Questa azione è il risultato di una serie di passaggi, dove ogni movimento sembra intrinsecamente legato al contesto del compito da svolgere. Se avessimo dovuto decidere consapevolmente ogni piccolo atto – come alzarci dalla sedia o aprire la porta – questa azione sarebbe stata completamente diversa, perché avremmo dovuto pianificare deliberatamente ogni *singolo* movimento.

Un altro esempio che può illustrare questo concetto riguarda la preparazione di un piatto in cucina. Decidiamo di cucinare un piatto, e mentre raccogliamo gli ingredienti e iniziamo a prepararli, non stiamo riflettendo consapevolmente su ogni singolo movimento che facciamo, come afferrare un coltello o aprire un contenitore. Tuttavia, ogni azione che compiamo – dal tagliare le verdure al mescolare gli ingredienti – è legata a un'intenzione più ampia: quella di preparare il piatto. Queste azioni sono dirette dal pensiero generale di voler cucinare, ma non necessariamente da una deliberazione cosciente riguardo ogni *singolo* gesto. In entrambi i casi, emergono diversi spunti. In primo luogo, la nostra azione intenzionale – che sia "partecipare alla riunione" o "cucinare" – può essere formata da diverse altre azioni intenzionali, senza che in esse però vi sia necessariamente esplicita l'intenzionalità. È il concetto di *proximate-*

intention che espone Elisabeth Pacerie[311], affine a quello di *intenzione-in-azione* a cui fa riferimento John Searle:

> l'intenzione in azione non è altro che il contenuto Intenzionale dell'azione; azione e intenzione sono inseparabili in un modo che cercherò di spiegare brevemente. Ci sono almeno due modi di rendere più chiara la distinzione tra un'intenzione in azione e un'intenzione precedente. Il primo, come già suggeriscono i nostri esempi precedenti, sta nel notare che molte delle azioni che si compiono vengono compiute del tutto spontaneamente, senza aver formato, consapevolmente o inconsapevolmente, nessuna intenzione precedente di fare quelle cose. Supponiamo per esempio, che io sia seduto su una sedia riflettendo su un problema filosofico, e che improvvisamente mi alzi e cominci a camminare nel la stanza. Il mio alzarmi e il mio camminare sono chiaramente azioni intenzionali, ma per compierle non c'è affatto bisogno che io formi un'intenzione di compierle precedente al compierle. Non devo in nessun senso avere un progetto di alzarmi e passeggiare. Come molte delle cose che si fanno, io semplicemente faccio queste azioni; semplicemente agisco. Un secondo modo di vedere la stessa distinzione sta nel notare che anche nei casi in cui io ho un'intenzione precedente di fare qualche azione ci sarà normalmente una quantità di azioni sussidiarie che non sono rappresentate nell'intenzione precedente ma che sono nondimeno compiute intenzionalmente. Supponiamo per esempio, che io abbia l'intenzione precedente di andare in auto sino al mio ufficio, e supponiamo che nel portare a compimento questa intenzione precedente io cambi dalla seconda in terza. Non avevo formato nessuna intenzione precedente di cambiare dalla seconda alla terza. Quando mi ero formato l'intenzione di andare in auto sino al mio ufficio non le avevo prestato la minima attenzione. Tuttavia la mia azione di cambiare è stata intenzionale. In questo caso avevo un'intenzione in azione di cambiare marcia, ma nessuna intenzione precedente di farlo. Tutte le azioni intenzionali hanno intenzioni in azione ma non tutte le azioni intenzionali hanno intenzioni precedenti. Potrei fare qualcosa intenzionalmente

[311] In un'analisi delle diverse forme di intenzione che guidano le nostre azioni, Pacherie (2007) distingue tre livelli principali di intenzionalità: intenzioni distali (*D-intentions*), intenzioni prossime (*P-intentions*) e intenzioni motorie (*M-intentions*), ciascuna delle quali contribuisce in modo unico all'esperienza dell'agenzia e della consapevolezza dell'azione. Le *intenzioni distali* rappresentano il livello più astratto e sono generalmente formulate prima dell'azione. Si tratta di intenzioni che pianificano o anticipano un'azione futura, spesso senza definire i dettagli operativi: operano, quindi, su una scala temporale narrativa, riflettendo obiettivi generali piuttosto che azioni precise, e sono sottoposte a pressioni normative per essere coerenti con le credenze e le motivazioni dell'agente. Esse possono emergere sia da una riflessione deliberata che da una decisione spontanea e costituiscono la base per l'organizzazione delle nostre attività future. Le *intenzioni prossime*, a livello più immediato, entrano in gioco al momento dell'azione. Queste intenzioni attualizzano i piani formulati dalle intenzioni distali, specificando i dettagli operativi sulla base delle circostanze presenti. Pertanto, operano come collegamento tra l'obiettivo generale e l'esecuzione concreta, influenzandosi con e influenzando l'ambiente immediato. Infine, le *intenzioni motorie* rappresentano il livello più elementare, legato ai processi sub-personali del controllo motorio, gestendo direttamente i movimenti fisici necessari per realizzare l'azione. Le *M-intentions* trasformano le *P-intentions* in movimenti coordinati, spesso in modo automatico e pre-riflessivo, ma possono emergere alla coscienza se l'azione si complica o richiede un'attenzione strategica. Questi tre tipi di intenzione interagiscono in modo continuo e dinamico, contribuendo a creare una fenomenologia complessa dell'agenzia. L'esperienza soggettiva dell'azione, dunque, include elementi prospettivi (anticipazione dell'azione), percettivi (monitoraggio in corso) e retrospettivi (valutazione dell'azione passata). Pacherie sottolinea, inoltre, che l'agenzia si estende oltre le singole azioni, costruendo un senso del sé come agente che agisce nel *tempo*, unificando passato e futuro attraverso una narrazione coerente che collega obiettivi, motivazioni e progetti. Questo senso di agenzia narrativa riflette una consapevolezza a lungo termine della propria capacità di agire, integrando azioni singole in un insieme coeso di intenzioni e scopi.

> senza essermi formato un'intenzione precedente di farlo, e potrei avere un'intenzione precedente di fare qualcosa e non agire tuttavia sulla base di quella intenzione. Nei casi però in cui l'agente agisca sulla base della propria intenzione precedente ci deve essere una connessione stretta tra l'intenzione precedente e l'intenzione in azione (Searle, 1985, pp. 89-90).

Quando si tratta di azioni come "aprire una porta" o "tagliare un ortaggio" dove la volontà di compiere tale gesto non è il risultato di una decisione esplicita, ma di un'azione che si integra nel quadro di una volontà più ampia (vale a dire, l'azione intenzionale "partecipare alla riunione" o quella di "cucinare"). Sebbene si possa essere pienamente consapevole del movimento della mano che afferra la maniglia della porta o il coltello, la nostra attenzione non è focalizzata su di esso. In quel momento, la consapevolezza che abbiamo riguarda principalmente il progetto più grande, come uscire dalla stanza per andare alla riunione o tagliare l'ortaggio per preparare il piatto che ci piace, mentre il movimento fisico stesso rimane un atto privo di un'attenzione cosciente.

In secondo luogo, che sia o meno conseguenza di decisione e deliberazione esplicite, la nostra azione intenzionale deve appunto essere intesa come *nostra*. Sono *io* che mi sono alzato dalla sedia o ho aperto la porta; sono *io* che ho cambiato la marcia della macchina dalla seconda alla terza; sono *io* che ho cucinato quella determinata pietanza. In continuità interpretativa con Gallagher e Zahavi, occorre sottolineare come ci sia un senso *pre-riflessivo* dell'agenzia che si riferisce all'esperienza di base, quella cioè di essere l'agente delle proprie azioni, come la consapevolezza propriocettiva di muovere una mano o l'esperienza del controllo sui propri movimenti corporei. Si tratta di un'esperienza più immediata, di primo ordine, legata alla stessa azione incarnata, che non implica necessariamente un pensiero o un giudizio riflessivo. A partire da tale senso pre-riflessivo, posso inoltre *attribuirmi* l'azione compiuta o che sto compiendo o che sto per compiere. Tale livello di attribuzione riflessiva dell'agenzia, invece, si verifica quando si riflette consapevolmente su un'azione e la si attribuisce a se stessi. Questa attribuzione dipende da un precedente senso di agenzia, ma coinvolge processi di ordine superiore, come la memoria e l'autoriflessione.

> Un modo per cogliere il concetto di senso esperienziale di agenzia è quello di distinguerlo dal senso di proprietà del movimento. È possibile esperire me stesso che si muove e avere il senso di essere titolare di tale movimento, e quindi dire che quello è un mio movimento, ma che non ho alcun senso di agenzia, per esempio, nei normali movimenti riflessi o involontari. Se qualcuno muove il mio braccio, o se il dottore batte sul mio ginocchio, quello che si muove è chiaramente il mio

> corpo, anche se non sono io l'autore di tale movimento (Gallagher, Zahavi, 2009, p. 243)[312].

Il senso di proprietà si riferisce all'esperienza che un'azione o un movimento appartiene a "me" (ad esempio, la sensazione che la mia mano sia *mia* e che si muova in un modo che controllo). Questo senso di proprietà è spesso discusso in contrasto con il senso di agenzia, che implica l'esperienza di essere l'autore o l'iniziatore dell'azione. Le due cose sono strettamente interconnesse[313] ma possono essere distinte, come nei casi di movimenti involontari (come le azioni riflesse o quando qualcuno, appunto, «muove il mio braccio»). In questi casi, può esserci un senso di proprietà (il braccio è mio), ma non un senso di agenzia (non ho iniziato il movimento).

La prospettiva fenomenologica sottolinea che l'agenzia non è solo un meccanismo di controllo motorio, ma un fenomeno complesso che coinvolge anche l'esperienza di intendere un'azione e il suo effetto[314]. Il senso di agenzia, che accompagna l'esperienza dell'azione, è un fenomeno complesso che integra diversi elementi corporei, intenzionali e riflessivi. Quando il nostro corpo si muove involontariamente, ad esempio in seguito a una spinta esterna, possiamo percepire un senso di proprietà del movimento – sappiamo che è il nostro corpo a muoversi – ma non ne deriviamo un senso di agenzia. Il senso di agenzia, infatti, implica la percezione di essere l'autore o la causa del proprio movimento: è questa qualità che distingue un movimento corporeo involontario da un'azione intenzionale.

Nel nostro quotidiano, molti processi corporei e motori operano a un livello di coscienza di sfondo. Ad esempio, mentre camminiamo, raramente prestiamo attenzione ai movimenti delle nostre gambe o piedi. Il controllo motorio e i processi schematizzati del corpo operano prevalentemente in modo inconscio, ma il fatto che l'azione sia incarnata significa che questi processi contribuiscono al senso di agenzia. Tuttavia, il senso di agenzia non dipende unicamente dalla componente corporea. Esso è intimamente legato al livello pragmatico di

[312] In merito, si veda inoltre Gallagher, 2020.

[313] Per discutere della stretta interconnessione, i due autori fanno anche riferimenti a e riflessioni su condizioni patologiche come la sindrome della mano anarchica o la schizofrenia. Tali situazioni rivelano come possono manifestarsi i disturbi del senso di agenzia e di proprietà. Nella sindrome della mano anarchica, i pazienti avvertono che la loro mano si muove involontariamente e possono disconoscerla, pur continuando a percepirla come propria. Nella schizofrenia, gli individui possono sperimentare una perdita di agenzia pur mantenendo la proprietà sul proprio corpo, come nel caso del delirio di controllo, in cui sentono che le loro azioni o i loro pensieri non sono propri ma sono controllati dall'esterno. Questi casi illustrano come l'agenzia possa essere disturbata in modi diversi dalla proprietà, sottolineando la necessità di considerare entrambi gli aspetti quando si parla di intenzionalità e autoconsapevolezza.

[314] Ad esempio, quando un agente compie un'azione, l'effetto previsto gioca un ruolo cruciale nella formazione del senso di agenzia. Se il risultato atteso di un'azione viene ritardato o manca, il senso di agenzia può essere disturbato (Farrer, Frith, 2002).

descrizione delle nostre azioni. Quando descriviamo ciò che stiamo facendo in termini come "sto giocando a calcio," ci riferiamo al progetto o al compito in cui siamo impegnati, piuttosto che ai singoli movimenti corporei, come "il piede si muove nello spazio e sta colpendo la palla". L'attenzione è, dunque, diretta al mondo, al nostro scopo o al contesto più ampio dell'azione, ed è anche da qui che l'azione acquisisce il suo carattere intenzionale.

Agenzia digitale

Da un punto di vista fenomenologico, quindi, l'agenzia è quella facoltà che ci consente di inter*agire* dinamicamente con il mondo e di «contribuire costantemente a plasmarlo». Si esplica nella nostra corporeità [*Leiblichkeit*] – anche inconsapevolmente –, si caratterizza per la sua intenzionalità – *possiamo* essere coscienti dello scopo della nostra azione, ma *dobbiamo* essere coscienti che è la *nostra* azione – e la riflessività, vale a dire la possibilità di attribuirci quella data azione. È possibile trasportare questa complessa struttura dell'agenzia sul piano digito-virtuale? E se, come in precedenza indicato, quando inter*agiamo* sul piano digito-virtuale abbiamo primariamente a che fare con immagini, come possiamo adottare questa struttura fenomenologica dell'agenzia?

Ad un primo e "ingenuo" acchito, a livello di immagini, noi *agiamo* quando le creiamo. Se siamo degli artisti è facile riconoscerci responsabili della creazione di un'immagine e di vedere, in essa, la nostra azione, anche in senso temporale e narrativo. Se ci addentriamo, però, in questo primo passaggio, possiamo renderci conto che c'è una struttura più densa. Quando avviene tutto il processo creativo – quindi, non solo creazione, ma anche modificazione – possiamo riconoscere che *agiamo sull'*immagine[315], e lo facciamo corporalmente.

Se, infatti, adottiamo la visione fenomenologica del nostro corpo come *Leib*, dobbiamo ammettere che, il corpo umano, nella sua complessità, non può essere ridotto a una semplice entità biologica. Esso si configura come il punto zero dell'orientamento, il *qui* assoluto che rende possibile la relazione tra il *qui* e il *là* relativi. Questa prospettiva colloca il corpo proprio al centro della nostra esperienza del mondo, non come un oggetto tra gli altri, ma come il luogo di un'intenzionalità originaria che rende possibile l'apertura stessa del mondo. Questo implica che il corpo non sia semplicemente un recettore passivo di stimoli esterni, bensì un agente che struttura attivamente l'esperienza e realizza l'apertura al mondo culturale. Attraverso il movimento, il linguaggio e l'espressione, il corpo costruisce e interpreta il mondo simbolico

[315] Per tale felice formulazione, e per quella successiva di *agire nell'*immagine, si rimanda all'intervento di Emanuele Arielli presso il gruppo MUMBLE dell'Università di Torino (febbraio 2023).

che ci circonda. In questo senso, come «organo dello spirito», il corpo non è solo un veicolo per l'azione, ma anche per la creazione di significati. La cultura, infatti, si manifesta attraverso il corpo e, allo stesso tempo, lo plasma[316]. Come artisti, infatti, ci poniamo in condizione di mostrare uno "spaccato" del mondo, che non è semplicemente una *mimesis* della realtà[317], bensì la possibilità di fare esperienza della *quasi*-presenza, di offrire l'in-visibile nel visibile[318].

Se, dunque, intendiamo l'*immagine* come prodotto artistico e come *perzeptive Phantasie* – quindi, *presentazione* di qualcosa nella sua *assenza*, vale a dire: *quasi*-presenza –, possiamo dire che agiamo (i) *direttamente su* di essa nel momento in cui la produciamo. In altre parole, agire sull'immagine implica un intervento corporeo da parte dell'artista o del creatore sull'aspetto materiale dell'immagine. A voler intendere in un senso stretto tale modalità dell'agire *sull*'immagine, essa avviene solo nel momento in cui è proprio il nostro corpo a darle forma. Tale interpretazione riduce drasticamente alla scultura – priva di qualsiasi strumento utilizzabile –, la nostra azione secondo (i). Chiaramente, questo non esaurisce le nostre possibilità agenziali *su* un'immagine. Potremmo, pertanto, ritenere che agiamo (ii) *indirettamente sull*'immagine quando, attraverso l'utilizzo di un qualsiasi strumento – analogico o digitale che sia –, creiamo, produciamo, modifichiamo qualsivoglia immagine, oppure quando la nostra azione agisce *sull*'immagine, ma senza una modifica materiale reale.

---

[316] Per il corpo-proprio inteso come centro di orientamento, come sede della volontà e del libero movimento, come espressione dello spirito, come campo di sensazione: si rimanda a Id_2, §§19-41.

[317] Cfr. Merleau-Ponty, 1989, p. 49: «La visione del pittore non è più uno sguardo su un *di fuori*, relazione meramente "fisico-ottica" col mondo. Il mondo non è più davanti a lui per rappresentazione: è piuttosto il pittore che nasce nelle cose come per concentrazione e venuta a sé del visibile, e il quadro, infine, può rapportarsi a una qualsiasi cosa empirica solo a condizione di essere innanzitutto "autofigurativo"; può essere spettacolo di qualche cosa solo essendo "spettacolo di niente" [*spectacle de rien*], perforando la "pelle delle cose" per mostrare come le cose si fanno cose, e il mondo mondo»; con Merleau-Ponty, 2014, poss. 67.2-67.4: «Malraux si chiede perché, come un pittore impara da un altro, di cui fa delle copie (Van Gogh da Millet), - a essere *se stesso*, impara se stesso nell'altro, con e contro di lui. Analogamente, ci si può chiedere perché colui che sa manipolare dei colori sa anche maneggiare la matita e talvolta scolpire - Che cosa c'è di *comune* – Infatti tutto ciò è oscuro finché si crede che disegnare o dipingere significhi produrre un che di positivo a partire da niente. Allora l'atto di disegnare e quello di dipingere, - l'atto di dipingere come se stesso e quello di dipingere come l'altro si isolano l'uno dall'altro, e non si vede più rapporto tra essi. Viceversa lo si vedrebbe se si comprendesse che dipingere, disegnare, non è produrre qualcosa dal niente, che il tracciato, la pennellata e l'opera visibile non sono se non la traccia di un movimento totale di Parola, il quale va all'Essere intero, e che questo movimento abbraccia tanto l'espressione mediante linee quanto l'espressione mediante colori, tanto la *mia* espressione quanto quella degli altri pittori».

[318] Cfr. Merleau-Ponty, 1989, pp. 21-22: «La parola immagine ha una cattiva fama perché si è creduto sconsideratamente che un disegno fosse un ricalco, una copia, una seconda cosa, e che l'immagine mentale fosse un disegno di questo genere nel nostro bazar privato. Ma se in effetti l'immagine mentale non è niente di simile, allora il disegno e il quadro non appartengono più di essa all'in sé. Essi sono l'interno dell'esterno e l'esterno dell'interno, che la duplicità del sentire rende possibili, e senza i quali non si comprenderanno mai la quasi-presenza e la visibilità imminente che costituiscono tutto il problema dell'immaginario. Il quadro, la mimica dell'attore non sono strumenti ausiliari presi in prestito dal mondo vero per indicare, attraverso di essi, cose prosaiche assenti. L'immaginario è molto più vicino e insieme molto più lontano dal fattuale: più vicino poiché è il diagramma della sua vita nel mio corpo, la sua polpa, il suo risvolto carnale per la prima volta esposto agli sguardi. […] Molto più lontano, perché il quadro è un analogo solo secondo il corpo, non offre allo spirito un'occasione di ripensare i rapporti costitutivi delle cose, ma offre piuttosto allo sguardo, affinché esso le sposi, le tracce della visione dell'interno, e alla visione ciò che la fodera interiormente, la struttura immaginaria del reale».

Quando disegniamo, dipingiamo, scolpiamo, fotografiamo, o utilizziamo software di elaborazione grafica (come Adobe Photoshop), o di disegno tecnico assistito da un computer (come AutoCAD)[319], e così via: stiamo espletando azioni che potrebbero essere ascritte a quel più grande insieme generalizzato, che è l'agire *sull'*immagine secondo (ii).

In questo secondo senso, la nostra azione indiretta sull'immagine può essere fatta valere anche quando siamo spettatori in un regime di *perzeptive Phantasie*, legato alla dimensione televisiva[320] o di riproduzione cinematografica, ed amplia la prospettiva. Infatti, in questi casi, la nostra azione *sull'*immagine non va a modificare realmente/causalmente l'immagine. Consideriamo il caso di essere tele-spettatori delle Olimpiadi. Come osservato in precedenza, siamo in un regime di quella che Rozzoni definisce coscienza presentificante[321] [CP], tipica

[319] Tali azioni (digitali) *sull'*immagine sono probabilmente quelle verso le quali Jean Baudrillard potrebbe denunciare iper-realtà, dove il reale viene ricostruito nei dettagli, ma in una forma che risulta estraniante e artificiale, derealizzata. Baudrillard denuncia una società in cui il confine tra reale e simulazione è scomparso. Il reale non è più esperito direttamente, ma è ricostruito artificialmente attraverso i modelli. Questo porta alla perdita del reale autentico e alla sua sostituzione con un'illusione iperrealista che appare più reale del reale stesso, ma che non possiede sostanza o verità. Cfr. Baudrillard, 2010, pp. 10-12: «L'immaginario era l'alibi del reale, in un mondo dominato dal principio di realtà. Oggi è il reale che è diventato l'alibi del modello, in un universo retto dal principio di simulazione. Ed è paradossalmente irreale che è diventato oggi la nostra vera utopia - ma è un'utopia che non appartiene più all'ordine del possibile, perché non si può che sognarne come un oggetto perduto. […] non è più possibile partire dal reale e fabbricare l'irreale, l'immaginario a partire dai dati del reale. Il processo sarà piuttosto l'inverso: si tratterà di realizzare situazioni decentrate, modelli di simulazione e di ingegnarsi a dar loro i colori del reale, del banale, del vissuto, di reinventare il reale come finzione, proprio perché il reale è scomparso dalla nostra vita. Allucinazione del reale, del vissuto, del quotidiano, ma ricostruito, talvolta fin nei dettagli di un'inquietante estraneità, ricostruito come una riserva animale o vegetale, esposta alla vista con una precisione trasparente, e tuttavia senza sostanza, derealizzata in anticipo, iperrealizzata».

[320] Wiesing porta ad accostare il vedere qualcosa in televisione e il vedere con il telescopio, proprio perché si vede un presente-in-lontananza: ed è questo che caratterizza la tele-visione. Cfr. Wiesing, 2005, p. 103: «Daß man sich mit einem Fernseher auch Filme anschauen kann, ist keine spezifische Leistung des Fernsehers; dies ist auch im Kino möglich. Wer sich einen Film in Fernseher ansieht, nutzt den Fernseher nicht als Fernseher, sondern als Heimkino, als Kinoersatz. Ein Fernseher wird nur in der Live-Übertragung als Fernseher genutzt, denn dann läßt man sich etwas zeigen, was nur ein Fernseher zeigen kann und was kein Film, sondern ein Programm ist. Gemessen an der spezifischen Fähigkeit der Fernsehtechnologie zur Live-Übertragung ist die Namensgebung ausgesprochen treffend. Denn in der Live-Berichterstattung bekommt man in der Tat ein gegenwärtiges, das heißt ein zeitgleiches Ereignis in der Ferne zu sehen. In dieser Funktion ersetzt der Fernseher in der Ferne zu sehen». Ferencz-Flatz, tuttavia, e giustamente a nostro giudizio, osserva come il guardare la televisione sia effettivamente un'esperienza di *perzeptive Phantasie*, e quindi un guardare *nella* televisione, non un guardare *attraverso*. Questo secondo caso è quello che possiamo portare avanti guardando *attraverso* il vetro di una finestra, o *attraverso* una lente di ingrandimento o di un obiettivo fotografico: e quindi *attraverso* un telescopio. Cfr. Ferencz-Flatz, 2009, pp. 246-247: «Eben deshalb fassen wir das durch ein Fernrohr Erblickte und das „durch" den Fernseher (etwa in einer Live-Übertragung) Gesehene grundverschieden auf, auch wenn es sich zufälliger Weise um genau den gleichen „Gehalt" handelt. Ein Fernrohr gibt uns bloß vergrößert wieder, was wir in der Weise einer normalen Wahrnehmung da haben. Die Richtung, in der sich das Wahrgenommene befindet, wird eingehalten und seine Entfernung bleibt als solche gegeben, denn das Fernrohr „durchmißt" eben jene Entfernung. Den Fernseher kann man hingegen wie immer stellen, denn seine Platzierung ist belanglos: er *durchmißt* eben nicht intentional die Entfernung zwischen ihm und dem Gezeigten, sondern er lässt es uns sehen, im Bilde, gleich „als ob wir dort wären". Mit dem Fernseher sieht man nicht eigentlich „fern", sondern „als-ob-dort". Ebenso zeigen eine alte Video-Aufnahme oder ein altes Foto etwas Vergangenes, „als-ob" wir uns jetzt in jenes „damals" versetzt fänden. Diese Als-ob-Auffassung bezieht sich nun auf das Bildsujet, denn *naive Bildbetrachtung ist eben indirektes Als-ob-Bewusstsein des Bildsujets*.

[321] Cfr. Rozzoni, 2017, parte prima, §14.

delle trasmissioni *live*: ci si presenta (*perzeptivamente*) qualcosa di non-presente corporalmente ed estensionalmente nel nostro ambiente percettivo, ma che appartiene comunque al nostro presente-obiettivo, al nostro *adesso*, tanto che è accompagnato dalla credenza nell'esistenza[322]. Agire *indirettamente sull*'immagine, in questo caso, significa utilizzare il telecomando per alzare il volume del nostro dispositivo, mettere in pausa la diretta o anche cambiare canale, finanche spegnere il dispositivo. Esplicare queste azioni non comporta né che le persone *nell*'immagine inizino ad urlare, né che si freezino realmente, né che non esistano più perché non sono più presenti *sullo* schermo.

Consideriamo, anche, il caso di stare guardando un film su un nostro dispositivo. Valgono esattamente le stesse dinamiche. Possiamo modificare il volume, mettere in pausa, cambiare film o spegnere il dispositivo. In nessun caso, la nostra azione implica una conseguente modifica materiale dell'immagine. Ecco perché possiamo ascrivere a questo insieme anche quelle interazioni corporee, apparentemente dirette, che invece risultano essere indirette, dal momento che non implicano una modifica reale/causale dell'immagine. Mi riferisco, cioè, ad azioni espletabili su un touchscreen come: mandare avanti o indietro un video; fermare il video; alzare il volume; zoomare una foto; e così via.

Sembra, comunque, non esaurirsi la nostra possibilità di agenzia nei confronti delle immagini, perché possiamo anche agire *nell*'immagine. In altre parole, questa esperienza sta a riferirsi alla considerazione dell'immagine non solo come un oggetto separato ma come parte integrante di un'esperienza vissuta, incarnata. In questo caso, la nostra azione non va *necessariamente* a modificare la struttura morfologico-materiale dell'immagine, quanto piuttosto tende primariamente a fornirle un senso *personalizzato*. La nostra azione può, pertanto, anche «entrare nel componimento» dell'artista e contribuire la costruzione e la produzione di un senso *modificato*. Anche qui, possiamo agire (iii) *direttamente nell*'immagine. Ad esempio, nell'arte performativa, l'artista è spesso coinvolto in modo diretto e corporeo nel processo di creazione, a sottolineare che non è un semplice veicolo di rappresentazione (un *Abbildung*), ma soggetto presentante di un'esperienza incarnata – di qui, la giustificazione epistemica di tutte le nostre riflessioni *sul lavoro dell'attore sul personaggio*. Di nuovo, attraverso l'utilizzo di qualsiasi strumento possibile, possiamo agire (iv) *indirettamente*

[322] Questa coscienza presentificante non è solamente visiva. Passeggiando e "isolandomi" con delle cuffie o, più semplicemente, ascoltando una radiodiretta mi si *presenta nell'assenza* qualcosa o qualcuno. Non sta avvenendo nel mio ambiente circostante e corporeo, ma credo nella sua esistenza e si relaziona al mio *adesso*. Diverso il caso dell'ascoltare della musica con le cuffie. In questo caso, possiamo leggere le cuffie in un regime di coscienza d'immagine nella *perzeptive Phantasie*: l'oggetto-suono ci si presenta in carne e ossa (*perzeptivamente*), ma non ci si presenta allo stesso modo il soggetto-del-suono, cioè l'oggetto della nostra intenzione, che è invece *irreale* (*Phantasie*).

nell'immagine. L'architettura è forse la forma artistica che più possiamo descrivere in questo senso[323], ma possiamo confrontare questo agire *nell*'immagine con la modalità con cui interagiamo dinamicamente con i mondi digito-virtuali e di come «contribuiamo costantemente a plasmarli».

Come abbiamo osservato in precedenza, le nostre azioni nel mondo reale, per essere classificate come intenzionali, *possono* avere conseguenze causali[324] e lo stesso *possiamo* dire delle nostre inter*azioni* nei mondi digito-virtuali. Perché, così come gli oggetti del mondo reale *possono* intrattenere con noi relazioni causali, lo stesso *possono* fare i *digital beings*. Alvin Toffler, nel suo libro *The Third Wave*, ha introdotto il termine *prosumer*[325]. Tale termine è un neologismo che combina le parole "producer" (produttore) e "consumer" (consumatore). Descrive, dunque, una figura ibrida, tipica della società contemporanea[326], in cui gli individui

[323] Anche nella fase di fruizione, più di altre forme visive, infatti, obbliga le nostre circostanze cinestetiche a prendere parte alla contemplazione, coinvolgendo tutti i nostri sensi – quando entriamo in un edificio, sentiamo la temperatura degli spazi, il suono dell'eco, il tatto dei materiali, l'odore dell'ambiente. Questi elementi permettono all'esperienza dell'architettura di attestarsi ad una dimensione fortemente corporea, in cui il nostro corpo diventa un elemento co-involto, la cui agenzia *nell'*immagine è condizione di possibilità della fruizione della stessa. Tuttavia, la si ascrive all'agire *indirettamente nell*'immagine, perché non possiamo considerarla a tutti gli effetti un'*immagine* per come finora l'abbiamo intesa almeno – vale a dire, come *perzeptive Phantasie*. L'architettura non ci presenta qualcosa di assente, perché è essa stessa presente: nella sua struttura, l'esperienza dell'architettura è probabilmente più affine a un decorso percettivo che a una coscienza di *perzeptive Phantasie*. Per il ruolo dell'architettura non solo come un'arte spaziale, ma come una disciplina che integra e supera la dimensione dell'immagine, creando esperienze incarnate che coinvolgono il corpo e la mente in modo immersivo, si rimanda a Champion, 2019.

[324] Se, infatti, mentre stiamo ballando, pestassimo accidentalmente un piede ad un altro ballerino: questa non sarebbe un'azione intenzionale per come l'abbiamo finora intesa, cioè un concorso di intenzione nel compiere l'azione, esperienza pre-riflessiva e corporea e, infine, l'effetto. Sicuramente sono stato *io* a compiere l'azione e, allo stesso modo, essa ha una conseguenza causale, tuttavia non *intendevo* farlo: ecco perché è un'azione accidentale e non intenzionale.

[325] Cfr. Toffler, 1984, p. 275: «And if to this we now add the possibility that many people may soon be working at-home anyway in the electronic cottages of tomorrow, we begin to imagine a significant change in the "tools" available to the consumer. Many of the same electronic devices we will use in the home to do work for pay will also make it possible to produce goods or services for our own use. In this system the prosumer, who dominated in First Wave societies, is brought back into the center of economic action—but on a Third Wave, high-technology basis. In short, whether we look at self-help movements, do-it-yourself trends, or new production technologies, we find the same shift toward a much closer involvement of the consumer in production. In such a world, conventional distinctions between producer and consumer vanish. The "outsider" becomes an "insider," and even more production is shifted from Sector B of the economy to Sector A where the prosumer reigns. As this occurs we begin—glacially at first but then, perhaps, with accelerating speed—to alter that most fundamental of our institutions: the market».

[326] Questo fenomeno si sviluppa in un contesto dove la distinzione tra produzione e consumo diventa sempre più sfumata: non necessariamente, ma a ciò hanno contribuito le tecnologie digitali e la diffusione delle piattaforme partecipative. Alcuni esempi. Nel settore tecnologico e digitale, il ruolo dei prosumer è particolarmente evidente. Un esempio paradigmatico è rappresentato dal software open source, dove gli utenti non solo utilizzano strumenti come *Linux* o *Mozilla Firefox*, ma contribuiscono attivamente al loro sviluppo attraverso piattaforme come *GitHub*. Allo stesso modo, i programmi di beta testing offerti da aziende come *Microsoft* e *Apple* coinvolgono utenti avanzati nella fase di perfezionamento dei prodotti, trasformandoli in co-creatori. Anche le piattaforme di creazione di contenuti, come *YouTube* e *TikTok*, esemplificano questa dinamica: i creatori di contenuti non solo fruiscono della piattaforma, ma la arricchiscono attraverso la produzione di video, trend e coreografie che entrano a far parte della cultura globale. Un ulteriore esempio è rappresentato dai "modder" nei videogiochi, che creano modifiche personalizzate per giochi come *Minecraft*, espandendo l'esperienza ludica e coinvolgendo intere

non si limitano a consumare passivamente beni o servizi, ma possono partecipare attivamente alla loro creazione, personalizzazione o distribuzione, modificando profondamente le dinamiche tradizionali di mercato e cultura. Come prosumer, quindi, possiamo non accontentarci di un prodotto standardizzato, fino a modificarlo. Nelle nostre inter*azioni* digito-virtuali non è necessario produrre contenuti, ma produciamo comunque azioni. Se, infatti, intendiamo l'agenzia da un punto di vista fenomenologico, allora anche l'atto di "mettere like a un post" è un'azione che ha una rilevanza causale perché va a plasmare il mondo culturale a cui facciamo riferimento[327]. Per qualsivoglia motivo noi abbiamo fatto quell'azione, *se* possiamo essere coscienti che è la nostra azione e *se* possiamo attribuircela, allora il "mettere like a un post" è un'azione intenzionale, che si esplica in una corporeità inconsapevole. Infatti, così come "giocando a calcio" non diciamo che è "il piede che si muove nello spazio e sta colpendo la palla", allo stesso modo non diciamo che è "il dito che si muove nello spazio e tocca lo schermo" – anche se, oggettivamente, è quello che accade. Piuttosto: *noi stiamo mettendo like a un post*.

Ogni volta che utilizziamo un software GUI, o che giochiamo a un videogioco, o che utilizziamo un visore VR, stiamo espletando delle azioni *indirette* (mediate da uno strumento) *nell*'immagine. Consideriamo l'azione di "mettere like a un post" e "giocare a un videogioco". Se ammettessimo che "mettere like a un post" e "calciare una palla" fossero da considerare in

---

comunità. L'economia delle piattaforme offre ulteriori esempi di prosumer, con la sharing economy che evidenzia questa trasformazione. Servizi come *Airbnb* e *Uber* permettono agli utenti di diventare fornitori di valore: gli host mettono a disposizione le proprie case per soggiorni, mentre gli autisti offrono servizi di trasporto utilizzando l'infrastruttura digitale delle piattaforme. Nel contesto dell'e-commerce, piattaforme come *Etsy* danno spazio ad artigiani e creatori per vendere prodotti fatti a mano, consentendo loro di trasformare la propria creatività in una fonte di reddito. Anche in ambito culturale, il ruolo dei prosumer è determinante. La produzione di fanfiction, fanart o mash-up musicali dimostra come i consumatori possano reinterpretare e trasformare prodotti culturali preesistenti, dando vita a nuove narrazioni e forme espressive. Queste creazioni, diffuse su piattaforme come *Wattpad*, *DeviantArt* e *SoundCloud*, non solo arricchiscono il panorama culturale, ma ridefiniscono il rapporto tra pubblico e opera d'arte. Similmente, la creazione di video e film indipendenti, spesso realizzati con strumenti accessibili come smartphone, testimonia la democratizzazione della produzione culturale. Il fenomeno dei prosumer si estende anche al settore dell'arte e del design. La stampa 3D è un esempio lampante: utenti creativi progettano e realizzano oggetti personalizzati, condividendo i propri progetti su piattaforme come *Thingiverse*. Strumenti digitali come *Canva* permettono inoltre agli utenti di creare grafiche e contenuti visivi per scopi personali o professionali, riducendo la dipendenza dai designer tradizionali. Nel campo educativo, i prosumer assumono un ruolo di protagonisti sia come creatori di corsi online su piattaforme come *Coursera* e *Udemy*, sia come collaboratori nella costruzione di conoscenza condivisa su *Wikipedia* e *Stack Overflow*. Questi ambienti promuovono una partecipazione attiva, incentivando la co-creazione di contenuti didattici e risorse utili per intere comunità. Infine, l'attivismo digitale e la citizen science dimostrano come i prosumer possano influenzare direttamente ambiti sociali e scientifici. Attraverso piattaforme come *Change.org*, i cittadini promuovono cambiamenti sociali, mentre progetti come *Zooniverse* li coinvolgono nell'analisi di dati scientifici, ampliando le possibilità della ricerca collaborativa.

[327] Cfr. Taddeo, 2015, p. 268: «Meccanismi di interfaccia come il "like", il "commenta" e il "condividi", riproposti in varianti diverse nelle diverse piattaforme social, sottintendono un macro *framework* di interazione che vede nella selezione-condivisione il proprio fulcro e la propria meccanica. Si passa da una "economia dei link" a una "economia dei like": un processo in cui sono gli utenti, tramite le loro condivisione, a generare il reale valore simbolico ed economico dei prodotti culturali».

egual misura, allora non ci sarebbe la differenza tra un'interazione diretta con un oggetto fisico e un'interazione mediata dall'interfaccia tecnologica. Quando si tocca uno schermo per mettere un "like," il corpo non entra *direttamente* in contatto con il contenuto digitale (il post), ma agisce attraverso un'interfaccia. Questo tocco è localizzato sullo schermo, che funge da medium tra il nostro corpo e l'immagine. Di conseguenza, il gesto fisico non modifica *direttamente* il post, ma attiva un meccanismo simbolico che genera un'inter*azione* digito-virtuale. Non si tratta di negare l'azione che noi espletiamo né la conseguenza causale che essa provoca (il post *ha* un "like" in più – il *mio*) né l'inter*azione* che essa potrà portare (ad esempio, un mio amico che mi chiede perché ho messo like)[328]. Piuttosto, si vuole sottolineare, da una parte, la differenza eidetica che si dà tra i due tipi di interazione, dall'altra l'importanza del corpo, anche se inconsapevole. *Se* possiamo attribuire a noi quell'azione (ho messo like al post), significa che c'è o c'è stato un senso *pre-riflessivo* dell'agenzia che si riferisce all'esperienza di base, quella cioè di essere l'agente delle *proprie* azioni, come la consapevolezza propriocettiva di muovere una mano.

Prendiamo, ora, in considerazione l'azione di giocare a un videogioco, non necessariamente un gioco *story driven*, come può essere *Fortnite*, gioco online del 2017 che ha avuto un ottimo riscontro di prosumer. All'interno del gioco ci sono diverse modalità, ma probabilmente quella più utilizzata è "battaglia reale". Questa modalità è ambientata su un'isola in cui cento giocatori lottano per la vittoria, lanciandosi da un autobus volante, planando e atterrando in un luogo a scelta della mappa. Appare già chiaro, dunque, come il giocatore non stia semplicemente esperendo l'immagine dall'esterno – come se fosse uno *spettatore* nell'orizzonte della *perzeptive Phantasie* – quanto piuttosto *sia* e *agisca* in essa. Questo perché, quando il giocatore muove il suo avatar in Fortnite, questo diventa il punto centrale da cui il mondo virtuale si

[328] Cfr. Merleau-Ponty, 2014, pos. 21.9: «Infatti, il presente visibile non è *nel* tempo e *nello* spazio, né, naturalmente, *fuori* di essi: non c'è nulla prima di esso, dopo di esso, attorno a esso, che possa rivaleggiare con la sua visibilità. E tuttavia, non è solo, non è tutto. Esattamente: esso intercetta la mia veduta, vale a dire che il tempo e lo spazio si estendono al di là, e al tempo stesso che sono *dietro* di esso, in profondità, di nascosto. Il visibile può così riempirmi e occuparmi solo perché, io che lo vedo, non lo vedo dal fondo del nulla, ma dal cuore del visibile stesso: io, il vedente, sono anche visibile; ciò che costituisce il peso, lo spessore, la carne di ogni colore, di ogni suono, di ogni testura tattile, del presente e del mondo, è il fatto che colui che li coglie si sente emergere da essi grazie a una specie di avvolgimento o di raddoppiamento, fondamentalmente omogeneo a essi, il fatto che egli è il sensibile stesso veniente a sé, e che, reciprocamente, il sensibile è ai suoi occhi come il suo duplicato o un'estensione della sua carne. Lo spazio, il tempo delle cose, sono dei lembi di lui stesso, della sua spazializzazione, della sua temporalizzazione, non più una molteplicità di individui distribuiti sincronicamente e diacronicamente, ma un rilievo del simultaneo e del successivo, una polpa spaziale e temporale in cui gli individui si formano per differenziazione. Le cose, qui, là, adesso, allora, non sono più in sé, nel loro luogo, nel loro tempo, esistono solo in fondo a questi raggi di spazialità e di temporalità, emessi nel segreto della mia carne, e la loro solidità non è quella di un oggetto puro che lo spirito sorvola, ma è esperita da me dall'interno, in quanto io sono fra le cose e in quanto esse comunicano attraverso di me come cosa senziente. Analogamente al ricordo-schermo degli psicoanalisti, il presente, il visibile non conta tanto per me, non ha un prestigio assoluto, se non in ragione di quell'immenso contenuto latente di passato, di futuro e di altrove, che esso annuncia e nasconde».

organizza. Il "*qui*" del corpo digitale è l'origine della percezione e dell'azione. Ad esempio, durante una battaglia o la costruzione di una struttura, il giocatore si orienta costantemente nello spazio digitale, bilanciando percezione e intenzionalità. Un momento emblematico di *agire nell'*immagine in *Fortnite* è la costruzione durante un combattimento. Quando il giocatore costruisce una struttura per proteggersi dai nemici, il gesto fisico (pressione dei tasti) e l'intenzionalità (protezione, attacco) si traducono immediatamente in inter*azioni* visibili nel mondo digitale. Il corpo dell'avatar diventa il mezzo attraverso cui il giocatore esprime intenzioni e agisce in tempo reale nello spazio visibile[329]. Qui, il giocatore non inter*agisce* direttamente nell'immagine, ma agisce indirettamente attraverso il controller reale e il *quasi-Leib* dell'avatar, che si radica nell'immagine e la modifica dall'interno.

Il concetto di agire *nell'*immagine può essere esplorato in modo articolato attraverso tecnologie come i visori di realtà virtuale (VR), la realtà aumentata (AR) e i simulatori di guida professionali. Ogni tecnologia offre una prospettiva unica sull'interazione tra il corpo e lo spazio visibile e vivibile, riflettendo su come il corpo agisca *nell'immagine* invece di agire semplicemente *sull'immagine*. Con i visori VR, il corpo dell'utente si immerge in un ambiente digitale che lo avvolge, e ciò può portare al *nascondimento* del mondo esterno[330]. Questa esperienza può essere vista come un esempio paradigmatico di agire *nell'*immagine. In VR, il corpo non osserva semplicemente uno schermo, ma diventa il punto di origine dell'inter*azione* e della *quasi*-percezione.

La realtà aumentata (AR) introduce un'interessante fusione tra il mondo fisico e quello digitale, perché l'utente mantiene una forte connessione con il mondo fisico, a differenza della VR. Questa duplicità di mondi fa sì che l'azione *nell'*immagine sia, al contempo, più tangibile e ibrida. Dispositivi come gli occhiali AR (es. HoloLens) o gli smartphone permettono di sovrapporre informazioni digitali al mondo reale, creando un'interazione unica tra il visibile e

[329] Per il senso di presenza e di *embodied engagement*, si rimanda a Pinotti, 2021; Veerapen, 2011; Martin, 2012.
[330] Per quanto estremamente sviluppato possa essere il nascondimento e il senso di presenza che la *virtual reality* può darci, il fatto che qualcosa nascondi qualcos'altro si dà già nella nostra esperienza quotidiana. Un qualsiasi oggetto percettivo rompe la continuità del suo ambiente. Questa discontinuità riguarda anche il rapporto dell'immagine con l'ambiente circostante e le leggi causali che regolano gli oggetti materiali. Da un lato, la foto crea una discontinuità nel campo visivo, bloccando ciò che si trova dietro, ma il suo contenuto interno apre uno spazio fittizio, separato dal contesto reale. Non dimentichiamo che siamo comunque in un regime di *perzeptive Phantasie*: qualsiasi cosa-immagine *nasconde* alla vista ciò che è dietro di essa, che sia un astuccio, una parte di muro o un intero mondo. Con ciò non si vuole negare la sensazione di *immersività* (il *being t-here*) prodotto dalla *virtual reality*, ma riscontrare che determinate sue caratteristiche le incontriamo già nella nostra esperienza quotidiana – come anche l'immersività nei confronti di un ambiente iconico. Su quest'ultimo punto, si veda Pinotti, 2021, capitolo IV. Sul rischio di un'immersività, per così dire, eccessiva e sulla possibilità di fare esperienza di *cybersickness* (una sindrome patologica che include nausea, vertigine e capogiri, perdita di equilibrio, visione sfocata e che viene provocata dalle informazioni confliggenti fornite al cervello da tre sistemi differenti: il vestibolare, il visivo e il propriocettivo), si rimanda Mazloumi Gavgani & al., 2018.

l'in-visibile. Un esempio pratico è un'applicazione AR per l'interior design: l'utente può posizionare virtualmente mobili in una stanza fisica. L'azione avviene non solo *sull'*immagine (si tocca uno schermo), ma anche *nell'*immagine, perché il corpo si muove nello spazio reale mentre interagisce con elementi digitali che appaiono collocati nello stesso spazio. Ancora più ibrida, in questo senso, risulta essere la realtà mista (MR), spesso definita come il punto di convergenza tra Realtà Virtuale (VR) e Realtà Aumentata (AR), che offre un'altra prospettiva sull'idea di agire *nell'*immagine. La MR permette agli utenti di interagire simultaneamente con oggetti virtuali e con il mondo fisico, creando uno spazio fluido e interconnesso. Un esempio specifico potrebbe essere una simulazione MR in ambito medico: un chirurgo, tramite un visore MR, può manipolare immagini tridimensionali di un organo posizionate nello spazio reale, muovendosi attorno a esse, ingrandendole o sezionandole virtualmente. Qui l'immagine non è più un mero supporto visivo, ma un ibrido che si integra con l'azione del corpo[331].

Nei simulatori, infine, come quelli usati per allenare piloti, l'utente sperimenta un alto grado di immersione fisica e cognitiva. Il corpo del pilota interagisce con una cabina realistica (volante, pedali, sedile) che *simula* i movimenti, le vibrazioni e le forze percepite durante una gara. In questo contesto, il concetto di (iv) si esprime nel fatto che il pilota non osserva semplicemente una rappresentazione visiva della pista, ma *quasi*-vive direttamente l'esperienza del movimento grazie alla combinazione di feedback visivi, uditivi e tattili. Le accelerazioni, le frenate e le curve vengono percepite, perché il simulatore integra il corpo del pilota nel sistema percettivo. Tuttavia, il fatto che manchino delle condizioni di realtà – i piloti non possono fare esperienza, per esempio, della "normale" accelerazione *g* che esperirebbero realmente in una pista – classifica quest'esperienza come simulazione, e le azioni reali sulla componente materiale del simulatore si combinano e influenzano quello che *quasi*-accade *nell*'immagine.

Questo, implicitamente, spiega perché ho classificato tutte queste azioni intenzionali, corporee e riflessive, come agire *indirettamente nell*'immagine. Sebbene le nostre azioni corporee siano reali e possiamo effettivamente attribuircele, non siamo noi *Leiber* a portarle a termine. Nel momento in cui, come piloti, esperiamo una simulazione, agiamo sulla componente reale del simulatore – i nostri piedi premono i pedali, le nostre mani si trovano sul

[331] Sebbene, dal punto di vista qui condotto, la MR sia veramente il punto di convergenza tra AR e VR, la si annovera comunque nell'insieme (iv), ossia agire *indirettamente nell*'immagine. È vero che, in queste applicazioni, l'inter*azione* tra corpo e immagine diventa bidirezionale: il corpo agisce nella realtà fisica, ma ciò che si tocca, sposta o osserva appartiene alla sfera virtuale. In questo esempio, l'immagine non è più un supporto distante, ma un ambiente co-creativo che risponde ai movimenti corporei – tanto che, potremmo dire che la MR rende concreta l'idea di un mondo che non è "attorno" a noi, ma che emerge da noi stessi. Eppure, l'utilizzo che ne facciamo è comunque mediato da un visore o da altri strumenti: se ci togliessimo quel visore, ritorneremmo alla nostra "mera" realtà.

volante, le nostre circostanze cinestetiche oculari ci consentono di vedere. Tuttavia, la simulazione apre all'irrealtà, al mondo del *come-se*. Per fare un esempio più che banale: in un incidente d'auto in simulazione, nulla accade al pilota-*Leib*. Eppure, sappiamo che per fare una *quasi*-chicane dobbiamo *quasi*-decelerare. Insieme alle azioni reali che posso produrre, esperisco i risultati nel mondo irreale.

Tutti i tipi di visori o strumenti che ci aprono le possibilità di VR, AR e MR sono mediatori della nostra azione. Può sembrare che il nostro corpo agisca *direttamente* in questi mondi – i nostri reali movimenti corporei sono accompagnati da una conseguenza: se prendo un oggetto, in VR, lo *quasi*-prendo *nell*'immagine; se giro intorno a un oggetto in AR, *quasi*-giro *come-se* fosse parte del mio ambiente percettivo; e, in MR, una volta tolta la cosa-immagine che è il visore, torniamo alla nostra realtà quotidiana[332].

Quando le nostre dita premono i tasti del controller, stiamo facendo azioni tali per cui possiamo costruire una struttura in *Fortnite*, la stiamo *quasi*-costruendo. Il mio avatar può girare per la mappa, aiutare gli avatar dei miei amici, combattere con altri giocatori[333] e persino morire. Di nuovo, però, siamo all'interno di un mondo irreale: vale a dire, il mondo del videogioco. Il riscontro più banale è che né io né i miei amici *moriamo effettivamente* se il nostro avatar muore. Se premo o muovo quel pulsante (agisco realmente sulla componente materiale), posso piuttosto avere una *quasi*-visione del mondo del videogioco o *quasi*-eliminare l'avversario.

Ich-Spaltung 2.0

La riflessione fenomenologica husserliana è variegata. L'eredità del suo pensiero permette di provare a leggere la nostra contemporaneità attraverso la sua lente. Come visto sul finire della prima parte di questo lavoro, Husserl, nella sua analisi, distingue chiaramente tra oggetti reali e oggetti irreali, attribuendo a ciascuno una particolare configurazione temporale e ontologica. Gli oggetti reali, o naturali – come il nostro *Leib* –, sono definiti dalla loro determinazione spazio-temporale specifica – nel caso del *Leib*, il suo *qui*, che esemplifica

[332] Tutti questi esempi in qualche modo rimandano a quanto Husserl sosteneva riguardo allo stereoscopio. Ciononostante, e questo è uno scarto fondamentale, egli classifica l'esperienza di "vedere un'immagine nello stereoscopio" come un caso di percezione non-veridica. Ci sentiamo di suggerire che, combinando questo esempio con tutte le riflessioni condotte in questo luogo, e che ripercorrono le analisi husserliane riguardo ai vissuti di fantasia, l'esperienza di "vedere un'immagine nello stereoscopio" sia più ascrivibile a una coscienza di *perzeptive Phantasie*.

[333] In *Fortnite*, infatti, si ha la possibilità di giocare in modalità cooperativa. In "battaglia reale", ad esempio, vi sono quattro distinte modalità: *singolo*, *coppie*, *terzetti* e *squadre*. Questo è importante perché non solo abbiamo la *perzeptive Phantasie* di quel mondo irreale che è *Fortnite*, ma anche degli amici con cui stiamo giocando insieme e dei giocatori con cui giochiamo contro. Cfr. Buongiorno, 2019a, p. 320: «With regard to material conditions, for instance, gamers playing online are all having the "same" experience, which of course differs phenomenologically in terms of the qualitative and subjective feelings that they are having in the first person».

l'*essere situati in un mondo-della-vita* [*Lebenswelt*]. Essi esistono in un luogo e in un momento precisi e possiedono un proprio tempo di manifestazione, che Husserl definisce come il *tempo dell'essenza*. Questo tempo non è un aspetto casuale, ma è parte integrante della loro identità, inscritta in un mondo sensibile, strutturato e unificato dalla forma del tempo che gli è propria e oggettiva.

Al contrario, gli oggetti irreali, come le oggettività dell'intelletto o della cultura, si caratterizzano per la loro *sovratemporalità*. Essi non sono vincolati a un tempo specifico, ma possono essere considerati come appartenenti a «ogni e nessun tempo». Tale sovratemporalità non rappresenta un'assenza di temporalità, ma una forma peculiare di relazione con il tempo – una sorta di *onnitemporalità* –, che consente loro di manifestarsi identici in contesti diversi senza perdere la loro essenza. Le proprietà irreali, pur essendo fondate sulla realtà specifica in cui appaiono, possono manifestarsi in molteplici realtà mantenendo la loro identità, situandosi oltre il tempo.

Le analisi fin qui condotte sono state segnate in negativo. Abbiamo visto che non possiamo ascrivere l'interazione con le tecnologie digito-virtuali ai processi percettivi, e non possono neanche rientrare nei processi fantastici, né nella coscienza d'immagine. Rispetto ai primi, infatti, l'oggetto ci viene *presentato* nella corporeità e si inserisce in un ambiente percettivo coerente, dove gli orizzonti strutturano la nostra esperienza e le nostre circostanze cinestetiche motivano il decorso percettivo e vengono da esso motivate. Nei secondi, l'oggetto ci viene *quasi*-presentato: possiamo *quasi*-percepire l'oggetto co-implicando un io-di-fantasia che, appunto, *quasi*-percepisce quell'oggetto. Come io-reale, sono consapevole del mio fantasticare e del correlato di questa esperienza come fantasia. L'io-di-fantasia, sia esso spettatore o attore nel mondo della fantasia, è co-costituito nelle e attraverso le nostre fantasie e partecipa al mondo della fantasia.

> Il che significa, anche, che occorre elaborare adeguatamente la distinzione tra i casi, come quello del nostro esempio, in cui l'io *quasi*-percipiente della fantasia è necessariamente co-presente senza tuttavia essere incluso nella realtà della fantasia e i casi in cui, invece, viene incluso, e mostrare che questa distinzione appartiene al senso peculiare delle operazioni dell'atto del fantasticare. Per così dire, io sono espressamente presente, come elemento appartenente al senso dell'immagine, quando mi assumo come parte attiva di essa (ad esempio immaginando di lottare a mia volta e così via) (FP, pp. 151-152).

Tuttavia,

> può anche darsi che io non sia in gioco, che io non sia incluso. Ma, guardando più attentamente, *anche in questo caso io sono a mia volta* in qualche modo e necessariamente immaginato. Infatti, come potrei rappresentarmi, in maniera determinata, un simile spaccato di un mondo di fantasia, senza rappresentarmelo in un'*orientazione determinata*? (*ivi*, p. 149).

La coscienza d'immagine sembra essere il deputato principale a descrivere l'interazione che intratteniamo con le tecnologie digito-virtuali. Non è, però, la coscienza d'immagine come viene indagata nelle *Logische Untersuchungen* e, più nel dettaglio, nelle lezioni di Gottinga del 1904/1905. È la coscienza d'immagine risultante dalle analisi faticose e fruttuose che Husserl ha condotto in merito ai vissuti riproduttivi. È quel vissuto conseguente alle indagini relative all'*Ich-Spaltung* e alla *perzeptive Phantasie*.

La vera problematica, qui, sembra essere proprio legata alla relazione che c'è tra il nostro io-reale e il nostro io-digitale. Perché, come già visto nel caso della videochiamata e della coscienza presentificante in atto, non siamo semplici spettatori nella nostra interazione. Nella coscienza d'immagine (all'interno del quadro più ampio della *perzeptive Phantasie*), l'osservatore non tratta l'oggetto-immagine come un dato da confermare o smentire, poiché esso è soggetto a una sospensione di credenza, perché l'osservatore non crede che ciò che appare corrisponda a un oggetto realmente presente nel suo ambiente percettivo. Ma non può essere questo il caso della videochiamata dove noi non siamo *meri* osservatori, perché la nostra azione è condizione di possibilità: senza la nostra azione *nella* videochiamata, non vi sarebbe inter*azione*. Non solo, quindi, siamo noi ad agire nei confronti dell'oggetto-immagine, cioè l'interlocutore che ci si mostra nel dispositivo – momento affine a tutta quella dimensione attiva propria dello spettatore – ma lo stesso oggetto-immagine re-agisce alle nostre azioni. Per questo possiamo dire che c'è inter*azione*: perché c'è un commercio esperienziale tra noi e ciò che ci si mostra in immagine. All'interno della cornice descritta da questa inter*azione*, ciò che Rozzoni chiama *coscienza presentificante* può essere da noi definita "coscienza inter*attiva* e presentificante" [CIP]: la nostra azione nell'inter*azione* con l'interlocutore e la credenza nella sua esistenza – nonostante la sua assenza corporea, legata alla nostra spaziotemporalità – sono condizioni di possibilità di quel particolare oggetto d'esperienza quotidiano che si rivela essere la nostra interazione con le tecnologie digito-virtuali. In termini formali: (i) la credenza nell'esistenza di un *sujet* che ci appare presentificato è condizione *necessaria* e *sufficiente* della CP; (ii) la credenza nell'esistenza di un *sujet* che ci appare presentificato è condizione *necessaria*, ma *non sufficiente* per la CIP; (iii) emerge, infatti, l'esigenza di combinarla con la nostra azione nell'interazione, che sarà a sua volta condizione *necessaria*, ma *non sufficiente*

per la CIP. Ne risulta, pertanto, (iv) che la credenza nell'esistenza di un *sujet* che ci appare presentificato e la nostra azione nell'inter*azione* sono legate da una *fondazione bilaterale*: non può darsi una CIP che non abbia questi due *momenti costitutivi*[334]. Ad essi, si va ad aggiungere la (v) retro-azione dell'oggetto-immagine con il quale inter*agiamo*, che sia un *sujet* presentificato o un personaggio di un videogioco o un post di un social che mostra le conseguenze della nostra azione.

Tutte le inter*azioni* digito-virtuali descritte in precedenza possono essere caratterizzate (a) dall'intenzione di portare avanti un'azione nei rispettivi ambiti e mondi digito-virtuali; (b) da un senso pre-riflessivo del nostro corpo che fa sì che agiamo fisicamente – anche se inconsapevolmente – quanto meno abbastanza (c) da poter ascrivere a noi l'azione compiuta – anche se non direttamente espletabile sui *digital beings*. Avvengono in un orizzonte di senso in cui l'in-visibile «sconfina» e *può* contribuire alla costruzione di senso del visibile, dove non siamo spettatori di una *perzeptive Phantasie*, ma prosumer di un mondo culturale e sociale che contribuiamo a plasmare. In sostanza, anche in questo caso, ogni gesto si inscrive in una rete di significati più vasta, che lo colloca in un essere-nel-mondo orientato, definito nello spazio e nel tempo, ma al contempo proiettato verso l'apertura creativa e l'esplorazione di nuove possibilità – come quello di inter*agire* anche con l'irrealtà.

Ora, potremmo dire che la nostra azione nell'interazione digitale è veicolata dal corpo: digitiamo e scrolliamo con le dita, teniamo in mano i dispositivi, osserviamo grazie al nostro

[334] Husserl, infatti, descrive il caso di una coscienza d'immagine di un quadro ideale. Per osservarlo, certamente attuo delle circostanze cinestetiche come ogni altro oggetto reale percepibile: mi sposto, muovo gli occhi, e così via. Eppure, oltre alla costituzione dell'oggetto reale, si accompagna anche la costituzione dell'oggetto irreale: quelle stesse circostanze cinestetiche possono qualitativamente essere modificate in *quasi*-cinestetiche. Ma, oltre quest'azione costitutiva – che però è costitutiva dell'atto "fare esperienza dell'immagine" – non possiamo dispiegare alcuna *azione nell'*immagine e quindi nessuna inter*azione*. L'unica interazione, in CP, può essere portata avanti dall'*agire sull'*immagine, come visto in precedenza. Cfr. PI_1, pp. 291-292: «Im Fall eines idealen Bildes: Ich bin das wirkliche Ich und habe mir gegenüber das Gemälde an der Wand, das ich betrachte. Ich vollziehe dabei die fingierenden Akte, ich betrachte die ideale Landschaft und nicht das Ding an der Wand hier; dabei bewege ich meine Augen und vollziehe Explikationen; aber ich bin dabei gleichsam in der Phantasie, und in der idealen Landschaft bewege ich, als wäre ich in ihr, die „idealen" Augen, vollziehe *idealiter* Betrachtungen etc. Ich bin also einerseits das fingierende Ich und zu Zwecken der Fiktion wirkliche Akte vollziehend, wirkliche kinästhetische Bewegungen ausführend etc. So wie die visuellen Data, die der Bildauffassung dienen, einerseits perzeptive Data sind und perzeptive Auffassungen erfahren, ganz so wie bei einer beliebigen Wahmehmungserscheinung, und andererseits die ganze Auffassung Modifikation zur Bildauffassung erfährt, so gilt dasselbe auch für die kinästhetischen Daten. Und sie sind auffassbar und aufgefasst als aktuelle Augenbewegungen und zugleich als Bilder: In der anderen Auffassung sind sie *quasi*-Augenbewegungen, nämlich Bilder (perzeptive Bilder) für Augenbewegungen. Für die Konstitution des visuellen Aspekts sind derartige kinästhetische Reihen konstitutiv, sie gehören also zu den Empfindungsgruppen, welche in der Verteilung Motivierendes und Motiviertes unerlässlich sind, um perzeptive Dingerscheinungen konstitutiv zu ermöglichen. So wie die Verteilung der visuellen Data im Gesichtsfeld eine perzeptive ist (die Data gehören zu meinem aktuellen Feld und so zu meinem Auge, dem von ihm Empfundenen), so sind die kinästhetischen Reihen perzeptiv. Alle Empfindungs-data haben aber Beziehung zu meinem Leib. Die kinästhetischen Reihen sind auffassbar als Augenbewegungen, die visuellen Data sind aufgefasst als perzeptive Apparenzen. Die blossen Data ordnen sich dem visuellen Empfindungsfeld ein, das sein eigenes Sein hat in Beziehung auf den Leib, speziell in Beziehung auf das Auge».

sistema visivo, produciamo suoni grazie al nostro sistema respiratorio e ai muscoli connessi per espletare tale possibilità, e così via. Tutte le possibili modalità con cui il nostro *Leib* ci consente di essere situati nel nostro *qui* interagiscono con un *lì*, che però è un *quasi-lì*. Nel momento della videochiamata, ad esempio, il corpo del nostro interlocutore (il *suo Leib*) non appartiene al nostro stesso ambiente percettivo, né il nostro nel suo. Il *sujet* è appunto presentificato: è presente nella sua assenza (corporea). Questo implica che, quando stiamo effettuando una videochiamata, il nostro io-reale è situato nel nostro ambiente percettivo, ma il nostro io-digitale (io-di-fantasia) co-partecipa al mondo digitale e può, così, presentarmi (*perzeptivamente*) nel dispositivo del mio interlocutore, e viceversa. Il fatto è che, sempre in una cornice di CIP, se il mio *Leib* si potesse trovare nello stesso ambiente del mio interlocutore, allora staremmo esperendo una relazione all'interno di un orizzonte percettivo (*Wahrnehmung*), e non staremmo più comunicando in un regime digito-virtuale. Ciò sta a significare che è sempre necessaria una *Ich-Spaltung* per partecipare attivamente a quella dimensione che è la videochiamata e, più in generale, l'interazione con le tecnologie digito-virtuali.

> Ogni approccio a uno scenario fantastico richiede che io mi collochi in questo mondo. O io, come colui che ha l'apparenza di questo mondo, stando in esso (cioè l'apparenza fantasticata richiede un ego, specificamente me). Sono nel mondo fantastico, lo guardo, ne ho questo e quell'altro aspetto, ecc. Oppure mi invento un'altra persona che ha questo aspetto, ma poi devo essere nel mondo fantastico nello stesso momento dell'altra persona: Sono in esso, "trovo in esso" un Altro e lo "percepisco" come avente un aspetto di questo mondo di corpi (PI_1, p. 299, trad. mia)[335].

Giustamente, non siamo consapevoli di vivere nella scissione, o, meglio, non è ciò a cui è destinata la nostra attenzione. Come abbiamo osservato in precedenza, nel momento in cui svolgiamo un'azione, non si tratta semplicemente di ascriverci una serie di movimenti meccanici nello spazio geometrico – come "il piede che si sposta nello spazio e colpisce una palla" o "il dito che si sposta nello spazio e tocca uno schermo" – ma di azioni che si collocano in un contesto vissuto: sono *io* che gioco a calcio e sono *io* che metto like a un post. Ci riferiamo al progetto o al compito in cui siamo impegnati, piuttosto che ai singoli movimenti corporei,

[335] «Jeder Ansatz einer Phantasieraum weit fordert es, dass ich mich in diese Welt mit hineinsetze. Entweder ich als der die Erscheinung dieser Welt habende bin in ihr (nämlich die phantasierte Erscheinung fordert ein Ich, und zwar gerade mich). Ich bin in der Phantasiewelt, sehe sie an, habe von ihr den und den Aspekt etc. Oder ich fingiere jemand anderen, der diesen Aspekt hat, aber dann muss ich zugleich mit dem Anderen in der Phantasiewelt sein: Ich bin in ihr, „finde in ihr" einen Anderen und „nehme ihn wahr" als einen Aspekt von dieser Welt von Körpern habend».

dal momento che la nostra attenzione è diretta al nostro scopo o al contesto più ampio dell'azione, ed è anche da qui che l'azione acquisisce il suo carattere intenzionale.

Infatti, possiamo immergerci talmente tanto nell'azione che stiamo compiendo che, di questa scissione, possiamo dar conto solo successivamente[336], nel momento in cui ci mettiamo in un atteggiamento riflessivo e fenomenologico[337]. Torna, perciò, con maggiore urgenza, la

[336] Cfr. Iocco, 2013, p. 68: «Non è, infatti, possibile percepire e simultaneamente riflettere: vi è un inconciliabilità essenziale tra il compiere un atto intenzionale e riflettere *simultaneamente* sull'atto medesimo. La percezione è necessariamente una percezione presente, pertanto la riflessione che riflette sull'atto percettivo non può essere considerata come una forma di percezione interna e quindi di introspezione. Ciò su cui riflettiamo è *presentificato* e può avere la forma di un ricordo, di una fantasia o di una rappresentazione del futuro».

[337] Cfr. FP, pp. 149-150: «Quanto ho appena esposto, naturalmente, non lo scopro come io della fantasia perso nei sogni, come io incosciente di me stesso, seguendo la battaglia dei centauri e dei draghi, bensì all'interno dell'atteggiamento riflessivo e fenomenologico dell'osservatore che considera in maniera distaccata e teoretica se stesso *in quanto* io che fantastica e i contenuti di fantasia *in quanto* contenuti di fantasia». Questo anticipa il fatto che possiamo, in linea di principio, mediante la riflessione, assurgere al ruolo di *spettatore disinteressato*. Da un lato, siamo disinteressati relativamente alla posizione di esistenza, d'altro canto siamo comunque interessati all'essere soggettivo. Cfr. *ivi*, p. 135: «In generale vale quanto segue: dopo che, per un tratto, ho effettuato atti e azioni complesse di qualsiasi genere, assorbito ingenuamente in essi, o mentre questi decorrono ancora o quando sono del tutto terminati, io posso prendere coscienza del mio fare e del mio aver-appena-fatto, posso riflettere: per esempio, mentre sono assorbito in una teorizzazione scientifica, oppure in una contemplazione estetica, o nell'elaborazione di un progetto esterno, o nel corso della realizzazione di un'opera. Se questo succede, cioè se io, l'io della riflessione, mi elevo al di sopra di me stesso, inteso come io attivo nelle azioni corrispondenti, l'atto della riflessione non deve necessariamente essere un atto intellettivo, come invece abbiamo semplicemente presupposto nelle analisi esemplificative precedenti, tratte dalla sfera degli atti intellettivi»; con *ivi*, pp. 137-138: «l'io della riflessione può dirigersi sull'io oggetto di riflessione come osservatore animato da un interesse teoretico, anche quando quest'ultimo, da parte sua, è interessato è impegnato attivamente in una qualche modalità estetica o esteriore, il che significa: l'io della riflessione può dirigersi sugli atti rispettivi. Essi, in quanto essenti ed essenti così, costituiscono per l'osservatore il tema, quindi il tema teoretico. E, al contempo, può darsi che l'io della riflessione limiti il proprio interesse teoretico puramente all'io oggetto di riflessione e ai suoi atti, rinunciando a partecipare in qualunque modo alle prese di posizione che vengono effettuate all'interno di questi atti, tanto in quelli dominanti, quanto in quelli subordinati. […] divento un *puro spettatore disinteressato e un osservatore teoretico* degli atti stessi. Essi, per me, sono tutti disattivati, quelli fondati e quelli fondanti, quelli dominanti e quelli subordinati, così come qualunque tema unitario appartenente alla loro sintesi. *In quanto* io della riflessione, quindi, io non sono più quell'io che effettua la credenza percettiva all'interno della quale l'opera d'arte in quanto cosa ottiene la validità soggettiva di cosa esistente; e non sono nemmeno quell'io che, nella propria apprensione di valore, tendendo in vari modi a realizzare intenzioni valutative, conferisce alla forma di valore del prodotto artistico la validità emotiva, all'interno della quale la forma di valore è attribuita all'emotività; e, allo stesso modo, non sono l'io che eventualmente, cambiando atteggiamento, osserva l'opera d'arte, facendone esperienza teoreticamente, per ottenere conoscenza, che la descrive e la colloca all'interno della storia dell'arte»; con MC, pp. 64-66: «noi dobbiamo distinguere da una parte il percepire, il ricordarsi, il predicare, il valutare e il porre scopi, compiuti *direttamente* e, d'altra parte, le riflessioni mediante cui si rivelano come atti prensivi di nuovo ordine gli stessi atti direttamente eseguiti. Nella percezione diretta noi abbiamo la prensione della casa, ma non il percepire. Soltanto nella riflessione noi ci *dirigiamo* a questo stesso e al suo percettivo esser-diretto alla casa. Nella *riflessione naturale* della vita comune, […] noi stiamo sul piano del mondo già dato come esistente. […] Nella *riflessione fenomenologico-trascendentale* noi abbandoniamo questo piano in virtù della universale epoché sull'esistenza o non-esistenza di questo mondo. […] Possiamo descrivere questa situazione anche nel modo seguente: se l'io, che compie le sue esperienze entro il mondo in atteggiamento naturale e che peraltro vive in esso, noi lo diciamo *interessato* al mondo, allora l'atteggiamento fenomenologicamente modificato che si mantenga costantemente tale, consisterà nel fatto che si compie una scissione nell'io, per la quale, al di sopra dell'io spontaneamente interessato, si stabilisce l'io fenomenologico come *spettatore disinteressato*»; con FP, pp. 139-140: «Io, in quanto io teoretico della riflessione, invece […] *posso*, *astenendomi* da tutte queste co-effettuazioni degli atti teoretici sottostanti, essere interessato puramente agli atti stessi in quanto vissuti. *Che* essi, a loro volta, non soltanto nella percezione, conferiscano la validità di "oggetto esistente" all'oggetto percepito, bensì, nella pensione di valore conferiscano al valore colto, a ciò che è stato sentimentalmente valutato, la validità di "bello", al modo di manifestazione sensibile la validità di "opera", e così via, tutto questo è manifestamente qualcosa che li caratterizza essenzialmente in

necessità di comprendere la relazione che intrattengono i due *io* derivanti dalla scissione. Infatti, dal momento che nella *perzeptive Phantasie* abbiamo a che fare con una combinazione di reale e irreale, e dal momento che queste due proprietà intrattengono due distinte relazioni con la temporalità[338], cosa possiamo dire della temporalità dei due *io*?

Husserl sottolinea che ogni mondo fantastico implica *necessariamente* un soggetto che vi appartenga. Non è possibile immaginare un paesaggio fantastico senza un io che lo *quasi*-percepisca e lo *quasi*-viva, anche solo come spettatore non-incluso. Questo io-di-fantasia è una modificazione intenzionale dell'io-reale: non è un duplicato identico dell'io-reale, bensì un analogo che mantiene alcune delle sue caratteristiche essenziali, come la capacità di percepire, agire e orientarsi nel mondo immaginato.

Come osservato, quando immaginiamo di osservare un paesaggio marziano o un paese di centauri[339], il nostro io reale rimane il soggetto dell'atto di fantasticare, ma nella fantasia si costituisce un io-di-fantasia che *quasi*-percepisce il paesaggio come se fosse realmente presente. Questo io-di-fantasia ha i suoi campi sensoriali e percettivi, che sono analoghi a quelli

---

quanto vissuti da atto e che io non posso dissociare da essi. Ma essi appartengono all'ambito del mio interesse, in quanto soggetto che riflette, soltanto *in quanto* conferiscono questa o quella validità, in quanto prendono di mira l'esistente in quanto esistente, l'esser-valore in quanto esser-valore. *Si tratta di un puro interesse all'essere soggettivo*. […] io ottengo, come tema teoretico, la mia *componente puramente soggettiva*, proprio nel senso che essa è quella che è anche se, in verità, tutti gli oggetti d'atto presi di mira in questa componente soggettiva, negli atti ecologici rispettivi e posti come esistenti, *non* esistessero; ovvero; essa è quello che è indipendentemente da come stanno le cose riguardo alla validità della verità dell'intenzione oggettuale che effettua in se stessa questi atti, prima di ogni questione critica circa la loro legittimità»; con *ivi*, p. 125: «Io, come io della riflessione, non sono disinteressato da tutti i punti di vista. Effettuo certamente un atto, esprimo un interesse conoscitivo, ma questa espressione dell'atto conoscitivo e del giudicare riflessivo si dirige su me e sul mio percepire, nel suo essere puro e peculiare. […] per me esiste solo la componente puramente soggettiva e il mio interesse teoretico è attivo appunto nella considerazione nella determinazione di questa componente puramente soggettiva e dei suoi contenuti puramente immanenti». Su una tale linea interpretativa (il disinteresse non implica il non essere più interessati al mondo), si veda anche Luft, 2003.

[338] Cfr. EG, p. 405: «Ossia un irreale, che si dà e si presenta alla rappresentazione e si mostra in maniera regolare, è conforme punto per punto, determinazione per determinazione, a un reale. Altrettanto vale, al contrario, il fatto che, su ogni dato regolare della percezione normale, potremmo costruire una fantasia che rappresentasse proprio lo stesso oggetto e in modo proprio eguale. Ma una cosa manca necessariamente alla mera finzione e contrassegna l'oggetto realmente esistente: *la posizione temporale assoluta*, il tempo "effettivo", come assoluta e autentica unicità temporale del contenuto individuale dato in una formazione temporale. Più chiaramente, il tempo è sì rappresentato, anzi rappresentato intuitivamente, ma è *un tempo senza reale e autentica localizzazione del posto*, appunto *un tempo-come-se*».

[339] Cfr. PI_1, p. 290: «Fingiere ich mir ein Zentaurenland, eine Marswelt etc., fingiere ich mir Dinge, Vorgänge, sie frei bildend und umbildend: Inwiefern bin ich dabei? Ich bin dabei als das fingierende Ich, jetzt und hier, mit diesem Leib in dieser faktischen Welt lebend, ich, die empirische Person: ich (dieses Ich) fingiere. Nun wird man zunächst doch sagen: In der Fiktion lebend, kann ich dieses selbe empirische Ich mit seinem Leib etc. in die Phantasiewelt hineinfingieren, ich brauche es aber nicht. Ich kann die Dinge fingieren, ohne mich (das empirische Ich) als Zuschauer hinzuzufingieren, oder überhaupt als Mitglied der fingierten Welt, in ihr lebend, handelnd etc. Andererseits habe ich in der Phantasie die betreffenden Dingerscheinungen, die Dinge sind *quasi* wahrgenommen in gewissen Orientierungen und in keinen anderen, mittels gewisser *quasi*-Empfindungsdaten (sinnlichen Phantasmen) und *quasi*-Auffassungen, und *quasi* vollzogen sind Explikationen, aufgrund deren ich in der Phantasie *quasi* urteile. Ferner, um wollend als praktisches Ich in dieser Welt sein zu können, muss ich in ihr schon mehr sein, etwa als leiblich begabtes Ich, wo<bei> der Leib der Phantasiewelt angehörte. Ich müsste über die Sinnesfelder Macht haben, fähig sein, die Gruppen der Erscheinungen zu wandeln etc».

reali, ma qualitativamente modificati. Ad esempio, i movimenti oculari che compiamo mentre osserviamo il paesaggio immaginato non sono reali, ma *quasi*-movimenti che si costituiscono come parte del mondo di fantasia. Questo implica che, necessariamente, dato sì che vi appartiene come «centro di orientamento», l'io-di-fantasia è un *quasi-Leib*[340], perché, sebbene sia possibile che «ogni punto del mondo possa diventare il mio *qui*», sarebbe assurdo ammettere che il nostro *Leib* effettivo lo trascendesse e si spostasse a suo piacimento nel *Phantasiewelt*[341]. In questa «difficile antinomia», esplicitiamo subito una questione fondamentale: Husserl parte dal presupposto che, anche quando siamo immersi nella fantasia, l'io-reale rimane presente come fondamento. Quando immaginiamo un paesaggio fantastico, possiamo scegliere se immaginarlo semplicemente come oggetto di contemplazione o se collocarci attivamente in esso, vivendolo come *quasi*-esperienza. In entrambi i casi, esiste un legame strutturale tra l'io-reale e l'io-di-fantasia. L'io-reale è il soggetto che immagina, colui che compie gli atti intenzionali di fantasia. Al contempo, l'io-di-fantasia funge da centro esperienziale del mondo immaginato, visto che è «modificazione fantastica dell'Io». Per esempio, se, seduti alla nostra

[340] Cfr. *ivi*, pp. 292-293: «Ich bewege wirklich die Augen (so sage ich in der Reflexion im und in der Auffassung der Leibeswahrnehmung), aber wenn ich im Abbildungsbewusstsein lebe, so bewege ich zwar die Augen, aber darin verbildlicht sich ein Phantasie-Augenbewegen. In der Phantasie lebend, reflektiere ich nicht auf Augenbewegungen, so wie ich in der Dingbetrachtung nicht so reflektiere. Zum perzeptiven Haben einer beweglichen Erscheinung gehört eine perzeptive Gruppe von Augenstellungsempfindungen, zu jeder Phase eine komplexe Stellungsempfindung. Eine Erscheinung als Bild erleben, das fordert, all das modifiziert haben, also auch die kinästhetischen Empfindungen. Ich habe bisher aber nur visuelle Erscheinungen berücksichtigt. Bin ich denn nicht auch taktuell und mit allen Sinnen dabei? Die Phantasielandschaft enthält herrlich duftende Blumen und zwischen den Felsen springen kühle Quellen, schwellendes Moos ladet zur Ruhe ein usw. Und bin ich nicht dabei als Betrachtender, Explizierender, Wertender, als Willensneigungen Empfindender und eventuell auch als Wollender: Die Fiktion geht nun leicht über in die, dass ich mich niederlasse, dass ich, von dieser herrlichen Welt hochbeglückt, ihre Schönheit in mich hineintrinke etc. Also bin ich nicht ganz und gar dabei als leiblich-geistiges Ich? Doch wohl. Was kann ich davon wegstreichen? Mein Leib könnte anders sein. Könnte er nicht fortfallen? Was durchaus notwendig ist, das sind die kinästhetischen Systeme und die von ihnen motiviert abhängigen Systeme von Apparenzen, und zwar visuell, taktuell etc. Sie sind für mich gebunden an meine typisch bestimmte Leibesvorstellung». Qualche pagina dopo, Husserl attenua questa visione: infatti, questo io «può, ma non deve, avere un corpo»: cioè non deve necessariamente essere *incluso* nel mondo di fantasia. Cfr. *ivi*, p. 314: «In jeder Phantasie und ihrer Phantasiewelt kann nur ein Ich als Korrelat aller Erlebnisse, Erscheinungen, Gegenstände auftreten. Dieses Ich ist zwar relativ unbestimmt und vielfältig bestimmbar (*quasi* bestimmbar), aber immer doch nur numerisch eines (ich möchte auch sagen, es kann, muss aber nicht, einen Leib haben). Halte ich eine Phantasiewelt, eine Phantasielandschaft etc. fest und stelle ich mir sie in verschiedenen Ansichten, nach verschiedenen Partien etc. vor, so entspricht dem Wechsel der Aspekte eine verschiedene Orientierung desselben Korrelat-Ich, das Subjekt dieser Welt „bewegt" sich, ändert in ihr seine Orientierungsstelle. Hierbei ist es klar, dass kein Leib dieses Ich seine Rolle spielt und keine Persönlichkeitseigenschaft, als ob ein empirisches Ich in dieser Welt herumkutschierte. Diesem Ich kann mein Leib angedichtet, aber dieser Leib beliebig modifiziert werden und dann wieder auf Null reduziert».

[341] Cfr. *ivi*, p. 294: «Nehmen wir die Gegenwart. Ich bin hier. Ich könnte überall sein. Ich kann mir denken, dass ich in jedem beliebigen Punkt der Welt wäre, die meine Raumwelt ist. Ich kann von jedem Punkt der Welt eine Ansicht haben, wenn auch gerade nicht eine visuelle Ansicht, denn Dinge können mir auch im Dunkel gegeben sein. Was besagen solche Möglichkeiten? Tausend Meter unter dem Meer kann ich doch mit meinem Leibe nicht sein, auch nicht auf der Sonne etc. Und doch liegt es im Sinn der phänomenalen Welt, dass jeder Punkt der Welt zu meinem Hier werden könnte, dass von jedem Hier aus Aspekte, und bestimmte, geordnete, bestehen müssen als Wahmehmungs-möglichkeiten. Ebenso für die Vergangenheit und Zukunft».

scrivania, fantastichiamo uno scenario di guerra, il nostro io-reale rimane il fondamento di questa attività, mentre l'io-di-fantasia si costituisce come il soggetto che *quasi*-percepisce o *quasi*-vive quegli eventi[342]. La relazione tra i due *io* si esprime nel fatto che entrambi condividono una relazione di continuità: l'io-di-fantasia è sempre riferito all'io-reale che lo genera e lo mantiene nella coscienza, e questo «costituisce una connessione tra realtà e irrealtà».

> Il soggetto della fantasia con il suo corpo è identico all'Io reale? L'Io della fantasia non è l'Io reale più di quanto il campo visivo della fantasia sia il campo visivo reale (o sia costituito come se fosse ora reale o fosse mai stato o sarebbe mai stato) e la cosa fantasticata sia cosciente come reale. È quindi un *quasi*-io, una modificazione fantastica dell'io. Naturalmente posso adottare l'approccio: se mi trovassi in questo paesaggio ideale. Posso immaginare me stesso, l'io reale, in esso, cioè sedermi come sono realmente, e supporre che avrei tali e quali esperienze, vedrei tali e quali cose, ecc. Allo stesso modo in cui trovo questa stanza come realtà, posso sedermi e fantasticare su un lupo mannaro ecc. o, invece di questo tavolo, posso fantasticare su qualsiasi altro tavolo. Poi metto me stesso (il mio io reale) nel mondo della fantasia, e il mondo della fantasia non è un mondo di pura fantasia, ma un misto di realtà e finzione. Ma non è necessario. Sono consapevole di me stesso come realtà sullo sfondo: la fantasia è inconcepibile senza l'io reale che fantastica. Così è sempre costituita una realtà (anche se non esattamente questa realtà naturale), un io reale, che si affaccia sul mondo della fantasia, per così dire. Si costituisce così una connessione tra realtà e irrealtà. Ma il mondo fantastico può essere un puro mondo fantastico, senza alcuna interferenza da parte della realtà. Il soggetto che appartiene al mondo fantasticato, e che gli appartiene necessariamente, colui al quale appare, è un ego-fictum. Un mondo possibile è *a priori* intuibile, e *a priori* è intuibile solo per un soggetto possibile che gli appartiene, o per un soggetto possibile a cui appartiene come unità del suo mondo intuibile (PI_1, pp. 303-304, trad. mia)[343].

---

[342] Cfr. *ivi*, p. 300: «Es ist darum schwer, das zu beobachten, weil, wenn ich einmal an mein Ich appelliert habe, es immerfort in der Betrachtung bleibt, und dann sehr leicht auch ein Hineinversetzen des empirischen Ich in die Phantasiewelt statthat. Aber wenn ich ganz hingegeben bin ans Phantasieren, z.B. jetzt lebhaft interessiert in diesen kriegerischen Zeiten mir den Kampf eines deutschen Schiffes mit Engländern fingiere, dann habe ich vorschwebend die Aspekte der Phantasiegegenständlichkeiten und Vorgänge, aber obschon diese auf einen Orientierungspunkt zurückweisen, so finde ich nicht etwa mich dabei. Es ist keineswegs notwendig, dass ich mich hineinversetze, dass ich meinen wirklichen Leib und mein Ich mit dabeihabe. Aber bin ich nicht in der Phantasie voll gespannter Erwartung, erregt, erschüttert von dem gewaltigen Ereignis des Schiffskampfes usw., und fordert nicht der Phantasieaspekt sein Subjekt und das Ich mit dem Ich-Leib in der Gegebenheitsweise eben des von seinem Hier aus zusehenden, explizierenden, bald das und jenes erblickend, es erkennend, wertend usw.? Und all das als „blosse Phantasie"? Und ist das Ergänzte nicht genau mein Ich? Obschon nicht Ich, so wie ich eben hier vor dem Schreibtisch sitze. Ich sitze etwa in einem Kahn und sehe zu, oder von Bord eines Schiffes, vom Ufer aus etc».

[343] «Ist das Subjekt in der Phantasie mit seinem Leibe identisch mit dem aktuellen Ich? Es ist ein Phantasie-Ich sowenig das aktuelle Ich, wie das Phantasiegesichtsfeld das aktuelle Gesichtsfeld ist (bzw. als jetzt wirkliches oder je gewesenes oder sein werdendes konstituiert) und das phantasierte Ding als wirkliches bewusst ist. Es ist also *quasi*-Ich, Phantasiemodifikation von Ich. Ich kann natürlich den Ansatz machen: wäre ich in dieser idealen Landschaft. Ich kann mich, das aktuelle Ich, hineinphantasieren, also mich wie ich wirklich bin setzen, und ansetzen, ich würde die und die Erfahrungen machen, das und das sehen etc. Analog wie ich dieses Zimmer hier als Wirklichkeit vorfinde, setze und nun mir hineinphantasieren kann einen Werwolf etc. oder anstelle dieses Tisches hineinphantasieren kann ein beliebig anderes. Dann versetze ich mich eben (mein wirkliches Ich) in die Phantasiewelt, und die Phantasiewelt ist nicht reine Phantasiewelt, sondern ein Gemisch von Wirklichkeit und Fiktion. Das ist aber nicht notwendig. Ich bin mir zwar im Hintergrund bewusst als Wirklichkeit: Phantasie ist

Husserl riconosce la necessità di procedere con cautela e mette in luce sia una loro apparente separazione sia la loro fondamentale unità. Da un lato, l'io-reale e l'io-di-fantasia sembrano costituire due centri di esperienza distinti. Nel contesto della fantasia, l'io-reale sembra sdoppiarsi in un *ego-fictum*, che funge da soggetto delle esperienze fantastiche. L'io-di-fantasia è il soggetto che *quasi*-percepisce e *quasi*-si-orienta nel mondo fantasticato. Ad esempio, quando fantastico un paesaggio ideale, il mio io-di-fantasia "vede" e "si muove" in tale paesaggio attraverso esperienze cinestetiche e sensoriali modificate, analoghe a quelle reali. Ciò avviene, infatti, in una qualità modificata: le esperienze fantastiche non sono quelle del corpo reale, ma sono *quasi*-percettive, dipendenti da un soggetto modificato rispetto all'io empirico. L'io-di-fantasia non è, dunque, una *copia* perfetta dell'io-reale: esso non possiede il corpo empirico, i tratti individuali e concreti dell'io-effettivo. Husserl osserva che l'io-di-fantasia presuppone il soggetto reale, ma ne costituisce una versione trasformata, il cui *hic et nunc* appartiene al mondo della fantasia ed è pertanto un "*hic et nunc*". Il mondo che ne risulta è sì separato dal mondo empirico, ma comunque dotato di una propria coerenza fenomenologica. Non è l'io-reale che esiste fisicamente nel "*qui e ora*", ma un io-di-fantasia, che funge da soggetto del mondo immaginato[344]. Innanzitutto, questo mondo immaginato si configura in una dimensione temporale che, come visto, non *deve* darsi come coerente rispetto agli altri oggetti d'esperienza. Infatti, le fantasie

> non hanno più una connessione, nel loro *riferimento a oggetti*, né fra di loro né con le percezioni. Il centauro che io ora immagino e l'ippopotamo che avevo prima immaginato, e ancora il tavolo che io ora percepisco direttamente, non hanno una connessione reciproca, ossia non hanno una *posizione temporale* l'uno rispetto all'altro. Mentre le esperienze presenti o passate si includono tutte nell'insieme di una esperienza unica dove hanno un preciso ordinamento entro il tempo assoluto, come "prima", "dopo", o "nello stesso tempo", ciò non vale invece per le oggettività

nicht denkbar ohne aktuelles Ich, das phantasiert. So ist immer eine Wirklichkeit konstituiert (wenn auch nicht gerade diese Naturwirklichkeit), ein wirkliches Ich, und sozusagen hineinblickend in die Phantasiewelt. Eine Verbindung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit ist also konstituiert. Aber es kann die Phantasiewelt reine Phantasiewelt sein, ohne jede Einmischung von Wirklichkeitssetzungen. Das zur phantasierten Welt gehörige, und notwendig gehörige Subjekt, das, dem sie erscheint, ist ein Ich-Fiktum. Eine mögliche Welt ist *a priori* anschaubar, und *a priori* nur anschaubar, für ein zu ihr gehöriges mögliches Subjekt, oder für ein mögliches Subjekt, zu dem sie als Einheit seiner Weltanschauungen gehört».

[344] Cfr. *ivi*, pp. 304-305: «So kann ich mich in die Phantasiewelt versetzen oder, ohne Versetzung, in ihr ein analoges Ich fingieren. Ich kann mir nicht ein völlig gleiches fingieren, aber z.B. ein solches mit der gleichen Wahrnehmungsumgebung, aber mit anderen ferneren Umgebungen. Fingiere ich einfach eine Phantasiewelt, so ist damit notwendig ein Analogon meines Ich mitfingiert, obschon nicht auf <der> Objektseite, denn Dinge kann ich nur äusserlich wahrnehmen, eben als mir „gegenüber". Oder besser: Eine Dingwahrnehmung setzt voraus ein Subjekt des *hic et nunc;* eine Dingphantasie ein Subjekt in der Phantasiewelt, mit einem Phantasie-*hic*, einer Phantasie-Orientierung etc».

della fantasia; il centauro non è né prima né dopo dell'ippopotamo o del tavolo che ora percepisco (EG, pp. 401-403)[345].

In secondo luogo, per quanto riguarda i due *io*, le loro rispettive e analoghe caratteristiche ci spingono ad ammettere che siano effettivamente distinti, salvo alcuni casi di vissuti riproduttivi – come la memoria. Perché, alla problematica sulla dimensione temporale si accompagna la questione di quella spaziale e, mancando un'«unità coerente dello spazio», risulta l'«inconveniente» di comprendere la relazione tra l'io-reale e l'io-di-fantasia.

> Ma ecco l'inghippo, nella misura in cui devo chiedere: Come si può riconoscere l'esistenza di due corpi e poi ancora di due io? Da un lato, ciò richiede l'unità dello spazio, l'unità di un mondo spazio-temporale, o l'unità in una possibile realtà coerente della percezione. Ma come può essermi dato l'io-di-fantasia se deve essere un io ponente ed essere in grado di identificarsi? Se la semplice fantasia si trasforma in semplice posizionalità, allora ho memoria. Quindi l'Io-di-fantasia diventa immediatamente l'Io-reale, come verrà spiegato più avanti. Ciò che rimane, tuttavia, è che la fantasia è una fantasia analogica, e quindi arrivo alla posizionalità di un Io estraneo, che può essere motivata solo dalla posizionalità del corpo (PI_1, pp. 304-305, nota 1, trad. mia)[346].

D'altro canto, questa distinzione si rivela solo apparente, poiché l'io-di-fantasia è sempre radicato nell'io-reale, configurandosi come una modificazione qualitativa – vale a dire, *riproduttiva* – di quest'ultimo[347]. Nonostante questa apparente separazione, infatti, Husserl

---

[345] Tale discorso può essere esteso nel momento in cui si pensa alla co-esistenza simultanea degli oggetti. A differenza del rapporto tra gli orizzonti spaziotemporali dell'*Unwirklichkeit* e della *Wirklichkeit*, più oggetti possono darsi nel presente concreto. Ognuno di questi oggetti ha una propria durata e può essere percepito simultaneamente. La co-esistenza non implica necessariamente identità: diversi oggetti possono occupare lo *stesso* punto temporale, pur mantenendo la loro unicità, visto che non occupano lo *stesso* punto spaziale. Cfr. STZ, pp. 64-65: «Darin liegt, jedes Objekt hat in sich schon in jedem Zeitpunkt ein Gebiet der Gleichzeitigkeit; seine Fülle in diesem Zeitmoment ist verteilt ⟨auf⟩ ein Außereinander, und zwar wiederum auf ein stetiges, als Punktmannigfaltigkeit mehrerer Dimensionen zu erkennendes. Und das Außereinander ist es, das es ermöglicht, dass dieselben Zeitpunkte mehrere Füllen haben, dass dasselbe Objekt Bestande des Zugleich haben kann, eben nur im extensiven räumlichen Außereinander. […] Gleichzeitigkeit von mehreren Objekten, jede mit ihrer Dauer und schon mit ihrer eigenen inneren Gleichzeitigkeit als Extension, wird nun wieder dadurch möglich oder hat darin sein Wesen, dass die der einen und anderen zugehörigen räumlichen Erstreckungsextensionen (Gestalten) außereinander sind. Das Außereinander schließt die Identität in irgendeinem Zeitpunkt, in irgendeiner Zeitstrecke, aus, und zwar auch *eo ipso* die Identität irgendeines Teiles der räumlichen Erstreckung des einen und anderen Objekts».

[346] «Aber hier ist der Haken, insofern ich doch fragen muss: Wie kann sich das Dasein zweier Körper und dann wieder zweier Ich ausweisen? Auf der einen Seite gehört dazu Einheit des Raumes, Einheit einer raumzeitlichen Welt, bzw. Einheit in möglicher zusammenhängender Wahmehmungsgegebenheit. Wie kann mir aber das Phantasie-Ich, wenn es ein gesetztes Ich soll sein und sich ausweisen können, gegeben sein? Wird schlichte Phantasie in schlichte Setzung verwandelt, so habe ich Erinnerung. Also wird das Phantasie-Ich sofort zum aktuellen Ich, wie das später auch ausgeführt wird. Es bleibt dann aber noch übrig, dass die Phantasie analogisierende Phantasie ist, und dann komme ich auf Setzung eines fremden Ich, das aber motiviert nur sein kann durch Leibessetzung».

[347] Cfr. PI_1, p. 303: «Das Ich in der Phantasie ist hier phantasiemässig bewusst dem aktuellen Ich, es ist nicht abbildlich vergegenwärtigt, sondem reproduktiv», con De Warren, 2009, p. 157: «The double-consciousness of the imagination is a (self-)transcendence within immanence: consciousness transcends itself within its own

chiarisce che l'io-di-fantasia non è un secondo *io* distinto ontologicamente dall'io-reale[348]. Piuttosto, esso costituisce una modificazione qualitativa dello stesso soggetto. La relazione che intercorre tra di essi è una relazione di coincidenza [*Deckung*]: l'io-reale e l'io-di-fantasia sono uniti da una sorta di sovrapposizione fenomenologica, dove il simile "concorda" con il simile. In altri termini, l'io-fantasticato è co-implicato intenzionalmente nel mondo della fantasia, mentre l'io-reale partecipa come io-che-fantastica mantenendo la sua identità come soggetto fondamentale dell'esperienza.

Husserl chiarisce che la fantasia non è concepibile senza un io-reale che fantastica. Anche quando mi abbandono completamente al mondo della fantasia, il mio io-reale permane come sfondo, come soggetto che compie l'atto della fantasia. Questo perché, anche da un punto di vista genetico, se il mio «Io in senso forte» [*ernstliches Ich*] è costantemente presente, lo stesso non si può dire dell'io-di-fantasia, che invece non può «essere concretamente dato e predeterminato»[349]. In questo senso, l'io-fantastico non è altro che una «trasformazione

immanence, and becomes other than itself in its own transcendence: in inducing a semblance of my own perceptual activity, I am for myself in a manner that is other than how I actually experience myself».

[348] Non è, appunto, una distinzione ontologica, bensì fenomenologica: sono lo stesso *io*, ma conseguenza di una modificazione intenzionale. Cfr. PI_1, p. 305: «Trotz der Deckung ist also das Phantasiesubjekt nicht das aktuelle Subjekt. Phantasierend bin ich zwar bei all dem Phantasiegesehenen in gewisser Weise dabei: aber nur so, dass ich vermöge der Deckungsbezogenheit des Ähnlichen auf Ähnliches beim Sehen des Phantasierten (bzw. auch Erinnerten) meine Augen spüre, beim Herumgehen in der Phantasielandschaft meine Füsse, meinen Leib etc. […] Bin ich ganz dem Phantasiedasein hingegeben, so ist das als Beziehungsglied mitphantasierte Ich nicht gegenständlich, nicht aufgemerktes. Ist es aber mein hineinversetztes Ich, so ist es jedenfalls wesentlich modifiziert und als so gewandeltes Fiktum. Schliesslich, wenn ich dieses Tintenfass durch Auffallen eines Felsstückes zertrümmert, verbogen etc. vorstelle, so ist das eine Fiktion, obschon eine Abwandlung, eine fingierte Veränderung eines Wirklichen. So wäre das Phantasie-Ich eine fiktive Modifikation meines wirklichen empirischen Ich. Aber was für eine Modifikation? Doch nicht eine gedachte Veränderung, eine kausale Verwandlung».

[349] Cfr. *ivi*, p. 315: «Die bisherigen Betrachtungen sind gut, aber Vorsicht ist doch nötig. Es ist zu beachten, dass das aktuelle Ich und seine Phänomene mit ihren Korrelaten einen einzigartigen Vorzug hat, allein „unmittelbar" setzbar zu sein: das ist die einzige Sphäre wirklicher absoluter Originalien. Mein originales, absolut ursprüngliches Feld ist das meiner Impressionen, und nur das. Alle imaginativ modifizierten Phänomene bzw. ihre Korrelate sind nur mittelbar setzbar, und zwar fürs erste mittelbar im Sinn der Erinnerungssetzung im weitesten Sinn, die natürlich bezogen ist auf die impressionale Setzungssphäre. Eine neutrale Imagination (eine völlig reine) ist also hinsichtlich ihrer Neutralität aufhebbar, während sie Imagination bleibt, nämlich in der Form der Erinnerung, worin liegt, dass das imaginative Ich der puren Phantasie sich verwandelt in das Ich des aktuellen Ich-bin». A quest'appendice, databile probabilmente agli anni '20, fa eco un manoscritto del marzo del 1934: cfr. STZ, pp. 277-278: «Kehren wir aber zurück zum Problem des Phantasiehorizonts des Ich in der Phantasie, in dem ein weltlich Gegenwärtiges, und damit konkret eine weltliche Gegenwart, zum Ansatzkommt und zunächst bestimmt vorgezeichnet ist, was zu ihrer Apperzeption gehört: Es sind Nah-Fern-Erscheinungen, Erscheinungssinn habend mit Beziehung auf Kinästhesen als Vermöglichkeiten, sie zu wandeln, so dass das Ferne nahe gebracht werden kann. Die Kinästhesen sind schon leiblich gefasst, das Feld ist ein Dingfeld in Orientierung um den Leib als Wahrnehmungsleib und praktischen Leib, als Affektions- und Aktionszentrum. Das Phantasiefeld in seiner Quasi-Geltung als Phantasieansatz (schließlich wie jeder Ansatz) verdeckt – hier verdeckt es das Ernst-Feld der betreffenden Wahrnehmungsgegenwart oder Erinnerungsgegenwart. Andererseits hat das Phantasiefeld eine weitere Horizontzone und schließlich als Horizont das, was das Phantasie-Ich als Ich konkret machen wurde. Aber nun achten wir auf den wesentlichen Kontrast der Weisen, wie das wirkliche Ich und wie das Phantasie-Ich Horizontbewusstsein haben. Das, was für mein ernstliches Ich im gegebenen Fall der Apperzeption den Horizont ⟨aus⟩macht, ist in meinem wirklichen Selbstbewusstsein impliziert; und es ergibt, wenn wir die jeweilige Totalapperzeption nehmen, ihren Totalhorizont ineins mit ihr selbst, mein konkretes jeweiliges Totalbewusstsein, d. h. alles befassend, obschon implizite, was ich selbst, wie ich bin, jetzt in mir explizierbar liegt. Wenn nun in

causale» dell'io-reale, il quale conserva la struttura fondamentale della soggettività in virtù della modificazione qualitativa. Qui, potremmo rilevare, sta il fulcro della condizione di possibilità dei processi fantastici: *senza l'io-reale non può darsi l'io-di-fantasia, ma senza l'io-di-fantasia non può darsi il vissuto di fantasia*[350].

> Così nella finzione, nella finzione di qualsiasi essere, nella fantasia fittizia (immaginazione vivida) di qualsiasi oggettività, ho necessariamente anche un Io-di-fantasia come soggetto necessario per il quale gli oggetti sono oggetti, per il quale appaiono in questo e quel modo, ecc. Infatti, la trasformazione della modificazione qualitativa della posizionalità nella posizionalità stessa porta l'Io-fittizio nell'Io-che-finge, nell'Io-reale, e allora la finzione diventa memoria (ricordo-ritenzionale o anticipazione che deriva dal ricordo). Questo va inteso come segue: Abbiamo pensato alla semplice fantasia come a una semplice modificazione qualitativa (*ivi*, pp. 307-308, trad. mia)[351].

Husserl pone l'accento sull'originalità assoluta dell'io-reale, il quale è radicato nell'immediatezza delle impressioni attuali. Il campo originario delle impressioni è ciò che rende il soggetto un «punto di relazione» fondamentale rispetto a tutte le altre esperienze, siano esse ricordi, immaginazioni o anticipazioni. Questa dimensione è il fondamento dell'esperienza concreta: il *Leib* e i dati sensoriali immediati costituiscono il centro d'orientamento da cui si dispiegano tutte le altre forme di esperienza, tanto spaziali quanto temporali.

---

dieser Weise mein ernstliches Ich, als ich, der ich bin, ständig die universale Vorgegebenheit für alles Gegebene und implizite Mitgemeinte darstellt, ist es ganz anders mit dem Phantasie-Ich, das als phantasiertes prinzipiell nicht konkret gegeben und vorgegeben sein kann, sondern immer nur nachgegeben als vom Phantasieansatz her leer Mitgesetztes, aber in einer Linie, die ich nur erfüllen kann durch eine freie, obschon nicht völlig freie Fiktion».

[350] Cfr. PI_1, p. 313: «Das Subjekt eines puren Phantasieaktes, sei es Aktes der reproduktiven oder abbildenden Phantasie, ist also selbst reines Phantasiesubjekt, nur in gewissen Momenten bestimmt, übrigens gänzlich unbestimmt. Daher gar keine Rede davon sein kann, dass es das phantasierende (empirische!, wirkliche) Ich sei; dass dieses es sei, das sich notwendig in jede Phantasie- und Bildwelt hineindenke (Ich, die faktische Person mit dem gegebenen Leibe). Ich, der Phantasierende, bin aber durch die Phantasie hindurch auf die Phantasiewelt gerichtet, ich vollziehe phantasierende Akte, Akte der modifizierten Betrachtung, der modifizierten Überraschung, der modifizierten religiösen Erhebung usw. Darin liegt freilich eine eigentümliche Deckung: Ich vollziehe die Phantasiemodifikation „religiöse Erhebung", und in der Phantasie vollzieht ein Phantasie-Ich quasi religiöse Erhebung. Aber das ändert nichts an der beschriebenen Sachlage. Das phantasierte Ich ist nicht das phantasierende (der phantasierende Mensch). Ich kann mir aber phantasieren, dass ich mit meinem Leib, meiner Persönlichkeit das Phantasie-Gegenständliche betrachte, dass ich, der Mensch, es bin, der das und das sieht etc. Sowie ich das tue, habe ich eine wesentlich veränderte Phantasie und sofort bin ich beteiligt, ich bin dann Akteur in der phantasierten Welt».

[351] «Also habe ich zwar in der Fiktion, der Fiktion eines beliebigen Seins, in der fingierenden Phantasie (anschaulichen Vorstellung) einer beliebigen Gegenständlichkeit notwendig auch mit dabei ein fingiertes Ich als das notwendige Subjekt, für das die Objekte Objekte sind, für das sie so und so erscheinen etc.; aber dieses fingierte Ich ist nicht etwa ein zweites Ich. Denn die Verwandlung der qualitativen Modifikation der Setzung in die Setzung selbst führt das fingierte Ich in das Ich des Fingierens, in das aktuelle Ich über, und dann wird die Fiktion zur Erinnerung (Nacherinnerung oder Vorerinnerung). Das ist so zu verstehen: Die blosse Phantasie dachten wir als schlichte qualitative Modifikation».

> Posso porre i vissuti: I miei vissuti di per sé sono semplicemente presenti, posso anche porre dei vissuti presentificati (immaginative, ecc.), e questo significa essenzialmente che essi sono poi collocate in un tempo fenomenologicamente fissato: sono le mie esperienze passate o future o sono quelle presenti, "simultanee" alle mie esperienze attuali. Come si può costituire la simultaneità, come posso porre come "ora" esperienze che non sono queste esperienze attuali, e quindi un Io che non è il mio Io? Solo attraverso la simultaneità oggettiva e la mia corporeità ed empatia. Simultaneità: il sé attuale è il punto di relazione ed è sempre presente (*ivi*, p. 315, trad. mia)[352].

La corporeità non solo radica e dilata l'io-reale nel mondo, ma funge da struttura di riferimento anche per il mondo fantastico. Sulla corporeità si fonda la simultaneità tra l'io-attuale e l'io-di-fantasia, perché, lo ribadiamo, l'*ego-fictum* non si costituisce *ex nihilo*, ma rimanda all'io-reale come sua base. Ora, la scelta del termine potrebbe essere ambiguo, o, meglio, la traduzione del termine *Gleichzeitigkeit* potrebbe risultare infelice. Infatti, è traducibile tanto con *simultaneità* quanto con *contemporaneità*, che, tuttavia, sembrano fare riferimento a due diverse modalità di considerare la temporalità, vale a dire, rispettivamente: una puntuale, l'altra lineare.

In altri lavori (Antonelli, 2023), ho sostenuto una versione forte della *simultaneità*: è vero, infatti, che dove, c'è scissione (e non duplicazione reale), può darsi la possibilità della riunificazione. Torniamo a considerare, un'ultima volta, il caso della videochiamata. Potremmo, in conclusione di questo lavoro, ritenere che:

- a $\mathbf{t_0}$, prima di iniziare la videochiamata, ci troviamo in un ambiente percettivo spaziotemporalmente coerente con il nostro essere-*Leib*, cioè soggetti incarnati e situati in questo mondo-della-vita, che possono, proprio in virtù della corporeità, agire e dilatarsi in esso, contribuendo a modificarlo e a plasmare tutti i mondi-ambiente (culturale, spirituale, sociale, e così via) che in esso si trovano;
- a $\mathbf{t_1}$, nel momento in cui ci approcciamo alla videochiamata, possiamo parteciparvi co-implicando (non consapevolmente) un nostro io-digitale che ci consente di fare esperienza della videochiamata. Questo implica che, nella nostra azione di "fare la videochiamata":
  - abbiamo l'intenzione di "fare la videochiamata" – lo scopo della nostra azione intenzionale è proprio quello;

[352] «Ich kann Erlebnisse setzen: Meine Erlebnisse schlechthin sind einfach präsent, ich kann auch vergegenwärtigte Erlebnisse (imaginative etc.) setzen, und dazu gehört wesensmässig, dass sie dann gesetzt sind in die phänomenologisch fixierte Zeit: sie sind meine vergangenen oder künftigen oder sie sind gegenwärtige, „gleichzeitig" mit meinen aktuellen. Wie kann sich Gleichzeitigkeit konstituieren, wie kann ich Erlebnisse als „jetzt" seiend setzen, die nicht diese aktuellen Erlebnisse sind, und damit ein Ich, das nicht mein Ich ist? Nur auf dem Wege objektiver Gleichzeitigkeit und meiner Leiblichkeit und Einfühlung. Gleichzeitigkeit: das aktuelle Ich ist der Beziehungspunkt und immer dabei»

- ci si presenta un *sujet* presentificato. Tale presentificazione, nonostante ci presenti il nostro interlocutore nella sua assenza corporea, non ci fa venire meno la credenza nell'esistenza del *sujet*;
- la nostra azione corporea (le nostre dita che premono sullo schermo per far partire la chiamata; il nostro sistema respiratorio e i muscoli preposti alla produzione di suono che ci consentono di parlare; il nostro sistema uditivo che ci consente contestualmente di recepire informazioni; i nostri muscoli facciali e tutti gli altri muscoli che partecipano alla nostra capacità espressiva; e così via) ci consente di interagire con il nostro interlocutore;
- c'è uno scambio inter*attivo* con il nostro interlocutore, mediato dagli oggetti-immagine che appaiono nei nostri rispettivi dispositivi[353].

- a $\mathbf{t_2}$, nel momento in cui si chiude la videochiamata, torno nel mio ambiente percettivo di cui sopra, *modificato* da un nuovo vissuto che si innesta nella mia storia personale.

In questa visione, certo si può affermare che, a $\mathbf{t_1}$, si dava *puntuale Gleichzeitigkeit*, e quindi simultaneità. Chiaramente, non può essere simultaneità di tipo ontologico, come può essere la co-esistenza tra gli oggetti: pur potendo apparire come due soggetti separati, l'io-reale e l'io-di-fantasia sono espressioni differenziate ma non ontologicamente separate dello stesso *io*. Dopotutto, dobbiamo sempre tenere presente che sono due orizzonti spaziotemporali separati: diversamente dagli oggetti – che possono darsi nello *stesso* punto temporale, ma comunque mai nello *stesso* luogo spaziale – potremmo considerare i due *io* fenomenologicamente simultanei. Avremmo, quindi, a $\mathbf{t_1}$, il nostro io-digitale fenomenologicamente sia co-implicato (necessariamente) da sia fondato nell'io-reale, che è corporalmente «ancorato» nel mondo attuale.

Tuttavia, strutturato in questo modo, risulta chiaro che quell'insieme di punti **t**, altro non è che **Δt**: la dimensione puntuale può inserirsi, così, in un'interpretazione lineare-decorsiva. Considerare l'azione "fare la videochiamata" o, più in generale, "interagire con le tecnologie digito-virtuali" come un'azione decorsiva, formata da più *punti* temporali, ci consente di leggerla con la chiave della *contemporaneità*, che tenga conto, pertanto, anche di ciò che

[353] Su come si stiano virtualizzando tanto la nostra intersoggettività quanto, e primariamente, le nostre capacità empatiche, in un contesto sempre più crescente di scambi che avvengono in un ambiente privo di un feedback interaffettivo concreto e che si basano prevalentemente su rapporti linguistici, si rimanda a Fuchs, 2014; Cavallaro, De Warren (a cura di), 2024.

avviene prima e dopo l'inter*azione*. In altre parole, inserisce questo tipo di esperienza nel flusso temporale della nostra coscienza[354].

> As a lived experience, self-consciousness – non-objective and pre-reflexive – intrinsically belongs to the imagination. As I sit during a department meeting and imagine myself on an Italian beach, this flight of fancy takes the significance of a wishful evasion from my current boredom. Although this act of imagination is discontinuous with perceptual experience (I can pretend to pay attention to the professor while imagining my day at the beach), it is nevertheless nested within the broader horizon of other possible experiences, perceptual or otherwise. And yet, in spite of the discontinuity between imaginary consciousness and perceptual consciousness, a fundamental continuity remains untouched, namely, that in both instances, looking at my colleague and giving myself to acts of my imagination are lived experiences, of which I am aware, and as such are constituted in and through inner time-consciousness[355]. I can always be called back to a perceptual awareness of my surroundings and become explicitly aware that I was daydreaming: the chairperson the retention of time past calls on me to answer a question I failed to hear; in heeding her call, I am caught unaware that I had been elsewhere in my flight of fancy (De Warren, 2009, pp. 157-158).

Ogni cosa è temporale[356], perché il tempo è ciò che consente a ogni cosa di manifestarsi[357]. Abbiamo visto che la temporalità, compresa in termini di presenza, passato e futuro, implica

---

[354] Allora, la conclusione alla quale perviene De Warren a tal proposito potrebbe essere considerata difettosa. Le due modalità dell'*ego* sono sia contemporanee – in un orizzonte temporale lineare – sia simultanee – nello stesso orizzonte temporale lineare, ma considerato da un punto di vista puntuale. Se continuiamo a considerare la scissione da un punto di vista fenomenologico – e non ontologico –, allora la simultaneità stessa risulta essere fenomenologicamente – e non ontologicamente – funzionale. Cfr. De Warren, 2009, p. 158: «The character of consciousness as experiencing itself as *actually* (absolute time-constituting consciousness) imagining is *incompatible* with the irreal, yet lived, character of "hearing" (i.e., the quasi-perception as constituted immanent time-object). In this manner, double-consciousness is contemporaneous, without being simultaneous, with itself»

[355] Cfr. EG, p. 401: «certo le fantasie di un io hanno una connessione tra di loro e con le percezioni dell'io *siccome vissuti*, come la hanno i vissuti della coscienza interna che in rapporto a essi è percipiente. Le fantasie in quanto vissuti si ordinano come tutti gli atti, entro l'unità dell'io, il che vuol dire che la coscienza interna costituisce una connessione intenzionale». Il *flusso della coscienza* è un concetto cruciale all'interno del pensiero husserliano, ma di difficile articolazione. Husserl intende il *flusso della coscienza* come la soggettività assoluta che costituisce il tempo stesso; non un oggetto del tempo, ma ciò che costituisce la temporalità stessa (cfr. FCIT, §36). Ci sembra che, in questo caso, De Warren sposi l'interpretazione che offre Zahavi. Quest'ultimo propone una coscienza immediata e pre-riflessiva, non oggettivante, in cui l'autocoscienza è data originariamente come parte della struttura temporale. La coscienza non necessita di riflessione per essere consapevole di sé stessa, ma è auto-presentante. Per una trattazione più approfondita del dibattito circa la temporalità interna della coscienza, si rimanda a Iocco, 2013.

[356] Anche la fantasia, infatti, abbiamo visto avere la sua temporalità nella dimensione del *come-se*. Cfr. EG, p. 403: «*Il fantasticato è sempre temporale*; per esempio ogni fantasia sensibile fantastica un oggetto sensibile cui, come mero oggetto intenzionale, appartiene la temporalità intenzionale. L'oggetto della fantasia consaputo come temporale e temporalmente determinato, che dura nel tempo, ma il suo tempo è un *tempo-come-se*. Sia il caso, per esempio, della fantasia di un triangolo colorato in rosso, preso così come esso mi si presenta nella fantasia. Io posso descriverlo e accedere così anche alla sua durata. Esso è un oggetto temporale e ha il suo tempo. E tuttavia esso non esiste in alcun tempo».

[357] Cfr. *ivi*, p. 393: «Comprendiamo ora l'intima verità del principio kantiano: *il tempo è la forma della sensibilità*, ed è perciò la forma di ogni mondo possibile dell'esperienza oggettiva. Prima di far questione della realtà oggettiva, prima del problema intorno a ciò che dà la preminenza a certe "apparizioni", ossia agli oggetti intenzionali che si

che l'essere sia costituito attraverso una continua interazione con il passato e l'anticipazione del futuro. L'io, nel suo mondo attuale, ha un campo di percezione che si estende nel tempo, comprendendo il suo passato, i suoi legami con gli Altri e l'ambiente. Husserl discute la fantasia come un'attività dell'io che, pur essendo fittizia, non annulla la realtà dell'io reale. L'io fantastico vive in una dimensione di "come se", dove i ricordi e le esperienze passate si intrecciano con le costruzioni immaginarie, perché

> io, l'immaginatore, anche se ormai perso e immerso completamente nella finzione, sono ancora necessariamente lì. La mia "autocoscienza" come io reale è solo "nascosta", proprio dall'autocoscienza come io fittizio, un'autocoscienza fittizia. Se vivo davvero nel presente, in ciò che è immediatamente attuale per me come campo di percezione, allora nel suo senso di essere come estratto presente "dal mondo" (ciò che ora mi è dato percettivamente "da" esso) sta proprio ciò che lo rende mondano, ora completamente "nascosto" [*verdeckt*], l'orizzonte, che tuttavia ha i suoi modi di essere interpretato, i suoi modi di essere rivelato attraverso connessioni sintetiche di vivide realtà dell'essere (STZ, pp. 275-276, trad. mia)[358].

Il riconoscimento dell'io-di-fantasia implica che, anche se il soggetto è immerso in una finzione, la sua autocoscienza reale rimane presente, anche se "nascosta". Questo contrasto tra l'io-reale e l'io-di-fantasia evidenzia che, mentre l'io-reale ha un orizzonte di significato e validità concreta, la fantasia non crea un altro *Io*, ma introduce una trasformazione qualitativa nell'esperienza, permettendo al soggetto reale di trasporre se stesso in mondi immaginari, mantenendo sempre il proprio centro d'orientamento fenomenologico.

Considerazioni conclusive

In un manoscritto del 1909, Husserl si riferisce a un modo peculiare di intendere il rapporto che si instaura tra i due *io*. In questo caso, egli specificatamente parla di ricordo, ma utilizzando

---

danno nelle esperienze intuitive, affinché noi in virtù di ciò possiamo attribuir loro il predicato di "oggetto vero" o "reale", prima di tutto ciò sta il fatto che tutte le "apparizioni", le quali si dimostrano vere o nulle, hanno la proprietà essenziale di *dare il tempo*, in modo che tutti i tempi dati si inseriscono in un tempo unico. Perciò tutti gli individui percepiti e mai percepibili hanno in comune la forma del tempo. Questa è la forma fondamentale, la forma di tutte le forme, il presupposto di tutte le connessioni che costituiscono un'unità. *Forma* significa qui però fin da principio il carattere che è necessariamente precede ogni altro nella possibilità di un'unità intuitiva. La temporalità, come durata, coesistenza e successione, è la forma necessaria di tutti gli oggetti unitariamente intuibili e perciò la forma di intuizione in essi (forma dei concreti intuìti individuali)».

[358] «Ich, der Fingierende, obschon jetzt in der Fiktion versunken und verloren, bin noch notwendig mit da. Mein „Selbstbewusstsein" als wirkliches Ich ist nur „verdeckt", eben durch das Selbstbewusstsein als fingiertes Ich, ein fingiertes Selbstbewusstsein. Lebe ich reell in der Gegenwart, in der für mich als Wahrnehmungsfeld unmittelbar aktuellen, so liegt in ihrem Seinssinn als Gegenwartsausschnitt „aus der Welt" (das „von" ihr mir jetzt wahrnehmungsmäßig Gegebene) eben das Welthaftigkeit Machende, jetzt völlig „Verdeckte", der Horizont, der doch seine Weisen der Auslegbarkeit hat, seine Weisen der Enthüllung durch synthetische Zusammenhänge anschaulicher Seinsgeltungen».

il termine *Vergegenwärtigung*: questo potrebbe darci la possibilità di ampliare la sfera di azione, ed estendere tale modalità di relazione a tutto ciò che rientra sotto la classe delle presentificazioni. Se ciò è lecito, allora possiamo descrivere il rapporto che si instaura tra due *io* derivanti da scissione come un'«unione fenomenologica di coincidenza», in cui il soggetto reale e il soggetto presentificato coincidono, pur nella differenza qualitativa delle loro esperienze[359].

> Ma la presentificazione è un atto attuale e, se viene eseguita, l'io attuale è diretto verso quello ricordato. Quindi abbiamo l'Io del presente-ora e l'Io del passato-ora che viene presentificato nell'ora, l'Io che si realizza nel passato (come presupponiamo); e l'uno e l'altro Io sono lo stesso. Se il passato è uno sfondo passato (un ricordato, lo sfondo del ricordato, dell'attenzione "precedente"), allora questo sfondo appartiene all'io-passato, che è lo stesso(-io) del presente attuale; è possibile una riflessione nella memoria, che dimostra che ciò che viene riflesso appartiene all'io-passato, come possibile oggetto di una possibile attenzione passata. Quindi qui sono sempre presente, e l'io presente è "lo stesso" di quello presentificato: questo significa che c'è un'unità fenomenologica di coincidenza, posso convincermi dell'identità nella riflessione. Posso ripercorrere la serie di ricordi quando attingo alle intenzioni della memoria e ritrovarmi lì come continuamente lo stesso io, che si estende costantemente dal passato al presente vivo e fluente. Ho un flusso passato, l'unico flusso di esperienza con l'orizzonte futuro che si estende oltre il presente ora. Questo flusso è un flusso fenomenologico del tempo (forma del tempo fenomenologico), e il soggetto delle esperienze è assegnato a questo tempo. In relazione a tutte le esperienze dell'adesso in questione, l'adesso originario o modificato dalla memoria, a ogni adesso appartiene una fase dell'Io, come Io realizzante, che rivolge la propria attenzione (a qualcosa), come Io attivo o come tale che potrebbe volgersi (in azione). In altre parole, come campo dell'Io, un campo fenomenologico permanente in cui l'Io è onnipresente (PI_1, pp. 52-53, trad. mia)[360].

[359] La *Deckungseinheit* è una caratteristica peculiare dell'intenzionalità longitudinale (vedi prima parte di questo lavoro). Cfr. FCIT, p.107: «C'è dunque una intenzionalità longitudinale che attraversa il flusso e che, nel corso del flusso, è in una continua unità di coincidenza con se stessa»; con *ivi*, pp. 363-364: «Se ora lasciamo proseguire il flusso, abbiamo in corso il *continuum* del flusso, che la continuità ora descritta va modificando riproduttivamente; e, qui, ogni nuova continuità di fasi che sono istantaneamente insieme, è riproduzione rispetto alla continuità complessiva dell'"insieme" nella fase precedente. C'è dunque un'*intenzionalità longitudinale* che attraversa il flusso e che, nel corso del flusso, è in una continua unità di coincidenza con se stessa. […] A questo punto bisogna tener conto anche che la riproduzione di una riproduzione non ha intenzionalità soltanto rispetto al proprio riprodotto, ma anche rispetto al riprodotto di secondo grado che è compreso in tale riprodotto, in analogia con la presentificazione di un'apparizione di cosa, che non ha intenzionalità solo rispetto alla cosa che appare; o, meglio ancora, in analogia con il ricordo di un ricordo di A che non è soltanto coscienza del ricordo, ma anche di A come ricordato di quel ricordo».

[360] «Die Vergegenwärtigung ist aber ein jetzt aktueller Akt, und wird sie vollzogen, so ist das aktuelle Ich auf das erinnerte gerichtet. Wir haben also das Ich des aktuellen Jetzt und das im Jetzt vergegenwärtigte Ich des vergangenen Jetzt, das in der Vergangenheit (wie wir voraussetzen) vollziehende; und das eine und andere Ich ist ein und dasselbe. Ist das Vergangene ein vergangener Hintergrund (ein erinnerter, Hintergrund des Erinnerten, der „früheren" Zuwendung), so gehörte dieser Hintergrund eben zum vergangenen Ich, das dasselbe ist wie das jetzige aktuelle; eine Reflexion in der Erinnerung ist möglich, die das Reflektierte als zum vergangenen Ich gehörig, als mögliches Objekt einer möglichen vergangenen Zuwendung erweist. Hier bin ich also immer dabei, und das jetzige

È ciò che sembra emergere, in via definitiva, anche dalle riflessioni contenute in quelle lezioni che Husserl tenne nel semestre invernale del 1924/1925, dopo la pausa natalizia, vale a dire: la *Theorie der phänomenologischen Reduktion*.

In queste pagine, infatti, Husserl cerca di venire a capo del fatto che, anche se compio effettivamente degli atti, sono in un certo senso un io smarrito, inconsapevole, un io assorbito dagli oggetti e dalle situazioni che per me hanno valore autentico. E questo vale anche nella fantasia. Se, infatti, vivessimo completamente nella nostra fantasia, nel nostro *quasi-qui* – come nel caso descritto da De Warren della riunione e del *sogno a occhi aperti* – potremmo addirittura esperire una situazione in cui il nostro mondo circostante non ha la nostra attenzione[361], salvo poi riportarci drasticamente al nostro *qui*. Infatti, proprio come nell'agenzia, è presente un livello esperienziale pre-riflessivo, salvaguardato, per così dire, dalla nostra corporeità, perché

> tutto ciò che vale in questa maniera modificata è presente per l'io reale, che adesso sta fantasticando. Finché esso fantastica ingenuamente, reperisce tematicamente come dato, come finzione, soltanto l'oggetto dell'atto fantasticato. Ma l'io che fantastica può sempre effettuare un cambio di atteggiamento, nel quale, all'interno della fantasia della lotta tra centauri, esso risale ai suoi modi datità orientati, ai suoi modi di manifestazione in generale, all'io percipiente e al suo atto complessivo, e si procura l'atto nel modo del "come se" rivolgendo in maniera corrispondente lo sguardo riflessivo all'oggetto percettivo nel modo del "come se" (FP, pp. 150-151).

L'unione fenomenologica di coincidenza [*Deckungseinheit*] è il principio che rende possibile questa continuità dell'Io, sia nel rapporto tra io-presente e io-passato, sia nella relazione tra io-trascendentale e io-incarnato. Husserl descrive questa unione nei termini di una identità fenomenologica che si manifesta nel tempo attraverso la memoria, la protensione e l'attualità.,

---

Ich ist „dasselbe" wie das vergegenwärtigte: das sagt, eine phänomenologische Deckungseinheit ist da, ich kann mich von der Identität in der Reflexion überzeugen. Ich kann die Erinnerungsreihe durchlaufen, wenn ich die Erinnerungsintentionen einlöse, und finde mich da als kontinuierlich dasselbe Ich, dauernd, von der Vergangenheit in die lebendige und fliessende Jetzigkeit sich stetig hinerstreckend. Ich habe einen Vergangenheitsstrom, den einen Erlebnisstrom mit dem 5über das aktuelle Jetzt hinausreichenden Zukunftshorizont. Dieser Strom ist ein phänomenologischer Zeitstrom (Form der phänomenologischen Zeit), und dieser Zeit ordnet sich das Subjekt der Erlebnisse ein. Zu jedem Jetzt gehört in bezug auf alle Erlebnisse des betreffenden Jetzt, des ursprünglichen oder erinnerungsmässig modifizierten, eine Phase des Ich, als vollziehendes, sich zuwendendes, tätiges Ich oder als solches, das sich zuwenden könnte. Also als Feld des Ich, ein phänomenologisches Dauerfeld, in dem das Ich allgegenwärtig ist».

[361] Cfr. FP, pp. 146-147: «Di contro, è manifesto che, così come si può dare pura coscienza della realtà senza fantasia, allo stesso modo si può dare pura fantasia senza che, insieme ad essa, si è attivata la coscienza della realtà. In quest'ultimo caso, per così dire, la coscienza della realtà e del tutto disattivata. Io vivo completamente nel mondo del "come se", in una perdita di me stesso all'interno della quale neppure il mio corpo vivo e il mio mondo circostante più prossimo colto percettivamente ricevono il favore della mia attenzione, dunque di un'esperienza che coglie e pone attivamente l'esistenza. In questo caso, tutto il mio percepire, il mio rappresentare, pensare, sentire, agire è a sua volta un'attività interna al "come se": come quando, ad esempio, vivo totalmente perso nel sogno delle avventure nella foresta, in tutto ciò che di sorprendente vedo e sento, in tutto ciò che di spaventoso mi capita».

perché, nei molti vissuti di cui posso fare esperienza, riflettendo su di essi, mi accorgo che ne sono sempre *io* il soggetto.

> La risposta si può ottenere guardando la vita reale che si sviluppa o può in ogni momento svilupparsi nella riflessione dell'io su se stesso. In essa, io posso certamente effettuare ogni volta una riflessione di grado superiore: posso abbracciare con lo sguardo volto mediante la retrospezione, un io colto nell'atto vivente e al tempo stesso considerato riflessivamente, e poi, successivamente, posso fare lo stesso con un io della riflessione già divenuto manifesto e così via. Quindi posso e devo vedere anche che i *"molti" poli d'atto sono evidentemente in sé lo stesso io*, o, detto altrimenti, che è lo stesso unico io a *farsi avanti in tutti questi atti*, avendo un diverso *modo* ogni volta. Vedo che, scindendosi in una pluralità di atti e soggetti d'atto, è tuttavia lo stesso ed unico io che, in essi, si scinde. Vedo che l'*attività della vita dell'io* Non consiste in altro che in un *costante scindersi-in-un-comportamento-attivo* è che si può sempre stabilire un io che abbraccia con lo sguardo tutte le proprie scissioni, identificando tutti quegli atti e quei soggetti d'atto, o meglio, cogliendo la situazione in maniera più originaria: vedo che posso stabilire me stesso in una riflessione di grado superiore come io che li abbraccia tutti con lo sguardo, che posso divenire cosciente, in una identificazione sintetica evidente, della medesimezza di tutti questi poli d'atto e della diversità dei loro rispettivi modi d'essere modali. E così dico: in ciascuno di questi ego sono lo stesso, lo stesso in quanto soggetto della riflessione che si coglie retrospettivamente come componente irriflessa, in quanto percepisce se stesso, ad esempio si osserva come soggetto che percepisce la casa e così via (*ivi*, p. 117).

Quando l'io-attuale riflette sulla memoria, esso riconosce l'io-passato come "lo stesso Io" che si estende lungo il flusso temporale. E quando l'Io si riflette su se stesso, esso si duplica fenomenologicamente in un io-che-riflette (*io latente*) e un io-riflesso (*io manifesto*)[362].

> Se la percezione, nel nostro esempio la percezione della casa, prosegue dopo che mi sono stabilito come io della riflessione, nel proseguire della percezione non mi trovo davanti ad una separazione temporale dell'io, da una parte quello diretto alla casa, dall'altra l'io della riflessione che ha diretto sul primo io e sul suo esser-diretto-alla-casa-percependo, come accadeva quando coglievo retrospettivamente il percepire dimentico di sé attingendo al contenuto ritenzionale. Al contrario, nel presente vivente mi trovo di fronte alla *coesistenza dell'io raddoppiato e dell'atto egologico raddoppiato*; cioè dell'io che adesso osserva continuativamente la casa e

[362] È opportuno sottolineare che questa distinzione è sempre fenomenologica, cioè la relazione che si instaura non è statica o assoluta: l'io latente può diventare manifesto attraverso l'atto riflessivo, e l'io manifesto è sempre accompagnato da una latenza implicita, evidenziando una natura iterativa che lo stesso Husserl riconosce. Cfr. *ivi*, pp. 115-116: «l'io che effettua la riflessione sussiste manifestamente nel modo dell'"io dimentico di se stesso", e il suo proprio atto riflessivo è un atto dimentico di sé. Se però ci chiediamo: "*come facciamo a sapere di questa dimenticanza di sé di grado superiore?*", la risposta è chiara ed è la stessa che vale per la dimenticanza di sé di grado inferiore: mediante una riflessione e cioè, in questo caso, una *riflessione di secondo grado*, con il corrispettivo io della riflessione, a sua volta è di nuovo dimentico di sé, il quale, esprimendo la sua percezione, direbbe: io sono consapevole di percepire questa casa».

> dell'io che effettua l'atto "sono consapevole di osservare continuativamente la casa", che, eventualmente, si esprime nella forma: "io osservo la casa" (*ivi*, p. 115).

Sembra possibile descrivere analogamente la relazione tra l'io latente e l'io manifesto, tra l'io-concreto e l'io-trascendentale e quella tra l'io-reale e l'io-di-fantasia/io-digitale – seppure si diano le dovute differenze[363]. La componente non-empirica dell'io, infatti, in qualche modo trascende le condizioni in cui si trova, invece, la sua componente psicofisica. Questa distinzione non è sinonimo di separazione, poiché l'io-trascendentale si concretizza nel mondo attraverso il *Leib*. È proprio il corpo a rappresentare il punto nevralgico di quell'unione fenomenologica che garantisce la coincidenza tra i vari livelli dell'Io. *Il corpo, come luogo di intersezione tra soggettività trascendentale e vita mondana*.

[363] Cfr. Luft, 2003, p. 40: «Daß also erst das Nichtmitmachen der Generalthesis den „unbeteiligten Zuschauer" im eigentlichen Sinn etabliert, hat nun einen konkreteren Sinn, den man *ex negativo* folgendermaßen bestimmen kann: Wahrend die natürliche Reflexion sich lediglich „sprunghaft" „über" das geradehin verschossene Leben „erhebt" und damit ihr (unbewußterweise) verhaftet bleibt, hat sie (was in korrelativer Betrachtungsweise das Gleiche besagt) in Wahrheit noch nicht die natürliche Einstellung verlassen. Anders gesagt: Die phänomenologische Reflexion ist erst dann „echt", und das heißt nicht mehr natürlich eingestellt, wenn sie in radikaler Ichspaltung einen echten Zuschauer *über* (im nun wörtlichen Sinn) der natürlichen Einstellung etabliert. In welcher Weise die phänomenologische Reduktion eine *radikale* Ichspaltung bedeutet, ist nun verstandlich: Die Epoche als Seinsinhibierung des *gesamten* natürlichen Lebens ist nicht eine Spaltung *innerhalb* dieses natürlichen Lebensselbst, sondern als radikaler *Bruch* mit diesem natürlichen Leben gleichzeitig eine Ab-Spaltung von ihm. Der hierdurch etablierte Zuschauer im eigentlichen Sinn hat nun das *gesamte* natürliche Leben, freilich ins Transzendentale gewendet, zum Thema. Aber um genau zu sein: es ist sein *eigenes* natürliches Leben, das er im thematischen Blick hat und welches er in seiner Konstitution nun zu erforschen beginnt, und von wo aus er schließlich erst Zugang zu intersubjektiver Leistung gewinnen kann. Die Reduktion als radikale Ichspaltung legt erst die Gesamtheit dieses Lebens in natürlicher Einstellung als dem Grundmodus des Lebens in der konkreten Lebenswelt frei. Wenn gesagt wurde, daß natürliche Reflexion nicht die natürliche Einstellung verlassen habe, so ist dies gleichbedeutend damit, daß sie eben nicht die Gesamtheit des natürlichen Lebens zu erschauen befähigt ist, weil sie nur Einzelreflexion „über" eine jeweilige Situation anstellt und nie die „Allsituation", wie Husserl auch mitunter das natürlich eingestellte Leben bezeichnet, in den Blick bekommt»; con *ivi*, p. 44: « Das bedeutet nun in bezug auf die Verhältnisbestimmung beider Ich, daß im *phänomenologisierenden* Tun eigentlich nicht von einem „Gegenüber" wie bei latentem und patentem Ich gesprochen werden kann; denn ist das natürliche Ich als solches konstituiert als psychophysische Einheit, sind beide in der Reflexion durch Spaltung beteiligten Ichs bereits konstituiert und, darüber hinaus, genau genommen auch nicht im Vollsinne als „Ich" anzusprechen. Das für sich selbst latente Reflexionsich ist lediglich ein künstlich herauspräpariertes „Ich", das nach der Reflexionstätigkeit zu sein aufhört. Es hat nach dieser Tätigkeit keinen „Bestand" mehr, im doppelten Sinn des Wortes: Es existiert nur wahrend der Dauer seiner Tätigkeit *und* es bildet gerade deshalb auch kein eigenes Ichleben aus, wenn Ichleben ein Mindestmaß einer Habitualität und eines eigenen Seinsstils enthalt, den man üblicherweise „Charakter" nennt. Demgegenüber „bringt" sich der phänomenologisierende Zuschauer selbst „hervor" durch den Akt radikaler Reflexion in der Reduktion. Aber es ist dasselbe Ich, welches nun „in" sich einen bisher unbekannten Horizont transzendentalen Lebens entdeckt. Sein Ichleben ist also nach wie vor „da", hat aber durch den Bruch mit der natürlichen Einstellung (als seinem „ursprünglichen" Seinsstil) eine neue Lebensweise angenommen; es hat - und dies ist überhaupt nicht im übertragenen Sinn zu nehmen - seinen „Charakter verändert". Kann die natürliche Einstellung als naiv bezeichnet werden, was genau dieses Nichtwissen um die Welt als Konstitutionsprodukt meint, so hat der neu etablierte Zuschauer diese Naivität abgelegt und sieht die Welt als das, was sie „wirklich" ist, nämlich als aus transzendentalen Leistungen konstituierte. Jedoch ist auch der Phänomenologie Treibende zu Anfang seiner Tätigkeit (sogleich nach Eintritt ins Transzendentale) naiv in Hinblick auf sich selbst. Er bedarf also wiederum einer neuen Reflexion auf sein eigenes Tun als Phänomenologisierender, um die Art seiner Tätigkeit zu verstehen. Das Verhältnis von naiv und „kritisch" (wenn man einmal so die Haltung des Phänomenologen bezeichnen mochte) ist also vergleichbar mit latent und patent nur *in dem Sinne,* daß auch der Phänomenologe „erster Stufe" noch sich selbst gegenüber naiv ist und der Aufklärung durch sich selbst bedürftig ist».

Allo stesso modo, l'io-reale si trova incarnato nel corpo fisico, radicato nella sua presenza mondana, nel suo *qui*, mentre l'io-digitale è *quasi*-presente nel cyberspazio attraverso rappresentazioni mediate da avatar, profili social, immagini e parole, e agisce e si sviluppa in un contesto virtuale che spesso sembra acquisire una sua autonomia. Questa dualità non implica una separazione ontologica tra le due dimensioni, ma una co-costituzione fenomenologica, in cui l'io-digitale si manifesta come una estensione *intenzionale* dell'io-reale. L'*unione fenomenologica di coincidenza* è un concetto fondamentale per comprendere la continuità tra io-reale e io-digitale. L'unione di coincidenza persiste come un principio che garantisce l'identità fenomenologica dell'Io attraverso le sue diverse modalità di presenza. Quando interagiamo con il nostro io-digitale, possiamo riconoscerci come "lo stesso Io" che opera sia nel mondo reale sia in quello virtuale. Questo perché il *Leib* è il punto nevralgico di questa unione, poiché funge da radice esperienziale e sensibile che rende possibile ogni azione e riflessione, sia nel mondo reale sia in quello digitale.
Inoltre, l'io-digitale in quanto "io manifesto" che agisce nel cyberspazio, è sempre accompagnato da un "io latente" che rimane consapevole, in modo pre-riflessivo o riflessivo, delle sue azioni virtuali: questa dinamica di parziale manifestazione, comporta che l'Io digitale porta alla luce alcune dimensioni dell'identità, ma contemporaneamente ne oscura altre, creando nuove aree di latenza che richiedono ulteriori riflessioni e riconfigurazioni.

Se, da una parte, riflettere criticamente sull'Io digitale potrebbe permettere di riconoscere il suo carattere performativo e intenzionale, evitando che esso diventi una proiezione alienante o incontrollata[364], accogliere l'analisi fenomenologica per meditare sull'Io reale, d'altra parte, ci ricorda che la nostra identità non si esaurisce nelle rappresentazioni digitali, ma si radica nella corporeità e nell'interazione diretta con il mondo. *Leib* che, come ci permette di plasmare attivamente questo mondo, allo stesso modo contribuisce alla partecipazione ai mondi digito-

[364] Cfr. Buongiorno, 2019b, p. 65: «The self deriving from corporeal disembodiment and digital reembodiement is characterized by four features (as noted by Shanyang Zhao [2005]): (i) it is inwardly oriented, i.e. it focuses on one's inner world and experiences, even though this inner world is meant to be shared with others through "self-disclosure" practices that are made easier by the anonymity of the Internet; (ii) it is inherently narrative, i.e. a "symbolic project" (Thompson [1995]: 210) that an individual actively constructs in working out a coherent "narrative of self-identity". Indeed, in the world of corporeal copresence we tend to take our self for granted in face-to-face interaction: in the online world, we are often obliged to provide some type of self-description (just think about biographies or brief descriptions required on social networks or the necessary use of a nick-name etc.); (iii) it is retractable, since a given version of one's self can be erased relatively easily; (iv) consequently, it is multiplied. Self is fundamentally "decentered, dispersed, and multiplied in continuous instability" (Poster [1990]: 6)».

virtuali, fornendo il substrato sensoriale ed emotivo che rende possibile la nostra presenza-assenza, *potendo*, a sua volta, risultarne modificato[365].

Un approccio fenomenologico che tenti di descrivere l'inter*azione* con le tecnologie digito-virtuali a partire dai processi fantastici, e dunque riflettendo sulle possibilità che si dispiegano nell'*irrealtà*, non vuole alimentare la scadente contrapposizione tra reale e digitale. In questo, le analisi condotte da Husserl in merito alla *perzeptive Phantasie* sono illuminanti: l'*irreale* non è un *negatum* dell'esperienza, ma qualcosa di *quasi-reale*. Si intende, piuttosto, secondo un'impostazione tanto generale quanto particolareggiata, mostrare come si possa continuare ad attingere dalle riflessioni di un autore del calibro di Husserl, anche quelle più caute e revisionate, per provare a vagliare la contemporaneità. La scissione tra l'io-reale e l'io-digitale, l'unione fenomenologica di coincidenza, il ruolo centrale del corpo proprio e la struttura iterativa dell'Io si rivelano strumenti essenziali per comprendere la nostra esperienza quotidiana di inter*azione* con le tecnologie digito-virtuali.

In ultima analisi, il rapporto tra io-reale e io-digitale non deve essere interpretato come una frattura, ma come una tensione costitutiva che arricchisce la comprensione della soggettività, perché l'Io può integrare queste diverse modalità di presenza (presenza, tele-presenza, *quasi*-presenza, video-presenza, e così via secondo tutti gli esempi di cui si è discusso), preservando la continuità dell'identità e illuminando le nuove aree d'ombra generate dall'inter*azione* tra mondo reale e mondo digito-virtuale.

> *De facto*, sono cambiato molto nel corso della mia vita e sto ancora cambiando, quindi sono sempre diverso, ma sono lo stesso, in trasformazione. Ora posso anche immaginarmi come se stessi cambiando in molti modi diversi e immaginarmi come se fossi diverso, fisicamente e spiritualmente. Ma immaginarmi diverso non significa immaginare un altro soggetto, un secondo soggetto, un "altro" rispetto a me stesso. Sono sempre io, anche nella finzione (PI_1, p. 289, trad. mia)[366].

[365] Buongiorno, a questo proposito, fa riferimento ad uno schema di «*double embodiment*». Cfr. Buongiorno, 2019a, p. 320: «This brings out a further dimension of embodiment in the digital realm: the concept not only expresses the fact that our experience of the environment is always located, contextualized and mediated by the body and its sensorimotor performances, but also the fact that the tools and devices by means of which we experience and know our digital world are increasingly becoming embodied, i.e. embedded in our bodily and cognitive dimension. We are increasingly *technologizing* ourselves, i.e. our bodily and cognitive abilities. This technologization implies a double-embodiment process: as we *extend* ourselves into reality by means of digital devices, these in turn become *embedded* into our bodies, increasingly blurring the lines between the organic and the digital dimension. *Double-embodiment* involves the subjective side (embodied experience) as well as the objective side (embodied technologies) of our relationship to the digital world».

[366] «*De facto* habe ich mich im Laufe meines Lebens sehr verändert und verändere mich noch, ich bin also immer wieder ein anderer, aber ich bin derselbe, sich verändernd. Ich kann mich nun auch als mich verändernden in sehr vielfacher Weise vorstellen und mich als anders seiend vorstellen, leiblich und geistig. Aber mich als anders seiend fingieren, das heisst nicht, ein anderes Subjekt, ein zweites Subjekt, einen „Anderen" mir gegenüber fingieren. Ich bin noch immer, auch in der Fiktion, Ich».

Conclusione

> Ciascuno può trovare questi segni caratteristici esteriori dove vuole, in se stesso, negli altri, nella vita normale o in quella immaginaria, con l'intuizione oppure osservando bene quello che lo circonda, li può cogliere dalla sua esperienza personale o da quella dei suoi amici, osservando un quadro, una stampa, un disegno, li può imparare dalla lettura di un libro, di un racconto, di un romanzo. Non ha importanza da dove li prendete. L'importante è che in questa ricerca esterna non perdiate mai il vostro se interiore (Stanislavskij, 2019, p. 469).

Il presente studio non pretende di aver esaurito la riflessione circa l'interazione con le tecnologie digito-virtuali. Vorrebbe, però, dimostrare come l'approccio fenomenologico, e in particolare la riflessione fenomenologica di Husserl, grazie alla sua capacità di analizzare in profondità i meccanismi della percezione e della fantasia, costituisca uno strumento fondamentale per comprendere le trasformazioni introdotte dal digitale. Se, come si sperava, si è restituita una teoria critica e trascendentale dello statuto del nostro *Leib* nell'interazione con le tecnologie digito-virtuali, accostarle uno studio etnografico, che offra anche una dimensione operativa, potrebbe riconoscerle tanto un approfondimento sulle modalità della nostra coscienza quanto uno sviluppo più pratico e sociale. Si auspica di raggiungere tale possibilità, poiché insieme, queste prospettive potrebbero rivelare nuove modalità della coscienza e dell'essere-nel-mondo, illuminando il rapporto complesso e sempre più centrale tra umanità e tecnologia.

Già il paradigma post-fenomenologico, rappresentato da studiosi come Don Ihde, propone un superamento della descrizione disincorporata di tale interazione. Qui, la tecnologia non è vista come un elemento separato dall'umano, ma come un'estensione delle capacità corporee e cognitive. Questo approccio trova ulteriore sviluppo fenomenologico nello schema "double-embodiment" proposto da Federica Buongiorno, che riformula criticamente lo schema E(mbodiment)-D(isembodiment)-R(eembodiment), dove l'interazione digito-virtuale comporterebbe una fase di distacco [*disembodiment*] seguita da una successiva riappropriazione corporea. La visione disincorporata ignora il fatto che la nostra corporeità, intesa fenomenologicamente come *Leib*, è il presupposto di ogni esperienza. Il nostro corpo non è mai assente, nemmeno nelle interazioni virtuali: esso fornisce il sostrato sensibile ed emotivo attraverso cui viviamo il mondo. Infatti, Buongiorno rifiuta l'idea di disincorporamento, sostenendo che l'interazione con le tecnologie digitali comporti una continua integrazione tra corpo e tecnologia. Non si tratta di separare corpo e mente, ma di riconoscere una bilateralità

del processo: mentre il corpo umano si estende nel mondo digitale, anche la tecnologia modifica le nostre capacità corporee e cognitive. Per esempio, uno smartphone non è solo uno strumento esterno: diventa parte integrante delle nostre percezioni e azioni, modellando le nostre capacità di attenzione, memoria e interazione sociale.

Nonostante il valore di queste analisi, considerare la tecnologia come una mera estensione del corpo rischia di oscurare un aspetto essenziale: l'interazione con le tecnologie digito-virtuali implica sempre una dimensione di irrealtà. Accettare pienamente la concezione post-fenomenologica significherebbe sostenere che non vi sia differenza tra incontrare una persona nel mondo fisico e interagire con la stessa persona in un mondo digito-virtuale, ma la nostra esperienza quotidiana contraddice questa idea. Husserl, nella sua analisi sui processi di fantasia, ci ricorda che esiste una differenza essenziale tra il reale e l'irreale, tra presenza e presentificazione. Le esperienze digitali, per quanto corporeamente mediate, non possono essere equiparate a quelle reali. Il corpo stesso vive un'interazione qualitativamente diversa: il mondo digitale è un mondo "fittizio", che rielabora gli elementi del reale in una forma trasposta, idealizzata e spesso frammentaria. Questo crea una combinazione complessa di reale e irreale che richiede un'analisi fenomenologica più approfondita.

L'interazione con le tecnologie digito-virtuali pone, infatti, sfide inedite: la distinzione tra oggetti reali e irreali, la co-esistenza del corpo fisico con rappresentazioni virtuali e la creazione di nuovi orizzonti esperienziali. Husserl distingue nettamente tra oggetti reali, vincolati a una specifica collocazione spaziotemporale, e oggetti irreali, caratterizzati da una sovratemporalità che li rende onnipresenti. La sintesi percettiva, la passività, l'attività, la temporalità dell'esperienza: sono tutte componenti che vanno a comporre lo scenario di cui si è trattato, nel quale il *Leib* emerge come punto cardine per comprendere la relazione tra realtà fisica e dimensioni digitali. Il *Leib*, situato nel *Lebenswelt*, consente l'interazione tra la nostra dimensione mondana e incarnata e le realtà digito-virtuali. La distinzione tra io-reale e io-di-fantasia, o io-digitale, è particolarmente significativa in quanto mostra come l'esperienza umana sia sempre radicata nella corporeità, anche quando sembra dislocata in mondi virtuali. Attraverso queste lenti, il presente lavoro si proponeva di esplorare il modo in cui l'intenzionalità della coscienza e la presenza del corpo influenzino la nostra capacità di percepire, fantasticare e agire nel contesto delle tecnologie digito-virtuali.

L'interazione con le tecnologie digito-virtuali non può essere ridotta ai processi percettivi per diverse ragioni: l'oggetto digitale non si presenta come dato immediato, ma come mediato, richiedendo una modifica della credenza per essere esperito come esistente; gli oggetti digitali si situano in un tempo relativo che si discosta dal tempo assoluto della percezione tradizionale

e questo non consente il tipico riempimento associativo, in cui ogni momento dell'esperienza è integrato con ciò che è stato e ciò che è anticipato, creando un senso di continuità e consentendo al soggetto di percepire un oggetto come un'entità coerente; le nostre circostanze cinestetiche, nell'interazione digito-virtuale, non costruiscono una percezione tridimensionale, ma una relazione *quasi*-percettiva. Tale interazione, quindi, non può essere descritta come un processo percettivo tradizionale, ma richiede di essere delineata attraverso una forma di esperienza che combina elementi della percezione e della fantasia. Nella fenomenologia husserliana, i vissuti di fantasia occupano una posizione centrale per comprendere la coesistenza e la dinamica tra realtà e irrealtà. Husserl considera la fantasia non come una mera evasione dal reale, ma come una modalità dell'esperienza che si radica nell'intenzionalità della coscienza. I vissuti di fantasia permettono al soggetto di costituire mondi possibili, fantastici, assurdi, virtuali, che non sono ontologicamente separati dalla realtà, ma con essa intrecciati in una relazione di co-costituzione. Husserl analizza la fantasia come una modalità esperienziale in cui l'io-reale si sdoppia in un io-di-fantasia, mantenendo tuttavia una relazione di continuità. Questa scissione, che Husserl descrive come una *Ich-Spaltung*, non è un'interruzione ontologica, ma una trasformazione qualitativa dell'io. Nei vissuti di fantasia, l'io-di-fantasia partecipa al mondo immaginato come centro esperienziale, ma rimane sempre radicato nell'io-reale, che costituisce il soggetto fondamentale dell'atto fantastico.

Questa prospettiva risulta particolarmente rilevante per analizzare le tecnologie digito-virtuali, dove la distinzione tra reale e irreale si fa sfumata, e la soggettività si espande attraverso dimensioni che Husserl avrebbe definito *quasi*-reali. L'interazione digitale, come nel caso delle videochiamate, può essere compresa alla luce dei vissuti di fantasia: l'io-reale e l'io-digitale interagiscono in una relazione fenomenologica di tensione e complementarità. L'io-reale, incarnato nel *Leib*, agisce come fondamento dell'esperienza, operando come centro percettivo e intenzionale, mentre l'io-digitale si manifesta nel dispositivo dell'interlocutore. Questo io-digitale non è un duplicato, ma una modificazione fenomenologica dell'io-reale, che consente di interagire con il mondo digito-virtuale, mediando l'accesso a spazi e interlocutori altrimenti inaccessibili. Un aspetto fondamentale dei vissuti di fantasia è il loro rapporto con la temporalità. Husserl distingue tra la temporalità lineare della percezione e la sovratemporalità della fantasia, dove gli oggetti immaginati non sono vincolati a un "prima" o "dopo" assoluto. Questa sovratemporalità permette al soggetto di vivere esperienze che trascendono il qui e ora, proiettandolo in dimensioni di *quasi*-realtà. Nel contesto delle tecnologie digitali, questa capacità si traduce nella possibilità di interagire con interlocutori assenti fisicamente ma presenti in modo digito-virtuale, come accade nella videochiamata. La fantasia, pertanto,

diventa una chiave interpretativa per comprendere la natura temporale dell'interazione digitale. Quando partecipiamo a una videochiamata, il nostro io-digitale opera in un orizzonte temporale distinto da quello dell'io-reale. Tuttavia, tali orizzonti non sono separati, ma si intrecciano in una simultaneità fenomenologica che permette di integrare passato, presente e futuro in un'esperienza unitaria.

La suddetta interazione è garantita da una *coscienza interattiva e presentificante* [CIP]. La CIP è una sintesi di fenomeni esperienziali che rispondono alle specificità delle tecnologie digito-virtuali, fornendo un quadro teorico per comprendere come il soggetto umano interagisce con un mondo parzialmente reale e parzialmente virtuale. Essa, infatti, si configura come un'esperienza fenomenologica che integra vari elementi intenzionali, realizzandosi attraverso una serie di condizioni necessarie, ma non sufficienti singolarmente:

- **credenza nell'esistenza dell'interlocutore**: la presenza virtuale di un interlocutore, per esempio in una videochiamata, richiede che il soggetto creda che l'interlocutore esista realmente e sia accessibile nel *medium* digito-virtuale. Questa credenza è una condizione di possibilità per l'inter*azione*;
- **azione corporea nell'interazione**: l'azione del soggetto, come premere un pulsante per avviare una chiamata o parlare nel microfono, è essenziale per attivare e sostenere l'interazione. Senza questa azione corporea, non vi sarebbe alcuna esperienza di inter*azione*;
- **reattività dell'oggetto-immagine**: un elemento distintivo della CIP è che l'oggetto-immagine non è statico, ma risponde alle azioni del soggetto. Per esempio, nella videochiamata, l'interlocutore reagisce in tempo reale, creando un commercio esperienziale che distingue la CIP dalla percezione tradizionale e dalla coscienza d'immagine.

Un approccio fenomenologico all'interazione con le tecnologie digito-virtuali deve riconoscere sia l'importanza del corpo come condizione pre-riflessiva dell'esperienza, sia la specificità del mondi digito-virtuali come combinazione di reale e irreale. La fenomenologia, con la sua attenzione all'esperienza vissuta, ci consente di esplorare questa nuova realtà senza cadere in riduzionismi tecnocentrici o antropocentrici. La distinzione tra percezione e fantasia, così come la nozione di *Leib* e la struttura cinestetica della coscienza, ci permettono di riconoscere come il corpo sia sempre implicato nell'interazione con il digitale, anche quando questa sembra avvenire in modalità apparentemente disincarnate. Ciò consente di mettere in discussione le

concezioni dualistiche che separano il soggetto dall'oggetto, il reale dal virtuale, proponendo una visione più dinamica e relazionale dell'interazione uomo-tecnologia. In un'epoca caratterizzata dalla crescente integrazione tra reale e digitale, riflettere su queste dinamiche è essenziale non solo per comprendere le implicazioni filosofiche del presente, ma anche per accompagnare teoricamente lo sviluppo di tecnologie che siano realmente *human-centered*. La fenomenologia, così, non solo offre un quadro interpretativo robusto per comprendere la digitalizzazione, ma ne evidenzia anche il potenziale per comprendere la soggettività umana.

Bibliografia

1. Letteratura primaria

a. Husserliana Gesammelte Werke

Husserliana 1. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Hrsg. Stephan Strasser, Martinus Nijhoff, Den Haag 1950, Nachdruck 1973; tr. it. (1960), *Meditazioni cartesiane: e I discorsi parigini*. Traduzione e introduzione di Filippo Costa. Milano, Italia: Bompiani.

Husserliana 3, 1-2. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Hrsg. Karl Schuhmann, Martinus Nijhoff, Den Haag 1976; tr. it. (2002) *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica I*, introduzione di Elio Franzini. A cura di Vincenzo Costa, Torino, Italia: Einaudi.

Husserliana 4. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie. Zweites Buch. Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, Hrsg. Marly Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1952; tr. it. (2002) *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica II e III*, introduzione di Elio Franzini. A cura di Vincenzo Costa, Torino, Italia: Einaudi.

Husserliana 5. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Drittes Buch: Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften*, Hrsg. Marly Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1952, Nachdruck 1971; tr. it. (2002) *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica II e III*, introduzione di Elio Franzini. A cura di Vincenzo Costa, Torino, Italia: Einaudi.

Husserliana 6. *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Hrsg. Walter Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1954, Nachdruch 1962; tr. it. (1972), *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale: introduzione alla filosofia fenomenologica*, a cura di Walter Bieme, avvertenza e prefazione di Enzo Paci, Traduzione di Enrico Filippini. Milano, Italia: Il Saggiatore.

Husserliana 8. *Erste Philosophie (1923/1924). Zweiter Teil. Theorie der phänomenologischen Reduktion*, Hrsg. Rudolf Boehm, Martinus Nijhoff, Den Haag 1959; tr. it. (2007),

Filosofia prima: Teoria della riduzione fenomenologica, introduzione e cura di Vincenzo Costa, traduzione di Andrea Staiti, Soveria Mannelli, Italia: Rubbettino.

Husserliana. 10. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstsein (1893-1917)*, Hrsg. Rudolf Boehm, Martinus Nijhoff, Den Haag 1966; tr. it. (1981), *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1839-1917)*, a cura di Rudolf Boehm, traduzione italiana di Alfredo Marini. Milano, Italia: FrancoAngeli.

Husserliana 11. *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungmanuskripten 1918-1926*, Hrsg. Margot Fleischer, Martinus Nijhoff, Den Haag 1966; tr. it. parziale (1993), *Lezioni sulla sintesi passiva*, a cura di Paolo Spinicci, traduzione italiana di Vincenzo Costa. Milano, Italia: Guerini.

Husserliana 12. *Philosophie der Arithmetik*, Hrsg. Lothar Eley, Martinus Nijhoff, Den Haag 1970; tr. it. (2001), *Filosofia dell'aritmetica*, traduzione italiana a cura di Giovanni Leghissa. Milano, Italia: Bompiani.

Husserliana 13. *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Erster Teil: 1905-1920*, Hrsg. Iso Kern, Martinus Nijhoff, Den Haag 1973.

- *Aus der Vorlesungen Grundprobleme der Phänomenologie. Wintersemester 1910-11*, in Husserliana 13; tr. it. (2008), *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo*, traduzione italiana a cura di Vincenzo Costa. Macerata, Italia: Quodlibet.

Husserliana 16. *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Hrsg. Ulrich Claesges, Martinus Nijhoff, Den Haag 1973; tr. it. (2009), *La cosa e lo spazio: lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione*, introduzione e cura di Vincenzo costa, traduzione di Michele Averchi, Anselmo Caputo. Soveria Mannelli, Italia: Rubbettino.

Husserliana 17. *Formale und transzendentale Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*, Hrsg. Paul Janssen, Martinus Nijhoff, Den Haag 1974; tr. it. (2009), *Logica formale e trascendentale*, traduzione e cura di Guido Davide Neri. Milano-Udine, Italia: Mimesis Edizioni.

Husserliana 19, 1-2. *Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Hrsg. Ursula Panzer, Martinus Nijhoff, Den Haag 1984; tr. it. (2015), *Ricerche Logiche*, a cura di Giovanni Piana. Milano, Italia: Il Saggiatore; (specificherò anche il numero della ricerca: cioè, Sesta Ricerca → **RL$_6$**).

Husserliana 23. *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, Hrsg. Eduard Marbach, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1980; tr. ing. (2005), *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)*, traduzione di John B. Brough. Dordrecht, Paesi Bassi:

Springer; tr. it. parziale (2017), *Fantasia e imagine*, a cura di Claudio Rozzoni. Soveria Mannelli, Italia: Rubbettino.

Husserliana 24. *Einleitung in die Logik und Erkenntnistheorie. Volresungen 1906/07*, Hrsg. Ullrich Melle, Martinus Nijhoff, Dordrecht 1984; tr. it. (2019), *Introduzione alla logica e alla teoria della conoscenza*, a cura di Federica Buongiorno. Brescia, Italia: Morcelliana.

Husserliana 33. *Die ‚Bernauer Manuskripte' über das Zeitbewußtsein 1917/18*, Hrsg. Rudolf Bernet und Dieter Lohmar, Kluewer Academic Publishers, Dordrecht 2001.

Husserliana 36. *Transzendentaler Idealismus. Texte aus dem Nachlass (1908-1921)*, Hrsg. Robin D. Rollinger, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2003.

Husserliana 38. *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*, Hrsg. Thomas Vongehr und Regula Giuliani, Springer, New York 2005.

Husserliana 38. *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*, Hrsg. Thomas Vongehr und Regula Giuliani, Springer, New York 2005; tr. it. parziale (2016), *Percezione e attenzione*, a cura di Andrea Scanziani e Paolo Spinicci. Milano-Udine, Italia: Mimesis Edizioni.

b. Husserliana Materialen

Husserliana Materialen 7. *Einführung in die Phänomenologie der Erkenntnis. Vorlesung 1909*, Hrsg. Elisabeth Schuhmann, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2005.

Husserliana Materialen 8. *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934). Die C-Manuskripte*, Hrsg. Dieter Lohmar, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2006.

c. Opere al di fuori dell'Husserliana

Husserl, E., *Erfahrung und Urteil*, Hrsg. Ludwig Landgrebe, Felix Meiner, Hamburg 1985; tr. it. (2007), *Esperienza e Giudizio*, a cura di Filippo Costa e Leonardo Samonà. Milano, Italia: Bompiani Editore.

2. Letteratura secondaria

a. Libri e volumi cartacei

Appia, A. (1975). *Attore, musica, scena*, a cura di Marotti, F. Milano, Italia: Feltrinelli.

Baudrillard, J. (2010). *Cyberfilosofia*. Milano-Udine, Italia: Mimesis Edizioni.

Benanti, P. (2020). *Digital age. Teoria del cambio d'epoca. Persona, famiglia e società*. […], Italia: San Paolo Edizioni.

Bencinvenga, E. (2020). *Critica della ragione digitale. Come ci trasforma la rivoluzione tecnologica*. Milano, Italia: Feltrinelli Editore.

Böhme, G. (1995). *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*; tr. it. (2010). *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*. A cura di Griffero, T. Milano, Italia: Marinotti Editore.

Calì, C. (2002). *Husserl e l'immagine*. Centro internazionale Studi di Estetica – Università degli studi di Palermo.

Casey, E.S. (1976). *Imagining. A phenomenological study*. Bloomington, Londra: Indiana University Press.

Cavallaro, M., De Warren, N. (2024). *Phenomenologies of the Digital Age. The Virtual, the Fictional, the Magical*. New York, Stati Uniti: Routledge.

Chalmers, D. (2022). *Reality+: Virtual Worlds and the Problems of Philosophy*. Londra, Regno Unito: Allen Lane.

Champion, E. [(2019) a cura di]. *The phenomenology of real and virtual places*. New York, Londra: Routledge.

Colamedici, A., Gancitano, M. (2021). *L'alba dei nuovi dèi*. Segrate, Italia: Mondadori.

Costa, V. (2009). *Husserl*. Roma, Italia: Carrocci Editore.

De Warren, N. (2009). *Husserl and the promise of time: subjectivity in transcendental phenomenology*. Cambridge, Regno Unito: Cambridge University Press.

Diderot, D. (1765). in Rozzoni, C. (2017), *Nell'immagine. Realtà, fantasia, esperienza estetica*. Segrate, Italia: Mondadori.

Diderot, D. (1830). *Paradoxe sur le comédien*; tr. it. (2022), *Paradosso sull'attore*, a cura di Valentina Sperotto e Andrea Tagliapietra. Roma, Italia: INSCHIBBOLETH EDIZIONI.

Dufourcq, A. (2011). *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*. Dordrecht, Heidelberg, Londra, New York: Springer.

Eco, U. (2017). *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Firenze-Milano, Italia: Giunti Editore S.p.A. / Bompiani.

Floridi, L. (2017). *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*. Milano, Italia: Raffaello Cortina Editore.

Franzini, E. (2001). *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*. Milano, Italia: Raffaello Cortina Editore.

Gallagher, S., Zahavi, D. (2008). *The Phenomenological Mind*; tr. it. (2009). *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*. Milano, Italia: Raffaello Cortina Editore.

Genusias, S. (2022). *Phenomenology of Productive Imagination. Embodiment, Language, Subjectivity*. Stoccarda, Germania: Verlag.

Gibson, J.J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*; tr. it. (2007). *Un approccio ecologico alla percezione visiva*. Milano, Italia: Fabbri Editori.

Griffero, T. (2017a). *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*. Milano, Italia: Mimesis Edizioni.

Griffero, T. (2017b). *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*. Milano, Italia: Guerini Scientifica.

Haraway, D. (1995). *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano, Italia: Feltrinelli Editore.

Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit*; tr.it. (2017). *Essere e tempo*, a cura di Alfredo Marini. Segrate, Italia: Oscar Mondadori.

Howell, A. (2000). *The Analysis of Performance Art: a guide to its theory and practice*. Amsterdam, Paesi Bassi: Harwood Academic Publishers.

Hume, D. (1739). *A treatise of human nature: being an attempt to introduce the experimental method of reasoning into moral subjects*; tr. it. (2001) *Trattato sulla natura umana*, a cura di Paolo Guglielmoni. Milano, Italia: Bompiani Editore.

Hume, D. (1748). *An Enquiry Concerning Human Understanding*; tr. it. (2015) *Ricerca sull'intelletto umano*, in *Hume. Opere Filosofiche, vol. 2*., a cura di E. Lecaldano, traduzione di E. Mistretta, M. Dal Pra. Bari-Roma, Italia: Laterza Editore.

Ihde, D. (1993). *Postphenomenology. Essays in the Postmodern Context*. Evanston (Illinois), Stati Uniti: Northwestern University Press.

Ihde, D. (2002). *Bodies in Technology*. Minneapolis (Minnesota), Stati Uniti: University of Minnesota Press.

Ihde, D. (2009) *Postphenomenology and Technoscience. The Peking University Lectures*. New York, Stati Uniti: State University of New York Press.

Iocco, G. (2013). *Profili e densità temporali. Edmund Husserl e la forma della coscienza (1890-1918)*. Milano-Udine, Italia: Mimesis Edizioni.

Jones, L. [(2005) a cura di]. *The Encyclopedia of Religion. Second Edition*. Farmington, Hills (MI), Stati Uniti: Thomson Gale.

Leyendecker, H. (1913). *Zur phänomenologie der täuschungen*. Halle an der Saale: Buchdruckerei des Waisenhauses.

Llamas, R., Belk, R. (2023). *The Routledge Handbook of Digital Consumption*. New York, Londra: Routledge.

Longo, G.O. (2003). *Il simbionte. Prove di umanità futura*. Roma, Italia: Meltemi Editore.

Lucrezio (2013). *De Rerum Natura*, a cura di Armando Fellin. Novara, Italia: UTET.

Matteucci, G. (2019). *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*. Roma, Italia: Carocci Editore.

Mejerchol'd, V.E. (1962). *La rivoluzione teatrale*. Roma, Italia: Editori Riuniti.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la Perception*; tr. it. (2018) *Fenomenologia della percezione*. Milano, Italia: Bompiani Editore.

Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Œil et l'Esprit*; tr. it. (1989). *L'occhio e lo spirito*, traduzione di Anna Sordini. Milano, Italia: SE.

Ministero dell'Università e della Ricerca, (2020). PNR 2021-2027. **Programma nazionale per la ricerca 2021-2027** Decreto legislativo 5 giugno 1998, n. 204, in materia di "Disposizioni per il coordinamento, la programmazione e la valutazione della politica nazionale relativa alla ricerca scientifica e tecnologica, a norma dell'articolo 11, comma 1, lettera d), della legge 15 marzo 1997, n. 59", pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale* n. 151 del 1° luglio 1998.

Moran, D., Cohen, J. (2012). *The Husserl Dictionary*. Londra, Regno Unito: Bloomsbury Publishing.

Noë, I. (2004). Action in Perception. Cambridge: MIT Press Books.

O'Shaughnessy, B. (2008). *The Will. A dual aspect theory II*. Cambridge, Regno Unito: Cambridge University Press.

O'Shiel, D. (2022). *The Phenomenology of Virtual Technology. Perception and Imagination in a Digital Age*. Londra, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.

Piana, G. (1967). *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica.* Milano, Italia: Il Saggiatore.

Platone (1931). *Il Sofista. Il Politico*. Torino, Italia: Paravia.

Posland, S. (2009). *Ubiquitous Computing. Smart Devices, Environments and Interactions*. Chichester, Regno Unito: John Wiley & Sons.

Proust, M. (1920-1921). *À la recherche du temps perdu*. *Le Côté de Guermantes*; tr. it. (2022), *Alla ricerca del tempo perduto III. La parte di Guermantes*. Segrate, Italia: Oscar Mondadori.

Rang, B. (1973). *Kausalität und Motivation. Untersuchungen zum Verhältnis von Perspektivität und Objektivität in der Phänomenologie Edmund Husserls*. Martinus Nijhoff, The Hague, Olanda.

Rowlands, M. (2006). *Body Language: Representation in Action*. Bradford (PA), Stati Uniti: Bradford Books.

Rozzoni, C. (2012). *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico. Testi di Simmel, Merleau-Ponty, Fink, Deleuze*. Milano-Udine, Italia: Mimesis Edizioni.

Rozzoni, C. (2017). *Nell'immagine. Realtà, fantasia, esperienza estetica*. Segrate, Italia: Mondadori.

Searle, J. (1983). *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*; tr. it. (1985). *Della intenzionalità. Un saggio di filosofia della conoscenza*. Milano, Italia: Bompiani Editore.

Simmel, G. (1985). *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*. Bologna, Italia: Il Mulino Editore.

Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques* ; tr. it. (2020), *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, a cura di Antonio Stefano Caridi. Napoli-Salerno, Italia: Orthotes Editrice.

Siti, W. (2024). *C'era una volta il corpo*. Milano, Italia: Feltrinelli Editore.

Sowa, R. (2006). *Ideation, freie Variation, materiales Apriori. Husserls Lehre von der Wesensanschauung und seine Methode der Aprioriforschung. Neu dargestellt unter dem Primat des eidetischen Satzes und unter Zugrundelegung des als Sachverhaltsfunktion aufgefassten Wesens*. Dissertation, KU Leuven.

Stanislavskij, K.S. (1988). *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati. Roma-Bari, Italia: Laterza.

Stanislavskij, K.S. (2010). *An Actor's Work on a Role*, traduzione di Jean Benedetti. Londra, New York: Routledge.

Stanislavskij, K.S. (2019). *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri. Roma-Bari, Italia: Laterza Editore.

Stepanians M. (1998) *Frege und Husserl über Urteilen und Denken.* Paderborn, Germania: Schoningh.

Stumpf, C. (1890). *Tonpsychologie II*. Lipsia, Germania: Hirzel.

Taddio, L. Giacomini, G. [(2020) a cura di], *Filosofia del digitale*. Milano-Udine, Italia: Mimesis Edizioni.

Tapscott D (1998) *Grown up digital: how the net generation is changing your world*. New York, London: McGraw Hill.

Toffler, A. (1984). *The third wave*. New York, Stati Uniti: Bantam Books.

Turkle, S. (1995). *Life on the screen. Identity in the Age of Internet*. New York, Stati Uniti: Simon and Schuster.

Twardowski, K. [1982 (1894)]. *Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellung*. Monaco, Vienna: Philosophia Verlag.

Walton, K.L. (1990). *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge (MA), Londra (UK): Harvard University Press.

Westera, W. (2015). *The Digital Turn. How the Internet Transforms Our Existence*. Retrieved from: http://www.thedigitalturn.co.uk/TheDigitalTurn.pdf

Wiesing, L. (2005). *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Francoforte sul Meno, Germania: Suhrkamp.

Wollheim, R. (2015). *Art and its Objects*. Cambridge, Regno Unito: Cambridge University Press.

Wunenburger, J.J. (2016). *Esthétique de la transfiguration. De l'icône à l'image virtuelle*. Parigi, Francia: Les Éditions du Cerf.

Yong Jin, D. (2021). *The Routledge Handbook of Digital Media and Globalization*. New York, Londra: Routledge.

Zahavi, D. (2014). *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*. Oxford, Regno Unito: Oxford University Press.

Zahavi, D. (2017). *Husserl's Legacy: Phenomenology, Metaphysics, and Transcendental Philosophy*. Oxford, Regno Unito: Oxford University Press.

b. Libri e volumi versione ebook

Byung-chul Han (2022). *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*. Torino, Italia: Giulio Einaudi Editore. Versione Ebook.

Erhard, C. (2014). *Denken über nichts – Intentionalität und Nicht-Existenz bei Husserl.* Berlino/Boston: De Gruyter. *Versione Ebook*.

Greenfield, A. (2006). *Everyware. The dawning age of ubiquitous computing*. Berkeley (CA), Stati Uniti: New Riders. Versione Ebook.

Marzano, M. (2014). *La philosophie du corps*. Parigi, Francia: Que sais-je? /Presses Universitaires de France. *Versione Ebook*.

Merleau-Ponty, M. (1942). *La structure du comportement* ; tr. it. (2019). *La struttura del comportamento*, a cura di Alessandra Scotti. Milano-Udine, Italia: Mimesis Edizione. Versione Ebook.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible* ; tr. it. (2014). *Il visibile e l'invisibile*, traduzione di Andrea Bonomi, a cura di Mauro Carbone. Milano, Italia: Bompiani Editore. Versione Ebook.

Pinotti, A. (2021) *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*. Torino, Italia: Giulio Einaudi Editore. Versione Ebook.

Ricœur, P. (2024). *Lectures on Imagination*. Chicago, Stati Uniti: The University of Chicago Press. Versione Ebook.

Sartre, J.P. (1936). *L'imaginaire*; tr. it. (2019). *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*. Torino, Italia: Giulio Einaudi Editore. Versione Ebook.

Sartre, J.P. (1943). *L'Être et le Néant* ; tr. it. (2008). *L'essere e il nulla*, traduzione di Giuseppe Del Bo. Milano, Italia: Il Saggiatore. Versione Ebook.

Zamperini, N. (2018). *Manuale di disobbedienza digitale*. Roma, Italia: Lit Edizioni. Versione Ebook.

c. Contributi, saggi, articoli

Aldea, A.S. (2013). Husserl's struggle with mental images: imaging and imagining reconsidered, in *Continental Philosophy Review*, 46 (3), pp. 371-394. doi: 10.1007/s11007-013-9268-7

Antonelli, P. (2023). Oltre la *perzeptive Phantasie*: *belief* e corporeità nella transizione digitale, in *Quaderni di Inschibboleth*, 20 (2), pp. 31-47.

Attisani, A. (2019). L'italia nello sguardo e nella poetica di V. E. Mejerchol'd, in *Mimesis Journal*, 8 (2), pp. 7-29. doi: 10.4000/mimesis.1749

Baudrillard, J. (1994). *Illusion, désillusion esthétiques*, in Rozzoni, C. (2017), *Nell'immagine. Realtà, fantasia, esperienza estetica*. Segrate, Italia: Mondadori.

Belk, R.W. (2013). Extended Self in a Digital World, in *Journal of Consumer Research*, 40, pp. 477-500.

Bernet, R. (2002). Unconscious consciousness in Husserl and Freud, in *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 1, pp. 327–351.

Boler, M., (2007) Hypes, Hopes and Actualities: New Digital Cartesianism and Bodies, in *Cyberspace. New Media and Society.* 9 (1), pp. 139-168.

Boler, M., (2012) The New Digital Cartesianism: Bodies and Spaces in Online Education, in *Philosophy of Education. Yearbook 2012*, pp. 331-340.

Buongiorno, F. (2016). "The Digital Self: The Construction of Self and Social Recognition in the Global Digital Society", Athens: ATINER'S Conference Paper Series, No: **CBC2016-2189**.

Buongiorno, F. (2017). A Phenomenological Understanding of Digital Processes of Subjectification: The Example of Lifelogging, in *Philosophy Study*, 7 (7), pp. 341-349. doi: 10.17265/2159-5313/2017.07.001

Buongiorno, F. (2019a). Embodiment, Disembodiment and Re-embodiment in the Construction of the Digital Self, in *Humana.Mente Journal of Philosophical Studies*, Vol. 36, pp. 310-330.

Buongiorno, F. (2019b). From the Extended Mind to the Digitally Extended Self: A Phenomenological Critique, in *Aisthesis* 12(1): 61-68. doi: 10.13128/Aisthesis-25622

Butler, M. (2024). Fracturing the affordance space: an account of digitalized alienation, in *Frontiers in Pshychiatry. Sec. Public Mental Health*, 15. doi: 10.3389/fpsyt.2024.1407586

Cavallaro, M. (2017) The Phenomenon of Ego-Splitting in Husserl's Phenomenology of Pure Phantasy, in *Journal of the British Society for Phenomenology*, 48 (2), pp. 162-177, DOI: 10.1080/00071773.2016.1250436

Cavallaro, M. (2020). Ego-Splitting and the Transcendental Subject. Kant's Original Insight and Husserl's Reappraisal, in Apostolescu, I. (ed.) *The Subject(s) of Phenomenology. Contributions to Phenomenology*, vol 108. Springer, Cham. doi: 10.1007/978-3-030-29357-4_7

Clark, A., Chalmers, D. (1998). The Extended Mind, in *Analysis*, 58 (1), pp. 7-19. Retrieved from: http://www.jstor.org/stable/3328150?origin=JSTOR-pdf

Costa, V. (2010). Per una fenomenologia dell'immaginazione, in Feyles, M (a cura di), *Memoria, immaginazione e tecnica*. Roma, Italia: NEU.

De Warren, N., Bernet, R., Taminiaux, J., IJsseling, S. (2010). Tamino's Eyes, Pamina's Gaze: Husserl's Phenomenology of Image-Consciousness Refashioned. In Philosophy, Phenomenology, Sciences, pp. 303-332. doi: 10.1007/978-94-007-0071-0_12

Depraz, N. (1995). *Transcendance et incarnation. Le statut de l'intersubjecitivité comme altérité à soi chez Husserl*, in Cavallaro, M. (2020). Ego-Splitting and the Transcendental Subject. Kant's Original Insight and Husserl's Reappraisal, in Apostolescu, I. (ed.) *The Subject(s) of Phenomenology. Contributions to Phenomenology*, vol 108. Springer, Cham. doi: 10.1007/978-3-030-29357-4_7

Diodato, R. (2022). Virtual Reality and Aesthetic Experience, in Philosophies, 7, 29. doi: 10.3390/philosophies7020029

Dokic, J., Martin, J. (2017). Felt Reality and the Opacity of Perception, in *Topoi*, 36 (2), pp. 299-309. doi: 10.1007/S11245-015-9327-2

Eco, U. (1972). Il segno teatrale, in *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Milano, Italia: La nave di Teseo Editore.

Ejzentštejn, S.M. (1985). L'origine del montaggio al cinema: l'assenza di corpo vivo, in *Teoria generale del montaggio*, a cura di Montani, P. Venezia, Italia: Marsilio.

Eschmann, A. (1972). Der Avatāragedanke im Hinduismus des Neunzehnten und Zwanzigsten Jahrhunderts, in *Numen: International Review for the History of Religions*, vol. 19, pp. 229-240.

Farrer, C., Frith, C.D. (2002). Experiencing Oneself vs Another Person as Being the Cause of an Action: The Neural Correlates of the Experience of Agency, in *NeuroImage,* 15 (3), pp. 596-603. doi: 10.1006/nimg.2001.1009

Farrow, R., Iacovides, I. (2014). Gaming and the limits of digital embodiment, in *Philosophy and Technology*, pp. 221-223. doi: 10.1007/s13347-013-0111-1

Ferencz-Flatz, C. (2009). Gibt es perzeptive Phantasie? Als-ob-Bewusstsein, Widerstreit und Neutralität in Husserls Aufzeichnungen zur Bildbetrachtung, in *Husserl Studies*, 25, pp. 235-253. doi: 10.1007/s10743-009-9062-x

Freud, S. (1919). *Das Unheimliche*; tr. it. (1991) Il perturbante, in Freud, S. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Torino, Italia: Bollati Boringhieri.

Fuchs, T. (2014). The Virtual Other: Empathy in the Age of Virtuality, in *Journal of Consciousness Studies*, 21 (5-6), pp. 152-173.

Fuchs, T. (2018). The "As-if" Function and Its Loss in Schizophrenia, in Summa, M., Fuchs, T., Vanzago, L. (eds.), *Imagination and Social Perspectives. Approaches from Phenomenology and Psychopathology*. New York, Stati Uniti: Routledge.

Gallagher, S. (2020). Phenomenology of Agency and the Cognitive Sciences, in Erhard, C., Keiling, T. (eds.), *The Routledge Handbook of Phenomenology of Agency*. New York, Stati Uniti: Routledge.

Giannotta, A.P. (2019). Digital world, lifeworld, and the phenomenology of corporeality, in *Azimuth*, 14, pp. 109-120.

Gualeni, S. (2014). Augmented Ontologies; or, How to Philosophize with a Digital Hammer. In Floridi, L. (ed.) *Springer's Philosophy of Technology*, vol. 27 (2), pp. 177-199.

Gualeni, S. (2018). A Philosophy of 'DOING' in the digital. In Romele, A. and Terrone, E. (eds.), *Towards a Philosophy of Digital Media*, pp. 225-255. Basingstoke (UK): Palgrave Macmillan.

Guerrieri, G. (2019) Intoduzione, in Stanislavskij, K.S. (2019). *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri. Roma-Bari, Italia: Laterza Editore.

Hopp, W. (2008) Husserl on Sensation, Perception, and Interpretation, in *Canadian Journal of Philosophy 38* (2): pp. 219–245.

Huemer, W., Molinari, D., Petrolini, V. (2022). The Trade between Fiction and Reality. Smuggling across Imagination and the World, in Raspa, V. (a cura di), *Discipline Filosofiche. Le forme dello pseudos*, XXXII 2, pp. 191-213.

Jansen, J. (2005). On the development of Husserl's transcendental phenomenology of imagination and its use for interdisciplinary research, in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4, pp. 121-132. doi: 10.1007/s11097-005-0135-9

Jentsch, E.A. (1906). Zur Psychologie des Unheimlichen. Retrieved from: https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/19552/file/A011300973.pdf

Kim, J. (2001). Phenomenology of Digital-Being, in *Humans Studies*, 24, pp. 87-111. doi: 10.1023/A:1010763028785

Künne, W. (1986). Edmund Husserl: Intentionalität, in *Grundprobleme der großen Philosophen, Philosophie der Neuzeit IV* / hrsg. von Josef Speck. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 165-215.

Laasik, K. (2019). Attitudes and illusions: Herbert Leyendecker's phenomenology of perception, in *Continental Philosophy Review*. doi: 10.1007/s11007-019-09468-7

Lingua, G., Serrano, G., Striano, F., Umbrello, S. (2024). *Journal of Responsible Technology*. doi: 10.1016/j.jrt.2024.100083

Luft, S. (2003). Die Konkretion des Ich und das Problem der Ichspaltung in Husserls phänomenologischer Reduktion, in Kühn, R., Staudigl, M. (eds), *Epoché und Reduktion: Formen und Praxis der Reduktion in der Phänomenologie*. Würzburg, Germania: Königshausen & Neumann.

Magnone, P. (1988). Avatāra: la discesa del Signore, in *Abstracta xxxii*, pp. 22-29.

Martin, P. (2012). A phenomenological account of the playing-body in avatar-based action games. The Philosophy of Computer Games Conference, Madrid 2012. Retrieved from: https://www.gamephilosophy.org/wp-content/uploads/confmanuscripts/pcg2012/Martin%202012%20-A-phenomenological-account-of-the-playing-body-in-avatar-based-action-games.pdf

Masiero, R. (2020). Qualcosa in più (forse) da sapere sul digitale, in Taddio, L., Giacomini, G. (a cura di), *Filosofia del digitale*, Milano-Udine, Italia: Mimesis Edizioni.

Mazloumi Gavgani, A., Walker, F.R., Hodgson, D., Nalivaliko, E. (2018). A comparative study of cybersickness during exposure to virtual reality and "classic" motion sickness: are they different?, in *Journal of applied physiology*, 125 (6), pp. 1670-1680. doi: 10.1152/japplphysiol.00338.2018.

Misselhorn, C. (2009). Empathy with inanimate objects and the uncanny valley, in *Minds and Machines: Journal for Artificial Intelligence, Philosophy and Cognitive Science, 19* (3), pp. 345–359. doi: 10.1007/s11023-009-9158-2

Mori, M., MacDorman, K.F. and Kageki, N. (2012) The Uncanny Valley, in *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19, pp. 98-100. doi: 10.1109/MRA.2012.2192811

Pacherie, E. (2007). The sense of control and the sense of agency, in *Psyche: An Interdisciplinary Journal of Research on Consciousness, 13,* pp. 1–30. ijn_00352565f

Parisi, F. (2014). Corpi e dispositivi: una prospettiva cognitivista, in *Fata Morgana*, vol. 24, pp. 45-56.

Parisi, F. (2018). La scimmia visuale. Immagini mentali, *cave art* e retroazione mediale, in Rabbito, A. (a cura di), *La cultura visuale del ventunesimo secolo. Cinema, teatro e new media*. Milano, Italia: Meltemi Editore.

Parisi, F. (2020). La sintonia sensomotoria nella realtà virtuale, in *Reti, saperi, linguaggi 1*, a. 9 (17), pp. 85-102.

Prensky, M. (2001). Digital Natives, digital immigrants, in *On the Horizon* 9(5), pp. 1-6.

Richir, M. (1992): Altérité et Incarnation – Phénoménologie de Husserl, in *Revue de Médecine Psychosomatique n° 30/31*: Grenoble, pp. 63–74.

Richir, M. (1998). *Phantasia*, imagination et image chez Husserl, in *Voir (barré) n° 17* – Bruxelles, pp. 4-11.

Richir, M. (2000). *Stimmung*, *Verstimmung* et *Leiblichkeit* dans la schizophrenie, *Conférencias de Filosophia II*. Campo das Lettras, Porto, pp. 57-69.

Richir, M. (2003). Du rôle de la phantasia au théâtre et dans le roman, in *Littérature*, 132, pp. 24-33. doi: 10.3406/litt.2003.1817

Richir, M. (2006a). Leiblichkeit et phantasia, in *Psychothérapie phénoménologique*, Wolf-Fédida, Coll. Psychopathologie fondamentale, Parigi, pp. 35-45.

Richir, M. (2006b). Vivere e vissuto nel Phantomleib e nel Leibkörper: critica dell'interpretazione di Binswanger, in *Ludwig Binswanger. Esperienze della soggettività e trascendenza dell'altro*. Macerata, Italia: Quolibet.

Rider, C. (2019). Seeing Double: Assessing Kendall Walton's Views on Painting and Photography, in *Undergraduate Philosophy Journal of Australasia*, 1 (1), pp. 37-47.

Rozzoni, C. (2017). Introduzione, in Husserl, E. (a cura di Rozzoni, C.), *Fantasia e Immagine*. Soveria Mannelli, Italia: Rubbettino Editore.

Rozzoni, C. (2022). Am I Truly Feeling This? Quasi-Emotions and Quasi-Values in Cinematic Experience, in Breyer, T., Cavallaro, M., Sandoval, R.Y. (eds.), *Phenomenology of Phantasy and Emotions*. Darmstadt, Germania: wbg Academic.

Senatore, M. (2023). Pathologies of imagination and affectivity: the genesis of the unconscious in Marc Richir, in *Frontiers in Psychiatry, Sec. Psychopathology*, 14. doi: 10.3389/fpsyt.2023.1197937

Sheth, N. (2002). Hindu avatāra and Christian incarnation: A comparison, in *Philosophy East and West*, 52 (1), pp. 98-125.

Smith, A. D. (2001). Perception and Belief, in *Philosophy and Phenomenological Research* 62 (2): pp, 283-309. Retrieved from: https://philpapers.org/rec/SMIPAB-8

Staiti, A. (2014). On Husserl's Alleged Cartesianism and Conjunctivism: A Critical Reply to Claude Romano, in *Husserl Studies,* 31 (2), pp. 123-141. doi: 10.1007/s10743-014-9164-y

Steckenfinger, S.A., Ghazanfar, A.A. (2009). Monkey visual behavior falls into the uncanny valley, in *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 106 (43). doi: 10.1073/pnas.0910063106

Summa, M. (2019a). Are fictional emotions genuine and rational? Phenomenological reflections on a controversial question, in *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy XVII. Part I: Phenomenology, Idealism, and Intersubjectivity: A Festschrift in Celebration of Dermot Moran's Sixty-Fifth Birthday. Part II: The Imagination: Kant's Phenomenological Legacy*. New York, Stati Uniti: Routledge.

Summa, M. (2019b). Is Make-Believe Only Reproduction? Remarks on the Role of Fiction in Shaping Our Sense of Reality, in *Social Imaginaries 5.1*, pp. 97-119.

Summa, M. (2021a). How are fictions given? Conjoining the 'artifactual theory' and the 'imaginary-object theory', in *Synthese, 199*. doi: 10.1007/s11229-021-03396-x

Summa, M. (2021b). Husserl's phenomenology of acts of imagination, in Jacobs, H. (ed.), *The Husserlian Mind*, pp. 208-219. Londra, Regno Unito: Routledge.

Taddeo, G. (2015). Interattività social. L'Io e il Noi in un click, in *I media digitali e l'interazione uomo-macchina*, a cura di Simone Arcagni. Ariccia, Italia: Aracne editrice.

Taddio, L. Giacomini, G. (2020). Introduzione, in Taddio, L. Giacomini, G. (a cura di), *Filosofia del digitale*. Milano-Udine, Italia: Mimesis Edizioni.

Todariya, S. (2020). Synthesis and Transcendental Ego: A Comparison of Kant and Husserl, in *Journal of the Indian Council of Philosophical Research*, 37 (2), pp. 265-277.

Van de Mosselaer, N. & Gualeni, S. (2022), Representing Imaginary Spaces: Fantasy, Fiction, and Virtuality, in Gottwald, D., Vahdat, V., Turner-Rahman, G. (eds.) *Virtual Interiorities.* Pittsburgh (PA): ETC Press.

Veerapen, M. (2011). "Being (t)here": A Case for the Presence of Place in Desktop Virtual Worlds. THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR PRESENCE RESEARCH ANNUAL CONFERENCE, Edinburgh 2011. Retrieved from: https://matthewlombard.com/ISPR/Proceedings/2011/Veerapen.pdf

Vella, D., Gualeni, S. (2019). Virtual Subjectivity: Existence and Projectuality in Virtual Worlds, in *Techne: Research in Philosophy of Technology*, Vol. 23, n. 2.

Veltruský, J. (1940). Man and object in the theater, in Garvin, P.L. [(1964) a cura di] *A Prague School reader on esthetics, literary structure and style.* Washington, Stati Uniti: Georgetown University.

Walton, K.L. (1993). Metaphor and Prop Oriented Make-Believe, in *European Journal of Philosophy,* 1 (1), pp. 39-57. doi: 10.1111/j.1468-0378.1993.tb00023.x

Yee, N., & Bailenson, J. (2007). The Proteus Effect: The effect of transformed self-representation on behavior, in *Human Communication Research, 33*(3), pp. 271–290. doi: 10.1111/j.1468-2958.2007.00299.x

Zippel, N. (2017). Fink e la fenomenologia dell'irrealtà, in *Metodo*, 5 (1), pp. 327-275.

d. Sitografia

Agenzia per l'Italia Digitale https://www.agid.gov.it/en

European Digital Identity https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age/european-digital-identity_en

Glossary-Guide for Translating Husserl https://www.ggthusserl.org/default_eng.html

Intervento di Arielli al gruppo MUMBLE https://www.youtube.com/watch?v=iXfpfvu3lGw

Krotoski, A. (2012). Online identity: is authenticity or anonymity more important? https://www.theguardian.com/technology/2012/apr/19/online-identity-authenticity-anonymity

Michael Haneke über Robert Bresson. Schrecken und Utopie der Form. https://ray-magazin.at/michael-haneke-ueber-robert-bresson/

Ultima IV: Quest of the Avatar. https://en.wikipedia.org/wiki/Ultima_IV:_Quest_of_the_Avatar

UNIONE EUROPEA
Fondo Sociale Europeo
Ministero dell'Università e della Ricerca
PON RICERCA E INNOVAZIONE 2014 - 2020
REACT EU
UNIVERSITÀ DI PARMA

La borsa di dottorato è stata cofinanziata con risorse del
Programma Operativo Nazionale Ricerca e Innovazione 2014-2020, risorse FSE REACT-EU
Azione IV.4 “Dottorati e contratti di ricerca su tematiche dell’innovazione”
e Azione IV.5 “Dottorati su tematiche Green”