

Vincenzo Costa¹

Un altro presente: le modificazioni imaginative

Abstract

Understanding the relationship between emotion and imagination is one of the most fascinating and challenging issue of phenomenology. In this paper, I explore this topic, discussing a number of points of views, which define imagination as a weak perception. In contrast with this tradition, I argue that imagination is totally different from perception and is a process by which a human being is opened to his/her own possibilities, opening up the horizon of the possible.

Keywords

Phenomenology, Intentionality, Imagination

1. Presentazione e presentificazione

Vi è una lunga tradizione che considera le differenze tra immagini e percetti come una differenza tra due forme della presenza. Le immagini sarebbero copie illanguidite, presenze larvali. Sarebbero delle presenze dotate di un minor grado di vivacità. Così, un tavolo immaginato sarebbe un'immagine meno vivida, una sorta di presenza estenuata. Rispetto a questa tradizione si tratta di richiamare l'attenzione sul fatto che nell'immaginazione non ci troviamo di fronte a una estenuazione della presenza, ma a una non presenza. Quando immagino un tavolo o Pietro non li ho in maniera illanguidita: è invece come-se avessi un tavolo, come-se Pietro fosse presente, senza tuttavia esserlo. Con Sartre (1976) potremmo dire che l'immagine offre la cosa come assente: Pietro immaginato è Pietro dato come assente. Pertanto, immaginare significa avere coscienza che qualcosa è assente, che qualcosa manca. L'immagine si aggiunge alla scena presente senza tuttavia essere una presenza, e quindi rappresenta una fessura nel cuore della presenza. Così accade quando immaginiamo un elefante che si aggira in cortile,

¹ vincenzo.costa@unimol.it.

così accade quando i polinesiani “vedono” le streghe volanti, e così accade nella *rêverie* di un amore che non c’è o di un’avventura.

Tuttavia, forse Sartre va troppo veloce e affastella ciò che deve invece essere tenuto distinto, cioè unifica differenti forme dell’assenza. Una cosa è Pietro che immagino ora e che si trova a Londra, un’altra cosa è quando immagino ciò che non c’è. Nel primo caso è forse legittimo parlare, con Husserl, di ricordi del presente piuttosto che di immaginazione, mentre nel secondo vi è un effettivo come-se. Siamo in entrambi i casi di fronte a forme della presentificazione totalmente diverse rispetto alla presentazione che caratterizza la percezione, e tuttavia si tratta di forme diverse e differenti dell’assenza.

Pietro a Londra è assente, ma è presentificato entro una temporalità e una spazialità mondana. Invece, la strega arcigna della favola ha un’assoluta indeterminazione degli indici spazio-temporali, e solo questa caratteristica è peculiare delle immagini dell’immaginazione. In questo senso, non tutte le immagini hanno a che fare con l’immaginazione o implicano il lavoro dell’immaginazione.

In secondo luogo, nella percezione i contenuti si presentano, si impongono, come sempre fa la presenza, mentre nell’immaginazione li rendo presenti, li presentifico. Così, nella percezione non posso cambiare il colore del cielo, mentre Coleridge può farlo e, nella *Ballata del vecchio marinaio*, può mettere insieme colori che nella realtà non possono darsi insieme, e può farlo seguendo un’altra logica e un’altra necessità, per esempio quando scrive: “In mezzo a un torrido cielo di rame / A mezzodì il sole iniettato di sangue / Sovrastava l’albero maestro / Non più grande della luna” (Coleridge 1979: 49). Oppure: “L’acqua, come intrugli di una strega, / balenava verde, blu e bianca” (Coleridge 1979: 49).

È un’altra logica a emergere nell’immaginazione, poiché è chiaro che quelle forme di composizione non sono arbitrarie e proprio questa non arbitrarietà forse caratterizza la produzione artistica.

In terzo luogo, nella percezione *scopro*, nell’immaginazione *creo*. Se seguite immaginativamente la rotazione di un cubo “alla fine della rotazione non avrete fatto nessun progresso: non avrete imparato niente” (Sartre 1976: 21). Alla passività dei decorsi percettivi fa dunque da contraltare la spontaneità della funzione immaginativa. Così potremmo pensare: come finirà la storia che sto scrivendo è interamente in mio potere. Su questa base, potremmo poi estendere questo modello di creazione alla creazione artistica. E tuttavia, vi è una media-

zione attraverso le atmosfere immaginate che limita l'arbitrio immaginativo e fa sì che la creazione artistica abbia un elemento di necessità: *affinché l'opera sia tale la storia deve muoversi entro i vincoli intrinseci a una certa atmosfera immaginata*. Per esempio, l'intero decorso de *Il gattopardo* è segnato ed è lo sviluppo di una tonalità emotiva fondamentale che pervade l'intero romanzo, e i singoli sentimenti sono variazioni all'interno di questo basso continuo, così come *Cuore di tenebra* è segnato sin dall'inizio dalla tonalità della tenebra incombente.

Nelle formazioni artistiche questa differenza ha tuttavia una complicazione essenziale, in quanto *ciò che è spontaneità nella creazione artistica diviene passività nella fruizione*, e il fruitore può essere creativo, cioè ricreare l'opera, solo se entra nella logica generativa e nell'atmosfera che in essa si è incarnata. In questo senso, a tenere insieme creazione e fruizione è questa logica generativa, questo sistema di rimandi che fa sì che un personaggio non possa agire diversamente senza spezzare la trama, la quale è dunque l'esplicazione delle possibilità di azione contenute in una certa atmosfera immaginata, dunque in un mondo non presente.

A teatro o al cinema gli spettatori devono seguire il decorso degli eventi, sono assegnati alla passività dei decorsi, e tuttavia qui non siamo in presenza di meri decorsi percettivi, poiché *siamo in presenza di un prodotto estetico solo se la presenza percettiva trae il suo senso dall'alone immaginativo che la avvolge, dunque dalla non presenza*. E questo segna la differenza tra un film e un documentario. Un documentario presentifica un'assenza percettiva, che sarebbe temporalmente o spazialmente differita. Invece, *un film incarna un'atmosfera non presente*, un mondo assente, e ne esplicita le possibilità.

In questo senso, è il non presente e il non visibile a dotare di senso il visibile e il presente, sicché nell'arte vengono immaginate emozioni, atmosfere, cioè emozioni non presenti, che però rappresentano l'alone di ciò che si manifesta. Proprio in virtù della quasi-presenza dei prodotti dell'immaginazione, in essa ci si libera dai vincoli della realtà empirica, si prende distanza da essa, la si tiene a distanza, e proprio per questo se ne può cogliere la condizione di manifestatività. Infatti, a differenza delle attese che scaturiscono dal presente e che esplicitano i rimandi del mondo presente, nell'immaginazione e nella *rêverie* ci si traspone in possibilità che non scaturiscono dalla percezione, e proprio per questo si può vivere in *un altro presente, in cui l'esistenza prende coscienza di che manca al presente*, cioè del mondo in cui si sentirebbe a casa. Dunque, immaginare significa trasporre, rapportarsi a qualcosa

come se ci fosse, senza che ci sia. In questo senso, immaginare significa vivere in un altro presente, in un quasi-presente, cioè in un presente assente.

2. Presentificazione memorativa e presentificazione immaginativa

In questo modo abbiamo tracciato una linea di demarcazione tra presentazione e presentificazione. E tuttavia, essa è del tutto insufficiente, poiché il campo delle presentificazioni, cioè degli atti nei quali si manifesta un non presente, è molto ampio, e include anche il ricordo e quella che viene chiamata empatia. Per esempio, a teatro non si ci trasporta nel vissuto dell'attore, ma nell'atmosfera entro cui si muove l'attore, cioè in quel mondo. Dobbiamo dunque tracciare ulteriori differenze, per esempio tra ricordare e immaginare. Anche in questo caso non sarà nel campo della vivacità che cercheremo le differenze tra immaginazione e ricordo.

Se cerchiamo di comprendere il ricordo, è necessario innanzitutto determinare in che cosa consista la sua peculiarità rispetto agli altri fenomeni di coscienza e, in primo luogo, rispetto alla percezione. Sulle prime, potremmo caratterizzare questa peculiarità come una differenza di vivacità. Così, Hume notava che le impressioni hanno un livello di vivacità superiore rispetto alle idee, per cui i ricordi sarebbero impressioni sbiadite. Ma rispetto a questa linea di ricerca già Jodl (1896: 452) aveva notato che le cose non possono stare in questo modo, e si era polemicamente chiesto: un raggio di sole ricordato è meno chiaro di un raggio di sole percepito? Un biscotto ricordato è meno dolce di un biscotto percepito?

È chiaro che indicando il carattere della vivacità si assume una direzione di ricerca introspettiva, e la discussione rischia di divenire incontrollabile, tanto la variabilità dei vissuti potrebbe essere ampia e diversificata. Ma, più radicalmente, è la direzione stessa in cui cerchiamo di tracciare la distinzione a essere equivoca, poiché la differenza tra percezione e ricordo potrebbe non essere affatto di vivacità o nel grado di vivacità. Possiamo avere ricordi molto sbiaditi, che restano in lontananza, e ricordi assai vivaci, in cui il sapore del biscotto o certe sensazioni prima provate ci assalgono con forza, e tuttavia, nonostante la grande vivacità, restano ricordi. Così come possiamo viceversa avere percezioni fugaci, sbiadite, come quando scorgiamo qualcosa in lontananza, senza contorni definiti, e tuttavia si tratta di percezioni e non di

ricordi. E del resto, noi possiamo avere ricordi di ricordi, ed anche in questo caso vi è un originale e una riproduzione, e tuttavia è chiaro che il ricordo ricordato non si differenzia per una minore vivacità rispetto al ricordo che ricorda.

Proprio per questo, non dobbiamo tracciare la differenza di struttura tra percezione e ricordo a partire dal grado di vivacità, e ciò perché un ricordo non è una sensazione infiacchita. Un ricordo è, invece, la riproduzione di ciò che è stato presente, e dunque non è una presentazione, ma una presentificazione: “Esso rappresenta un ‘ora’ che non è dato” (Husserl 1985: 74).

Presentificazione significa che è differente il modo in cui l’oggetto ricordato si offre rispetto all’oggetto percepito: quest’ultimo si offre come in carne e ossa, e questo caratterizza la percezione, mentre l’oggetto ricordato non si offre come “presente”, ma come stato presente, per così dire come un rendere presente ciò che non lo è più. Questo rendere presente ciò che non lo è più è appunto ciò che possiamo chiamare presentificazione, a differenza della presentazione caratteristica della percezione, in cui l’oggetto è presente in carne e ossa. Infatti, la rimemorazione, “come la fantasia, ci offre solo presentificazioni; essa è quasi la stessa coscienza dell’atto dell’‘ora’ e dell’atto del passato che creano il tempo, quasi la stessa, ma in realtà modificata” (Husserl 2007: 75).

3. La classe delle presentificazioni e il ricordo

Abbiamo così tracciato una linea di demarcazione tra presentazione e presentificazione e abbiamo caratterizzato il ricordo come una presentificazione. E tuttavia, nel modo in cui la abbiamo caratterizzata, la nozione di presentificazione include una molteplicità di atti di coscienza differenti dal ricordo. In particolare, sono presentificazioni anche l’immaginazione e l’empatia, per cui si tratta di mettere in luce che cosa sia tipico del ricordo rispetto a questi due tipi di atti. E la risposta non è difficile da trovare se seguiamo quanto ci indica il reperto fenomenico.

Anche in questo caso il criterio della vivacità potrebbe non essere sufficiente a distinguere immagini del ricordo e immagini della fantasia. In fondo, nel ricordo certe immagini possono essere meno vivide di certe altre immagini di fantasia. E tuttavia non confondiamo l’imma-

ginazione con il ricordo. Non lo facciamo perché la differenza non riguarda la vivacità, ma il modo di darsi dei fenomeni. Ciò che il ricordo ci offre si manifesta come qualcosa che è stato prima percepito.

Al ricordo appartiene la credenza d'essere relativa all'elemento ricordato, mentre l'elemento fittizio è cosciente solo con il carattere del "come se", "come se" fosse e "come se" fosse così (Husserl 2007: 145-6). Qui resta indeterminato quando e dove qualcosa è accaduto, e certamente non chiederemmo "quando è accaduto?", o "è accaduto prima o dopo?". Al contrario, l'oggetto del ricordo si presenta con un indice temporale preciso o, nel dubbio memorativo, con la certezza che deve avere un indice temporale, deve essere accaduto prima o dopo un certo altro evento, anche se non siamo in grado di determinarlo a causa di un certo grado di confusione memorativa. E non appena abbandoniamo questa certezza che deve avere un indice temporale rigido svanisce anche la coscienza dell'evento come di un ricordo: diciamo che non è un vero ricordo e lo declassiamo a mera immaginazione. Infatti, la rimemorazione "pone ciò che riproduce e, in tale posizione, gli assegna un posto rispetto all'ora attuale e alla sfera del campo temporale originario, cui la rimemorazione stessa appartiene" (Husserl 1985: 83).

Quindi, il ricordo si presenta nel modo della riproduzione. Le parole con cui designiamo il fenomeno ci indicano del resto la caratteristica del suo modo di darsi: ri-memorazione, ri-membrare, ri-cordare. Il senso è: ancora una volta, qualcosa di già! D'altra parte, anche nel caso del ricordo, analogamente in questo a quanto accade nella sfera della percezione, non vi è quella libertà che caratterizza l'immaginazione. Nel ricordo le cose sono andate così e così, e non ci posso fare niente, non posso variare arbitrariamente il decorso memorativo.

Naturalmente, nel caso del ricordo ha senso chiedersi se esso sia conforme o meno a quanto è accaduto. A volte possiamo avere vissuti di cui non riusciamo a decidere se sono solo vissuti di eventi immaginari o vissuti memorativi. Ma questo significa soltanto che non riusciamo a dirimere una questione, e tuttavia sappiamo benissimo di avere un criterio attraverso cui, in linea di principio, il nodo potrebbe essere sciolto: nel caso del ricordo i decorsi di coscienza ammettono, in linea di principio, il riferimento a un "in sé", rispetto al quale il ricordo può risultare corretto o scorretto.

Per esempio, ricordo di avere preso l'orologio prima di uscire, ma poi, ripercorrendo meglio la catena dei ricordi, risulta che questo era accaduto l'altro giorno e non ieri. Dunque, strutturale al ricordo è che

l'evento ricordato è inserito in una catena temporale rigida, in un sistema di posizioni temporali immodificabili. Vi è un in sé, un "come sono veramente andate le cose", rispetto al quale il ricordo può risultare erroneo.

Il ricordo, dunque, avanza strutturalmente una pretesa di verità che, in questo caso, significa: di ripresentare le cose così come sono accadute prima. E senza questa pretesa di verità, che può anche essere del tutto erronea, i decorsi di immagini cessano di essere vissuti come ricordi, divenendo appunto decorsi immaginativi. Il decorso immaginativo, infatti, non ha alcuna pretesa di verità, poiché non vi è un in sé rispetto al quale potrebbe risultare falso. Così, della principessa che stiamo immaginando posso dire che ha gli occhi azzurri, e se tu dici "no! Li ha verdi", non ha certo alcun senso disputare se sia vera o falsa la prima o la seconda affermazione. Semplicemente perché qui non vi sono pretese di realtà.

Proprio la pretesa di ripresentare un evento già accaduto caratterizza invece il darsi fenomenico del ricordo, il quale si manifesta, dunque, con il carattere della ripetizione, di una riattualizzazione del già stato, per cui del ricordo ha senso chiedersi se è una ripresentazione fedele o meno di quanto è già accaduto. Il ricordo dunque, in linea di principio, può ingannare, mentre nulla di tutto ciò è possibile nel caso dell'immaginazione. Questa ha un indice di assoluta indeterminazione temporale. Qui non puoi chiederti: è successo prima o dopo? È successo veramente? Mentre il ricordo ha una temporalità oggettiva, l'evento fantasticato è privo di indici temporali o spaziali: "Nella mera fantasia non è data alcuna posizione dell'ora' riprodotto, né alcuna coincidenza di esso con un passato" (Husserl 1985: 83). Di che colore era veramente il colore degli occhi della strega? Per questo l'immaginazione è caratterizzata dal "come se": essa non riproduce, ma produce, nel senso che non riproduce sintesi: produce sintesi.

Dunque, i prodotti dell'immaginazione si presentano come se esistessero, dunque come atti quasi-posizionali, che non avanzano pretese di esistenza. La strega fantasticata è "come se" esistesse, ma sin quando resta un prodotto della fantasia non la poniamo come un oggetto che esiste o che è esistito. Diversamente stanno le cose nel ricordo. Qui l'oggetto ricordato avanza una pretesa di esistenza, per esempio nei ricordi del presente avanza la pretesa di esistere ancora ora come oggetto assente ma che è stato percepito, oppure nei ricordi del passato avanza una pretesa di essere esistito o di essere accaduto, e così quando ricordo un evento della mia infanzia lo esperisco come

qualcosa di differente dalle mie fantasie: l'evento ricordato si manifesta come qualcosa che è stato vissuto, mentre l'evento fantasticato si manifesta come se fosse stato vissuto.

Diversa è la differenza di struttura tra empatia e ricordo. Un evento ricordato e un evento dato nell'empatia, per esempio il vissuto di gioia che leggo sul viso dell'altro, o la paura che leggo nell'essere nel mondo dell'altro sono entrambi dati in maniera "riproduttiva", a differenza di quando accade nell'immaginazione, entrambi hanno un carattere posizionale. L'oggetto ricordato è posto come esistente o come esistito, e il paesaggio che mi è dato nell'empatia come un paesaggio che è stato visto o che è visto. E tuttavia la differenza tra rimemorazione ed empatia è assoluta.

Nel caso del ricordo vi è, in linea di principio, una catena associativa che, dall'evento ricordato del passato, condurrebbe al mio presente, per cui si dà come appartenente al medesimo flusso di coscienza cui appartiene il ricordare attuale. Al contrario, nessuna linea di continuità conduce dal mio atto di empatia all'evento che si dà nell'empatia. Ciò che l'altro vede e vive o ha vissuto posso presentificarlo, ma non vi è una linea di continuità che da quell'evento porta al mio attuale atto di empatia, sicché l'oggetto che presentifico nell'empatia si offre come qualcosa che è originariamente esperito da un'altra coscienza.

4. Lo statuto fenomenologico dell'immaginazione: differenze dalla percezione

Su questa base possiamo ora passare a discutere l'operare dell'immaginazione. Sulle prime non vi è dubbio che, nell'avviare un discorso sull'immaginazione, saremmo portati a pensare che nell'immaginazione vi siano immagini, raffigurazioni, che immaginare sia avere immagini meno vivide di quelle offerte dal vedere percettivo. Seguendo una deriva humanea saremmo portati a pensare alle immagini dell'immaginazione come a copie illanguidite o larve di impressioni. La differenza tra immagine percettiva e immagine dell'immaginazione sembrerebbe dunque essere soltanto una differenza di vivacità. Un elefante immaginato è un'immagine meno vivida di un elefante percepito.

Rispetto a questa concezione sensistica della differenza tra immaginazione e percezione la fenomenologia attira l'attenzione sul fatto che la differenza tra immaginazione e percezione va invece cercata altrove, che quella tra immaginazione e percezione non è una differenza

di vivacità. Se ci avviamo infatti verso un'analisi del modo di apparire notiamo che tra percezione e immaginazione vi sono differenze strutturali. In primo luogo, nella percezione il contenuto si impone, la sedia è rossa, e non posso far sì che sia verde. Al contrario, la sedia immaginata sarà del colore che vuoi. L'immaginazione apre dunque uno spazio di libertà che la realtà ti nega. Di qui una chiara indicazione circa la differenza tra percezione e immaginazione: in quest'ultima ci si libera dai vincoli della realtà.

Se seguiamo le differenze che possono correre tra immaginazione e percezione ci rendiamo allora conto che l'oggetto immaginato non è caratterizzato come un'immagine infiacchita. A volte un'immagine percettiva può essere sfocata, per esempio nella nebbia, e tuttavia non inclineremmo certo a confonderla con un'immagine della fantasia, anche qualora questa fosse estremamente vivace, come possono esserlo gli occhi iniettati di sangue della strega, nell'immaginazione di un bambino. Un'immagine può essere vivissima per noi, e tuttavia resta un'immagine di fantasia, e non la confondiamo con la percezione. Al contrario, l'oggetto immaginato ha il carattere del "come-se", per cui "fantasticare vuol dire porsi come se si disponesse di una realtà, come se si percepisse, pensasse, valutasse questo e quest'altro, come se si agisse in questa o quell'altra maniera, e così via" (Husserl 2007: 152).

L'elefante immaginato che si aggira per l'aula non è veramente presente, ma presente nel modo del "come-se fosse presente". I suoi gradi di vivacità possono crescere o decrescere, l'immagine può divenire più o meno vivida. Adesso lo vedo, è rosa, è vicino alla cattedra, barrisce, etc. Oppure può essere più evanescente. Ma non lo vediamo veramente. Di qui una prima fondamentale caratteristica fenomenologica dell'immaginazione: immaginare significa rapportarsi a qualcosa come se ci fosse, senza che ci sia.

5. Immaginare non sempre significa avere immagini, ma l'immaginazione si fa guidare dalle immagini

Chiarita la necessità di non ridurre l'immaginazione e le sue immagini a copie illanguidite delle impressioni, vi è un altro rischio da cui dobbiamo prendere le distanze: confondere l'immaginazione con la comprensione. Avere richiamato l'attenzione sul fatto che immaginare non significa avere impressioni illanguidite potrebbe infatti essere inteso nel senso che l'immagine è inessenziale all'immaginazione.

Per esempio, potremmo attirare l'attenzione sull'opera di un mimo. Sta addestrando delle pulci, oppure le sue mani palpano una superficie liscia. Le pulci e la superficie liscia sono immaginativamente lì, ma le immaginiamo senza farci alcuna immagine di esse. Del resto, forse non abbiamo neanche mai visto delle pulci, e quindi non sapremmo neanche che immagine farci di esse. Se qualcuno ci dicesse: "disegnami la pulce che stai vedendo immaginativamente nelle mani del mimo", forse non sapremmo da che parte cominciare. Essa era lì appunto nel modo del "come se le vedessimo", ma senza vederla come un'immagine. È presente, ma non ha la presenza di un'immagine, è per così dire una non presenza che costituisce il senso della presenza e rende percepibile la presenza.

Oppure pensiamo allo specchio che le mani del mimo ci fanno vedere immaginativamente. Lo specchio è immaginativamente davanti a noi, ma di esso non abbiamo alcuna immagine. Questo sembrerebbe mostrare che le immagini sono inessenziali all'immaginazione. Una circostanza che sembrerebbe doverci condurre a dire: l'immaginazione lavora senza immagini. Immaginare le pulci non significa, infatti, avere immagini delle pulci.

Oppure, prendiamo dei bambini che giocano: stanno attaccando un castello, da lì tirano delle frecce: "Scansati!", "Ti ha colpito!". Qui è all'opera l'immaginazione. Ma significa forse che i bambini proiettano immagini tutto attorno a loro? Che proiettano sull'amico l'armatura che dovrebbe indossare se l'attacco al castello fosse reale? Questo sarebbe davvero difficile da sostenere, e proprio da questa circostanza potremmo forse prendere le mosse per sviluppare un'idea generale di immaginazione: immaginare non significa affatto produrre immagini.

Potremmo infatti di qui trarre motivo per dire che anche quando immaginiamo nella vita solitaria dell'anima, in una fantasticheria solitaria, in una sorta di fantasia pura, noi non ci troviamo di fronte a immagini. E tuttavia, se da questi esempi prendessimo le mosse per sostenere la tesi secondo cui le immagini sono inessenziali all'immaginazione, forse avremmo tratto delle conseguenze affrettate. La prudenza è sempre utile in filosofia, e tornare a considerare quegli esempi può forse offrirci qualche indicazione per comprendere lo statuto dell'immaginazione. Cominciamo con il mimo.

È vero che non abbiamo immagini delle pulci o del vetro. Ma questo non significa che l'immaginazione non abbia immagini precise: le mani del mimo si devono muovere su una superficie liscia. Vediamo lo specchio nelle mani del mimo, cioè a partire da immagini determinate e

precise. Il mimo, per farci vedere lo specchio, deve infatti essere un buon mimo: se non mantengono la giusta posizione, le mani non permettono l'apparire di una superficie liscia o di una pulce. Proprio per questo, se è vero che a caratterizzare l'immaginazione è il "come se", questo non può interamente essere privato di immagini. Un rapporto all'immagine è strutturale all'immaginazione. Semplicemente, nell'immaginazione, l'immagine visibile rimanda a qualcosa di invisibile. Nell'immaginazione l'immagine visibile viene vissuta secondo una piega immaginativa, cosicché essa, a differenza del segno, non rimanda a qualcos'altro: lo rende visibile, appunto immaginativamente. Nell'immaginazione, l'immagine visibile lascia vedere più dell'immagine stessa.

Se estendiamo questo modo di operare dell'immaginazione dobbiamo dire che l'immagine non è vissuta immaginativamente perché diviene raffigurazione di una cosa reale (la bacchetta della nave, le scarpe disegnate delle scarpe reali del contadino), ma perché ci permette di dare forma a emozioni e al mondo che quelle emozioni sostengono. Ciò che l'immagine deve permettere di immaginare non è la cosa reale, ma un mondo, e questo avviene in quanto ci si traspone immaginativamente in un'emozione.

La stessa materialità dell'immagine che abbiamo visto nel gioco dei bambini la ritroviamo nelle immagini artistiche. Qui ci limitiamo a una indicazione di principio: il quadro o la frase poetica deve permettere (consentire) di sentire immaginativamente un mondo desolato. Così, leggiamo questo verso: "dove il sole batte, / e l'albero morto non dà riparo, né il grillo sollievo" (Eliot 1982: 77). Se entriamo immaginativamente in questa immagine ci si apre un modo di sentire il mondo e l'esistenza nella sua totalità, e questo tipo di emozione immaginata non potrebbe essere suggerita da un'altra immagine a caso. Il punto decisivo si sposta dunque sulla questione circa il nesso che vi è tra l'immagine e le emozioni immaginate. E qui lo studio di immagini può insegnarci molto.

L'immagine guida il nostro immaginare emozioni, ci traspone in una situazione emotiva, in un modo di sentire che, essendo una struttura intenzionale, ha sempre un correlato, una certa apertura di senso, cioè un mondo. Per questo, fare esperienza di un'opera d'arte non significa accostarsi narrativamente ad essa, cogliere quello che vuole dirci. L'opera d'arte non esprime pensieri che assumono una veste sensibile. Essa espone un mondo, e noi entriamo in questo mondo immaginando

emozioni, quelle che proveremmo se quel mondo fosse reale. Vorremmo dire: le emozioni che appartengono a quel mondo.

L'opera d'arte non racconta una storia, non sensibilizza un concetto. Essa investe il sentire, traspone il soggetto aprendolo a nuove possibilità. Immaginare emozioni significa infatti esperire le possibilità d'azione e di esistenza che esse implicano intenzionalmente in sé. In questo senso, l'esperienza immaginativa è un'esperienza di trasformazione del soggetto. Un soggetto, se ha letto una poesia, se è entrato immaginativamente nel mondo di emozioni contenuto in essa, non è più lo stesso: ritorna a sé avendo fatto una nuova esperienza, anche se soltanto nel modo del "come-se".

Questo operare dell'immaginazione, che condensa in immagini emozioni, avviene attraverso una deformazione delle immagini. Questo punto avrebbe bisogno di uno sviluppo più ampio. Per andare molto velocemente consideriamo *Il bacio* di Klimt e *L'urlo* di Munch. Entrambi questi quadri sono emozioni condensate, emozioni che hanno assunto forma immaginativamente. Ma per condensare l'emozione e il mondo che questa portava con sé, per farle prendere forma senza raccontare una storia, senza trasformare quelle emozioni in pensieri, l'immaginazione distorce e deforma l'immagine.

Il modo particolare in cui il bacio viene sentito non può farsi strada semplicemente utilizzando un'immagine come viene offerta dalla percezione. Questa deve essere sottoposta a una tensione ed elaborazione immaginativa e deformata sino a che la sua forma sensibile non assume una struttura omologa all'emozione che deve condensarsi in essa. Così come fa il bambino che immagina il sangue della strega dipingendolo con uno strano colore verde marcio. Oppure prendiamo l'immagine dei Pink Floyd, *The thin ice*. Qui il ghiaccio su cui si va a pattinare, con tutta la sua carica di spensieratezza e gioia, si trasforma in un ghiaccio che si sta rompendo sotto i tuoi piedi, con le unghie che cercano di aggrapparsi al ghiaccio. In questa immagine deformata del ghiaccio su cui si pattina e del soggetto che pattina un intero modo di sentire l'esistenza può venire a condensarsi immaginativamente, e il ghiaccio sottile divenire una metafora dell'esistenza, una forma della riflessione su di sé.

Su questa base possiamo abbozzare una teoria della *narrazione*. Abbiamo detto che nel ricordo la manifestazione ha il carattere della riproduzione, della ri-presentazione. Qualcosa che in precedenza è stato presente si rende di nuovo presente, ma nel modo del *già-stato*,

ciò di qualcosa di imm modificabile. Ma anche qui, come nella percezione, non vi è quella libertà che caratterizza l'immaginazione: le cose sono andate come sono andate, e non possono essere alterate. *Esse sono una presenza compiuta*, e se il soggetto costituisse la propria identità su questa base esperirebbe il futuro come la ripetizione del passato, come forse accade in certe forme di psicosi e depressione, in cui il malato continua a ripetere: "Se solo non avessi...".

E tuttavia, questa funzione memorativa che si rapporta a quella non presenza che è il passato diviene narrazione e racconto solo a partire da quella non presenza che è l'immaginazione. Se il ricordo ripescava il passato, l'immaginazione è, in un certo senso, davvero la facoltà del futuro. Essa fa apparire il possibile e, facendo ciò, questa non presenza che è il possibile e il poter essere dinamizza e riarticola in una nuova trama quel non presente costituito dal già stato, perché *ritessendolo in un altro modo rende possibile la rfigurazione di una narrazione*: ritesse gli eventi in una nuova trama di senso. In questo modo l'immaginazione non ripete il passato, ma ricerca in esso la promessa del futuro, ciò che aspetta ancora di realizzarsi, *trasforma il passato nel luogo del non realizzato*. Allora nell'infanzia si può rinvenire ciò verso cui la vita si muove, come una promessa non ancora mantenuta, e nella storia si può cercare un non-ancora, un irrealizzato, e nella letteratura le tracce di questa memoria collettiva lavorata dall'immaginazione e consegnata al futuro, come ne *Le terre del sacramento* (Jovine 2012).

Pertanto, il non presente rappresentato dall'immaginazione diviene la condizione di possibilità di quel non presente rappresentato dal passato. Detto in maniera più esplicita: *la non presenza e il non presente dell'immaginazione fa sì che il passato si mantenga legato alla presenza vivente*, invece di perdersi nel nulla del non senso, per cui l'immaginazione diviene la condizione di possibilità dei legami che tengono insieme la temporalità dell'esistenza, cioè l'unità delle tre estasi temporali.

Bibliografia

- Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (1798), in S.T. Coleridge, W. Wordsworth, *Ballate liriche*, tr. it. di F. Marucci, Milano, Mondadori, 1979.
- Eliot, T.S., *La terra desolata* (1922), a cura di A. Serpieri, Milano, Rizzoli, 1982.
- Husserl, E., *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* (1928), tr. it. di A. Marini, Milano, Franco Angeli, 1985.

Husserl, E., *Filosofia prima. Teoria della riduzione fenomenologica* (1956), tr. it. di A. Staiti, a cura di V. Costa, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007.

Jodl, F., *Lehrbuch der Psychologie*, Stuttgart, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1896.

Jovine, F., *Le terre del sacramento* (1950), Roma, Donzelli, 2012.

Sartre, J.-P., *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (1940), tr. it. di E. Bottaso, Torino, Einaudi, 1976.

© 2018 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.