

7.

Valeria Ghiron

Le nozioni husserliane di *Bildbewußtsein* e *Einfühlung* in vista di una teoria del teatro

vghiron@tin.it

Come è noto, la teoria dell'immaginazione di Husserl si articola in molteplici analisi dei diversi vissuti immaginativi, in particolare della fantasia, della coscienza figurale (*Bildbewußtsein*), del ricordo, dell'aspettazione e dell'entropatia (*Einfühlung*). Tali nozioni, sebbene siano state originariamente sviluppate in vista di una teoria della conoscenza, trovano ampia applicazione anche in altri ambiti, in primo luogo quello estetico. Il presente intervento si pone come obiettivo la messa in luce di alcuni elementi della dottrina di Husserl utili a spiegare i particolari vissuti su cui si basa la fruizione teatrale.

Punto di partenza è senz'altro la nozione di coscienza figurale: essa è immediatamente applicabile all'analisi dell'opera d'arte figurativa, in quanto si occupa del vissuto che stabilisce la connessione tra una rappresentazione e ciò che in essa è rappresentato. Meno immediato, ma altrettanto plausibile, è l'impiego di tale nozione in vista di una teoria del teatro. È quanto afferma lo stesso Husserl in alcuni passi pubblicati in *Husserliana. Band XXIII*, il volume che raccoglie i suoi contributi sull'immaginazione. La nozione di coscienza figurale, opportunamente modificata, consente infatti di chiarire fenomenologicamente l'esperienza che lo spettatore fa dello spazio teatrale e della messa in scena del testo ¹.

¹ A questo proposito, si veda anche l'intervento di Milan Uzelac, *Arte e fenomenologia in Husserl*, tenuto nel 1997 a Reggio Emilia in occasione del convegno *Estetica fenomenologica* organizzato dall'Istituto Banfi.

L'aspetto più interessante dell'interpretazione di Husserl del fenomeno della fruizione teatrale consiste nel fatto che, differentemente da quanto avviene nella coscienza figurale in senso stretto, lo spettatore non passa dal presente percettivo della rappresentazione teatrale ad una dimensione evocata, situata in un *altrove* immaginifico. L'attenzione dello spettatore rimane infatti fissata all'immanenza dell'azione, che si sviluppa nell'attualità del presente percettivo e che, quindi, scorre temporalmente secondo un *prima* e un *poi*. Se, da un lato, l'azione non è semplicemente evocata dagli attori, ma agita, dall'altro, il legame che si instaura tra lo spettatore e l'azione è un rapporto di compresenza, per quanto, come vedremo meglio successivamente, la verosimiglianza e la forza emotiva dovute a tale compresenza vengano neutralizzate da vari elementi che portano alla messa in parentesi dell'azione stessa e all'enunciazione da parte dello spettatore di quasi-giudizi. Il paradosso che ne deriva è che lo spazio teatrale è uno spazio comune che *non è* uno spazio comune.

Nel testo pubblicato in *Husserliana. Band XXIII* come Testo n. 18 (1918), intitolato *Sulla dottrina delle intuizioni e dei loro modi*, si trova una parte dedicata specificamente all'esperienza teatrale. È bene leggerne alcuni stralci per farsi un'idea della progressione del ragionamento husserliano. Innanzitutto Husserl scrive:

In una rappresentazione teatrale noi viviamo in un mondo di fantasia percettiva, noi abbiamo *immagini* nella connessa unità di un'immagine, ma non per questo [abbiamo] riproduzioni [*Abbilder*]. [...] Per specificare più da vicino di cosa si tratta a proposito dello spettacolo, noi parliamo di rappresentazione drammatica [*schauspielerische Darstellung*] [...]. Gli attori generano un'immagine, l'immagine di un avvenimento tragico, ciascuno l'immagine di un attante, ecc. Ma *immagine di* qui non significa *riproduzione di*. La rappresentazione dell'attore non è neanche una rappresentazione nel senso in cui parliamo di un oggetto figurale, che presenta in sé un soggetto figurale ².

In questo primo passo, quindi, Husserl chiarisce che la nozione di coscienza figurale deve essere modificata per spiegare ciò che effettivamente avviene a teatro. Egli precisa a tale proposito: "Né l'attore, né l'immagine, che è la sua prestazione per noi, è oggetto figurale, in cui si riproduce figuralmente [*sich abbildet*] un altro oggetto, un soggetto figurale reale o esso stesso fittizio. [...] Dove [...] viene rappresentato un dramma, [...] non è necessario suscitare al-

² Cfr. E. Husserl, *Phantasie, Bildebewusstesein, Erinnerung*, in *Husserliana: gesammelte Werke* [d'ora in poi *Hua*], M. Nijhoff, Den Haag, poi Kluwer, Dordrecht [ecc.], vol. XXIII, pp. 514-515.

cuna coscienza di riproduzione [*Abbildbewußtsein*] e ciò che appare è un *fictum* puramente percettivo [*reines perzeptives Fiktum*]]”³. Tale *fictum* percettivo è costituito dall’azione dell’attore sul palco. Si noti che Husserl afferma anche che la rappresentazione dell’attore consiste nella generazione di un’immagine per mezzo delle sue reali attività, ossia dei suoi movimenti, della sua espressione, della sua apparizione esteriore.

Sebbene l’esperienza teatrale si basi quindi su un *fictum* puramente percettivo e non su un rinvio a qualcosa di assente, questo non comporta una posizione tetica rispetto a ciò che si manifesta. Infatti, precisa Husserl,

noi viviamo nella neutralità, non compiamo in relazione a ciò che vediamo alcuna posizione reale [*wirkliche Position*]; tutto ciò che ha luogo, ciò che è là in relazione a cose e persone, quanto viene detto, fatto, ecc., tutto ha il carattere del come-se. Gli uomini viventi, gli attori, le cose reali chiamate quinte, i mobili reali, i sipari reali, ecc. *rappresentano*, servono a trasferirci nella [dimensione della] illusione artistica. [...] Nel caso della rappresentazione drammatica, compare lo spettacolo, questo ritaglio di un mondo apparente [*Scheinwelt*], ma noi non iniziamo così una normale percezione. Noi non iniziamo con la tesi della realtà di ciò che appare percettivamente. D’altro canto – continua Husserl – anche qui ha luogo il contrasto [*Widerstreit*], che però non si costituisce a seguito di nuove esperienze, ma che è là sin dal principio: noi *sappiamo* che ha luogo un’azione teatrale, che queste quinte di cartone e queste tele non sono alberi reali ecc.⁴

Particolarmente interessante è il riferimento al concetto di contrasto [*Widerstreit*]: esso infatti, come è noto, sancisce per Husserl l’origine, la genesi, della coscienza sia segnica sia figurale. Esso, secondo l’autore, è alla base della fruizione dello spettatore nel senso che la rende possibile e quindi la precede, rientra in una sorta di pragmatica dell’andare a teatro, appunto, si basa cioè su presupposizioni di tipo culturale. Quali sono gli elementi che neutralizzano la carica di veridicità dovuta alla compresenza di spettatore e attore? Innanzitutto la delimitazione dello spazio scenico all’interno della *cornice* del palco, poi le particolari suppellettili con cui si realizza la messa in scena. Infine, gli abiti degli attori, il loro trucco, la loro mimica, l’impostazione della voce ecc. Davanti agli occhi dello spettatore, dunque, si susseguono una dopo l’altra immagini che si combinano in unità narrativa; al contempo, però, lo spazio scenico tradizionale, con i suoi elementi di discontinuità rispetto alla *realtà vera*, consente di porre una rassicurante cesura rispetto allo spazio percettivo e di vivere co-

³ Ivi, p. 515.

⁴ Ivi, pp. 515-516.

me *inattuale* l'azione rappresentata.

Perché lo spettatore comprenda l'azione rappresentata in teatro è necessario che, oltre al fenomeno del *fictum* puramente percettivo (*reines perzeptives Fiktum*) abbia luogo il fenomeno della *Einfühlung*, dell'entropatia. Solo grazie ad essa, infatti, è possibile quella dialettica di immedesimazione e ironia che caratterizza il vissuto dello spettatore rispetto all'attore, così come rispetto al personaggio rappresentato. L'entropatia, infatti, costituisce l'elemento di passaggio dall'intuizione dei vissuti propri alla presentificazione dei vissuti altrui e, al contempo, poiché dà luogo a un sapere meramente presuntivo, non elimina lo scarto esistente tra sé e l'altro.

È importante rilevare che, come il *fictum* puramente percettivo, anche l'entropatia è un fenomeno immaginativo che deriva da una modificazione del vissuto della coscienza figurale. A tal proposito in un testo pubblicato sempre in *Husserliana. Band XXIII* come *Appendice XX*, scritto tra il 1909 e il 1912, Husserl afferma:

Non esistono solo rappresentazioni figurali transitive [*transierte Bildvorstellungen*: ossia rappresentazioni figurali che connettono una presenza percettiva a qualcosa posto in un *altrove* spazio-temporale], ma anche rappresentazioni figurali immanenti [*immanente Bildvorstellungen*]. Rappresentazioni siffatte operano nel caso dell'entropatia [*Einfühlung*]. Io, per esempio, attraverso la percezione che io stesso ho, posso figurarmi [*verbildlichen*] la percezione di un altro e, allo stesso modo, attraverso una rappresentazione fantastica, che io stesso ho, farmi un'idea, ossia figurarmi quella di un altro ⁵.

Il rapporto intersoggettivo non può mai essere pienamente trasparente, pienamente adeguato. Nel secondo libro di *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, intitolato *Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*, Husserl, riferendosi ai soggetti estranei, afferma:

In quanto noi, rendendoli oggetti di entropatia, li cogliamo come analoghi del nostro sé, il loro luogo ci è dato come un *qui*, rispetto al quale tutto il resto è un *là*. Ma, insieme con questa analogicizzazione, che non produce un che di nuovo rispetto all'io, abbiamo il corpo vivo estraneo come un *là*, identificato col fenomeno del corpo vivo-*qui*. [...] Con questa realtà io pongo un analogo del mio io e del mio mondo circostante, cioè un secondo io con i suoi *elementi soggettivi*, coi suoi dati sensoriali, con le mutevoli manifestazioni che sono sue e con le cose che attraverso queste manifestazioni si manifestano. Le cose poste dagli altri sono anche le mie: nell'entropatia io prendo parte alla posizione dell'altro. [...] Ciò

⁵ Ivi, pp. 207-208.

comporta la possibilità di uno scambio attraverso il cambiamento di posto. [...] Ma in nessun modo l'altro può avere (quanto allo statuto originario del vissuto che gli viene attribuito entropicamente) la stessa manifestazione che ho io ⁶.

Questo aspetto, alla base della irriducibile opacità del rapporto interpersonale, è molto importante anche per quanto riguarda la riflessione sul teatro. Lo spostamento da un *qui* a un *là*, che nel rapporto intersoggettivo abituale comporta la possibilità di scambio vicendevole e di sostituzione del punto di vista, nella fruizione teatrale assume invece un orientamento unidirezionale, rafforzato dal prevalere del *là* sul *qui*. L'immedesimazione che lo spettatore compie in relazione al personaggio porta alla messa in parentesi della propria realtà, che viene attutita nella dimensione confortevole e rassicurante della poltrona immersa nell'oscurità, a vantaggio della dimensione per quanto fittizia dell'azione e, quindi, della situazione in cui si inserisce l'attore-personaggio, che agisce seguendo il proprio punto di vista, all'interno di una concatenazione causale.

Qui entra in gioco anche il rapporto che l'attore-personaggio ha con la messa in scena, con gli oggetti della finzione teatrale. A questo riguardo è utile citare un passo delle *Meditazioni cartesiane*. Husserl scrive: "Il primo contenuto determinato dev'essere manifestamente formato dall'intellezione della *corporeità organica* dell'altro e del suo comportamento specifico; si tratta qui dell'intellezione delle membra come mani che hanno funzione del tatto o quella di spostare qualcosa, come piedi che hanno la funzione di camminare, come occhi che hanno la funzione di vedere ecc." ⁷. Evidentemente, anche la possibilità di comprendere ciò che avviene sul palco passa inevitabilmente attraverso questo fenomeno, basato sull'analogia.

È ovvio che per approfondire in modo adeguato la questione della fruizione dell'azione teatrale, oltre ad analizzare ulteriormente le nozioni sinora trattate, dovremmo affrontare almeno altri due aspetti della teoria di Husserl, ossia la questione della coscienza del tempo, in relazione alla percezione della temporalità interna all'azione teatrale, e la questione della neutralizzazione dell'atto tetico, in relazione al vissuto del come-se che accompagna e caratterizza la fruizione dello spettatore, il quale emette quasi-giudizi e non giudizi tetici veri e propri. Tuttavia, per rispettare il tema specifico del convegno, preferisco soffermarmi su quanto finora messo in luce e riflettere sulla attualità o meno della concezione husserliana, anche in relazione al teatro d'avanguardia.

⁶ Cfr. E. Husserl, *Hua* IV, p. 168 (tr. it. in Id., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Vol. II, Einaudi, Torino 2002, p. 170).

⁷ Cfr. E. Husserl, *Hua* I, pp. 122-123 (tr. it. in Id., *Meditazioni cartesiane*, Bompiani, Milano 1989, p. 139).

A mio avviso l'elemento più interessante della riflessione di Husserl sul teatro risiede nella tematizzazione della modificazione della coscienza figurale, che ha luogo sia nell'esperienza del "fictum puramente percettivo" sia nel vissuto dell'entropatia. Per quanto riguarda il primo punto, c'è da rilevare che nell'esperienza teatrale i legami tra gli elementi della messa in scena lasciano spazio all'emergere di relazioni *in praesentia*, anche se in una dimensione parallela rispetto a quella del presente percettivo, anziché, come avveniva nell'analisi della coscienza figurale applicata all'immagine, al rimando ad elementi presentificati, assenti dall'orizzonte percettivo. La presenza di oggetti di scena attiva in modo particolarmente emozionante quei vissuti che nella vita quotidiana accompagnano il riconoscimento e l'uso delle suppellettili, quali strumenti atti a determinati scopi. In questo senso lo spettacolo teatrale è dramma, azione. Tutto ciò lascia spazio ad una riflessione di tipo semiotico altrimenti raramente rintracciabile nelle opere di Husserl e che, per questo, appare particolarmente stimolante. A tal proposito è interessante ricordare quanto Husserl ha scritto in un altro passo delle *Meditazioni cartesiane*:

È così che ogni esperienza quotidiana contiene una trasposizione per analogia di un senso oggettivo, già originariamente determinato, al caso nuovo, nell'atto di anticipare per comprensione l'oggetto come oggetto provvisto di senso simile. [...] Il fanciullo, per esempio, che già vede oggetti come cose, intende quasi per la prima volta il senso strumentale delle forbici, sicché da ora in poi egli vedrà senz'altro le forbici al primo sguardo ⁸.

Nella rappresentazione teatrale gli oggetti di scena sono *ficta* puramente percettivi che, se da un lato rimandano agli oggetti reali, dall'altro vengono effettivamente usati dagli attori-personaggi *come* oggetti reali. È come se durante l'azione teatrale avvenisse una tematizzazione degli oggetti usati dagli attori e delle loro azioni, una messa in scena appunto. A tale proposito viene per lo meno in mente l'affermazione di Roland Barthes: "Per il solo fatto che c'è società, ogni uso è convertito in segno di questo uso" ⁹. Tutto ciò si connette a quanto affermato dagli antropologi rispetto al teatro e, più in generale, alla rappresentazione drammatizzata: esso è una forma primordiale di espressione culturale, che sancisce il senso di appartenenza alla comunità ¹⁰.

Per quanto riguarda invece la questione dell'entropatia, essa viene tematizzata nella fruizione teatrale, che porta ad una accentuazione della possibilità

⁸ Ivi, p. 114 (tr. it. cit. p. 131).

⁹ Cfr. R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1966, p. 39.

¹⁰ Cfr. O. G. Brockett, *Storia del teatro*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 3-13.

di immedesimazione da parte dello spettatore, il quale, per così dire, dimentica se stesso. Tale vissuto è tuttavia controbilanciato dallo scarto ironico, garantito dalla *cornice* della messa in scena, che rassicura lo spettatore rispetto alla sua estraneità all'azione, estraneità rimarcata per altro anche dall'indifferenza che l'attore-personaggio manifesta rispetto alla platea.

Questi elementi, che appaiono piuttosto efficaci in un'analisi del teatro di parola, borghese, mostrano la loro inadeguatezza se si pensa al teatro contemporaneo, d'avanguardia, che viola e mette in crisi proprio quelle convenzioni generali su cui si basa anche la riflessione del fenomenologo. Tali convenzioni, ricorda ad esempio De Marinis, riguardano gli assunti preliminari e basilari della finzione teatrale, quelli per i quali "la scena *rappresenta ma non è* il mondo, l'attore *interpreta ma non è* il personaggio, il tempo-spazio del testo spettacolare (TS) enunciato *si distingue* dal tempo-spazio dell'enunciazione, ecc." ¹¹. Il teatro d'avanguardia, invece, lavora proprio sulla manipolazione del contesto spettacolare, operando in senso metalinguistico. Si pensi, ad esempio, "a quel filone di sperimentazione teatrale e artistico-visiva che gioca, consapevolmente, sui rapporti vero-finto, naturale-artificiale, realtà-simulazione, presentando eventi, azioni e oggetti *veri* ad uno spettatore che [...] si aspetta invece simulazione e artificio" ¹².

Gli esempi sono molteplici: si va dal costruire realmente un oggetto in scena, ribadendo la verità dell'oggetto e dell'azione; all'agire realmente sul proprio corpo da parte dell'attore, che riduce così lo scarto tra sé e il proprio personaggio, al portare in scena veri animali, che, oltre tutto, creano una situazione di maggiore instabilità e imprevedibilità rispetto allo svolgimento dell'azione stessa. Ma anche e soprattutto si tratta di incrinare o varcare la cornice che separa la platea dal palco, lo spettatore dall'attore-personaggio. Ecco allora che il *factum* puramente percettivo smette di essere tale e coinvolge lo spettatore mettendo in crisi la sua inviolabilità. Ciò che doveva essere fittizio mostra la sua veridicità, la sua effettività, la sua attualità. Il tempo stesso dell'azione smette di svolgersi in una dimensione parallela per irrompere nel presente della sala. Siamo evidentemente di fronte a nuove forme di drammatizzazione che mettono in gioco lo spettatore stesso, ponendolo in una situazione di destabilizzazione emotiva e cognitiva, decisamente lontana dalla dimensione in fin dei conti rassicurante del teatro tradizionale, di cui Husserl parla, in cui i compiti e i ruoli di spettatore e attore erano chiari e prestabiliti, dunque prevedibili.

¹¹ Cfr. M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1982, pp. 124-125.

¹² Ivi, p. 207.