

Una svolta per l'immagine

Elio Franzini

The current issue of the "iconic turning point" should be treated with caution at the theoretical level. The sense of the image has changed over time for subsequent technological discoveries but the danger is to assume the idea that some symbolic events may change the structure of vision while this is maintaining its essential characterization. The real turning point is to retrieve the sense of the image. The image allows to exhibit the symbolic sense of perception and to understand the mediation of the cognitive relationship between the gaze that affirms and together the object qualities that are learned. The experience of the symbolic image recalls the notion of "fungent intent" of the last Husserl. It is not limited to the "first glance" but collects the different levels of sense of sensitive intuition in a unifying perspective.

Si è molto parlato, negli ultimi anni, di "svolta iconica", forse senza considerare che il termine è probabilmente improprio. Il saggio non certo recente di Cassirer *Eidos ed Eidolon*¹ può dimostrare che il problema è antico e che le posizioni di studiosi che provengono essenzialmente dalla storia dell'arte, e che dunque a volte trattano con notevole ingenuità le tradizioni del pensiero concettuale, come Gottfried Boehm, Didi-Hubermann, gli stessi Warburg, Belting e Mitchell, non hanno prodotto alcuna "svolta" nel campo degli studi sulle immagini, che sono antichi di secoli o, appunto, di millenni.

L'importanza di Cassirer si coglie dunque nell'evitare luoghi comuni e nell'impedire che discorsi antichi, la cui densità concettuale era ben nota da secoli, siano spacciati per novità assolute. Con un'avvertenza, troppo spesso dimenticata, Cassirer scrive che, quando si parla di "forme simboliche", si intendono realtà che sono al tempo stesso "casi di rifrazione": per ciascuna di esse vi è un "determinato indice di rifrazione che le è specifico e peculiare"². Un contenuto della coscienza non è soltanto "per se stesso", ma intende "rappresentare" qualcosa che non è presente, entrando in questo modo nella sfera del giudizio, e di conseguenza in quella dei simboli, evidenziando come il simbolo – che pure si può ritenere sempre strumento di conoscenza – non è in senso proprio rivolto soltanto a una concezione "scientifica" del mondo, bensì "a tutte le direzioni della comprensione del mondo"³, cercando la

¹ Si veda E. CASSIRER, *Eidos e Eidolon*, Cortina, Milano 2009.

² E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. III, La Nuova Italia, Firenze 1966, p. 3.

³ Ivi, p. 18.

“teoria”, che è capacità di vedere, “ovunque in genere operi un modo specifico di attività formatrice e di innalzamento a una determinata unità di ‘significato’ ”⁴.

La storia cui Cassirer si riferisce è antica e può essere ricordata solo velocemente. Prende avvio dal secondo Concilio di Nicea del 787, dove viene condannata l’iconoclastia. Il Concilio fu convocato per superare la violenta fase iconoclasta della corte imperiale di Costantinopoli, inaugurata dall’Imperatore Leone III e spietatamente proseguita da Costantino V. Il papato, tuttavia, pur con qualche contraddizione, non abbandonò mai la difesa della pittura operata da Gregorio Magno⁵. I motivi di tale guerra sono stati complessi e sono certo d’ordine storico-politico. Rimane tuttavia il dato di fatto che gli iconoclasti rifiutano l’idea che un simbolo ideale e trascendente possa tradursi in immagine, in figura. Gli iconoclasti vogliono sostituire al culto delle immagini sacre, delle raffigurazione dei volti dei personaggi di cui si narra nelle *Scritture*, di cui si *parla* nelle chiese, dei volti che sono riconoscibili grazie a una loro precedente verbalizzazione, il semplice e simbolico culto della Croce, unica “immagine” ammessa proprio per il suo indicibile valore simbolico. Le loro chiese non erano spoglie, ma erano ammesse soltanto immagini di fiori, uccelli ed arabeschi. La funzione della pittura poteva essere soltanto decorativa: sino a quando si limitava a restituire mimeticamente il visibile non aveva in sé alcun pericolo. Pericolo che invece nasceva nel momento in cui voleva porsi come mezzo che conducesse verso una verità trascendente e invisibile.

Il discorso aperto dall’iconoclastia non è quindi nemico in assoluto della sensibilità, bensì del suo valore conoscitivo e metafisico, inserendosi in un dibattito già aperto, come è noto, nella greco classica. Per gli iconoclasti, che riprendono la tradizione platonica, le immagini *non possono educare* dal momento che avere in esse fiducia veritativa allontana proprio dalla verità. Al contrario, per gli iconofili, le immagini sensibili, le figure sacre rappresentate, in analogia con la funzione che Gregorio Magno aveva attribuito alla pittura, quello di illustrare le storie sacre agli analfabeti per avvicinarli attraverso opportune mediazioni alla verità, a una Parola che non potevano “leggere”, possedevano un valore di verità, se non altro come metafora di un’idea soprasensibile.

Il percorso compiuto dai padri conciliari nella loro condanna dell’iconoclastia è dunque chiaro: va salvato il valore simbolico delle immagini, che deve scaturire dalla loro funzione sia educativa sia conoscitiva. Questo paradigma, che è anche un modo per definire il simbolo, è stato chiamato “visione dell’invisibile”: al centro dell’attenzione vi è un’immagine sensibile, che deve avere un contenuto specifico, cioè la narrazione di episodi sacri, e che dunque ha una funzione di “racconto”, con tutta la sua dimensione retorica. Tuttavia questo rinvio a una storia scritta non esaurisce il senso dell’immagine, che deve anche richiamare una profonda dimensione veritativa, quella che si è appunto chiamata una dimensione *invisibile*. L’estetico, cioè le immagini sensibili, non è dunque un valore “in sé”, ma senza dubbio il punto di avvio per un

⁴ Ivi, p. 22.

⁵ Si vedano le Appendici di M. ANDALORO, M. RE e C. VALENZIANO che corredano una scelta degli Atti del II Concilio di Nicea, *Vedere l’invisibile. Nicea e lo statuto dell’Immagine*, a cura di: L. RUSSO, Aesthetica edizioni, Palermo 1997.

processo simbolico che lo trascenda, e che può prendere avvio solo se l'immagine è presente.

È quasi ovvio, anche senza dilungarsi, riconoscere qui il risultato di una lunga tradizione platonizzante, diversamente interpretata in iconofili e iconoclasti, e, in specifico, gli echi del sesto capitolo del primo libro delle *Enneadi*, in particolare il noto punto in cui si ricorda che la bellezza ha un corpo: la bellezza artistica è un'immagine, una traccia, che fa correre il pensiero all'invisibile che ne è all'origine. Il cosiddetto *Corpus Dionisiacum* insiste sui medesimi temi, accentuando il significato simbolico delle manifestazioni artistiche come via di accesso a una bellezza invisibile e metafisica. Panofsky, nel momento in cui si riferisce alla concezione estetica del neoplatonismo, scrive che essa “scorge in ogni manifestazione del Bello solamente un simbolo d'una realtà immediatamente superiore, cosicché la bellezza visibile non rappresenta per lei che un riflesso di quella invisibile e quella a sua volta soltanto il riflesso della Bellezza assoluta”⁶.

Non si vuole qui certo restituire in estrema sintesi la complessa storia dell'immagine rappresentativa e dei suoi rapporti con la tecnica artistica, che avrebbe nel Medioevo illustri esempi, da Bernardo di Chiaravalle ai Vittorini, bensì, svincolare da semplificazioni derivanti dal platonismo tale questione. Platonismo che è fonte centrale, ma non esclusiva del dibattito, che tocca vari lati, che vanno dal rifiuto dell'immagine, alla sua idealizzazione, ma che la ritengono anche una strada propedeutica per una conoscenza alta cui allude, giungendo a delinearne il percorso nel quadro di un dimensione formativa che ha nell'esperienza del mondo il suo punto focale.

In tutti questi significati, e ricordando che la questione della Incarnazione accresce il valore ontologico dell'immagine dal momento che il “farsi corpo” perde elementi di negatività, si coglie tuttavia un elemento comune su cui riflettere: l'immagine è *mediazione*. All'interno di tale tema, cioè di una funzione mediatrice che permette il passaggio dal dato sensibile al giudizio, la tradizione filosofica coglie la questione centrale della *rappresentazione*. Questione che può essere coniugata in vari modi ma che ha al suo centro il problema della relazione tra *pensiero* e *mondo* quale avvio “epistemologico” di ogni conoscenza possibile e reale fondata in primo luogo sui sensi e tra essi, sulla visibilità, senza la quale non si ha mediazione, anche se a essa non si riduce la totalità del sapere.

L'immagine è un senso complesso e stratificato che, come Husserl ben mostra sin dalle sue prime ricerche⁷, implica uno sguardo stratificato invischiato con la percezione anche quando mira a determinare l'invisibile come fodera del visibile. In un suo romanzo, che ha per protagonista il paradosso di un pittore ebreo, Asher Lev, l'autore Chaim Potok, gli fa scoprire, appena decenne, e quasi con stupore, che non esiste un solo modo di “vedere” e che lo sguardo, come quello di Cézanne, invece di posarsi distratto sulle forme e sui colori, va alla scoperta di un'essenza del sentire in

⁶ E. PANOFSKY, *Idea*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 25.

⁷ Si veda la recentissima raccolta dei materiali sull'immaginazione scritti da HUSSERL essenzialmente tra il 1904 e il 1905: E. HUSSERL, *Fantasia e immagine*, a cura di: C. ROZZONI, Rubettino, Soveria Mannelli 2017.

cui gli occhi sono insieme tatto e visione. “Sentivo con gli occhi, osserva il giovane Asher Lev guardando il padre, “sentivo i miei occhi muoversi lungo le pieghe dei suoi occhi e dentro e sopra le profonde rughe della sua fronte”⁸. Lo sguardo può dunque sentire le linee, i punti, i piani, la grana o il colore: può scoprire connessioni formali e qualitative ai più sconosciute, può modificare il nostro stesso modo di vedere, proprio come, dopo Cézanne, è impossibile non guardare “con altri occhi”, più attenti e più indagatori di quelli della quotidianità, la montagna Sainte Victoire che si innalza improvvisa sulla piana provenzale. Ma questi altri occhi sono pur sempre i *nostri* occhi, quelli con cui l’uomo occidentale guarda il suo mondo.

È infatti indubitabile, e del tutto banale, che l’occhio abbia una storia ed ogni epoca, di conseguenza, un inconscio ottico con le sue molteplici valorizzazioni mitiche, magiche, culturali, religiose o artistiche. Ugualmente vero, ed ugualmente banale, che il senso dell’immagine, e il nostro rapporto sia ottico sia spirituale con essa, con la sua “visibilità” e con i suoi substrati “invisibili”, si sia modificato nel tempo, subendo tutte le conseguenze delle molteplici e successive scoperte tecnologiche: la velocità di un treno, un obiettivo fotografico, la visione dall’alto da un aereo, le immagini cinematografiche, il colore di Cézanne o i bianchi di Mallarmé, l’orgia visuale dei nostri tempi massmediatici hanno modificato, probabilmente arricchito, le nostre possibilità visive, ne hanno a volte, e in primo luogo attraverso l’arte, sviluppato le potenzialità qualitative, cioè la grazia e la raffinatezza.

Tuttavia - ed è un tuttavia che pesa - vi è l’ombra di un pericolo: perché, anche se certo non si nega il significato culturale (sociale, psicologico, mediologico) dello sguardo, della sensibilità in genere e della loro articolata e complessa storia tra mito e arte, si rischia, quando si afferma che alcuni eventi simbolici modificano la struttura stessa della visione e della visibilità, cioè il nostro rapporto sensibile con il mondo, di assolutizzare la contingenza dello sguardo, ignorando che, al di là di essa, la visione ha una sua essenza esemplare, sulla quale si fonda ogni sua storia, possibile o reale.

La storia dello sguardo in Occidente, per usare un’espressione di Debray⁹, deve dunque sempre confrontarsi con la consapevolezza che l’esperienza del mondo, ai suoi vari gradi, si articola in modalità che possono venire descritte senza cedere al relativismo storico, muovendosi piuttosto verso la consapevolezza che la variazione ha spessore e senso filosofico se, e solo se, ha come sfondo l’identità degli atti percettivi con se stessi. Le immagini con cui il mondo ci appare, e con cui disegniamo la nostra storia, non sono né configurazioni che agiscono in base a immutabili principi né un fluire di contingenze che hanno senso solo all’interno di specifiche “contestualizzazioni”: lo sguardo che descrive ha un senso strutturale che articola la sua forma essenziale in atti correlati alle caratteristiche intrinseche, alle qualità e ai valori, che gli oggetti e le epoche sanno dispiegare.

E’ su queste basi che ci si può dunque interrogare, e senza timore di cedere alle mode mediologiche, sul senso e sui sensi del rapporto tra immagine e sguardo, cogliendone in primo luogo il valore *espressivo*: immagine, cose e sguardo non sono variabili impazzite bensì, nel loro coordinarsi percettivo, un essenziale “filo rosso” per

⁸ C. POTOK, *Il mio nome è Asher Lev*, tr.it. D. Saroli, Garzanti, Milano 1996, p. 97.

⁹ R. DEBRAY, *Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999.

comprendere la fenomenicità del reale, il suo essere “per noi”. Originano un “sapere” in cui l’immagine non è la “ripetizione” delle cose bensì il luogo, e il tempo, in cui ne manifesta il senso espressivo, liberandolo, come ritiene Cassirer, da tutte le determinazioni semplicemente fortuite e accidentali, afferrandone così “il punto focale”. L’immagine, dunque, non solo non è, sulla scia di non poi così lontane folate sartriane o avanguardistiche, una “derealizzazione”, bensì si pone come punto di avvio per esibire il senso simbolico, espressivo e spirituale della percezione, per comprendere, infine, che dietro essa si cela un potere che in vari modi media la relazione conoscitiva tra uno sguardo che afferra e un insieme di qualità oggettuali che vengono apprese. È attraverso un’indagine su questa polifunzionalità dell’immagine che si rivela come, nel sistema conoscitivo occidentale, l’estetica sia stata, e sia, in primo luogo, *mediazione*, appunto, l’espressione di *media*. Ed è su questo orizzonte che il discorso “mediologico” di Debray appare particolarmente illuminante. Si tratta infatti di svelare quella che Kant chiamava “arte nascosta” nelle pieghe del più profondo animo umano, in virtù della quale le immagini si trasformano in schemi e simboli del nostro conoscere, in funzioni di sapere che, pur attraverso rappresentazioni ma, per così dire, “al di là” di esse, sono il loro “non so che”, capace di superarne i limiti mimetici e memorativi.

In questa “discesa alle Madri”, episodio del *Faust* di Goethe in cui si va alla ricerca delle “immagini-modello”, comprendiamo, sui territori della storia, della società, dell’arte e della cultura, che non vi può essere dicotomia tra un’immagine, stabile e inerte, e lo sguardo che svela: guardare non è passiva ricettività bensì capacità di ordinare il visibile e organizzare l’esperienza. La storia dell’arte, e in particolare della pittura, è una tappa, pur non la sola, in questa genesi congiunta dello sguardo con le immagini, all’interno di un percorso in cui vi è posto anche per lo sguardo magico, in cui appare la forma dell’idolo, o, nella contemporaneità, per lo sguardo economico che ha nel visuale i suoi correlati. Comune, in questa varietà, e nelle sue stesse differenziazioni mediatrici o mediologiche, è forse soltanto il presupposto, cioè la consapevolezza che l’immagine è *sempre* mediazione, tra la vita e la morte, tra il visibile e l’invisibile.

L’*imago*, ricorda Debray, è nell’antichità la maschera funebre: e questo suo legame con la morte trapassa dalla classicità al mondo cristiano, contribuendo in modo rilevante alla nascita dell’arte stessa. Difendere la morte attraverso le immagini significa voler preservare la memoria, dunque un’identità storica e culturale, in virtù della quale si cercano modi figurati per intrappolare il tempo nello spazio, nella forma definita di un’immagine rappresentata. La rappresentazione è allora il tempo-spazio grazie al quale si rende presente l’assente: non sul piano magico dell’evocazione ma su quello della vera e propria sostituzione oggettuale. Così è appunto accaduto per la pittura, cioè per una delle tecniche rappresentative alle quali più è debitrice una filosofia dell’immagine in quanto capacità di “mettere in forma” la necessità antropologica di costruire legami tra visibile e invisibile, stabilizzando l’instabilità di ciò che non è, o non è più, fisicamente presente tra noi.

In questo modo le immagini, sin dall’origine del pensiero occidentale, nel loro porsi come rappresentazioni che ondeggiavano tra morte e memoria, assumono un decisivo valore simbolico: perché la rappresentazione, lungi dall’esaurirsi in una mera

ripresentazione del reale, rivela pieghe e allusioni immaginative che si sono articolate e realizzate in forme estetico-artistiche che spaziano dall'icona, dal suo essere finestra visibile sull'invisibile, ai flussi delle immagini prive di spessore conoscitivo così frequentemente padrone dei nostri schermi televisivi. L'orizzonte di questo paradigma scientifico, che Debray chiama "mediologia", non ha alcuna velleità "edificante": non vi è qui un discorso sui tragici destini o sulle magnifiche sorti della vita, e della morte, delle immagini. Si può invece afferrare il disegno dei percorsi con cui, e non solo attraverso le arti plastiche, lo sguardo occidentale (o, meglio, l'insieme dei sensi che la nostra cultura ha, a volte arbitrariamente, ricondotto al "vedere") ha saputo delineare quelle forme simboliche, quelle figure visibili che hanno la capacità di alludere a un'oscurità in cui tuttavia ci si apre al possibile, a un possibile che è nella forma e nei suoi processi costruttivi ma che mai si esaurisce in una sua visione regolamentata e categorizzata. Le immagini, simboli ontologici o simulacri che siano, portano così non su orizzonti assoluti bensì sui processi stessi che le generano: le ipotesi e le soluzioni che si delineano in questi percorsi sono forse equivalenti sul piano antropologico poiché tutti quanti manifestano e attestano il "bisogno di immagini" che lega la vita e la morte. Ma al loro interno si rivela anche un compito teorico da svolgere, salvaguardare cioè il senso estetico, sensibile, simbolico dell'immagine e, con esso, il percorso formale e formativo che rende l'immagine un contenuto di senso, la traccia visibile di un'attività spirituale, energetica, passionale, di una temporalità che non perde il proprio senso storico e produttivo traducendosi in porzioni finite di spazio.

Quando si parla di "immagine", "immaginazione" o "fantasia" si incrociano dunque vari sensi stratificati nella storia del pensiero: il ruolo conoscitivo dell'immagine rappresentativa, degli oggetti iconici, delle immagini mentali (e via scorrendo), delle immagini che circondano e integrano gli atti della percezione e del ricordo si accosta o sovrappone a significati simbolici, metaforici, allegorici, radicati nei miti, nei riti, nei meandri delle manifestazioni del sacro. L'immagine può dunque essere, al tempo stesso, la traccia mimetica di un ricordo o di una percezione, l'indeterminazione temporale di una fiaba o la concretizzazione di uno sguardo che induce a muoversi verso le prospettive di utopia, verso i misteri e i tesori di mondi possibili.

Allo stesso modo, la "civiltà dell'immagine" ha prodotto le icone, che avevano la funzione di porre in comunicazione con la verità segreta dell'invisibile, ma anche illusori simulacri, che offrono soltanto la superficie delle cose, in cui l'invisibile sfuma nell'illusione che distrugge l'autenticità del "sentire". Come recentemente scriveva Baudrillard¹⁰, rischiamo oggi di assistere a una tardiva vittoria degli iconoclasti, ottenuta non più distruggendo le immagini, bensì moltiplicandone all'infinito la produzione e disinteressandosi della loro verità estetica e del loro senso spirituale.

È di fronte a questi pericoli di "nullificazione" che la vera "svolta" è forse oggi quella di recuperare il senso simbolico dell'immagine e, soprattutto, della sua genesi, cogliendone gli "stili", comprendendo cioè che un'immagine non può mai limitarsi ad essere una "ripetizione" delle cose visibili ma, come l'arte per Klee, ha lo scopo di

¹⁰ Si veda J. BAUDRILLARD, *Illusion, désillusion esthétiques*, Sens et Tonka, Paris 1997.

“rendere visibile”, di cercare cioè gli archetipi costruttivi che sono nella natura delle cose, nei processi di genesi inventiva e organica che fanno dello sguardo la prima funzione poetica dell’uomo, mai limitata a una visione fisico-ottica o costretta all’interno di una mimetica visibilità rappresentativa.

Lo sguardo, in questo suo rapporto con il senso archetipico dell’immagine, non è, non è mai stato (e non dovrebbe mai essere) una macchina fotografica, bensì un occhio che interpreta, che vede al di là e che, di fronte alla varietà delle forme, tende a una totalità non assoluta, in cui sempre vi sia lo spazio e il tempo di un invisibile che opera nella confusione degli sfondi, nei molteplici livelli mitici, qualitativi e figurali che animano la complessa vita delle immagini. L’immagine, al di là delle fantasticherie dell’immaginario, è capacità di penetrare il senso del mondo, di sviluppare le potenzialità del comune sentire, della sensibilità estetica: e ciò accade quando, come scrive Klee, “si dilata al di là del proprio fenomeno”, in modo tale che “noi conosciamo il suo interno e sappiamo che la cosa è più di ciò che la sua apparenza dà a vedere”

Interrogarsi sulle immagini ha dunque la finalità di cogliere il loro valore simbolico, cercando di comprendere come nel nostro mondo circostante esistano enti complessi e stratificati nei quali la memoria, il ricordo, la percezione che abbiamo del mondo stesso mantengono in vita un’esistenza spirituale su cui si fonda la capacità espressiva di costruire forme, quelle forme essenzialmente temporali che si esibiscono nella vita delle scienze e delle arti. I simboli rinviano a un’esperienza che si rinnova attraverso le forme da costruire, da interpretare, da descrivere, da tradurre in sempre nuove immagini, e non ha dunque in sé le caratteristiche dell’allegoria, che è un segno che, dopo Goethe, indica solo “un complesso di significati che deve già essere conosciuto in precedenza”¹¹. Il simbolo, invece, è un senso che “innova, che “non rimanda soltanto al significato, quanto piuttosto lo fa essere presente: esso rappresenta il significato”¹², in un contesto in cui “rappresentazione” non è banalmente contrapposta a “presenza”, bensì in sé integra la duplicità e le stratificazioni dell’intero processo del “farsi segno”. In questo modo si affaccia quello che è il punto centrale, attraverso il quale forse si comprende che la forma artistica, non più di altre forme, ma con particolare forza emblematica, ha valore espressivo e simbolico perché, attraverso forme particolari, non riproduce qualcosa che già conosciamo, come accade nei segni fotografici che sono le foto tessera sui nostri documenti di identità, utili soltanto per il “riconoscimento”, per un’identità formale, bensì *producono la rappresentazione di qualcosa e la offrono sensibilmente, esibiscono in forme le differenze*. Come ben scrive Gadamer: “la rappresentazione simbolica che è opera dell’arte non ha alcun bisogno di una precisa dipendenza da cose già date in precedenza”, in quanto indica un compito, che è quello di “imparare ad ascoltare ciò che vuole parlare”¹³.

Uscire in questo modo dalle sterili contrapposizioni o dall’elogio storicistico e decostruttivo delle tracce, che vivrebbero isolate, e dall’isolamento trarrebbero il loro senso, e non dal dialogo e dalla tensione conflittuale all’identità, significa restituire al

¹¹ H. G. GADAMER, *Attualità del bello*, Marietti, Genova 1986, p. 35.

¹² Ivi, p. 37.

¹³ Ivi, p. 39.

gioco simbolico, in quanto gioco del tempo e della memoria, l'istante come punto di avvio per la *costruzione di un intero*, e quindi posto nel contesto di dinamiche associative, tutta la sua *forza morfogenetica*.

Il nucleo teorico del discorso può così essere espresso in modo sintetico. Si vuole evitare in primo luogo che un'indagine sul significato dei processi simbolici si trasformi in storia della cultura, spiegazione teorica di eventi storici, raffinata indagine di immagini particolari: il ritorno alle questioni di principio deve invece, come scrive Husserl, essere un compito che va "sempre di nuovo intrapreso"¹⁴, in primo luogo per evitare la "confusione di campi". La questione del simbolo, e della sua memoria, ha quindi una *funzione epistemologica*, che segna al tempo stesso un *indirizzo metodologico*, che si realizza nel quadro di una *esigenza fondativa*.

I simboli sono infatti *evidenze* (storiche, culturali, estetiche) che, ancor prima di una definizione storica o storico-culturale, hanno una caratteristica che sul piano metodologico attira un'attenzione descrittiva: il loro senso non si esaurisce al primo sguardo, a una definizione, a una cultura o a un linguaggio. Richiedono invece interpretazioni, sguardi stratificati, sinergie linguistiche, dimensioni diacroniche e sincroniche intrecciate: la "tematizzazione" implica un'indagine sul significato e il valore, in cui si mostri il senso dialogico ed espressivo dell'evidenza descritta. L'indagine sul simbolo è così un esplicito *modello epistemologico*: è modello perché insegna che le evidenze non possono essere ridotte a "fatti", bensì devono venire sempre di nuovo interrogate. Questa è, infatti, la *funzione della scienza*: non limitare il proprio sguardo al fattuale, non ritenere una spiegazione come "conclusiva", una "intenzionalizzazione" come "definitiva", bensì *rinnovare l'interrogazione*, cercando di connettere rappresentazione e concetto, evidenza e nascondimento, identità e differenza, senso e immagine.

Tale modello epistemologico – che vale per tutte le scienze reali o possibili – è il senso originario dell'interrogazione simbolica, ed è ciò che l'ultimo Husserl, e dopo di lui Merleau-Ponty, chiamano *intenzionalità fungente*. Questa intenzionalità simbolica è una forma di indagine descrittiva sugli oggetti che sempre si rinnova, vivendo di "temi" e sempre superandoli. Essa si riconnette a un'ulteriore caratteristica fenomenologica presente nel primo Husserl, pure essenziale per una fenomenologia del simbolico: qui, nel simbolo, non si vogliono "spiegare" le evidenze, riducendole a categorie del pensiero causale, sia esso deterministico o storicistico, bensì *descriverle*, descriverne i nessi e i decorsi. Conoscere non significa necessariamente "spiegare", costruire teorie deduttive, bensì *chiarificare* l'idea nei suoi elementi costitutivi, cioè "comprendere il senso ideale dei nessi specifici nei quali si documenta l'obiettività della conoscenza"¹⁵.

Indagare il simbolo come modello epistemologico non significa allora "spiegarlo", bensì *chiarificare suo tramite un'idea di scienza, di forma e di rappresentazione, e il senso fondativo che la descrizione fenomenologica in esse riveste*. L'intenzionalità fungente che l'interrogazione del simbolico manifesta è un'esigenza di *chiarificazione* e non di spiegazione, esigenza che è all'origine di ogni fondazione epistemologica. Tale

¹⁴ E. HUSSERL, *Ricerche logiche*, a cura di: G. PIANA, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 24.

¹⁵ Ivi, p. 286.

chiarificazione richiede uno sguardo descrittivo che si eserciti sulle evidenze empiriche, mettendone in rilievo, in primo luogo, le caratteristiche generali. In questo modo descrittivo si coglie, ed è la prima evidenza essenziale, che il simbolo, come racconta il suo stesso etimo, e la storia che ne è alla base, è un *intero*, nel senso che comporta una “unificazione di parti”.

Ma tali rappresentazioni simboliche, proprio perché “hanno un corpo”, e si estendono dunque in uno spazio, non sono entità astratte, bensì correlati di un’esperienza simbolica, ovvero di un’interrogazione della complessa stratificazione degli atti del rappresentare. Ciò rende tale esperienza non l’attestazione empirica di alcune attualità particolarmente “significative”, bensì la condizione di possibilità stessa di un’interrogazione sul senso della mondanità che, constatato l’apparire, non limita il valore cognitivo del rapporto con essa a tale constatazione, riducendolo a esempio o forma di vita. Tale esperienza simbolica, il pensiero che da essa scaturisce, è invece il “recupero” del senso della conoscenza, ovvero di quella che si presenta come sua condizione di possibilità, cioè interrogazione delle differenze, degli strati del senso, delle modalità dell’intuizione sensibile, che non si limitano al “primo sguardo”.

Questa conclusione non è il risultato di un generico sforzo ermeneutico, bensì il segno di un problema fenomenologico che, nella sintesi temporale, indaga il senso stesso del simbolico e del corpo invisibile che lo nutre. Il Tempo è l’invisibile che riunifica, inseparabile dalle cose e dalle loro rappresentazioni, forza immanente che tuttavia le trascende. Condurre dunque i paradossi dell’apparire simbolico dell’invisibile verso la sua esperienziale condizione di possibilità, è un modo per mostrare come l’immagine, che coglie il suo senso in un tempo che trasfigura la visibilità spaziale eccedendo la rappresentazione, non è un elogio astratto del valore assoluto della presenza, bensì, al contrario, un modo per descrivere, a partire dal dato empirico, le possibili e stratificate esperienze dell’invisibile. Infatti, se ci limitiamo a considerare un invisibile come trascendenza, come storicità iconologica, come allusività di un punto temporale bloccato, e via dicendo in nuove ipotetiche svolte, rischiamo di trasformare il simbolo – e la sua capacità sintetica – in diavolo, cioè in elogio della separatezza tra il visibile e l’invisibile, la rappresentazione e la presenza, lo spazio e il tempo. Al contrario, individuare la centralità di una simbolica forza temporale come momento di costruzione formale, significa evidenziare che il nucleo di un’analisi del simbolico è la comprensione degli strati e dei sensi che sono nei modi sintetici che permettono uno scambio, nei processi dell’esperienza, tra visibile e invisibile, senza perdersi in ideologici elogi di una presenza estetica che trascende una rappresentazione concettuale. Perché il problema essenziale è quello, come nella memoria, di congiungere: e l’immagine pone di fronte a una questione che è centrale per la conoscenza, perché in essa si separano il contenuto oggettuale di volta in volta in atto, la cosa che è con la sua pesantezza spazio temporale e il fenomeno dell’essere presente, che porta a rappresentazione l’essere temporale. Affermare dunque la natura corporea, ma temporale, dell’immagine simbolica significa sostenere che, in questa esigenza di riconnettere l’oggetto e la sua rappresentazione, non si devono separare i piani, bensì ritenere che il contenuto oggettuale, pur avendo nella sua temporalità qualcosa che nel fenomeno non si lascia ritrovare, “si costituisce nel fenomeno”. Le congiunzioni simboliche nell’unità del tempo, o meglio il tempo come

ricerca di un'unità simbolica del visibile e dell'invisibile che sono nell'intuizione sensibile, insegnano dunque a “mettere in luce i diversi modi della datità in senso proprio, e correlativamente la costituzione dei diversi modi dell'oggettualità, e i loro rapporti reciproci”¹⁶. Nell'ambivalenza temporale del simbolo, nel suo essere “immagine” visibile che rinvia a orizzonti invisibili, e così posti in una dimensione in cui si eccede lo spazio alludendo a una complessità temporale dell'oggetto, si comprende la stratificazione degli atti di conoscenza o, più in generale, kantianamente, degli atti di pensiero e ben si coglie proprio l'aspetto “figurale” di questa rappresentazione spaziale. Perché, come scrive Husserl, si scorgono tante “figure” della conoscenza e dei suoi atti, cogliendoli non come unità sconnesse che vagano in flussi coscienziali o presenziali, bensì atti che hanno riferimenti reciproci, solidarietà teleologiche, opportuni contesti di riempimento. E sono proprio questi *contesti* che rappresentano l'unità intelligibile del fenomeno simbolico, poiché “sono appunto essi che costituiscono l'oggettualità”¹⁷. Il simbolo diviene allora un modo per designare la forma e la legalità di quella genesi immanente che appartiene alle operazioni di coscienza, a quell'essenza fenomenica che è, al tempo stesso, vivente flusso temporale e realtà percettivamente costituita come corpo in carne ed ossa.

La genesi del simbolo è la descrizione di questa teleologia costitutiva, che prende avvio dalla presenza per giungere alle più complesse intenzionalizzazioni spirituali, e ai vari livelli di congiunzione temporale che in queste sintesi si verificano, ponendo le basi, con le loro stratificazioni, a quella che Husserl chiamava una “scienza trascendentale della cultura”, cioè una ricerca di quelle associazioni diacroniche e sincroniche tra visibile e invisibile, tra spazio e tempo che si effettuano nelle operazioni coscienziali – di una coscienza temporale di oggetto nel senso già definito. Operazioni di coscienza di cui quindi si ricercano le varie condizioni di possibilità, ricercandole e descrivendole in quelle connessioni contestuali, in quegli “interi” che non sono mero patrimonio della nostra singola soggettività, bensì mettono in campo, e in presenza, le “possibili operazioni comunitarie in generale”¹⁸.

¹⁶ E. HUSSERL, *L'idea della fenomenologia*, a cura di; M. ROSSO, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 102.

¹⁷ Ivi, p. 103.

¹⁸ E. HUSSERL, *Lezioni sulle sintesi passive*, a cura di: P. SPINICCI, Guerini, Milano 1995, p. 288.