

---

Martino Feyles

## RIFLESSIONI DAVANTI ALLO SCHERMO

### Immagine cinematografica e fenomenologia della percezione

Prenderò le mosse dalla fenomenologia della percezione elaborata da Husserl. Vorrei sottolineare – senza alcuna pretesa di completezza – tre aspetti della teoria husserliana che possono essere messi alla prova in un’analisi dell’immagine cinematografica. Svilupperò l’idea che la riflessione sull’immagine cinematografica riveli in modo plateale alcuni aspetti essenziali del percepire<sup>1</sup>. Cercherò pertanto di mostrare come il principio fondamentale dell’immagine cinematografica – la percezione illusoria del movimento – abbia una rilevanza eccezionale per una teoria della percezione come quella husserliana. In seguito prenderò in considerazione un film molto celebre e molto importante per la storia del cinema, *Le voyage dans la lune* di Georges Méliès per mostrare, a partire da un esempio, come il cinema possa esplorare proprio quelle condizioni del percepire che l’analisi husserliana descrive minutamente. Infine vorrei proporre alcune considerazioni sulla possibilità che il cinema contribuisca in modo peculiare ad una ridefinizione delle condizioni empiriche del percepire.

---

1 I filosofi più attenti hanno riconosciuto fin da subito l’eccezionalità dell’immagine cinematografica per una teoria della percezione. Probabilmente il tentativo di riflessione più importante e più elaborato rimane quello di Deleuze negli anni ’80 (cfr. G. Deleuze, *L’immagine movimento*, Ubulibri, Milano 2002; *L’immagine tempo*, Ubulibri, Milano 2004). D’altra parte Deleuze riprende esplicitamente alcune considerazioni di Bergson che risalgono ai primi del Novecento e che rappresentano un punto di riferimento imprescindibile per ogni riflessione filosofica sull’immagine cinematografica. È infatti nell’ultimo capitolo di *L’evoluzione creatrice* che si può ritrovare la prima formulazione dell’idea di “un meccanismo cinematografico” della coscienza, benché si tratti di una formulazione negativa, ovvero della critica di una cattiva illusione (cfr. H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002, p. 249). Per quel che riguarda più in particolare la tradizione fenomenologica, già negli anni ’20 Sartre aveva scritto un breve articolo in difesa del cinema (cfr. J.P. Sartre, *Apologie pour le cinéma*, in Id., *Écrits de jeunesse*, Gallimard, Paris 1990). Ma è certamente a Merleau-Ponty che bisogna attribuire il merito di aver visto con piena consapevolezza l’importanza eccezionale del cinema per una riflessione fenomenologica sulla percezione (cfr. M. Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in Id., *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris 1996). Le riflessioni che propongo in questo saggio si pongono certamente all’interno della strada tracciata dalla famosa conferenza all’Institut des Hautes études cinématographique, benché quel testo risulti ormai un po’ datato, specie per quel che riguarda i riferimenti alla “nuova” psicologia e alle teorie del cinema (per una lettura aggiornata delle riflessioni di Merleau-Ponty sul cinema, anche alla luce di alcuni testi inediti, si può vedere M. Carbone, *Sullo schermo dell’estetica*, Mimesis, Milano 2008, in part. il cap. V “Il cinema e l’immagine del pensiero”). Recentemente l’idea bergsoniana di un meccanismo cinematografico della coscienza è stata ripresa da Stiegler, che ne ha proposto una rilettura in chiave husserliana molto importante per le riflessioni che vorrei sviluppare in seguito (cfr. B. Stiegler, *La technique et le temps. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, vol. III, Galilée, Paris 2001).

### 1. Tre acquisizioni della fenomenologia husserliana della percezione

Come è noto per Husserl la percezione è un processo intenzionale, cioè è un processo in cui la coscienza oltrepassa i dati materiali che riceve, per rivolgersi ad un senso che non è riducibile alla somma di questi dati; o meglio, è un processo in cui la coscienza, attraverso un insieme di dati materiali, si dirige verso ciò che Husserl chiama “senso noematico”. Questa struttura essenziale del percepire è chiara a Husserl fin dagli anni delle *Ricerche logiche* e viene minutamente indagata in *Ideen I*. Una concezione simile ha una implicazione decisiva che vorrei sottolineare: esiste sempre uno scarto tra ciò che è realmente “dato” in una percezione – cioè il contenuto materiale, l’insieme delle sensazioni – e ciò che appare, il fenomeno vero e proprio. Così per esempio, quando vediamo una scatola, ciò che ci è *realmente* dato è un insieme di dati cromatici, organizzati in una configurazione spaziale, un insieme che varia continuamente secondo le prospettive della nostra progressiva osservazione e secondo i mutamenti di luce ed ombra che ne conseguono. Ma ciò che attraverso questi dati viene preso di mira, ciò che in questi dati *appare*, è “un di più”: «io vedo una cosa, ad esempio, una scatola, e non le mie sensazioni»<sup>2</sup>.

C’è un’esperienza, del tutto quotidiana, che rivela in modo molto chiaro questa dinamica intenzionale che è propria di ogni percepire. È l’esperienza dell’illusione, un’esperienza centrale per le analisi husserliane della percezione:

Vediamo per esempio una figura umana che sta in una vetrina, e prima reputiamo che sia un uomo reale, per esempio un impiegato in quel momento impegnato là. Ma poi tentenniamo, incerti se non si tratti di un semplice manichino. [...] Nulla viene cambiato in ciò che si è propriamente veduto, anzi c’è ancora qualcosa di più in comune tra i due stati; sia nell’uno che nell’altro stato sono appercepiti in comune vestiti, capelli etc., ma una volta si tratta di carne e sangue, l’altra di legno dipinto. Uno stesso identico fondo di dati sensibili costituisce la base di due prensioni che si sovrappongono l’una all’altra<sup>3</sup>.

Se l’illusione ci mostra in modo incontrovertibile la natura intenzionale della percezione è proprio perché attraverso il medesimo “fondo di dati sensibili” *appare* una volta un fenomeno e un’altra volta un altro fenomeno. L’inganno percettivo è l’esperienza in cui più evidentemente si mostra lo scarto tra ciò che è dato e ciò che appare, uno scarto che è proprio di ogni esperienza percettiva. L’illusione è perciò l’esperienza che segnala nel modo più evidente il fatto che la percezione è sempre un’interpretazione<sup>4</sup>.

Ma nella teoria husserliana della percezione c’è un’altra idea fondamentale che vorrei richiamare. Per Husserl la percezione è un processo sintetico, cioè un processo che si costituisce sempre in una durata, attraverso l’unificazione di fasi e di momenti molteplici. La struttura formale di questa sintesi è una struttura temporale e Husserl l’ha descritta mirabilmente nelle *Lezioni per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* del 1905<sup>5</sup>. Affinché sia

2 E. Husserl, *Ricerche logiche*, il Saggiatore, Milano 2005, vol II, p. 171; cfr. anche E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Libro I, Einaudi, Torino 2002, p. 97 e ss.

3 E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, Bompiani, Milano 1995, p. 83.

4 Sulla percezione come interpretazione cfr. E. Husserl, *Ricerche logiche*, il Saggiatore, Milano 2005, vol. I, p. 341.

5 Cfr. E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, FrancoAngeli,

possibile percepire un insieme complesso di dati – e la percezione è sempre percezione di un insieme complesso – è necessario presupporre che la coscienza possa trattenere l'appena passato, mantenendolo accanto all'“ora” attuale, benché questo appena passato non sia *realmente* “presente”. Allo stesso modo per percepire una qualsiasi variazione – e la percezione è sempre percezione di una variazione – è necessario presupporre che la coscienza possa anticipare il futuro imminente, come un orizzonte all'interno del quale il nuovo potrà essere dato. La percezione è dunque una sintesi temporale che diviene possibile solo grazie alla capacità della coscienza di ritenzione e di protenzione. Il presente della coscienza, il presente vivente non è riducibile al mero istante, alla fase “ora” *realmente* presente, perché la coscienza si distende – per usare un termine agostiniano – abbracciando nel suo sguardo l'istante che è appena trascorso, l'istante ora, e l'istante futuro la cui venuta è imminente. L'unità di ciò che è dato nella fase “ora” (la sensazione *realmente* “presente”), di ciò che è dato nella ritenzione (la sensazione appena passata) e di ciò che è anticipato nella protenzione (la sensazione attesa) è un'unità originaria: ciò significa che solo grazie a questa unità, o sintesi, le cose ci sono date originalmente, in carne ed ossa. La percezione è un processo complesso che, tenendo insieme tutti questi momenti, finalmente ci dà le cose in se stesse.

È dunque delineata la struttura formale del percepire: i dati sensibili che la percezione oltrepassa – oltrepassa ma non salta –, i dati che la percezione interpreta, devono essere ritenuti, tenuti insieme in una sintesi, sulla base dell'anticipazione di un senso unitario che prescrive all'andamento della percezione stessa una serie di aspettative, cioè di protenzioni. Ma questa anticipazione da dove trae il suo contenuto? Donde le proviene la sua concretezza? Ecco dunque la terza sottolineatura importante. È nell'esperienza passata che la percezione può reperire le indicazioni fondamentali per anticipare il presente. L'esperienza passata contiene l'insieme delle predelineazioni empiriche generali che guidano la percezione presente. Così, facendo riferimento in modo particolare alle analisi di *Esperienza e giudizio*, possiamo affermare che la percezione delle cose empiriche è di fatto sempre tipizzata. Mi permetto a questo proposito di riportare un passo piuttosto lungo, perché è particolarmente esplicito:

Ciò che è esperito come qualcosa di individualmente nuovo è innanzitutto conosciuto secondo ciò che si è propriamente percepito; esso ricorda l'eguale (o il simile). Ciò che è colto tipicamente possiede però anche un orizzonte di esperienza possibile con indicazioni di conoscenza corrispondenti, quindi possiede una tipica di caratteri ancora non esperiti ma attesi: quando vediamo un cane prevediamo subito il suo comportamento ulteriore, il suo modo tipico di mangiare, giocare, correre, saltare etc. Noi non vediamo adesso la sua dentatura, ma sebbene non abbiamo mai veduto questo cane, sappiamo in precedenza l'aspetto che avrà la sua dentatura, non in modo individualmente determinato, ma appunto in maniera tipica, per tanto che in animali ‘simili’, ‘cani’, già da tempo e spesso abbiamo sperimentato che essi hanno qualcosa come una ‘dentatura’ con una certa conformazione tipica. Dapprima ciò che si esperisce di un oggetto percepito nel procedere dell'esperienza viene senz'altro trasferito ‘appercevolmente’ a ogni oggetto percepito con elementi simili di percezione vera e propria. Noi lo pre-vediamo e l'esperienza effettiva può confermarlo oppure no. Nella conferma si amplia il contenuto di un tipo, ma altresì il tipo stesso si divide in tipi particolari. D'altronde ogni reale concreto ha pure le sue note individuali, ma queste hanno parimenti la loro forma tipica<sup>6</sup>.

Milano 2001.

6 E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, cit., pp. 304-305.

Le cose che incontriamo si collocano sempre entro un orizzonte di aspettative determinato dalla nostra esperienza precedente. D'altra parte ogni esperienza che viviamo contribuisce alla formazione – che è anche una continua riformulazione – di questo orizzonte di aspettative percettive. Husserl parla a questo proposito di “pre-conoscutezza”: il nostro rapporto con le cose si gioca sempre nello spazio aperto da questa pre-conoscenza. Il susseguirsi di una serie di esperienze simili dà origine, in un graduale processo di “sedimentazione”, ad una vera e propria *tipica della percezione*. Questa tipica, che è sempre aperta a nuovi potenziali sviluppi e anche all'eventualità di una revisione, guida e orienta il processo percettivo fin dall'inizio e regola le nostre aspettative sul comportamento dell'oggetto<sup>7</sup>.

### 2. Interpretazione fenomenologica del movimento stroboscopico

A questo punto, dopo queste tre rapide sottolineature, possiamo renderci conto della rilevanza fenomenologica dell'esperienza dell'immagine cinematografica. Il punto di abbrivio di una considerazione fenomenologica dell'immagine cinematografica non può che essere l'analisi di un'illusione. È necessario cioè domandarsi quale sia il significato del movimento stroboscopico dal punto di vista di una fenomenologia della percezione. È chiaro che tutte le esperienze di movimento apparente hanno di per sé un significato fenomenologico eccezionale e meriterebbero di essere considerate attentamente. Se la fenomenologia è la scienza dei fenomeni, cioè di ciò che *appare*, è chiaro che la questione del movimento *apparente* deve essere uno dei suoi argomenti di fondo. Ma tra tutte le esperienze di movimento apparente quella del movimento stroboscopico è la più rilevante. Cosa ha da dire la fenomenologia di fronte ad una simile esperienza?

Invece di vedere una sequenza di molteplici immagini (fotogrammi) immobili, molto simili tra loro, vediamo un'unica immagine in movimento. Invece di vedere il movimento *delle* immagini (la continua apparizione e sparizione di una molteplicità di immagini molto simili) vediamo il movimento *nell'*immagine. Già dai tempi dei famosi esperimenti di Wertheimer la psicologia ci ha insegnato che questa illusione può essere ridotta alla sua forma più elementare, alla forma che ne contiene il principio essenziale: si tratta del cosiddetto *effetto phi*. Una serie di lampadine posizionate lungo una linea si accende in sequenza e noi vediamo una sola luce muoversi da un estremo all'altro della linea – un'esperienza che ci accade quotidianamente quando vediamo cartelloni luminosi lungo strade e autostrade. È qui all'opera lo stesso principio fondamentale che permette il realizzarsi della illusione stroboscopica: si tratta evidentemente di un principio di unificazione, di un principio di sintesi. Ora, proprio il meccanismo di questa unificazione è illuminato dalla descrizione del percepire che abbiamo tratteggiato prima.

---

7 «Se abbiamo conosciuto una cosa e se ne presenta nel nostro campo visivo una seconda che, per quanto concerne il lato propriamente visto, concorda con la prima che è a noi nota, allora la nuova cosa riceve, per una legge essenziale della conoscenza, l'intera predelineazione conoscitiva della precedente (la riceve in virtù di una interna coincidenza con quest'ultima, che viene ridestata da un'associazione di somiglianza'») ( E. Husserl, *Lezioni sulla sintesi passiva*, Guerini e Associati, Milano 2001, p. 41).

Vediamo il movimento di un unico punto luminoso dalla posizione A alla posizione D. Ma dobbiamo domandarci cosa è *realmente* dato quando facciamo l'esperienza di questo movimento. E possiamo confrontare ciò che è effettivamente dato in questa esperienza, con ciò che è costituito sul fondamento di questo dato. Ecco allora che ci accorgiamo che ciò che è dato in senso stretto è: "una luce in A", poi "una luce in B", poi "una luce in C", poi "una luce in D". Il movimento non è affatto un dato effettivo nella percezione. Non è possibile alcuna sensazione del movimento; il movimento può solo *essere percepito*. Per questo il *fenomeno phi* è una esemplificazione eccezionale della struttura intenzionale del percepire. Noi registriamo un certo insieme di dati ("luce in A", "luce in B", "luce in C", "luce in D") attraverso i quali siamo in rapporto con una configurazione di senso che non è riducibile a questi stessi dati. Attraverso una serie successiva di apparizioni immobili ciò che è intenzionato (il senso noematico verso cui siamo diretti) è il "movimento di un punto luminoso X da A a D".

Ma c'è di più. Perché sia possibile che sul fondamento di questi dati la coscienza possa costituire un particolare fenomeno, cioè l'esperienza del movimento del punto luminoso X dalla posizione A alla posizione D, è necessario presupporre quella fondamentale sintesi temporale cui abbiamo accennato in precedenza. È necessario che la coscienza, quando ciò che è dato nell'"ora" è il contenuto "una luce in B", abbia ancora "presente" in una ritenzione il dato "una luce in A". Solo così diviene possibile l'unificazione necessaria alla costituzione del fenomeno "movimento di X". La coscienza deve poter tenere insieme ciò che è dato in diverse fasi successive (A, B, C e D). Non solo. È ugualmente necessario, affinché la sintesi sia possibile, che la coscienza, nel momento in cui il contenuto dato è "una luce in A", sia già rivolta verso una serie limitata di possibili configurazioni di insieme, o se si preferisce, di forme, o di unità, all'interno delle quali quel particolare contenuto potrebbe sensatamente collocarsi. Ed è necessario che queste configurazioni possibili, fin da subito anticipate (che sono in un certo senso diverse ipotesi di lettura), suggeriscano delle aspettative per ciò che verrà. Così la coscienza deve poter anticipare in una serie di protenzioni vuote e indeterminate i contorni generali del contenuto che ancora non è dato. Così, nel momento in cui la coscienza registra "una luce in A", sono già presenti molteplici orizzonti di senso, molteplici possibilità percettive, entro le quali questo dato può inserirsi. È possibile, per esempio, che il punto luminoso si sposti verso destra e questa possibilità implica un'aspettativa generica sul futuro: poi vedremo "una luce in B". Ma è anche possibile che il punto luminoso si sposti verso sinistra: poi vedremo "una luce in A". Così come sarebbe altrettanto possibile se il punto luminoso rimanesse immobile, ma cambiasse la sua intensità luminosa: in questo caso vedremo *ancora* "una luce in A", ma meno intensa. Si tratta di configurazioni diverse che, nel momento in cui il movimento ha inizio, hanno tutte la medesima plausibilità. Quando poi *realmente* si accende la luce in B, uno di questi orizzonti di possibilità viene confermato e una linea protenzionale trova riempimento. Ma insieme con la linea protenzionale trova conferma anche il senso percettivo, l'unità, la forma da cui quelle anticipazioni scaturivano<sup>8</sup>. Ecco "una luce in B", così come è lecito attendersi se l'oggetto si sta spostando verso destra: dunque sto proprio vedendo un punto luminoso X che si muove verso destra. Questo senso

8 È infatti nel senso percettivo che sono contenute le indicazioni per tutte le esperienze ulteriori riguardanti un oggetto. Cfr. E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologia*, Libro II, Einaudi, Torino 2002, p. 39.

percettivo, o noema, si viene progressivamente determinando, in modo sempre più preciso: il punto luminoso X si è mosso verso destra, fino al punto D, passando per C, con questa particolare velocità ecc. Ed è proprio questo senso percettivo che bisogna cercare in quel “di più” rispetto ai meri dati che è necessario perché si dia il fenomeno di un movimento apparente.

Ricapitoliamo. I dati meramente sensibili sono questi: “una luce in A”, “una luce in B”, “una luce in C”, “una luce in D”. Il senso noematico intenzionato attraverso questi dati è un’unità non riducibile a questi dati: “il punto luminoso X si muove da A a D”. E, affinché sia possibile che questo senso si costituisca, deve avvenire una sintesi che richiede tutta la dinamica della protenzione e della ritenzione. Il *fenomeno phi*, in altre parole, è una illustrazione meravigliosa, per la sua semplicità fenomenica e per la sua universalità fenomenica, proprio di quella struttura formale del percepire che la fenomenologia della percezione di Husserl aveva evidenziato. E l’immagine cinematografica, che di quel fenomeno è la versione più complessa e compiuta, è la dimostrazione che quella struttura è necessaria, non solo quando si tratta delle melodie di husserliana memoria, ma quotidianamente, in ogni contesto e per la percezione di ogni aspetto del reale.

Bisogna notare ancora una volta che l’esperienza di un’illusione – tale è il movimento stroboscopico – ci appare come una rivelazione circa la natura del percepire in generale. Se la percezione non fosse un processo intenzionale e sintetico, se non fosse una interpretazione fondata sulla struttura ritenzione-protenzione, posti di fronte ad uno schermo, noi assisteremmo allo spettacolo caotico e incomprensibile del susseguirsi di fotogrammi isolati, ma *attraverso* questi fotogrammi, *in* questi fotogrammi, non riusciremmo a vedere alcun movimento. E, naturalmente, siamo autorizzati a supporre che i meccanismi della coscienza che sono in funzione quando siamo davanti ad uno schermo siano gli stessi che entrano in gioco davanti a qualsiasi brandello di realtà. Ciò che il cinema ci rivela è che la percezione del movimento è in un certo senso sempre stroboscopica<sup>9</sup>. La medesima interpretazione dei dati è necessaria per vedere tanto il movimento apparente quanto il movimento reale. Così come la medesima “lettura” della profondità è necessaria per vedere tanto un *trompe-l’oeil* barocco, quanto una immagine retinica piatta.

### 3. La spettacolare fine dei seleniti e la logica della percezione

Due idee di fondo della teoria husserliana della percezione trovano dunque una eccezionale conferma in un’analisi fenomenologica dell’illusione stroboscopica. L’*effetto phi* dimostra – se così si può dire – che la percezione è un processo intenzionale e che questo processo è una sintesi temporale. Rimane ancora da considerare il terzo aspetto della teoria husserliana:

---

9 Cfr. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 316. Se l’immagine cinematografica ha un’eccezionale valore esemplare è proprio perché mostra in atto un principio valido per la percezione di ogni movimento. Su questo punto la maggior parte dei lavori di psicologia della visione e la maggior parte degli studi teorici sul cinema concordano: il cinema, che è un caso di movimento apparente, mette in mostra il medesimo meccanismo visuale che serve per vedere ogni movimento reale. Cfr. anche J. Aumont, *L’image*, Armand Colin, Paris 2005, p. 32 e ss.; P. Bressan, *Il colore della luna. Come vediamo e perché*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 179; M. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, il Mulino, Bologna 1998, p. 225.

è la questione della tipica della percezione che ho cercato di evidenziare brevemente. Per illustrare il nesso tra questa questione e l'esperienza dell'immagine cinematografica vorrei analizzare – sempre con l'occhio del fenomenologo – alcune sequenze di *Le voyage dans la lune*. Non è un caso se per illustrare questo terzo passaggio scelgo proprio questo film. Innanzitutto è del tutto rilevante il fatto che Méliès sia di mestiere un illusionista, il fatto che il suo cinema abbia un rapporto essenziale con l'illusione. Nello stesso tempo l'estrema semplicità degli artifici messi in opera per ottenere di volta in volta l'inganno – si tratta di un film del 1902, non bisogna dimenticarlo –, rende più semplice l'analisi e ci permette di scorgere senza esitazioni l'essenziale. Guardando uno qualsiasi dei più spettacolari film odierni c'è sempre il rischio di pensare che la responsabilità dell'illusione sia innanzitutto da attribuire a sofisticate tecniche di produzione dell'immagine o a mirabolanti tecnologie dell'effetto speciale. Ciò è certamente vero. Ma l'illusione è innanzitutto “merito” della coscienza e del suo modo di rapportarsi al mondo.

Guardando il film di Méliès assistiamo ad un certo punto ad una scena insieme comica e spettacolare. Gli scienziati terrestri sbarcati sulla luna stanno esplorando la misteriosa caverna dei funghi giganti. Uno degli scienziati si avvicina stupito ad un enorme fungo, appoggia a terra il suo ombrello ed ecco che questo si trasforma magicamente in un fungo. Non solo. Ad un tratto il fungo-ombrello comincia ad aumentare di dimensioni e cresce smisuratamente. Dopo qualche istante compare, proprio dietro all'enorme fungo, un buffo personaggio: è un “selenita”, uno degli abitanti della luna. L'alieno misterioso si rivela subito decisamente aggressivo e lo scienziato terrestre, aggredito, gli assesta un colpo secco di ombrello proprio sulla testa. Qui accade l'ennesimo colpo di scena. Il selenita, colpito alla testa, esplose e svanisce in una nuvola di fumo.

Aldilà del suo valore artistico o della sua importanza per la storia del cinema cos'ha di interessante questa scena dal punto di vista di una fenomenologia della percezione? Anche in questo caso possiamo praticare l'esercizio fenomenologico di guardare solo a ciò che è dato e di distinguere ciò che ci è dato come fenomeno da ciò che accade realmente. Vediamo un ombrello poggiato a terra trasformarsi in un fungo. Senza alcun dubbio noi *vediamo* questa trasformazione. *Sappiamo* tuttavia che si tratta di un trucco cinematografico. Dobbiamo domandarci come è possibile che, nonostante la nostra piena consapevolezza, l'inganno percettivo riesca così efficacemente. Cosa rende possibile la percezione “un ombrello si trasforma in un fungo”? Si tratta di una percezione razionalmente assurda. Eppure nonostante questa assurdità l'immagine che percepiamo è del tutto convincente dal punto di vista percettivo. Cosa rende possibile questa primitiva ma anche persuasiva illusione? La risposta contenuta in tutte le storie del cinema è: il montaggio. Certo. Ma allora, cosa rende possibile questo montaggio? Il montaggio, in fondo, è associazione di immagini. Cosa rende possibile che una serie di immagini abilmente abbinata dia origine ad un'illusione del genere?

Guardiamo attentamente ciò che ci è “dato” sensibilmente. Vediamo un oggetto X (l'ombrello) in una determinata posizione: “un X in A”. Immediatamente dopo vediamo un altro oggetto Y (il fungo) nella stessa identica posizione: “un Y in A”. Abbiamo a disposizione almeno due “letture” di questi dati sensibili: o X è scomparso e al suo posto è apparso Y, oppure X si è trasformato in Y. Ci si può domandare perché noi “scegliamo” la seconda lettura, ovvero cos'è che rende più plausibile, o più semplice, la seconda lettura (e la risposta sui cui tornerò tra poco è: l'esperienza passata). Ma prima ancora bisogna chiedersi cosa

## I Immagini e filosofia

rende possibile la percezione “trasformazione di X in Y”. E constatare che per la possibilità di una “lettura” di questa immagine è necessaria la medesima struttura che era messa in atto nel caso dell’*effetto phi*. Mentre vedo “un X in A” (l’ombrello) è già presente un orizzonte di protenzioni e di questo orizzonte è parte la legittima attesa che X sia ancora presente tra un istante. In virtù di questa attesa, come abbiamo visto prima, se il “dato” successivo fosse “un X in B” noi vedremo un movimento di X da A a B, piuttosto che la sua scomparsa e riapparizione. Ed in virtù della medesima attesa qui noi possiamo vedere X trasformarsi in Y (il fungo), invece di una semplice successione di X e Y. Ovviamente, mentre vedo il fungo, l’ombrello deve essermi ancora “presente” in qualche modo, altrimenti non vi sarebbe alcuna trasformazione. Perciò il passaggio dalla semplice successione “prima X poi Y” alla unità “trasformazione di X in Y” richiede la capacità di ritenzione e di protenzione della coscienza.

A questo punto possiamo affrontare la domanda messa da parte in precedenza: su cosa si fonda l’interpretazione percettiva del dato presente? Per farlo consideriamo ora l’altro strabiliante avvenimento che Méliès riesce a farci vedere: l’esplosione del selenita. Vediamo una figura simil-umana agitarsi di fronte allo scienziato. Assistiamo all’evento del colpo. Adesso al posto della figura gesticolante c’è una nube di fumo. Benché la scena sia assurda dal punto di vista razionale essa obbedisce ad una rigorosa logica percettiva. Cosa sarebbe accaduto se Méliès avesse montato l’immagine del colpo di ombrello, *poi* l’immagine con la nube di fumo, *poi* una nuova immagine del selenita colpito, *poi* l’immagine di un lampo e *poi* nuovamente l’immagine della nube di fumo? La scena dal punto di vista percettivo non sarebbe affatto convincente. Tutto ciò è ovvio. Ma non è più ovvio se ci domandiamo perché non sarebbe convincente. Cosa ci sarebbe di più assurdo in questa seconda versione della scena rispetto a quella originale? Che senso ha parlare di “percezione convincente” a proposito di un selenita (!) che esplose? Eppure è evidente che il montaggio di questa scena segue una logica percettiva rigorosa. Molte volte ci è capitato di vedere esplodere un oggetto. Abbiamo visto esplodere un petardo, per esempio: lì dove prima c’era un corpo materiale, rosso, allungato, di piccole dimensioni, all’improvviso abbiamo visto un lampo e poi una nube di fumo. Molte altre volte abbiamo avuto esperienze simili. Tutte queste esperienze hanno lasciato una traccia, si sono “sedimentate” – direbbe Husserl – e hanno dato origine ad una “tipica” del fenomeno “esplosione”. Questa tipica è legittimata dal fatto che non ci è mai capitato di vedere un oggetto esplodere in altro modo. Per esempio sarebbe del tutto assurda la sequenza: “una nube di fumo”, *poi* “una luce abbagliante”, *poi* “la scomparsa del petardo”. Sarebbe assurda. Ma secondo quale logica? La stessa logica seguendo la quale noi oggi potremmo perfettamente integrare la rappresentazione di Méliès. Volendo aggiungere il sonoro alle immagini di *Le voyage sur la lune* noi dovremmo inserire un rumore ben determinato, in un momento ben determinato. Dovremmo inserire nel preciso momento in cui il selenita viene colpito, il rumore “scoppio”, per esempio il rumore di un petardo o di un colpo di pistola. Non avrebbe alcun senso aggiungere il rumore “frantumazione”, per esempio il rumore che fa un bicchiere quando cade a terra e va in pezzi. È questa coerenza percettiva, del tutto diversa dalla coerenza razionale, che rende plausibile un’immagine. È questa tipica della percezione che ci permette di vedere, benché sia del tutto assurdo, “un selenita che esplose”.

#### 4. *L'immagine cinematografica e la rfigurazione della percezione*

Le considerazioni alle quali siamo giunti analizzando *Le voyage dans la lune* possono facilmente essere generalizzate. Un'analisi delle modalità attraverso le quali un film costruisce i suoi eventi (grazie al montaggio) rivela schemi empirici, abitudini percettive e tipi percettivi che hanno valore regolativo. Il cinema lavora in modo del tutto peculiare sui meccanismi del percepire e in questo senso diviene lecito parlare di un meccanismo cinematografico della percezione. Questa tesi non ha ovviamente alcun significato dal punto di vista della critica cinematografica e non può in nessun modo dare indicazioni per un giudizio di valore – evidentemente nessun film può essere giudicato per la sua capacità di rendere evidenti aspetti oscuri del percepire. Ha invece un'importante implicazione politica. Proprio perché lavora sulle condizioni fondamentali del percepire il cinema ha in serbo potenzialità del tutto peculiari di rfigurazione della nostra esperienza del mondo.

C'è un aspetto che va sottolineato immediatamente, anche per cogliere lo sfondo problematico di questa tesi. Quando parliamo di rfigurazione della percezione non stiamo parlando di un cambiamento nel modo di pensare, o di una trasformazione di un paradigma conoscitivo o del superamento di un certo sistema ideologico. La formazione dei tipi percettivi che orientano la nostra percezione delle cose è un processo che si svolge interamente al livello di quella che Husserl chiamava “esperienza antepredicativa”. Questa notazione apparentemente marginale acquista tutta la sua rilevanza quando si considera il carattere tendenzialmente passivo di questo processo. Parlare di rfigurazione della percezione significa parlare di qualcosa che accade ad un livello che non è ancora quello del pensiero e che è indipendente da ogni assenso del soggetto. Dunque di un processo di cui il soggetto non può essere padrone, un processo che può compiersi anche suo malgrado. La coscienza non domina i processi di formazione e rfigurazione dei tipi percettivi. Allora, evidentemente, se è vero che il cinema – insieme con altre tecniche audiovisive<sup>10</sup> – ha in serbo una peculiare capacità di rfigurazione della percezione, questa potenzialità, proprio perché riguarda un aspetto essenziale della nostra percezione del mondo e proprio perché interviene ad un livello che non è coscientemente padroneggiabile, è anche un problema politico. Un'immagine che contribuisce a modificare il nostro modo di percepire non può mai essere un'immagine politicamente neutra. Tuttavia, non è affatto ovvio che sia lecito parlare di “rfigurazione della percezione”.

In *Tempo e racconto* Paul Ricœur ha proposto l'idea – estremamente interessante – di una rfigurazione del mondo ad opera del racconto<sup>11</sup>. Ora, se è posta nei termini ricœuriani, la questione della rfigurazione è difficilmente discutibile. Come negare che la nostra esperienza del mondo, l'insieme dei valori cui facciamo riferimento, il nostro modo di agire siano essenzialmente modificati dall'esperienza della lettura di un grande romanzo o – aggiungo ancora una volta – dall'esperienza della visione di un film importante? E come negare che il nostro modo di accedere al passato sia essenzialmente in debito con le risorse narrative e con

10 È chiaro che le considerazioni che svolgo qui a proposito del cinema possono essere estese a tutte le immagini audiovisive, dai telefilm della televisione fino ai video di YouTube. Nella misura in cui sono “montate” tutte queste immagini presuppongono i medesimi meccanismi percettivi e contribuiscono ugualmente a rfigurare i tipi percettivi. In questo senso il cinema è solo il primogenito di una numerosa discendenza.

11 Cfr. P. Ricœur, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 2001, vol. I.

le tecniche del racconto che abbiamo a disposizione? Nessun problema, dunque, se si vuole parlare di una rifigurazione della memoria o di una riconfigurazione della storia. Ma per quel che riguarda la percezione le cose sono molto più problematiche.

Si ammetterà senza difficoltà che la percezione delle cose e del mondo è influenzata da fattori sociali, dai media, dal contesto storico-culturale e da molti altri fattori. Ma tutte queste influenze rimangono in ultima analisi esteriori, accidentali, e, se è intesa in questo modo, la rifigurazione della percezione si riduce ad un'idea generica, in fondo, ad una banalità. D'altra parte il tentativo di intendere la possibilità di una rifigurazione della percezione in modo letterale, come un vero e proprio sconvolgimento, una trasformazione essenziale, si scontra ben presto con la resistenza oggettiva di una serie di dati di fatto che si possono violare solo in modo ideologico. Si può tranquillamente affermare, per esempio, che l'evoluzione della pittura occidentale ha influenzato il nostro modo di vedere. A patto però che questa affermazione rimanga generica: certamente dopo gli impressionisti abbiamo guardato in modo diverso la cattedrale della nostra città al tramonto. Se però si tenta di affermare che la nostra percezione del movimento è letteralmente cambiata prima e dopo il cubismo, ben presto ci si scontra con l'evidenza dei fatti: prima e dopo il cubismo l'occhio reagisce esattamente allo stesso modo alla luce; prima e dopo il cubismo il corredo cognitivo della visione rimane invariato. È all'interno di questo dilemma che le descrizioni husserliane di *Esperienza e giudizio* acquistano una rilevanza nuova. È all'interno di questo dilemma che una riflessione sull'immagine cinematografica fenomenologicamente attrezzata si rivela interessante.

Il fatto è che la rifigurazione della percezione deve essere intesa come una rifigurazione della "tipica" della percezione. Questo non è poco. Ma non è nemmeno troppo. Non è poco perché, se è vero che il mondo è sempre esperito in maniera tipizzata, come Husserl ci ha mostrato, allora la rifigurazione dei tipi della percezione significa di fatto la possibilità della riconfigurazione di tutti i contorni delle cose del mondo in cui viviamo. E poiché la "tipica" del percepire è storicamente condizionata, resta aperta la possibilità di un vero e proprio sconvolgimento nel modo in cui le cose empiriche ci sono date. Non è troppo perché non implica la negazione delle evidenze scientifiche o l'ipotesi di improbabili mutamenti nelle strutture essenziali della nostra mente. D'altra parte il ruolo che gioca qui la riflessione sull'immagine cinematografica non è affatto marginale perché il cinema deve continuamente mettere in pratica le regole fondamentali di una tipica della percezione. Le deve mettere in pratica per rendere credibili i suoi montaggi e le sue costruzioni di senso. Ma, proprio perché continuamente pratica queste regole, il cinema contribuisce (forse più di ogni altro mezzo espressivo) a riconfigurarle.

Così lo spettatore odierno, quando vede il film di Méliès, trova del tutto plausibile la spettacolare esplosione del selenita, perché la tipica del percepire che permette a quel montaggio di essere sensato non è cambiata di una virgola negli ultimi cento anni. Altrove, invece, le immagini di *Le voyage sur la lune* tradiscono la loro appartenenza ad una logica percettiva antiquata. Non certo per via degli intrinseci limiti tecnici: il bianco e nero, la mancanza di sonoro, la scarsa qualità ecc. E nemmeno per la povertà degli effetti speciali, che, anzi, come abbiamo visto, conservano tutta la loro potenza persuasiva. È proprio la "tipica" della percezione che governa quelle immagini ad apparire vecchia, superata. Per noi, soggetti percipienti del ventunesimo secolo, non è affatto assurdo che la luna sia abitata da seleniti che esplodono quando sono colpiti da un'ombrellata. È assurdo che gli uomini sulla luna cammi-

**I**

Martino Feyles  
*Riflessioni davanti allo schermo*

nino tranquillamente, senza esitazioni, senza nessuna difficoltà, come se ci fosse la forza di gravità terrestre. Nessun film oggi si permetterebbe una simile ingenuità. Ma perché? Per via della potenza rfigurante di una immagine che tutti abbiamo visto almeno una volta. Grazie a quella immagine anche il più sprovveduto spettatore odierno sa quali sono le generalità percettive che rendono plausibile una passeggiata sulla luna. Benché probabilmente non sia mai stato sulla luna e sia nato molti anni dopo il piccolo-grande passo di Neil Armstrong.

