

Attilio Scuderi

Sartre e l'impero delle immagini

TITLE: *Sartre and the empire of images*

ABSTRACT: Sartre's Theory of Images is a turning point in Contemporary Visual Culture debate. The essay discusses the theoretical premises of his seminal contribution, compares Sartre's meditation with the Theory of Fictional Worlds, and connects the idea of Freedom in Sartre's *What is literature?* with the Liberty of Imagination stated in *L'Imaginaire*.

KEYWORDS: Sartre; Image; Imagery; Imagination; Barthes; Husserl

«L'immagine è un certo tipo di coscienza»
(J.-P. SARTRE, *L'immaginazione*, Bompiani, Milano 1962, p. 140)

1. *Una dibattuta eredità*

La riflessione di Jean Paul Sartre sui temi dell'immagine, dell'immaginazione e dell'immaginario umano è un basso continuo che accompagna le pagine del filosofo parigino sino alle opere della maturità, come schermo privilegiato di un'interrogazione costante e problematica sul soggetto e sulla costruzione della realtà individuale. Tale riflessione ha però una decisa impennata in un passaggio cruciale, quello degli anni Trenta, tra il cosiddetto *periodo fenomenologico*, segnato dalla lettura di Husserl, e la tormentata *fase esistenzialista* a cui si ascrive l'opera filosoficamente più impegnativa, *L'essere e il nulla* (1943). Le opere che Sartre dedica in modo mirato alla riflessione sulle immagini sono infatti due: *L'immaginazione*, del 1936, e *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, del 1940. Due opere saggistiche costruite come tappe di un'unica meditazione che ha al suo interno (come una tappa, fondamentale, della stessa meditazione) un'altra opera, ben diversa per genere e struttura, frutto di quell'oscillazione costante tra ragioni della creazione mimetica e necessità del pensiero errante e speculativo che è il *pendolo intellettuale* dell'opera sartriana: alludo al

più celebre romanzo-saggio *La nausée* (*La nausea*, 1938).

La teoria sartriana dell'immaginazione si muove all'interno di un duplice scarto teorico ed intellettuale: da una parte andava superato l'approccio della Scuola di Wurzburg che vedeva l'immagine mentale quale puro residuo della percezione, sottoprodotto dell'attività logico-razionale; infatti nella pratica di introspezione sistematica (o provocata, il cosiddetto *Ausfragemethode*) degli allievi del padre della psicologia scientifica Wilhelm Wundt, l'immagine è vista come l'ostacolo psichico centrale alla dimensione pura e fine del pensiero astratto, un residuo del *materiale percettivo* che l'azione di investigazione analitica deve individuare, isolare, depurare, superare. Dall'altro lato Sartre si confronta, in modo agonico e generoso, con il pensiero bergsoniano, in particolare con *Matière et Mémoire* (1896), dove l'immagine è essenzialmente traccia mnestica, procedimento centrale e insieme ancillare al servizio delle dinamiche della memoria fisico-psichica.

Lo scarto sartriano rispetto a queste due influenti letture dell'immaginario è netto. Sulla scorta di Husserl, ma innovando non poco rispetto all'autore delle *Idee per una filosofia pura e per una filosofia fenomenologica* (1913-1929), Sartre afferma infatti che l'immagine è un atto di coscienza, un ponte fondamentale tra la dimensione percettiva e quella concettuale; l'immagine è l'atto che pone in contatto coscienza e oggetto, il campo di tensione fondamentale e il *trait d'union* tra sfera fisico-oggettuale e sfera intellettuale e mentale. Ma facciamo parlare lo stesso autore:

Il termine "immagine" [...] è una certa maniera dell'oggetto di presentarsi alla coscienza, o se si preferisce una certa maniera della coscienza di darsi un oggetto [...]. L'immagine è un atto sintetico il quale unisce a elementi più propriamente rappresentativi un sapere concreto, non immaginato [...]. Una coscienza percettiva appare a se stessa come passività. All'opposto, una coscienza immaginativa si dà a se stessa come coscienza immaginativa, vale a dire come spontaneità che produce e conserva l'oggetto in immagine [...] L'immagine non è uno stato, un residuo solido e opaco, è invece una coscienza [...]. Essa è spontanea e creatrice; sostiene e mantiene con una creazione continua le qualità sensibili del suo oggetto¹.

Da queste poche citazioni traspaiono già – li riprenderemo – alcuni

¹ J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* [1940], Gallimard, Paris 1948 (trad. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1976, citazioni dalle pp. 18, 21, 30, 31).

degli elementi chiave di una teoria dell'immagine che individua e analizza per la prima volta con profondità, storica e antropologica, un dispositivo centrale della coscienza umana fin lì marginalizzato, ponendolo al centro del dibattito epistemico, culturale ed etico. Ciò nonostante la riflessione sartriana (ma non solo in questo ambito, a dire il vero) risulta estremamente sacrificata da alcune delle più recenti riflessioni sulla filosofia delle immagini. Alludo alle critiche non poco velate che gli rivolge l'approccio archetipologico e antropologico all'immaginario di Gilbert Durand col suo *Le structures anthropologiques de l'Imaginaire* (1963); oppure ancora all'assoluta perifericità alla quale il pensiero di Sartre è relegato nel pur fondamentale *Philosophie des images* (1997) di Jean-Jacques Wunenburger (forse il più completo studioso in chiave filosofica dell'immagine e dell'immaginario nelle sue più diverse accezioni, di scuola bachelardiana e durandiana).

A volere sintetizzare le linee di un dibattito certo più complesso, si può dire che a Sartre, quale problematico padre putativo di una filosofia dell'immaginario, vengano mossi essenzialmente tre rilievi. Per prima cosa gli si rimprovera di avere praticato una lettura esclusivamente psicologica e intimista dell'immagine e dell'immaginario, seguendo una sorta di *impressionismo fenomenologico* che avrebbe come esito non dichiarato, e nonostante gli intenti, quello di restituire l'immagine allo stato di parente povera della mente: a tale obiezione si può rispondere che Sartre dichiara esplicitamente, nelle due opere in oggetto, la matrice e il metodo fenomenologici come procedimenti conoscitivi, rinunciando programmaticamente al punto di vista del soggetto sovrano razionalista e praticando con coraggio la vertigine dell'indeterminazione che ogni atto di coscienza e conoscenza, come con-fusione tra oggetto e soggetto, comporta. La seconda obiezione è ancor meno generosa ed è connessa alla prima; Sartre avrebbe alienato l'esperienza dell'immagine da un continuum storico-culturale, ponendo se stesso al centro come principio totale (inizio, centro e fine) della sua indagine: questa obiezione svaluta la lunga disamina che nelle due opere in oggetto, ma soprattutto nella prima, *L'Imagination*, egli compie delle filosofie dell'immagine, a partire dal mondo antico (la teoria dei simulacri visivi atomistico-epicurea) e soprattutto nel moderno, con un'analisi del canone filosofico (Cartesio, Locke, Hume, Kant, tra altri) non priva di asprezze argomentative, certo estremamente personale, ma non per questo meno completa e innovativa. L'ultima obiezione è però forse la meno fondata ed è quella che ci pare utile provare a confutare con maggiore respiro: Sartre, secondo i suoi critici, avrebbe praticato una filosofia dell'immagine che cancella la dimensione estetica dell'immaginario,

i linguaggi dell'arte come fenomeno immaginativo e la base immaginaria del fatto artistico in sé e per sé. È davvero così?

2. Immagine e mondi possibili

Per Sartre, come abbiamo visto, l'atto immaginario è un gesto di coscienza intenzionale, rappresentativa, spontanea e creatrice. In ciò egli critica esplicitamente una delle fonti più intime del suo pensiero, il Kant dell'*Antropologia pragmatica*. In quell'opera infatti il filosofo di Königsberg dedica una parte sostanziale del primo libro (nello specifico la sezione dal titolo *Della facoltà di conoscere*, §§ 28-33) all'immaginazione; e la sua conclusione (per non dire la sua censura) è perentoria:

L'immaginazione è o *inventiva* (produttiva) o semplicemente *rievo-cativa* (riproduttiva). La produttiva però non è per questo *creatrice*, cioè non può creare una rappresentazione sensibile, che non sia mai stata data precedentemente alla nostra facoltà di sentire [...]. Se dunque l'immaginazione è una così grande artista, anzi incantatrice, essa non è però creatrice, ma deve prendere la *materia* delle sue immagini dai sensi [...]. L'immaginazione non è dunque così creatrice come la si vanta².

Se per Kant l'immaginazione è certo un processo fondamentale ma in fin dei conti fonte di corruzione della vera ragione (dunque fomentatrice di *vitia perversa*), in Sartre, aperto come pochi all'immaginario contemporaneo, affascinato dalla multimedialità artistica, sensibile all'antropologia delle rappresentazioni, ogni immagine è un atto magico-affettivo, che celebra l'assenza dell'oggetto e ne costruisce un *analogon* che ha un complesso valore euristico, di mimesi e propagazione del mondo. Lo dice in pagine davvero essenziali parlando dell'effetto-ritratto nelle culture umane:

Nel ritratto noi miriamo ad un oggetto che è "a mille miglia da noi". Ma, d'altra parte, tutte le sue qualità fisiche si trovano là, davanti a noi. L'oggetto è posto come assente, ma l'impressione è presente. C'è in questo caso una sintesi irrazionale, difficilmente esprimibile. Guardo, per esempio, un ritratto di Carlo VIII agli Uffizi [...]. Il rapporto posto dalla coscienza, nell'atteggiamento immaginativo, fra il ritratto e l'originale è propriamente magico. Carlo VIII è, a

² I. Kant, *Antropologia pragmatica* [1798], trad. it. di G. Vidari, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 52-53 e 63, §§ 28 e 32.

un tempo, laggiù nel passato, e qui presente [...]. L'originale ha il primato ontologico. Ma si incarna, si cala nell'immagine. È quel che spiega l'atteggiamento dei primitivi di fronte ai loro ritratti, così come talune pratiche di magia nera (la figurina di cera trafitta con uno spillone, i bisonti feriti dipinti sui muri perché la caccia sia proficua). Non si tratta d'altronde di un tipo di pensiero oggi scomparso. La struttura dell'immagine è rimasta, in noi, irrazionale, e qui, come quasi dappertutto, ci siamo limitati a fare costruzioni razionali su fondamenta pre-logiche³.

Intuizione enorme, e ancora non pienamente praticata, quella che pone le basi dello storico nel suo *doppio* e *compagno segreto* pre-istorico, e che vede la *civiltà* come evoluzione e camuffamento di radici paleontologiche che per paura (o presunzione, o entrambe) tendiamo a rimuovere. La struttura irrazionale dell'immagine consente così a Sartre di attraversare una galleria di forme mimetico-analogiche con un misto felice di sistematicità e variazione creativa: dal segno al ritratto, dall'imitazione teatrale-macchiettistica di Maurice Chevalier ai disegni schematico-iconici e dei sistemi non verbali, dal naturale antropomorfo (macchie sui muri, rocce in forma umana) alle immagini ipnagogiche e poi "puramente" mentali. Più che un'elencazione di impressionismi speculativi, una vera tassonomia aperta (che non a caso ha profondamente influenzato la semiologia barthesiana delle immagini)⁴.

³ SARTRE, *L'Imaginaire*, cit., pp. 44-45. Sul tema si veda ancora almeno un passo alla p. 193 dello stesso testo: «L'atto di immaginazione è un atto magico. È un incantesimo destinato a far apparire l'oggetto pensato, la cosa desiderata, in modo che se ne possa prendere possesso. In tale atto, c'è sempre qualcosa d'imperioso e infantile, un rifiuto di tener conto della distanza, delle difficoltà. Così il bimbo, dal suo letto, agisce sul mondo per mezzo di ordini e preghiere. A questi ordini della coscienza gli oggetti obbediscono: appaiono».

⁴ Ne *La chambre claire. Note sur la photographie* di Barthes troviamo una formulazione dell'esperienza immaginaria che ci pare in particolare interessante: «Mi pareva che la parola più giusta per designare [...] l'attrattiva che certe foto esercitano su di me fosse la parola *avventura*. La tale foto mi *avviene*» (trad. it., *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 21). La fenomenologia dell'immaginario barthesiano, con i suoi procedimenti di *studium*, *punctura* e *aventure* è indebitato, oltre che con il saggio sartriano, anche con il diario-romanzo *La nausea*, che è un'unica e appassionata galleria di immagini mentali e materiali; se ne veda appunto, nelle parole del protagonista Antonio Roquentin, la bella definizione, appunto, di "avventura" come procedimento immaginativo e utopico che anima la conoscenza del mondo: «Di questo famoso scorrere del tempo, se ne parla molto ma non lo si vede affatto. Si vede una donna, si pensa che diventerà vecchia, soltanto che non la si *vede* invecchiare. Ma a volte sembra di *vederla* invecchiare e di sentirsi invecchiare con lei: questo è il senso dell'avventura» (J.-P. SARTRE, *La nausea*, Einaudi, Torino 1990, p. 81.). Non è un caso che Barthes dedichi il suo *La chambre claire. Note*

Ma c'è un altro e non meno importante versante per il quale la teoria sartriana dell'immagine si lega a un'estetica del contemporaneo, ovvero la sua apertura nei confronti del probabile-verosimile (il fatidico *eikòs* aristotelico).

Come noto infatti l'aggettivo *eikòs* ha una lunga evoluzione nella lingua greca. Esso deriva – ne è il participio perfetto – dal verbo *èoika*, che significa “essere simile”, “somiigliare”, ma anche “sembrare bene e opportuno”, “convenire” (dalla stessa radice *eikàzo*, immaginare). Questo termine, intraducibile con una semplice parola, ha differenti sfumature nelle traduzioni e ha generato un dibattito lungo. Lo si usa nei poemi omerici, con sensi diversi tra *Iliade* e *Odissea*, e nella tradizione greca arcaica. Platone condanna nel *Fedro* gli argomenti retorici *eikòta* dei sofisti, cioè gli argomenti “probabili” e “verosimili”, ma ne rivaluta l'uso prima nel *Sofista*, poi nel *Parmenide* (dove l'immagine mimetica è considerata in uno stato di filiazione partecipativa, o *methèxis*, con l'essenza raffigurata) e infine nel *Timeo*, dove si asserisce – a dispetto di letture che ne radicalizzano un pensiero ben più sfumato e complesso – che il *mythos eikòs* è l'unico perseguibile nella realtà dimostrativa del mondo materiale dei fenomeni. In Aristotele il termine assume però un ruolo centrale; centinaia di ricorrenze nella *Retorica*, molte nella *Poetica* e negli *Analitici*. In particolare nella *Retorica* (1357a 35 e ss.) e negli *Analitici primi* (70a 3 e ss.) si vede come *eikòs* la “generalizzazione” nella dimensione del possibile, il “generale” nella sfera di ciò che non è certo né può esserlo, in quello che Aristotele definisce come il regime del “per lo più” (*epì tò polù*). Esso è dunque una “premessa” (o entimema) fondata su un'opinione accreditata e condivisa da una maggioranza “qualificata” di persone (*pròtasis èndoxos*). Nei *Topici* (100b 21-23) infatti Aristotele definisce *èndoxon* come “ciò che è creduto da tutti o dai più sapienti e rinomati”. L'*eikòs-èndoxon* sta dunque fuori dal perimetro rigido della verità logico-ideale e appartiene alla sfera tutta umana dell'accettabilità e della condivisibilità. Esso sviluppa una “verità instabile”, una verità non pienamente e unicamente *razionale*, con tutta la complessità di questa definizione ossimorica⁵.

Nella definizione di immagine mimetica Sartre riprende esplicitamente la memoria di questo dibattito, spiegandoci in modo originale che i processi di congettura e ipotesi sul mondo prodotti su immagini,

sur la photographie a L'imaginaire di Sartre.

⁵ Sul tema in particolare, F. PIAZZA, *Verità instabili. Leikòs in Aristotele*, in «Blituri», I, 1, 2012; S. DI PIAZZA, F. PIAZZA (a cura di), *Verità verosimili. Leikòs nel pensiero greco*, Mimesis, Milano-Udine 2012; sull'immagine in Platone fondamentale la riflessione di J.J. WUNENBURGER, *Philosophie des images*, PUF, Paris 1997 (trad. it. *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, pp. 145-50 e 201-207).

da immagini e con immagini, rimandano alla dimensione del probabile, del possibile immaginario quale facoltà di ogni soggetto di leggere il suo essere-nel-tempo come una ferita aperta al caso e alla potenzialità:

La materia di un ritratto è un quasi-volto [...]. Quel quasi-volto, per di più, è accessibile all'osservazione [...]. Ne risulta che ciascuno dei miei giudizi si dà come probabile (mentre nella vera e propria osservazione i giudizi sono certi). Quando dico: "Pietro ha gli occhi azzurri", sottintendo: "Almeno, se questo quadro lo presenta fedelmente"⁶.

I ritratti creano quasi-volti; ogni immagine è un *analogon*, cioè una *quasi-observation*, insieme un processo che mette *sub iudice* il mondo e crea un mondo alternativo, un mondo valido "per lo più". Qui la riflessione di Sartre – e ci pare che sia elemento di non poco momento – prepara e anticipa le teorie sulla costruzione narrativa della realtà che avrebbero dilagato nel secondo dopoguerra. Si pensi non solo e non tanto a Ricoeur e alla sua teoria fenomenologica della narrazione, ma a quel fecondo dibattito sui "mondi possibili e d'invenzione" che attraversa ambiti diversi, dalla filosofia alla linguistica fino alla teoria letteraria. Si pensi anche alla pragmatica linguistica che ci parla di "finzioni referenziali" e di "pseudo-referenti" come oggetti di ogni atto mimetico-narrativo e immaginativo: perché le immagini, come il linguaggio, possono essere utilizzate in modo referenziale (sull'oggetto), autoreferenziale (dall'oggetto su se stesso) ma anche pseudo-referenziale, per creare un *eterocosmo*, un *alter mundus*. Come ben sintetizza il teorico della letteratura Thomas Pavel (e ciò che questi riferisce al linguaggio e ad altri enti artistico-culturali, Sartre intuisce, sviluppa e comprende in relazione all'immagine):

Essere esistenti senza esistere è la sofisticata prerogativa comune a entità matematiche, monumenti architettonici privi di finanziamenti, emanazioni spirituali nei sistemi gnostici e personaggi d'invenzione⁷.

⁶ SARTRE, *L'Imaginaire*, cit., p. 86. Il passo e il concetto rimandano non poco a Husserl per il quale una incisione celebre come *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Dürer, «non sta dinanzi a noi né come esistente né come non esistente né in qualunque altra modalità di posizione; o piuttosto è consaputa come esistente, ma come esistente per-così-dire» (E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, I, § 111, Einaudi, Torino 1976, p. 245).

⁷ TH. PAVEL, *Fictional Worlds* (trad. it. *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992, p. 47).

Anche le immagini, ci spiega Sartre, sono esistenti, ma non esistono. E affermare questo è ben di più che nullificare l'oggetto immaginario, renderlo evanescente o assente. È piuttosto sapere che esso, l'*oggetto irreal*, nasce per convocare presenze assenti e che il suo incessante e vertiginoso lavoro-*opus* è alla base di buona parte, se non di tutti, i processi estetico-cognitivi della nostra specie.

3. Immagini e libertà

Partiamo dalla conclusione de *L'imaginaire*:

Possiamo dunque concludere: l'immaginazione non è un potere empirico e sopraggiunto alla coscienza, è la coscienza tutta intera in quanto realizza la propria libertà. Ogni situazione concreta e reale della coscienza nel mondo è gravida d'immaginario, in quanto si presenta sempre come un superamento del reale [...]. L'irreale è prodotto fuori del mondo da una coscienza che *rimane nel mondo*; e l'uomo produce immagini solo perché è trascendentalmente libero. L'immaginazione divenuta una funzione psicologica ed empirica è la condizione necessaria della libertà dell'uomo empirico in mezzo al mondo⁸.

Al lettore sartriano viene subito alla mente un altro passo, speculare e complementare, tratto da *Qu'est ce-que la littérature?* (1948):

Mi posso sempre svegliare, e lo so; ma non voglio: la lettura è un sogno libero [...]. Gli affetti del lettore non sono mai dominati dall'oggetto e, dato che nessuna realtà esterna può condizionarli, hanno la loro fonte permanente nella libertà, ossia sono tutti generosi – poiché io chiamo generoso un affetto per il quale la libertà sia l'origine e il fine [...]. L'autore, dunque, scrive per rivolgersi alla libertà dei lettori e le chiede di dare un'esistenza alla sua opera⁹.

È dunque la teoria delle immagini sartriana a fondare la sua ben più celebre teoria della lettura come atto di libertà incoercibile; incoercibile tanto e in quanto gemellata alla libertà dell'immaginario. E proprio dalla riflessione dell'immaginario, crediamo senza tema di smentita che lo si possa dire, emerge l'universo descrittivo e immaginario de *La Nausea* (di

⁸ SARTRE, *L'Imaginaire*, cit., pp. 286-87.

⁹ ID., *Che cos'è la letteratura?*, il Saggiatore, Milano 1995, p. 40.

cui sarebbe superfluo, o forse arduo in questo contesto, fornire esempi col rischio che appaiano alla fine riduttivi).

Ma c'è un'ulteriore campo in cui libertà delle immagini e libertà della lettura e dell'interpretazione si sposano, in Sartre, con particolare felicità: l'ambito della critica letteraria. Si veda – per prelievo, ora sì – *l'incipit* ad uno dei suoi più bei saggi, quello sul romanzo *1919* di John Dos Passos, uno degli autori americani che prediligeva:

Un romanzo è uno specchio: tutti lo sanno. Ma che cosa significa leggere un romanzo? Secondo me è come saltare nello specchio. D'un tratto, ci si trova dall'altra parte del vetro, tra persone e oggetti che hanno un aspetto familiare: soltanto l'aspetto, dal momento che non li avevamo visti mai. A loro volta, le cose del nostro mondo sono fuori e diventano riflessi; ma chiudete di nuovo il libro e scavalcate di nuovo il bordo del vetro rientrando nel nostro solito mondo: ci ritrovate case, giardini, persone che non hanno nulla da dirvi; lo specchio che si è riformato alle vostre spalle le riflette tranquillamente. A questo punto eccovi pronti a giurare che l'arte è un riflesso; i più maligni arriveranno a parlare di specchi deformanti¹⁰.

Troviamo, sia pur in questo breve ma denso passo, l'intera dimensione immaginativa dispiegata, fatta di immagini verbali, citazioni letterarie, giochi di illusione ottica di sapore escheriano e surrealista: un intero dispositivo esposto per presentare e smontare una visione meramente referenziale di letteratura. E tra pratica dell'immagine e processo verbale non c'è più differenza, la distanza si fa comunione.

Per chi oggi, giustamente, nel nostro universo virtuale e multimediale, abitato da immagini spesso infestanti e prive di parole (perché le parole, ci spiega Sartre con una sapienza che è antica, si nutrono di immagini, e le immagini chiamano le parole), propugna una etica delle immagini che vada oltre le aiuole speculari di iconofilie e iconoclasmi; per una filosofia che si faccia carico della natura immaginativa dell'uomo, della sua vocazione ad essere abitato dalle immagini, c'è materia (e ce ne sarebbe altra ancora) per continuare un lavoro, sulla strada che Sartre ha segnato.

¹⁰ Ivi, p. 146.