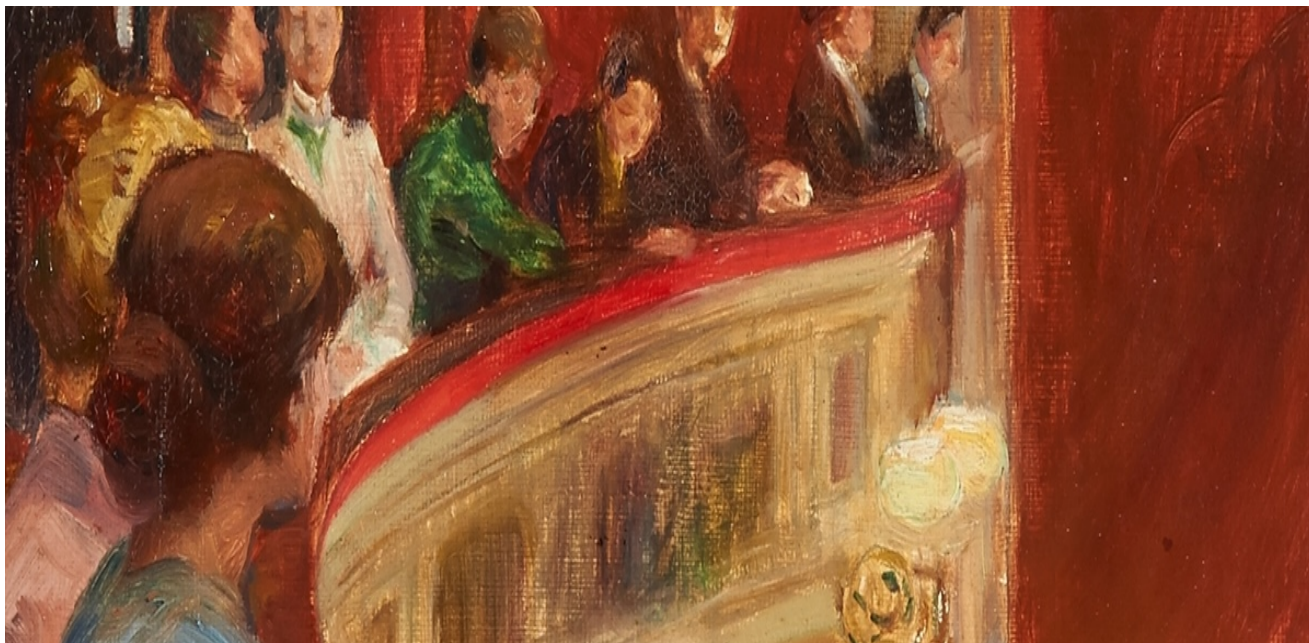


# Ritornare a teatro e a Husserl stesso

*Sul teatro e altri scritti di estetica di Edmund Husserl.*

di Roberto Revello – 11 Gennaio 2026



Pensiamo alla nostra prima volta a teatro. Dovessimo raccontarla, saremmo spinti romanticamente a parlare di un rapimento quasi mistico, di una magica cattura. Nel mio caso, i primi minuti di *Un tram chiamato desiderio*, gli accorgimenti scenici, poco tradizionali e lievemente surreali, suscitavano uno scoppio di riso semi-isterico, malamente soffocato dalla vergogna. Non stavo dunque vedendo ciò che tutti sembravano vedere – la modesta casa di New Orleans in cui è appena giunta l'infelice Blanche DuBois – ma figure che, a sipario alzato, agivano in modo straniante, quasi irreali.

**Inizio da questo modesto aneddoto perché, a ben vedere, il giudizio di condanna nei riguardi dell'apparentemente insensibile ragazzino potrebbe venire ribaltato: proprio nel suo disguido, quell'esperienza d'esordio non sarebbe la più piena che si possa fare, se non agli occhi di un artista, almeno sotto le lenti analitiche del fenomenologo?** Nei termini delle lezioni tenute da Husserl a Göttingen tra il 1904 e il 1905, nella sezione dedicata alla fantasia e all'immagine fisica, si potrebbe dire allora che mi trovai immediatamente a confrontarmi con un *Widerstreit* (conflitto, discordanza) che impedisce la coesistenza simultanea tra la percezione del *Bildding* – la cosa fisica che

funge da supporto all'immagine – e l'apprensione del *Bildobjekt*, «l'oggetto che si manifesta ed è il rappresentante del soggetto-immagine» (Husserl 2017, p. 23). Entrambe le modalità si contendono i medesimi dati sensoriali, e l'attuarsi dell'una esclude automaticamente l'emersione dell'altra. Siamo qui al cuore di ciò che, per Husserl, rende le immagini – anche quelle fisiche, non solo quelle mentali – intrinsecamente diverse dagli oggetti della percezione: un contrasto trascendentale, costitutivo.

Se l'oggetto della percezione ordinaria si dà come una discontinuità intenzionata all'interno di una rete di altri oggetti possibili, quando invece osservo un quadro entrando nella casa di un amico non posso più dire che l'immagine sia semplicemente "lì", accanto agli altri oggetti presenti nella stanza. **A trovarsi realmente nell'abitazione è solo il sostrato materiale che rende possibile la visione del dipinto; il soggetto del dipinto, invece, appartiene a un mondo altro. La coscienza d'immagine è un atto intuitivo, ma – per un aspetto decisivo – va distinta dalla percezione, poiché ci presenta un'assenza.** L'analisi deve allora aprirsi a una vera e propria triangolazione per poter descrivere fenomenologicamente l'atto immaginativo, tra la cosa fisica (*das physische Ding*: cornice, tela, colori nella loro materialità), il *Bildobjekt*, ossia l'oggetto percepito nelle sue linee, forme e cromie, il *Bildsujet*, il referente dell'immagine, una cosa esistente, esistita o di fantasia (con l'avvertenza, tuttavia, di non confondere questa referenza con quella che caratterizza i segni: non vi è qui rinvio a un referente esterno, ma una referenza interamente immanente).

**Ma se nelle lezioni citate il teatro viene inizialmente assimilato all'esperienza estetica delle immagini pittoriche o fotografiche, Husserl corregge in seguito in modo significativo questa impostazione. All'interno del vasto campo dell'immaginazione, il teatro rivela infatti una specificità a cui il padre della fenomenologia si mostra particolarmente sensibile.** Ciò emerge con chiarezza nella recente [edizione](#) curata da Rosa Errico, *Sul teatro e altri scritti di estetica* (Morcelliana 2025). Accanto alle inedite traduzioni delle Appendici LVI-LX (*Husserliana* XXIII, databili tra il 1916 e il 1918, con eccezione dell'ultima, probabilmente del 1926) e a un interessante scritto del 1924 in cui Husserl elogia Bernard Shaw – ravvisando nella sua ispirazione artistica una profonda consonanza con gli intenti ultimi del programma fenomenologico –, viene riproposta la traduzione italiana dell'importante "testo n. 18", *Sulla teoria delle intuizioni e dei loro modi* (1918, già presente anche in Husserl 2017).

Qui Husserl prende in esame il *fictum* specifico della rappresentazione teatrale, della performance attoriale, della messa in scena. Se, come si è visto, la pittura rinvia strutturalmente a un assente attraverso l'elemento raffigurativo, il riferimento a un

“soggetto assente” appare ora inappropriato per l’esperienza di teatro. «Né l’attore, né l’immagine, che per noi è la sua prestazione [...], sono un oggetto-immagine in cui è raffigurato un altro oggetto, un soggetto-immagine reale o anch’esso fittizio» (Husserl 2025, p. 75). Per lo spettacolo teatrale «non è necessario suscitare la coscienza della raffigurazione e ciò che appare è un puro *fictum* percettivo» (*ibidem*). **Il contrasto di cui si è parlato passa così da potenziale a reale: l’atto teatrale non oscilla tra materialità e rappresentato, ma li intreccia in una compenetrazione confliggente.** «Il *fictum* si presenta nella cosa reale, nel senso che questa, in determinate circostanze, offre, nella sua “effettiva” manifestazione percettiva, esattamente ciò che è “effettivamente percepito” del *fictum*» (*ivi*, p. 79). Come osserva Rosa Errico nella sua Introduzione, «l’attore che recita sulla scena e interpreta Riccardo III non rappresenta il Riccardo III del passato: è Riccardo III qui e ora nel gioco scenico» (*ivi*, p. 21).

Ritornando ai primi *imprinting* teatrali, l’imbarazzo iniziale non si può dissolvere dunque per via di un’analisi semiotica o investigativa dello spettatore, che deve solo lasciarsi andare, incarnarsi esso stesso nell’immanenza dell’azione che si svolge davanti ai suoi occhi – e colta da tutti i suoi sensi. **L’immagine teatrale non è più una “raffigurazione di”: non attiva alcuna coscienza di riproduzione, ma coincide con l’attività reale degli attori, con i loro gesti, le loro voci, lo svolgersi stesso degli eventi.**

E tuttavia non bisogna dimenticare il *Widerstreit*. La realtà teatrale è da sempre neutralizzata: se è un mondo, lo è solo nel registro del *quasi*, del *come se*. Il *come se* non indica una finzione debole o un’illusione, ma una modalità ontologica specifica. La fantasia può costruire mondi dotati di coerenza interna, individualità (quasi) e relazioni complesse, ma per principio non si confronta con le costrizioni dell’esperienza (si pensi, per esempio, alla questione del tempo, come mostrato nell’Appendice XVI). Il *come se* è dunque la cifra fenomenologica che tiene insieme presenza e neutralizzazione, immanenza dell’azione ed evasione ontologica. È questa tensione – questo *Widerstreit* strutturale – a rendere possibile l’esperienza teatrale come esperienza singolare, irriducibile tanto alla percezione ordinaria quanto alla pura illusione. **A farsi coinvolgere dall’atto recitativo è, infatti, una forma di coscienza “non posizionale”, che non pone il proprio oggetto come esistente all’interno della rete temporale e spaziale del mondo reale. Più precisamente, si tratta di una coscienza “quasi posizionale”.** In essa ha luogo quella “modificazione di neutralità” di cui Husserl parlava già nelle *Ricerche logiche* e nelle *Idee*. Neutralizzata la credenza nell’esistenza reale di ciò che vedo e immagino, continuo tuttavia a credervi, a immedesimarmi, a lasciarmi trasportare, fino a commuovermi e a essere sconvolto più che in molte situazioni della cosiddetta “vita vera”. È un credere pieno e intenso, ma modificato, appunto neutralizzato rispetto alla tetività che caratterizza la percezione ordinaria.

Per inciso, proprio l'importanza di questo *come se*, la sua intrinseca ambiguità e irrisolutezza, dovrebbe bastare a chiarire quanto sia non ortodossa l'interpretazione sartriana dell'immaginazione e dell'immaginario, che enfatizza invece l'attività irrealizzante dell'immaginazione. Sfumature che fanno la differenza. **Se «lungo tutta una tradizione che si estende dall'antichità all'epoca moderna si riscontra una certa gerarchia tra percezione, immaginazione e concetto» (Saraiva 1970, p. 64), per Husserl invece l'immaginazione non è una facoltà intermedia tra esperienza sensibile e pensiero, ma una forma specifica di riferimento intenzionale.** «L'immaginazione non è una facoltà intermedia, ma una specie di riferimento intenzionale autonomo, che non può essere né confuso con la percezione o il pensiero, né spiegato come un fenomeno ibrido» (Cali 2002, p. 17). Da ciò parte Sartre, ma con una radicalizzazione che spinge l'immaginazione a un'autonomia ulteriore, in quanto potenza irrealizzante che è cifra antropologica e ontologica della finitezza umana, certo influenzato dall'interpretazione che nella seconda metà degli anni venti Heidegger fa della *Critica del giudizio* di Kant (si veda *Kant e il problema della metafisica e i seminari di quegli anni*).

D'altra parte, il *come se* non ha solo un valore estetico, ma un rilievo teoretico di prim'ordine. Non va dimenticato quanto centrale sia per Husserl l'immaginazione ben al di là dell'estetica: in riferimento alla variazione eidetica, egli proclama la finzione «elemento vitale della fenomenologia, come di tutte le scienze eidetiche [...], la sorgente da cui trae nutrimento la conoscenza delle "verità eterne"» (Husserl 2002, p. 170), poiché è proprio questa facoltà a liberare il gioco delle variazioni attraverso cui possiamo individuare le condizioni necessarie del fenomeno, le sue essenze.

Di fronte a queste riflessioni è inevitabile interrogarsi sulla loro tenuta – se non sulla loro affinità – proprio con l'intensa e rivoluzionaria sperimentazione teatrale del Novecento e oltre. Per Rosa Errico non vi sono dubbi: la "svolta fenomenologica" dei processi cognitivi dello spettatore – come la definisce Jens Roselt in *Phänomenologie des Theaters* – mette in risalto proprio i temi sollevati dalle avanguardie, nella loro continua provocazione delle relazioni tra mondo reale e mondo del *come se*. **Del resto, è lo stesso testo 18, insieme alle Appendici, a mostrare quanto gli spunti teoretici di Husserl si prestino a sviluppi in direzione di un'ontologia pluralista e relazionale del teatro, forse più feconda di approcci eccessivamente testualistici, semantici o puramente rappresentazionali.** Teatro è l'esperienza che ne facciamo: ciò che accade lì, il mio guardare e il mio sviluppare una percezione di fantasia, in compenetrazione con gli altri spettatori, gli attori, le situazioni. Ma diventa anche difficile non chiedersi ancora una volta perché «Husserl, per quanto ne sappiamo, non faccia mai appello al cinema» (Deleuze 2002, p. 75). Nonostante esista oggi tanta e ricca analisi in chiave fenomenologica su di essa, è inevitabile domandarsi quali ulteriori sviluppi, ritorni o

svolte avrebbe potuto generare un confronto diretto tra il “padre” e quell’altra grande forma del *come se* novecentesco. Un confronto, beninteso, fatto da Husserl stesso, “di persona personalmente”, non da quel fantasma che torniamo a evocare.

### **Riferimenti bibliografici**

C. Calì, *Husserl e l'immagine*, *Aesthetica Preprint Supplementa*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2002.

G. Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 2002.

E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Libro I*, Einaudi, Torino 2002.

Id., *Fantasia e immagine*, Rubettino, Soveria Mannelli 2017.

M. M. Saraiva, *L'imagination selon Husserl*, Nijhoff, La Haye 1970.

Edmund Husserl, *Sul teatro e altri scritti di estetica*, trad. it. a cura di Rosa Errico, Morcelliana, Brescia 2025.