

LOGOI.ph

a cura di Annalisa Caputo

**PAUL RICOEUR E LA
SINFONIA
DEI LINGUAGGI**

**PAUL RICOEUR AND
THE SYMPHONY OF
THE LANGUAGES**

Rivista di filosofia - Journal of Philosophy
ISSN 2420-9775 - Anno I, N. 2
Online 30/06/2015 - Mimesis Edizioni

INDICE

- p. 1 **Annalisa Caputo** - Paul Ricoeur e la metafora della sinfonia (sul Titolo del numero)
- p. 5 **Annalisa Caputo** - Paul Ricoeur and the Metaphor of the Symphony (on the Title of the Issue)
- p. 9 **Annalisa Caputo** - Le ninfee dell'Orangerie, Ricoeur ed il flâneur (sull'immagine di copertina)
- p. 17 **Annalisa Caputo** - The Water Lilies of the Orangerie, Ricoeur and the Flâneur (on the Cover Image)
- p. 25 **Annalisa Caputo** - Dialoghi con Ricoeur, sul filo dei linguaggi (sul contenuto del volume)
- p. 33 **Annalisa Caputo** - Dialogues with Ricoeur, on the Edge of Languages (on the Contents of the Issue)
- p. 41 **Paul Ricoeur** - Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica
- p. 60 **Marcel Hénaff** - La condizione 'spezzata' delle lingue. Ricoeur: diversità umana, alterità e traduzione
- p. 73 **Patricio Mena Malet** - Silenzio, ospitalità e traduzione
- p. 85 **Olivier Abel** - La problematizzazione del mondo e la mimesis in Paul Ricoeur
- p. 95 **Annalisa Caputo** - Paul Ricoeur e l'ermeneutica delle arti. Dalla singolarità dell'opera alla singolarità della vita
- p. 109 **Annalisa Caputo** - Paul Ricoeur and the Hermeneutics of the Arts. From the Singularity of the Work of Art to the Singularity of Human Existence
- p. 122 **Pamela S. Anderson** - L'estetica di Paul Ricoeur. Tradizione e innovazione
- p. 130 **Jérôme Cottin** - Metafora ed estetica nel pensiero di Paul Ricoeur
- p. 139 **Drew R. A. Desai** - An Autoportrait of Paul Ricoeur
- p. 148 **Paul Ricoeur** - Recensione a J.P. Sartre, *Il Diavolo e il Buon Dio* (1951)
- p. 156 **Alessandro Madruzzo e Filippo Righetti** - Ricoeur spettatore di Sartre: il mancato lirismo del tragico. Postfazione a P. Ricoeur, Recensione a J.P. Sartre, '*Il Diavolo e il Buon Dio*'
- p. 159 **Fernanda Henriques** - Philosophie et Littérature chez Paul Ricoeur – une réponse aux limites de la rationalité.
- p. 169 **Patrik Fridlund** - Ambivalent Wisdom as the Fruit of Reading
- p. 185 **Francesca Brezzi** - Borges e Ricoeur. Parola desiderata, parola ricercata

- p. 195 **Marco Casucci** - La tentazione dell'eterno: Ricoeur e La montagna incantata di Thomas Mann.
- p. 208 **Sophie Vlacos** - Poetica della volontà. Identità narrativa ed etica dell'ipseità in Paul Ricoeur
- p. 216 **Henry Venema** - La lettura rfigurativa e l'identità narrativa in Paul Ricoeur
- p. 224 **George H. Taylor** - Ricoeur, la narrazione e il giusto
- p. 232 **Fabrizia Abbate** - Dalle ideologie alla lotta per il riconoscimento: Paul Ricoeur e gli studi sull'immaginazione politica
- p. 243 **Peter Kemp** - Etica narrativa e legge morale in Ricoeur
- p. 256 **Vereno Brugiattelli** - Ermeneutica dei testi poetici e comprensione di se stessi in Paul Ricoeur
- p. 265 **Roger W. H. Savage** - La musica è mimetica? Ricoeur e i limiti della narrazione
- p. 274 **Annalisa Caputo** - Paul Ricoeur e la musica come caso-limite nella sinfonia delle arti
- p. 286 **Tomás Domingo Moratalla** - Visitando Level Five (Chris Marker). Ricoeur, el cine y la hermenéutica.
- p. 305 **Daniella Iannotta** - Il dialogo di Ricoeur con le arti ed in particolare con il cinema
- p. 312 **Vinicio Busacchi** - L'identità come esperienza narrativa: quale fondamento in Ricoeur?
- p. 322 **Marjolaine Deschênes** - L'attention aux récits sur soi. Paul Ricoeur et Carol Gilligan autour du tragique freudien
- p. 339 **Cristobal Balbontin-Gallo** - Ricoeur critique de Levinas. Levinas critique de Ricoeur. Une confrontation née à l'insu du langage biblique
- p. 358 **Maurizio Chiodi** - Fenomenologia, ermeneutica, teologia
- p. 366 **Franco Sarcinelli** - Ricoeur e il linguaggio dell'architettura
- p. 377 **Valentina Patruno** - Ricoeur e l'introvabile Kierkegaard
- p. 385 **Annamaria Mercante** - Un'esperienza di filosofia in classe con Paul Ricoeur. Il dilemma della malinconia
- p. 392 **Angela Teresa Attollino** - Un incontro con Paul Ricoeur attraverso il linguaggio teatrale. La voce della filosofia attraverso la filosofia degli studenti

Annalisa Caputo

Paul Ricoeur e la metafora della sinfonia (sul Titolo del numero)

È (...) necessario prendere tutte le arti insieme. C'è musica perché accanto ad essa c'è pittura, teatro, ecc. *Nella sinfonia delle arti* [corsivo nostro] ci sono gradazioni in cui il linguaggio va decrescendo dal romanzo, al teatro, alla narrativa, fino alla musica, passando per la pittura, la scultura, le arti intermedie. Nel linguaggio resterà sempre questa superiorità, che ci permette di parlare *sulla* musica. Ci sarebbero forse arti – compresa la musica – senza la capacità riflessiva del linguaggio, che è il tentativo di dare nomi a certi stati d'animo (...)? Eppure (...) non è forse questo lavoro del linguaggio del tutto parallelo a ciò che si fa fuori del linguaggio, nelle arti non trascrivibili nel linguaggio, come la musica (...), la pittura e la scultura? La possibilità di 'parlare su', appartiene senza dubbio al carattere di significanza dei segni verbali e non verbali, e alla loro capacità di interpretarsi reciprocamente. La musica forse dà a pensare (*donne à penser*) dando a parlare (*en donnant à parler*). (...) Ma questo è di nuovo un modo di 'dire', perché è una caratteristica del linguaggio che le parole manchino: si tratta di una mancanza nel linguaggio. Forse tutte le arti sono mancanti sotto un altro aspetto. *Di che cosa?* (...) Forse di ciò che (...) chiamiamo l'ineffabile, l'informe, che viene solo parzialmente esaurito nelle forme [P. Ricoeur]¹.

Il titolo di "Logoi" (I, 2, 2015) richiama questo passo di Paul Ricoeur, tratto da *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica. Intervista a cura di J.-M. Brohm e M. Uhl* (Parigi, 20 settembre 1996), testo che traduciamo per la prima volta in italiano in questo numero.



Rembrandt van Rijn, Allegoria musicale, 1626,
olio su tavola, 63,5 x 48 cm.
Rijksmuseum, Amsterdam

L'espressione adoperata da Ricoeur – abbiamo letto – è «sinfonia delle arti». E, di fatto, in questo senso principalmente intendiamo il titolo *Sinfonia dei linguaggi*: sinfonia dei *logoi*, corrispondenti alle sezioni della nostra rivista: arte, letteratura, musica, cinema. Abbiamo preferito, però, 'ampliare' il termine 'arti': non solo per abbracciare altri 'linguaggi' non strettamente artistici (pur presenti nell'orizzonte di questo numero, come quello della psicologia, dell'etica, della politica, della didattica), ma anche perché ci è sembrato che lo stesso Ricoeur inviti ad allargare la 'sinfonia' in questa direzione. Sappiamo come egli sia stato definito «*philosophe de tous les dialogues*» (così titolava "Le Monde", proprio dieci anni fa, alla morte del filosofo²). Sappiamo come nessuna

¹ P. Ricoeur, *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica. Intervista a cura di J.-M. Brohm e M. Uhl* (Parigi, 20 settembre 1996), tr. it. di A. Caputo, in "Logoi", 2015, I, 2, pp. 52-53. Nell'originale francese e in traduzione inglese (di R.D. Sweeney e J. Carrol) il testo è consultabile in <http://www.philagora.net/philofac/ricoeur.php>. Si ringraziano la rivista "Philagora" e il Comité éditorial del Fonds Ricoeur per la concessione del permesso di traduzione in italiano.

² Il necrologio (21-05-2005) era a cura di C. Delacampagne. Ma titoli simili compaiono in molti articoli su Ricoeur. Ci piace ricordare in particolare il cofanetto (con doppio dvd), *Paul Ricoeur. Philosophe de tous les dialogues. Un documentaire de C. Reussener. Co-auteurs: O. Abel et F. Dosse*, Les Editions Montparnasse, 2008, con una serie di filmati e interviste a Ricoeur, oltre a materiale di approfondimento sul pensiero e l'opera. Il cofanetto è accompagnato da un libretto dal titolo *Paul Ricoeur. Le tragique et la promesse*, che raccoglie una serie di dialoghi di Ricoeur con Olivier Abel: su questi video/dialoghi rimandiamo alla seconda traccia dell'editoriale: *Le 'Ninfee' dell'Orangerie, Ricoeur ed il 'flâneur'* (sull'immagine di copertina).

forma di sapere e di esperienza pre-concettuale sia stata fuori dei suoi interessi filosofici. E il passo che abbiamo citato in apertura ricorda il perché. È certo una ragione metodologica: l'ermeneutica, la filosofia, per Ricoeur, è dialogo (o non è); ma il dialogo è sempre con l'altro da sé (o non è). E, quindi, per essenza una filosofia dialogica è estroflessa, in cammino verso la molteplicità dei linguaggi e delle esperienze³.

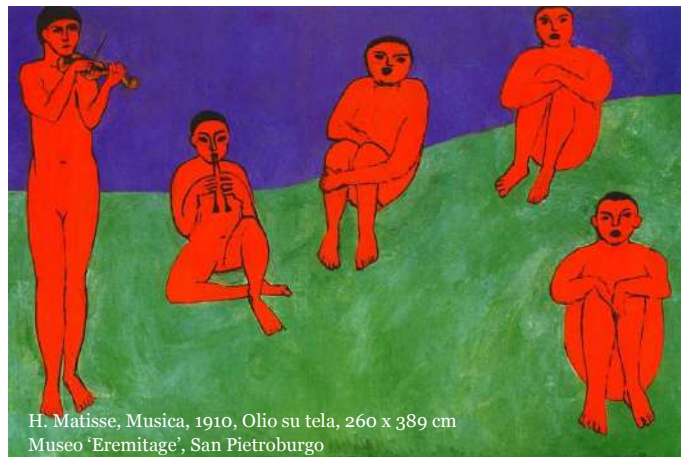
È interessante, per noi, però, vedere come tutto questo, nel passo citato in *exergo*, non venga giustificato metodologicamente (né antropologicamente né tanto meno ontologicamente), ma venga presentato simbolicamente, attraverso appunto il simbolo della sinfonia. E se è vero (come ci ha insegnato lo stesso Ricoeur) che «il simbolo dà a pensare» (che il simbolo fa un dono al pensiero concettuale), allora qui Ricoeur sta facendo un dono alla sua filosofia, alla sua comprensione⁴. Qui Ricoeur ci sta dicendo, in qualche modo, tra le righe, che la sua filosofia è una sinfonia dei linguaggi. E che quindi possiamo comprenderla in maniera 'musicale'. La musica, forse, allora, per Ricoeur, non è solo un caso-limite tra le arti, ma è una chiave interpretativa⁵.

Che cosa significa, che cosa può significare, voler intendere la filosofia di Ricoeur come una sinfonia dei linguaggi? Riprendendo le sue parole, significa che è necessario considerare i linguaggi tutti insieme, come fa appunto una *syn-phonia*. Significa dire che i linguaggi non sono sovraordinati l'uno rispetto all'altro, come non lo sono (nell'etica ricoeuriana) le persone. Che non c'è un ordine gerarchico valutativo, per cui possiamo dire che la filosofia è 'più' della pittura, o la musica 'più' della letteratura, o la psicanalisi 'più' del cinema. In questa sinfonia ci sono «gradazioni» qualitative non veritative: così come in un'orchestra ci sono differenze di strumenti, timbri e voci, ma non pretese di assolutezza.

Quella di Ricoeur non è una filosofia da solisti; nella sua stessa vita Ricoeur non si è mai pensato come un solista: e forse anche per questo non è mai stato una 'star', a differenza dei suoi colleghi... della porta a fianco. Forse, se mai, si è pensato di più come un direttore d'orchestra, attento a far dialogare gli strumenti tra loro, fedele alla partitura delle domande: interprete prima e più che compositore. E, in questo, è la sua sfida, e anche la sua 'novità': una filosofia umile, una ricerca che mette sempre in secondo piano l'autore e l'opera: per lasciare che sia il lettore al centro; che sia il lettore il vero compositore.

E, certo, però, Ricoeur resta filosofo: e non musicista, pittore, narratore, studioso di scienze umane e/o naturali. Sì, in qualche maniera, Ricoeur continua a credere nel *logos*, nel potere della parola e del concetto. Un potere che, però, non è né assoluto, né dominante, ma è il potere di un servizio. E il servizio è, appunto, quello del dia-logo, dell'ascolto e della risposta: il dare voce, a tutti.

«Nel linguaggio resterà sempre questa superiorità, che ci permette di parlare sulla musica»⁶ e più in generale sulle arti. Perché le arti non sono meta-riflessive. «Le opere (...)



H. Matisse, Musica, 1910, Olio su tela, 260 x 389 cm
Museo 'Eremitage', San Pietroburgo

³ Su questo torneremo nel nostro [Ricoeur e l'ermeneutica delle arti. Dalla singolarità dell'opera alla singolarità dell'esistenza](#), "Logoi", 2015, I, 2, pp. 109-121.

⁴ P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, tr. it. di I. Bertoletti, Morcelliana, Brescia 2002. È noto come Ricoeur, nell'espressione francese (*le symbole donne à penser*) sottolinei proprio il senso di 'dono' incluso nel verbo: il simbolo dona a pensare.

⁵ Su questo torneremo nel nostro [A. Caputo, Paul Ricoeur e la musica come caso-limite nella sinfonia delle arti](#), "Logoi", 2015, I, 2, pp. 274-285.

⁶ P. Ricoeur, *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica...*, cit., p. 52.

sono dispositivi simbolici che non possono produrre il loro metalinguaggio»⁷. La filosofia in questo senso, se non è più meta-fisica, è e resta, per Ricoeur, meta-linguistica. È la possibilità di 'dire', di rompere il silenzio, di interpretare.

Ma che cosa potrebbe dire il linguaggio (e il concetto, e la filosofia) se non ci fosse nulla prima e fuori di esso? Il linguaggio può dire solo ciò che 'altro' da sé. E qui la superiorità delle arti (in particolare di quelle prive di parola) rispetto al *logos*.

«La musica dà a pensare», scrive Ricoeur nel passo che abbiamo letto. E ancora una volta mette in rilievo la musica tra le altre arti, proprio per questo suo apparente 'meno': meno concetto, meno parola, meno espressività, meno rimando al reale. Ma chiaramente questa espressione può essere estesa ad ogni forma artistica (come si può comprendere leggendo per intero l'intervista citata).

Le arti danno a pensare, fanno un dono al pensiero concettuale, alla filosofia. La filosofia è ricevente, le arti sono donanti. Ma se, nella logica del dono, il donatore precede il ricevente, allora le arti (e in generale l'esperienza ante-predicativa, pre-concettuale) precedono la filosofia. O, forse, meglio, nella logica del circolo ermeneutico – che nell'ultimo Ricoeur diventa il circolo del dono – qui siamo davanti ad un dono 'mutuale', ad una reciprocità dissimmetrica⁸.

Le arti fanno alla filosofia il dono dell'esperienza (singolare, radicale, affettiva, iconica: da pensare). La filosofia fa alle arti il dono di una possibile interpretazione.

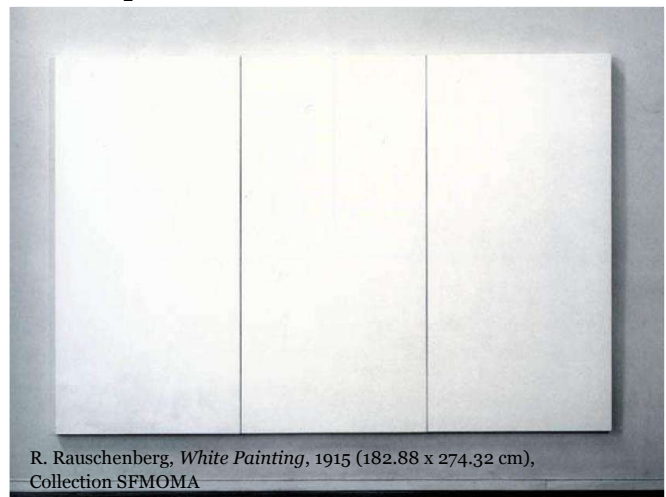
Le arti fanno alla filosofia il dono di «una significanza non verbale», come abbiamo letto. Ma la filosofia fa alle arti il dono della «significanza verbale». E questo diverso «*parlare su*» (parlare sul mondo) diventa «capacità di interpretarsi reciprocamente». Due lavori «paralleli» (per riprendere ancora Ricoeur); parallele che si incontrano all'infinito, nell'infinito della loro inesauribilità.

Non ci sarebbe arte senza la possibilità/capacità di esprimere stati d'animo (e questa capacità nasce con il linguaggio). Ma non ci sarebbe linguaggio senza tutto ciò che dell'esperire e del sentire resta non detto. E, allora, paradossalmente, alla radice di tutti i *logoi* resta il silenzio, l'ineffabile. In questo, Ricoeur e Heidegger si trovano vicini.

Ogni 'dire' non è che il tentativo di strappare una voce all'ineffabile. Esperienza tragica, lacerante, destinata al fallimento. Eppure esperienza stupefacente: come la prima parola, come la prima nota, come la prima linea o il primo schizzo di colore, come il bianco che precede la prima riga di un nuovo romanzo o il primo verso di una nuova poesia.

La sinfonia dei linguaggi, allora, è la sinfonia dell'umano. Di questa nostra infinita diversità, che chiede *phoné* (voce), che chiede *syn-phonia*, che non si rassegna al rumore del misconoscimento, all'avanzare dell'insignificanza, alla «disfatta del senza prezzo»⁹.

«Il deserto avanza, ma guai a chi custodisce deserti» – gridava Nietzsche. La fragile *phoné* del poeta e del pensatore, dell'artista e del musicista, del narratore e dello storico,



⁷ Così [M. Henaff, La condizione 'spezzata' delle lingue. Ricoeur: diversità umana, alterità e traduzione, in "Logoi", 2015, I, 2, p. 65.](#)

⁸ Su questo ci permettiamo di rimandare al nostro *Io e tu. Una dialettica fragile e spezzata. Percorsi con Paul Ricoeur*, Stilo, Bari, 2009, pp. 179 sgg.

⁹ P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, tr. it. di F. Polidori, Cortina, Milano, 2005, p. 265.

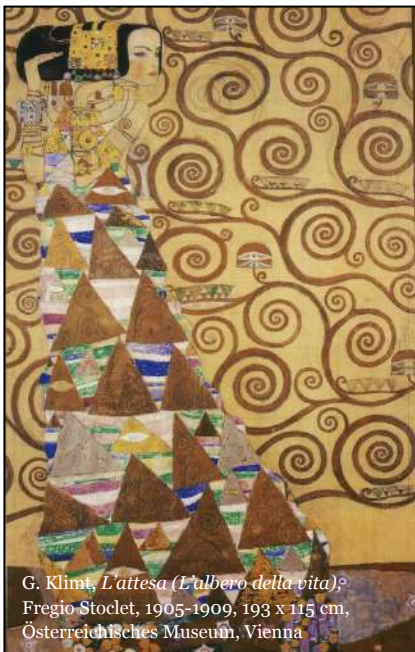
del medico e dell'insegnante non è che un'oasi, replica Ricoeur. Alle volte un miraggio. La fragile parola di chi vuole ancora scommettere su una «speranza», su una possibilità alternativa, non è vincente: mai. La storia è impoetica; è violenza; è lotta¹⁰. Chi si oppone è perduto. Ma chi non resiste è perduto lo stesso. Creare radure è la resistenza dell'umano nell'inumano; è la resistenza delle arti e della filosofia all'interno della logica del mercantilismo, dell'utilitarismo, del nichilismo¹¹. È *syn-phonia*.

Ed ecco che la metafora musicale si incontra con l'utopia degli stati di pace (che è la consegna dell'ultimo Ricoeur)¹². Nel rumore del nulla che avanza, si può solo non smettere di elevare la propria voce (*phoné*); e, con i limiti e le possibilità del proprio linguaggio, 'dire'. Dire che parlare è ancora possibile. Che il dialogo è ancora possibile. Che la traduzione è ancora possibile. Che l'accoglienza di un linguaggio altro, straniero (l'ospitalità linguistica ed etica) è sempre possibile. Che scommettere sul poetico, sull'agapico, sul giusto, sul perdono, sulla mutualità, è sempre possibile. E che questo rende 'uomini', anche nella sconfitta. L'alternativa non è il silenzio (perché il silenzio è l'origine nascosta di ogni 'possibilità' e 'scommessa'). L'alternativa è il vuoto. È la a-fonia.

Se questo numero di "Logoi" potrà contribuire un po' a sostenere la resistenza in/utile e in/attuale della sinfonia dei linguaggi, il lavoro fatto per comporlo – per mettere insieme, in dialogo, pensatori diversi, con lingue diverse (francese, inglese, spagnolo, italiano), di paesi diversi [Stati Uniti (Los Angeles, Pittsburg, San Diego), Canada (Ottawa, Brandon, Québec), Cile (Santiago del Cile), Francia (Parigi, Strasburgo, Montpellier), Inghilterra (Oxford, Glasgow), Portogallo (Évora), Spagna (Madrid), Germania (Francoforte), Danimarca (Copenaghen), Svezia (Lund), Italia (Roma, Bari, Cagliari, Perugia, Bergamo, Verona, Milano)], con interessi diversi (estetica, poetica, pittura, musica, letteratura, psicologia, femminismo, etica, politica...), con interpretazioni diverse, con esperienze diverse (che vanno dai 'grandi' nomi dei 'grandi' esperti di Ricoeur, fino a giovani appena addottorati) – forse non sarà stato del tutto inutile e inattuale.

E il fatto che, in soli quattro mesi, sia nato e cresciuto un numero 'doppio', con trenta contributi, ci fa «sperare». E ci dona la forza per continuare.

La mia speranza sta nel linguaggio, la speranza che ci saranno sempre dei poeti, che sempre ci sarà gente che rifletterà su di essi e persone che vorranno politicamente che questa parola, questa filosofia della poesia, produca una politica. Così io direi che la mia scommessa ha la forma della speranza [P. Ricoeur]¹³.



G. Klimt, *L'attesa (L'albero della vita)*
Fregio Stoclet, 1905-1909, 193 x 115 cm,
Österreichisches Museum, Vienna

¹⁰ Le forme di 'dono', il Poetico «apre uno spazio di speranza; (...) è un gesto che produce un'onda di irradiazione e irraggiamento che, in maniera segreta e obliqua, contribuisce all'avanzare della storia verso gli stati di pace» (ivi, p. 273).

¹¹ Cfr. ivi, p. 274: «non ci si doveva aspettare da questa indagine (...) niente che andasse oltre una sospensione della disputa, (...) una 'schiarita' nella foresta delle perplessità. (...) L'esperienza del dono, oltre al suo carattere simbolico, indiretto, raro, addirittura eccezionale, è inseparabile dal fardello di conflitti potenziali che si porta dietro. (...) La lotta per il riconoscimento resta forse interminabile, (...) ma queste esperienze (...) le conferiscono per lo meno l'assicurazione che la motivazione per cui essa si distingue dalla sete di potere, e che la pone al riparo dal fascino della violenza (...)».

¹² Ivi, pp. 248 sgg.

¹³ P. Ricoeur, *L'unico e il singolare*, tr. it. di E. D'Agostini, Servitium, Sotto il monte (BG), 2000, p. 62.

Annalisa Caputo

Paul Ricoeur and the Metaphor of the Symphony (on the Title of the Issue)

It is necessary to take all the arts together. There is music because next to it there is painting, theater, etc. In the *symphony of the arts* [*my italics*] there are gradations where language goes decrescendo, from the novel, the theater, the story, down to music, passing by way of painting, sculpture and the intermediary arts. There will always remain in language this superiority, that it permits us to speak about music. Are there arts, then, including music, without the reflexive capacity of language, which is trying to give names to these moods (*humeurs*)? (...) Is not this work absolutely parallel in language to what is done outside of language by the arts not transcribable into language, like music basically, but also, in different degrees, painting and sculpture? The possibility of 'speaking about' belongs doubtless to the character of significance attached to verbal signs and non-verbal signs and to their capacity to be interpreted mutually. Music makes us think (*donne à penser*) perhaps by making us speak (*en donnant à parler*). (...) [However] this is again a manner of speaking, for it is also a mark of language that words are lacking: it is a matter of a lack in language. Perhaps all the arts are also lacking in one fashion or another. *In what?* (...) Probably in (...) what we call the ineffable, the unformed, which is only partially exhausted by the forms [P. Ricoeur]¹.

The title of "Logoi" (I, 2, 2015) recalls this passage from Paul Ricoeur, taken from *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics. Interview conducted by Jean-Marie Brohm and Magali Uhl (September 20, 1996 in Paris)*, a text translated into Italian for the first time in this issue.



The expression used by Ricoeur is *symphony of the arts*. In fact, this is what we mainly mean by the title *Symphony of Languages*: symphony of the logoi, corresponding to the sections of our magazine: art, literature, music, cinema.

However, we preferred to *broaden* the term 'arts': not only to embrace other 'languages' which are not strictly artistic (though present on the horizon of this issue, such as psychology, ethics, politics, education), but also because it seemed that Ricoeur himself calls for a broadening of the 'symphony' in this direction. We know that he was defined by many, and at various times, «the philosopher of all dialogues»². We know that no form of pre-conceptual knowledge and experience lay beyond his philosophical interests. The passage we quoted earlier

¹ P. Ricoeur, *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics. Interview with Paul Ricoeur. Conducted by Jean-Marie Brohm and Magali Uhl* (September 20, 1996 in Paris), tr. engl. by R.D. Sweeney and J. Carroll: <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur-e6.php> (Italian translation: P. Ricoeur, *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica. Intervista a cura di J.-M. Brohm e M. Uhl (Parigi, 20 settembre 1996)*, tr. it. di A. Caputo, in "Logoi", 2015, I, 2, pp. 41-59). I thank the Journal "Philagora" and the *Comité éditorial* of *Fonds Ricoeur* for the permission to translate this Interview.

² See, for example, C. Delacampagne, *Paul Ricoeur, philosophe de tous les dialogues*, "Le Monde", 21-05-2005. See also *Paul Ricoeur, philosophe de tous les dialogues*, Conception et co-auteur avec François Dosse du DVD, film de Caroline Reussner Editions Montparnasse, Paris, 2008. Avec le livret de l'entretien de 1991, *Le tragique et la promesse*.

reminds us why. It is certainly a methodological reason: hermeneutics (philosophy) for Ricoeur, is dialogue; but the dialogue is always with one who is different from myself. Therefore, a philosophy of dialogue is by nature extroverted, moving toward the multiplicity of languages and experiences³.

It is interesting, for us, though, to see how, in the passage quoted in *exergo*, this is not justified methodologically (nor anthropologically nor ontologically), but it is presented symbolically, precisely through the symbol of the symphony. And if it is true (as we were taught by Ricoeur) that «the symbol makes us think» (the symbol is a gift to conceptual thinking)⁴, then here Ricoeur is making a gift to his philosophy, to his understanding. Here Ricoeur is telling us, in some way, between the lines, that his philosophy is a symphony of languages. Therefore, we can understand it in a 'musical' way. Perhaps then, music is not only a limit case amid the arts for Ricoeur, but it is an interpretative key⁵.

What does it mean that Ricoeur's philosophy is a symphony of languages? Echoing his words, it means that it is necessary to consider language all together, just like a *sym/phony*. It means saying that languages are not superordinate to each other, in the same way that people are not either (Ricoeurian ethics). That there is no hierarchy of evaluation, such that we can say that philosophy is 'more' than painting, or music 'more' than literature, or psychoanalysis 'more' than cinema. In this symphony there are qualitative, not truth substantiating, gradations: in the same way that in an orchestra there are different instruments, timbres and voices, but no claims to absoluteness. Ricoeur's philosophy is not one of soloists; in his own life Ricoeur never thought of himself as a soloist: and perhaps this is another reason he was never a 'star', unlike his Parisian colleagues...



Perhaps, he thought of himself more as an orchestra conductor, careful to help the instruments communicate with each other, true to the score of questions: a performer before, and more, than a composer. In this lies his challenge and also his 'novelty': a humble philosophy, a study that always puts the author and the work in the background, to be sure that the reader is at the center; that the reader is the true composer.

However, Ricoeur, of course, remains a philosopher. He is not a musician, painter, writer, scholar of the humanities and/or natural sciences. Yes, in some way, Ricoeur continues to believe in the *logos*, in the power of the word and the concept, a power which, however, is neither absolute nor dominant, but is the power of a service. And the service is, in fact, that of dia-logue, of listening and responding: giving voice to all. «Always remain in

³ See [A. Caputo, Paul Ricoeur and the Hermeneutics of the Arts. From the Singularity of the Work of Art to the Singularity of Human Existence.](#) "Logoi", 2015, I, 2, pp. 109-121.

⁴ P. Ricoeur, *Le symbole donne à penser*, in "Esprit", 1959, 27, 7-8, pp. 60-76. In a first English translation, the symbol was qualified as 'food' for thought [*The Symbol: Food for Thought*, in "Philosophy Today", 1960, IV, 3, pp. 196-207], because the symbol 'feeds' reflection without being absorbed into it or absorbing it into itself; but Ricoeur clarifies the meaning of the expression «donne à penser», linking the verb "donner" (to give) with the noun «don» (gift). «Symbol gives rise to thought. This maxim that I find so appealing says two things. The symbol gives: I do not posit the meaning, the symbol gives it; but what it gives is something for thought, something to think about. First the giving, then the positing» [Id., *The Conflict of Interpretation, Essays in Hermeneutics* (D. Ihde eds.), Northwestern University Press, Evanston, 1974, p. 288].

⁵ See [A. Caputo, Paul Ricoeur e la musica come caso-limite nella sinfonia delle arti.](#) "Logoi", 2015, I, 2, pp. 274-285.

language this superiority, that it permits us to speak about music»⁶ and about arts. The arts, indeed, are not meta-reflexive. «Works of art (...) are symbolic devices that cannot produce their own meta-language»⁷. Philosophy in this sense, if no longer meta-physical, is, and remains, for Ricoeur, meta-linguistic. It is the possibility to 'speak', to break the silence, to interpret.

However, what would language (and concept, and philosophy) mean (and say) if there were nothing before it, and out of it? Language can only say what is 'other' from itself. This is where the arts (particularly those devoid of words) are superior to the *logos*.

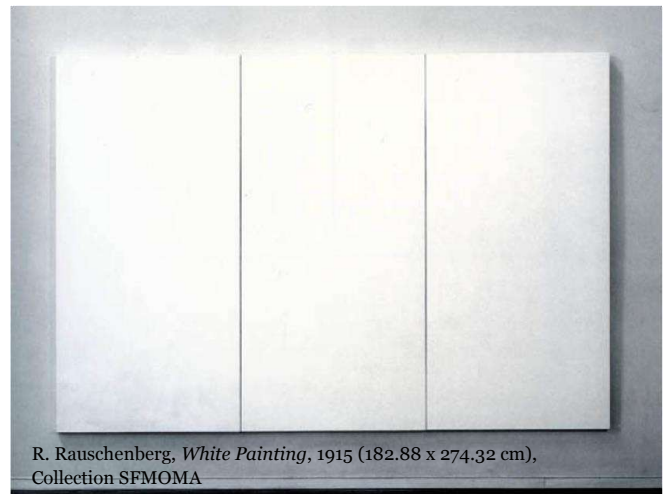
«Music makes us think (*donne à penser*)» – Ricoeur writes in the passage quoted in *exergo*. Once again, he highlights music among the other arts, precisely because it is apparently 'less': less concept, fewer words, less expressiveness, less reference to reality. However, this expression can clearly be extended to all art forms (as you can understand from reading in full the interview cited above).

The arts make one think, they give a gift to conceptual thinking, to philosophy. Philosophy is the recipient, the arts are the donors. However, if – in the logic of the gift – the donor precedes the recipient, then the arts (and, in general, the ante/predicative, pre/conceptual experience) precede philosophy. Or, perhaps better, in the logic of the hermeneutic circle – which in Ricoeur's last writings becomes the circle of the gift – it is a 'mutual' gift, an asymmetrical reciprocity⁸.

The arts give philosophy the gift of experience (singular, radical, emotional, iconic: to think about). Philosophy gives the arts the gift of a possible interpretation. The arts give philosophy the gift of «non-verbal signs», as we have read; but philosophy gives the arts the gift of «verbal signs», verbal meaning. And this different «speaking about» (speaking about the world) becomes «the capacity to be interpreted mutually». They are two «parallel works» (to quote Ricoeur again), two 'parallels' that meet each other at infinity, in the infiniteness of their inexhaustibility.

There would be no art without the possibility/capacity to express moods (and this ability is created with language); but there would be no language without all the fulfillment and feeling that remains unsaid. Paradoxically, at the root of all *logoi*, silence and the ineffable remain. Ricoeur and Heidegger are similar in this. Each 'spoken word' is no more than an attempt to extract a voice from the ineffable. It is a tragic, heartbreaking experience, doomed to failure; yet an amazing experience: like the first word, like the first note, like the first splash of color, like the blank page before the first line of a new novel or the first verse of a new poem.

The symphony of languages, then, is the symphony of the human being, of our infinite diversity, that asks for *phoné* (voice), that asks for *syn-phonia*, that is not resigned to the



⁶ P. Ricoeur, *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics*, cit., <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur-e6.php>

⁷ See M. Henaff, *La condizione 'spezzata' delle lingue. Ricoeur: diversità umana, alterità e traduzione*, in "Logoi", 2015, I, 2, p. 65.

⁸ I take the liberty of referring to my book A. Caputo, *Io e tu. Una dialettica fragile e spezzata: percorsi con P. Ricoeur*, Stilo, Bari, 2008, pp. 179 sgg.

noise of misunderstanding (*méconnaissance*), to the advance of meaninglessness, to the «défaite croissante du sans prix»⁹.

«The desert grows: woe to him who harbors deserts!» – Nietzsche shouts. The fragile *phoné* of the poet and the thinker, of the artist and the musician, of the storyteller and the historian, of the doctor and the teacher is no more than an oasis, replies Ricoeur; it is sometimes a mirage. The fragile word of those who still want to bet on a ‘hope’ (on an alternative possibility) never wins. The story is unpoetic; it is violence; it is conflict¹⁰. The one who opposes is lost. However, the one who does not resist is lost all the same. Creating ‘clearings’ is the resistance of the human in the inhuman; it is the resistance of the arts and philosophy within the logic of mercantilism, of utilitarianism, of nihilism¹¹; it is *syn/phonia*.

And behold, the musical metaphor meets the utopia of the states of peace (which is the message of the last Ricoeur). In the noise of the nothingness that advances, you can only not stop raising your voice (*phone*); and, with the limits and the possibilities of your own language, ‘speak’: say that it is still possible to speak; that dialogue is still possible; that translation is still possible; that the acceptance of a different, foreign language (linguistics and ethical hospitality) is always possible; that betting on the poetic, on the *agape*, on what is right, on forgiveness, on mutuality, is always possible. And this renders us ‘men’, even in defeat. The alternative is not silence (because silence is the hidden source of every ‘possibility’ and ‘wager’); the alternative is a vacuum; it is *a-phonia*.

If this issue of “Logoi” can contribute a bit to support the un/useful and un/timely endurance of the symphony of languages, the work done to put together, in dialogue, different thinkers – with different languages (French, English, Spanish, Italian), from different countries [United States (Los Angeles, Pittsburgh, San Diego), Canada (Ottawa, Brandon, Quebec), Chile (Santiago), France (Paris, Strasbourg, Montpellier), England (Oxford, Glasgow), Portugal (Évora) Spain (Madrid), Germany (Frankfurt), Denmark (Copenhagen), Sweden (Lund), Italy (Rome, Bari, Cagliari, Perugia, Bergamo, Verona, Milan)], with different interests, with different interpretations, with different experiences (ranging from the ‘big’ names of ‘big’ scholars of Ricoeur, to young people who have just received their PhDs) –, the work done to create this issue might not have been completely un/useful and un/timely. And the fact that in just four months a ‘double’ issue with thirty contributions developed, gives us ‘hope’. It gives us the strength to continue.



G. Klimt, *Expectation (Tree of Life)*,
1905, 193 x 115 cm,
Österreichisches Museum, Vienna

Mon espoir est dans le langage, l'espoir qu'il y aura toujours des poètes, qu'il y aura toujours des gens pour réfléchir sur eux et des gens pour vouloir politiquement que cette parole, que cette philosophie de la poésie, produise une politique. Là, je dirais que mon pari a la figure de l'espérance

[Paul Ricoeur]¹²

⁹ P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Stock, Paris, 2004, p. 343.

¹⁰ Poetics is “a space for hope”, “une onde d'irradiation et d'irrigation qui, de façon secrète et détournée, contribue à l'avancée de l'histoire vers des états de paix”: is the hidden counter-current in the history of violence. See P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, cit., p. 354.

¹¹ There are “clearings” in which the “forest” of the “endless struggle for recognition” thins out and becomes a place of “gratitude”: *ivi*, p. 274.

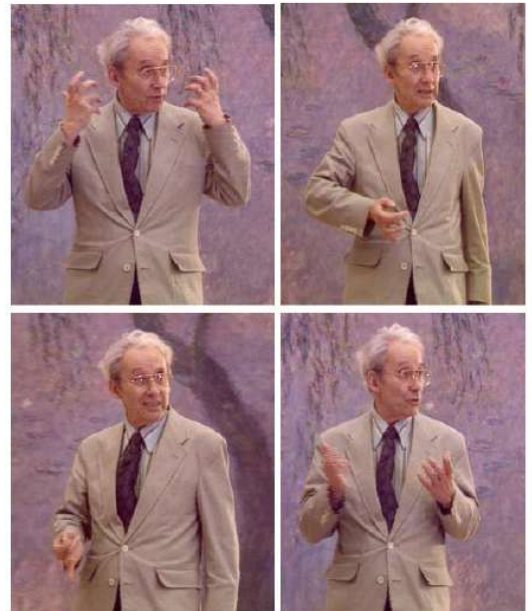
¹² Id., *L'Unique et le Singulier*, Stanké/Alice éditions, Montréal/Bruxelles, 1999, p. 72.

Annalisa Caputo

Le ninfee dell'Orangerie, Ricoeur ed il flâneur (sull'immagine di copertina)

Per il *flâneur* perfetto, per l'osservatore appassionato, è un immenso piacere fissare la propria dimora nel cuore della moltitudine, in mezzo al flusso e riflusso del movimento, nel bel mezzo del fuggitivo e dell'infinito. Essere lontano da casa e ancora sentirsi a casa ovunque, vedere il mondo, essere al centro del mondo e rimanere nascosto al mondo; questi sono alcuni dei più piccoli piaceri di quelle menti indipendenti, passionali, imparziali, che il linguaggio non può che goffamente definire. L'osservatore è un principe che gioisce di tutto il suo incognito. L'amante della vita fa del mondo la sua famiglia, proprio come l'amante del gentil sesso che costruisce la sua famiglia con tutte le belle donne che ha mai trovato, o che queste siano o meno, da trovare, o l'amante di immagini che vive in una società magica di sogni dipinti su tela. Così l'amante della vita universale entra nella folla come in un immenso serbatoio di energia elettrica. È anche possibile paragonarlo ad uno specchio, così immenso, come questa folla, ad un caleidoscopio di coscienza, che in ciascuno dei suoi movimenti, rappresenta la molteplicità della vita e si muove attraverso tutti gli elementi della vita [C. Baudelaire]¹

«*Le flâneur – Nymphes Orangerie*» è il titolo che Olivier Abel, presidente del consiglio scientifico del *Fonds Ricoeur*, ha dato ad uno dei suoi *Entretien* con Ricoeur. Possiamo leggere le due pagine di questo dialogo nel libretto *Paul Ricoeur. Le tragique et la promesse*, libretto che accompagna il doppio DVD sulla vita e l'opera del pensatore francese: *Paul Ricoeur. Philosophe de tous les dialogues*². Il linguaggio filmico configura e rifigura – con immagini, spezzoni di interviste (a Ricoeur e ai suoi amici/interpreti), foto e frammenti di video – l'intero percorso ricoeuriano, un percorso che viene simbolicamente presentato in maniera circolare. Non sappiamo se questo fosse realmente l'intento degli autori (C. Reussner, O. Abel, F. Dosse). Ma ai nostri occhi, focalizzati sulle *Ninfee dell'Orangerie*, il 'circolo' simbolico (prima e più che ermeneutico) appare evidente. Nel libretto, le pagine sull'Orangerie sono le ultime. Mentre, nel film, le scene del video che presenta il *flâneur*, cioè Ricoeur, che 'passeggia' davanti alle *Ninfee* di Monet (e le interpreta, interpretando in esse il mondo) sono all'inizio. Quasi a dire che siamo davanti ad un doppio simbolo, che racchiude e presenta il senso stesso dell'opera di Ricoeur: quello del *flâneur* e quello dell'Orangerie.



¹ C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, tr. it. di E. Sibilio e G. Violato, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 68 sgg.

² *Paul Ricoeur. Philosophe de tous les dialogues. Un documentaire de C. Reussener. Co-auteurs: O. Abel et F. Dosse*, Les Editions Montparnasse, 2008. Il cofanetto è accompagnato da un libretto dal titolo *Paul Ricoeur. Le tragique et la promesse*, che raccoglie una serie di dialoghi di Ricoeur con Olivier Abel.

1) Lo sguardo circolare delle Ninfee

Partiamo dalle *Ninfee*. Prendetevi qualche minuto di tempo e, se siete stati in questo delizioso museo parigino, tornate con il ricordo a quell'esperienza. E, se non avete avuto la fortuna di andarci, concedetevi almeno una visita virtuale, attraverso la ricostruzione che trovate nel sito del museo: www.musee-orangerie.fr/homes/home_id25184_u1l2.htm, o attraverso uno dei numerosi filmati presenti su youtube.

Ecco: quello che subito appare è l'idea di un essere-dentro: dentro il mondo delle ninfee.

Non c'è un quadro: e tu, soggetto, di fronte a questo oggetto. Perché le immagini sono 'intorno' a te. E lo sguardo è realmente 'costretto' a muoversi in maniera circolare, perché le tavole di Monet 'costringono' a questo.

Se [la casa di Klee con cui abbiamo aperto il primo numero di "Logoi" era una Casa ruotante](#), le *Ninfee* dell'Orangerie sono un

quadro circolare, un ellisse. Il che è un nuovo paradosso. In ogni caso è il paradosso del circolo ermeneutico, dell'essere nel mondo: già sempre. E la rottura di ogni forma di 'modernità' dualistica, di ogni soggettività autocentrata. E, però, Monet non è nemmeno il simbolo di Sé dissolto e annichilito. Sappiamo come, per Ricoeur, l'alternativa non è quella tra Cogito esaltato e Cogito umiliato, ma è la dialettica tra *idem* ed *ipse*, nella fragilità della storia, che ognuno di noi è chiamato a narrare, a vivere, ad essere³.



Dalla 'Galleria fotografica' [Parigi rovesciata di Brent Townshend](#). Da vedere! Quando la tecnologia 'interpreta' e mette in risonanza gli scenari dell'arte...

E proprio così termina il discorso/dialogo di Ricoeur all'Orangerie: «questo luogo, che è chiuso, allo stesso tempo rinvia oltre i propri confini. È qui come un 'orizzonte' della percezione e non come un 'oggetto' della percezione»⁴. Il passaggio dal Soggetto (moderno) al Sé narrativo è lo stesso passaggio che accade in Monet dal quadro-oggetto (rinascimentale/moderno) al quadro-orizzonte. È lo stesso passaggio che accade dalla visione prospettica alla visione impressionistica ed ellissoidale dell'Orangerie.

Ma il mondo, in Monet come in Ricoeur, non si sfalda in una serie di impressioni 'ingenua' e casuali. In questo, Ricoeur non è post-moderno nel senso di Lyotard (lo ribadiscono le acute osservazioni di G. Taylor, in questo stesso numero di "Logoi")⁵.

Così come il mondo di Monet è 'costruito' sulle impressioni («rien n'est plus construit que l'impressionnisme», esclama Ricoeur)⁶, così pure il nostro mondo quotidiano è 'prefigurato' negli schemi (mentali e d'azione) che ci consentono di abitarlo;

³ Ci stiamo riferendo a P. Ricoeur, *Sé come un altro*, tr. it. a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1993.

⁴ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2 – Presence protestante des 15 et 22 décembre 1991*; réalisateur C. Vajda, in O. Abel, *Paul Ricoeur. Le tragique et la promesse*, cit., p. 27.

⁵ G. H. Taylor, *Ricoeur, la narrazione e il giusto*, in "Logoi", 2015, I, 2, pp. 224-231.

⁶ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., p. 26.

ed sempre di nuovo configurato e rfigurato nelle nostre costruzioni immaginative, narrative e concettuali⁷.

E Monet qui emerge come tre volte simbolico. Simbolico nel suo modo di vivere l'arte, simbolico nel suo modo di vivere il tempo, simbolico nel suo modo di vivere la vita.

2) Monet come simbolo: nella vita, nel tempo, nell'arte

Monet, simbolico nel suo modo di vivere la vita: perché, ricorda Ricoeur, le *Ninfee* sono il frutto di una sfida contro la fragilità del corpo.

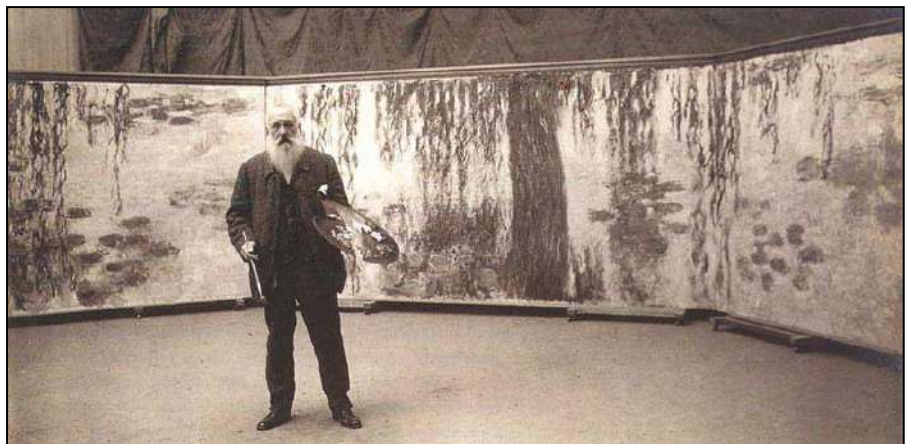
Pensate allo spazio di sofferenza, dolore, lavoro che c'è dentro le impressioni ricevute dal mondo e quindi dentro la costruzione di queste impressioni. Quasi dieci anni di sofferenza fisica: Monet è pressoché cieco; è stato operato diverse volte agli occhi senza successo: non vede più i suoi colori. È come Beethoven, che, sordo, costruisce nella sua testa la totalità dei suoni⁸.

È il dolore stesso dell'esistenza, ferita dall'alterità che la abita, dai propri limiti, dall'incapacità di *essere, tutto*, fino in fondo. E che, però, anche nelle situazioni più 'liminari' non rinuncia ad *essere nonostante tutto*, «vivente fino alla morte»⁹. Monet, Beethoven: artisti estremi, che nella loro tensione lacerante svelano il movimento tragico (e stupefacente) che attraversa ogni forma 'vera' di arte, ogni forma 'vera' di vita. Pittura che non vede i colori. Musica che non ascolta i suoni. Vita che non sente se stessa. Eppure dipinge, compone, desidera ancora vita.

Ma pensiamo anche *al modo in cui Monet vive il (suo) tempo*.

Vorrei aggiungere qualcosa – dice Ricoeur – che ci mette (...) in relazione con il tema della promessa: tutto quello che vediamo qui è una promessa mantenuta. Il suo amico Clemenceau aveva strappato a Monet la promessa che, come segno di riconoscenza (*reconnaissance*) per la vittoria, avrebbe fatto alla nazione, allo Stato francese, questa donazione della sua opera¹⁰.

Monet vive il tempo vivendo la storia del suo paese: *riconoscendola con gratitudine (reconnaissance)*. E, certo, può sembrare paradossale. Perché dipingere ninfee a Giverny, mentre la guerra è alle porte di Parigi, non può che sembrare una forma di disimpegno: politico, culturale, artistico. Ma l'arte entra nella storia proprio 'resistendo' nella contro-storia¹¹.



E Monet nel suo rifugio-giardino continua a rimanere se stesso. E questa è la prima promessa mantenuta. È l'identità-*ipse*, che si mantiene 'nonostante' il tempo, nonostante i mutamenti, nonostante la storia. L'identità della promessa: di rimanere fedeli a se stessi,

⁷ Stiamo facendo riferimento alla nota teoria ricoeuriana *mimesis I-II-III* (prefigurazione, configurazione, rfigurazione).

⁸ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., p. 26.

⁹ Il riferimento è ovviamente al testo ricoeuriano pubblicato postumo: *Vivant jusqu'à la morte*, Seuil, Paris, 2007, tr. it. di D. Iannotta, *Vivo fino alla morte. Seguito da Frammenti*, Effatà, Torino 2008.

¹⁰ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., p. 26.

¹¹ Cfr. id., *Percorsi del riconoscimento*, tr. it. di F. Polidori, Cortina, Milano, 2005, pp. 273 sgg.

alle proprie scelte, alla propria vocazione¹². Anche in questo l'artista non fa che mostrare quello a cui ogni uomo è chiamato, la scelta (aut-aut-aut) tra il rimanere rocciosamente e ciecamente attaccati alle proprie convinzioni, senza metterle mai in discussione (*idem*), oppure il dissolvere continuamente le proprie convinzioni, non conservando mai nulla di sé (*anti-idem*), oppure cercare con sofferenza e continuo lavoro una continuità nella discontinuità, una trama di senso nel modificarsi continuo delle vicende: costruirsi come storia, come storia di vita (*ipse*). L'ultima opzione, sappiamo, è quella che Ricoeur prospetta, come identità narrativa. Ma è anche quella che vivono gli artisti (spesso anche malgrado loro).

E dobbiamo dire – sottolinea Ricoeur – che ogni opera d'arte è la soluzione di un problema: come articolare precisamente la forma, il colore, la luce? Ogni volta la disposizione dei termini del problema suscita una risposta singolare; ed è quello che ci fa dire 'È un Monet'; e il nome proprio è il nome dello stile, dell'opera¹³.

Torneremo più volte, nei saggi di questo numero, ad occuparci del problema della singolarità dell'opera e della paradossale identità dell'artista¹⁴. Nell'intervista *Le arti, il linguaggio, l'estetica-ermeneutica*, Ricoeur metterà in relazione in maniera ancora più esplicita l'identità narrativa con lo stile di un autore.

[P. Ricoeur] Si potrebbe dire che l'artista è l'unità di molte opere: ciò che non è detto in una è detto nell'altra. L'identità del creatore moltiplica se stessa, frammenta se stessa e si ricompone attraverso questa serie, che costituisce l'approssimazione a qualcosa di inesauribile. E poi riconosciamo le opere: diciamo è un Cézanne, è un Monet. Le serie – che creano l'interesse – testimoniano l'identità del creatore.

L'inesauribile è forse anche l'inesauribile dell'identità-ipseità, che, per citarla, è quella di un «soggetto capace di designare se stesso come autore delle sue parole e delle sue azioni, un soggetto non sostanziale e immutabile, ma ancora responsabile del suo dire e del suo fare». In ultima analisi, non è vero che riconosciamo l'ipseità di un Picasso, anche se è cambiata da un periodo all'altro?

[P. Ricoeur] Ho cercato di estendere al di là del suo luogo di nascita questa distinzione rischiosa di due tipi di identità, l'identità ripetitiva del medesimo, dell'*idem* o della medesimezza da una parte, e l'identità della costruzione dell'*ipse* dall'altra parte (...). Ho applicato questo anche al mantenimento della promessa: io mi manterrò in questa 'tenuta'. Non c'è anche un tenersi, un mantenimento che ci consente di riconoscere in una sola opera il medesimo autore? Questa è una medesimezza interessante, perché è la medesimezza di una successione (*suite*) nella novità. Ogni opera è ogni volta un'opera nuova, ma, in quanto legata ad una serie (*suite*), designa l'*ipseità* del creatore, (...) un mantenimento nella diversità. C'è allora anche un aspetto etico. 'Manterrò' è una promessa mantenuta, in ogni caso almeno un proposito perseguito, una fedeltà a se stessi, che non è un'imitazione ripetitiva, ma una creazione fedele a sé, una fedeltà nella progressione della medesima promessa, nella molteplicità delle sue effettuazioni¹⁵.



¹² Sappiamo come il tema della promessa (il mantenimento di sé 'nonostante' il tempo sia tema-chiave dell'identità narrativa: scelta e scommessa.

¹³ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., p. 26.

¹⁴ Rimandiamo in particolare al testo/intervista P. Ricoeur, *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica. Intervista a cura di J.-M. Brohm e M. Uhl (Parigi, 20 settembre 1996)*, in "Logoi", 2015, I, 2, pp. 41-59, e al nostro *Ricoeur e l'ermeneutica delle arti. Dalla singolarità dell'opera alla singolarità dell'esistenza*, "Logoi", 2015, I, 2, pp. 96-108.

¹⁵ P. Ricoeur, *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica*, cit., pp. 54-55.

Gli esempi di Cézanne e Monet – ostinatamente fedeli ai propri oggetti (pensiamo alla *Montagna Sainte-Victoire* per il primo e alle *Ninfee* per il secondo), ma continuamente in attesa di cogliere ogni minima modifica (della luce, del colore, dello spazio, del tempo) degli oggetti stessi – non sono casuali. Cézanne e Monet sono, per Ricoeur, il simbolo massimo di questa tensione dell'arte: dire lo 'stesso' mondo sempre in maniera 'diversa'; o (il che è lo stesso) dire la diversità incessante del mondo, cercando in esso le linee di continuità. Gli artisti ci insegnano a vivere il tempo del continuo/discontinuo, il tempo del mantenimento e della promessa.

Alcuni di loro, poi (e Monet tra questi), esplicitano anche il nascosto senso storico-politico della loro impresa. Come abbiamo letto prima, Ricoeur sottolinea che, dentro il suo apparente disimpegno, Monet nasconde una promessa. Quella di riconoscere la 'sua' Francia, di 'ringraziarla' per la sua vittoria storica, di esprimere la sua *reconnaissance* nei confronti dei tanti che si stavano battendo e si erano battuti in prima linea, mentre lui continuava a lottare con i colori (contro il buio); ma soprattutto ringraziare e festeggiare la pace.



L'Orangerie era già stata costruita nella metà del XIX secolo e pensata come serra (e poi come scuderia e palestra). E già dal 1914 Monet lavorava a quelle ninfee che avrebbero (insieme ad altre opere) trasformato quel rifugio in museo¹⁶.

...Anche in questo caso, consigliabile una pausa, per vedere due minuti e mezzo di video, delizioso: <http://lewisartcafe.com/tag/giverny/>, reso ancor più suggestivo dall'accostamento/sovrapposizione con Debussy.

Ma ecco che Georges Clemenceau strappa a Monet la promessa di una donazione. Promessa che trova il suo compimento nel 1918, quando, per festeggiare l'armistizio, Monet offre alla Francia il suo dono di pace. Ancora incompiuto, però, il dono resta a Giverny. Monet continuerà a lavorarci (identità nel mutamento) fino alla morte (1926); e dunque non vedrà l'esposizione delle sue tele nell'Orangerie (installate nel 1927). Incompiuto, dunque, il suo gesto, pur nel compimento del dono, come ogni promessa.

E, anche in questo, dicevamo, *Monet è simbolico: nel suo modo di vivere l'arte, come incompiuto.*

La pittura non pone un problema diverso dalla narrazione, per esempio, perché ogni volta è la ricreazione di un mondo, di un mondo completo. Qui – dice Ricoeur indicando le *Ninfee* dell'*Orangerie* – potete vedere il cielo, l'acqua, le piante. E non capite più che cosa è riflesso del cielo nell'acqua, che cosa del cielo è ricevuto nell'acqua... Le ninfee, questi fiori d'acqua (*lys d'eau*) sono la totalità di un mondo; sono il mondo – potremmo anche dire – come non l'abbiamo visto mai. Però, sarebbe altamente fuorviante dire che, quindi, qui abbiamo solo un'immagine, cioè qualcosa di inferiore alla realtà. Qui abbiamo qualcosa in più del reale. In questo senso, si potrebbe dire che c'è un 'surrealismo', se la parola non fosse stata usata in un contesto diverso. Come ho già detto: questo è il mondo come non l'abbiamo visto mai, ma, allo stesso tempo, è un mondo che possiamo abitare¹⁷.



¹⁶ Monet aveva già dipinto, tra il 1899 e il 1908 un enorme numero di quadri su questo tema; 48 ne aveva esposti nel 1909 e numerosi altri ne aveva distrutti.

¹⁷ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., pp. 26-27.



Ecco il ruolo dell'arte (della pittura, della narrativa, della poesia, del cinema, della musica). Quello che per Ricoeur è in generale il compito dell'ermeneutica, perché è il compito del linguaggio. Dire un mondo completo. Compiuto. Come un quadro, come un'opera musicale o filmica, come un romanzo o una lirica. È qui. È tutto qui. Lo possiamo vedere, se è un quadro. Ascoltare, se è musica. Leggere, se è uno scritto.

L'opera mostra un mondo, compiuto, concluso. Noi entriamo in esso e ci perdiamo in esso. Le *Ninfee* dell'Orangerie in questo sono altamente simboliche. Siamo 'dentro' l'opera, dicevamo. E – parafrasando Ricoeur, potremmo dire – come fruitori non ci troviamo che perdendoci in essa¹⁸. Con la consapevolezza che l'opera dice tutto, mostra tutto, e però non riusciremo mai ad abbracciarla tutta, perché (come abbiamo visto prima) il nostro orizzonte percettivo è limitato e perché «questo luogo, che è

chiuso, allo stesso tempo rinvia oltre i propri confini».

Perché l'opera, nella sua compiutezza, è sempre (però) aperta. E perché l'uomo, nella sua apertura, è sempre (però) limitato.

E il quadro andrà ridipinto sempre di nuovo, fino alla morte (dice il paradosso di Monet). Perché ogni volta che mi illuderò di aver fissato il mondo in quel colore dell'acqua, in quel gioco del cielo tra le foglie, in quel dondolare della luce tra i fiori... ecco che il mondo sarà già oltre. E anche io, lettore, ascoltatore, fruitore, dovrò ogni volta di nuovo rincorrere il mio mondo (nelle mie relazioni, nel mio lavoro, nelle opere che vedo, nei libri che leggo).

Ecco che quindi, conclusivamente, possiamo tornare al *flâneur*.

3) Lo sguardo del *flâneur*

E certo *flâneur* è l'artista, come insegnava già Baudelaire¹⁹. Lo abbiamo letto nell'*exergo* introduttivo. E le descrizioni del poeta sembrano perfettamente attagliarsi al mondo delle ninfee, pensato realmente come la possibilità, nel cuore della 'folla' e del 'rumore' parigino, di «fissare la propria dimora nel cuore della moltitudine, in mezzo al flusso e riflusso del movimento, nel bel mezzo del fuggitivo e dell'infinito»; pensato realmente come la possibilità di «essere lontano da casa e ancora sentirsi a casa ovunque, vedere il mondo, essere al centro del mondo e rimanere nascosto al mondo»; pensato realmente da e per un

¹⁸ La nota citazione di Ricoeur è: «come lettore non mi trovo che perdendomi»: in Id., *Dal testo all'azione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1989, p. 112.

¹⁹ E qui dovremmo richiamare per lo meno anche W. Benjamin, *I passages di Parigi (1926-'40)*, tr. it. Einaudi, Torino, 2002; e, come guida alla storia del termine, G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il Flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Il Mulino, Bologna, 2006.

«osservatore appassionato», che voglia guardare camminando (*flâneur*); che voglia perdere tempo (*flâneur*) con uno spazio u-topico e in-utile; che voglia intessere²⁰ le impressioni come «l'amante della vita, (...) l'amante del gentil sesso, (...) l'amante di immagini che vive in una società magica di sogni dipinti su tela»²¹.

Le descrizioni del poeta sembrano perfettamente attagliarsi al mondo delle *Ninfee* e al modo in cui Ricoeur intende l'arte, che «entra nella folla come in un immenso serbatoio di energia elettrica, (...) come uno specchio, così immenso, come (...) un caleidoscopio di coscienza, che in ciascuno dei suoi movimenti, rappresenta la molteplicità della vita e si muove attraverso tutti gli elementi della vita»²² (prefigurazione, configurazione, rfigurazione).

Ma *flâneur*, qui, nelle pagine che abbiamo commentato e nel video/film che abbiamo citato all'inizio, è lo stesso Ricoeur.

E così lo interpreta e presenta Olivier Abel, nella misura in cui costruisce il testo/intervista *Paul Ricoeur. Le tragique et la promesse*, come un percorso ad arcate. Da un lato un'esperienza, un appellativo di Ricoeur, l'indicazione di una tappa, un modo d'essere fondamentale del suo percorso (il militante, il professore, il decano, il lettore, il *flâneur*); dall'altro lato un 'luogo' dove, corrispondentemente, Ricoeur ha vissuto queste esperienze d'identità (Chatenay-Malabry, la Sorbonne, Nanterre, la Facoltà di teologia protestante, e, infine, *Nymphaeas Orangerie*).



E, così, l'ultimo paragrafo è *Le flâneur – Nymphaeas Orangerie*. E il *flâneur* è Ricoeur, che attraverso tutte le identità che ha vissuto (militante, professore, decano, lettore) e tutti i luoghi che ha attraversato è appunto 'passato' guardando, pensando, viaggiando: nella folla, tra la folla, ma con lo sguardo stupito dell'artista-*flâneur*-baudleriano, o comunque con lo sguardo stupito del filosofo (*thaumazein*): «sempre, con il suo spirito, nello stato del convalescente», sempre vivendo «la convalescenza come un ritorno all'infanzia». Perché:

il convalescente possiede in sommo grado, come il bambino, la facoltà di interessarsi vivamente alle cose, anche a quelle in apparenza più banali. (...) Ed è a questa curiosità profonda e gioiosa che va attribuito l'occhio fisso e animalmente estatico dei bambini di fronte al nuovo, quale che esso sia, volto o paesaggio, luce dorata, colori, stoffe cangianti, magia della bellezza impreziosita dalla toaletta²³.

Che è l'occhio di Ricoeur nel video girato nell'*Orangerie*. Che è l'occhio con cui egli ha attraversato tutti i dialoghi e tutte le letture della sua vita; come emergendo sempre di nuovo da una malattia (il dolore dell'incontro/scontro con l'alterità); come rinascendo sempre di nuovo in uno stupore: quella freschezza che anche da novantenne lo portava a «non fare mai uso di verbi autocelebrativi al passato, ma a parlare solo al



²⁰ Una delle diverse ipotesi etimologiche fa risalire il termine dal 'fare-flanella', tessere e intessere la lana, e quindi stare a casa nel tempo dell'ozio, non produttivo. Ci piace ricollegarlo all'idea di intreccio/intrigo, proprio dell'identità narrativa di Ricoeur.

²¹ C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, cit., pp. 68 sgg.

²² Ibid. [cfr. a riguardo W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus*, tr. it. Einaudi, Torino, 1962, p. 110].

²³ Ivi, cap. III.

futuro, con quella discrezione umile che lo portava ancora ad affermare ‘dovrò studiare’, ‘dovrò confrontarmi con quell’autore’, ‘scriverò questo e poi altro’»²⁴.

E, forse, tutto questo perché *flâneur* non è solo l’artista, non è solo il filosofo (per come lo ha inteso e interpretato Ricoeur). Ma può esserlo l’artista e il filosofo perché in realtà il *flâneur* è ‘ciascuno’. Là dove ‘ciascuno’ è il nome e la scommessa di Ricoeur (nome che sostituisce l’idea di ‘folla’ baudleriana); è la possibilità che ognuno di noi, nella sua singolarità, ha ed è: essere identità sempre in cammino, narrazione, convalescenza, stupore, promessa, *nonostante tutto*. È il ‘colophon’ conclusivo de *La memoria, la storia e l’oblio*:

Al di sotto della storia, la memoria e l’oblio.
Al di sotto della memoria e l’oblio, la vita.
Ma scrivere la vita è un’altra storia
Inachèvement.

²⁴ Così F. Abbate nel saggio presentato in questo numero di “Logoi”: [F. Abbate, *Dalle ideologie alla lotta per il riconoscimento: Paul Ricoeur e gli studi sull’immaginazione politica*, “Logoi”, 2015, I, 2, p. 232.](#)

Annalisa Caputo

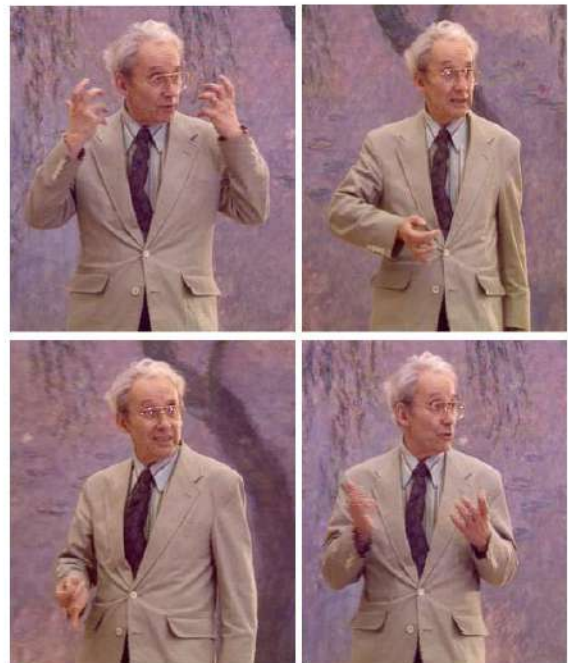
The Water Lilies of the Orangerie, Ricoeur and the Flâneur (on the Cover Image)

For the perfect *flâneur*, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite. To be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world – impartial natures which the tongue can but clumsily define. The spectator is a prince who everywhere rejoices in his incognito. The lover of life makes the whole world his family, just like the lover of the fair sex who builds up his family from all the beautiful women that he has ever found, or that are or are not – to be found; or the lover of pictures who lives in a magical society of dreams painted on canvas. Thus the lover of universal life enters into the crowd as though it were an immense reservoir of electrical energy. Or we might liken him to a mirror as vast as the crowd itself; or to a kaleidoscope gifted with consciousness, responding to each one of its movements and reproducing the multiplicity of life and the flickering grace of all the elements of life.

[C. Baudelaire]¹

«*Le flâneur – Nymphéas Orangerie*» is the title that Olivier Abel (president of the Scientific Council of the *Fonds Ricoeur*) gave to one of his *Entretien* with Ricoeur. We can read the two pages of this dialogue in the booklet (*Paul Ricoeur. Le tragique et la promesse*) that accompanies the double DVD about the life and work of the French thinker: [Paul Ricoeur. Philosophe de tous les dialogues](#)². The film language configures and refigures – with images, clips of interviews (of Ricoeur and his friends/interpreters), photos and video fragments – Ricoeur's entire journey, a journey that is symbolically presented in a circular manner. We do not know if this was really the intent of the authors (C. Reussner, O. Abel, F. Dosse). But in our eyes, focused on the *Water Lilies* of the Orangerie, the symbolic 'circle' ('symbolic' more than 'hermeneutical' circle) is evident.

In the booklet, the last pages are about the Orangerie. While, in the film, the scenes of the video presenting the *flâneur* – i.e. Ricoeur, who 'walks' in front of Monet's *Water Lilies* (and interprets them, interpreting the world in them) – are at the beginning. As if to say that we are faced with a double symbol, which contains and presents the very meaning of the work of Ricoeur: that of the *flâneur* and that of the Orangerie.



P. Ricoeur devant les Nymphéas de Claude Monet, à l'Orangerie, tirées du film *Le tragique et la promesse* (F.R.Z. 1993)

¹ C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, Da Capo Press, New York, 1964.

² *Paul Ricoeur, philosophe de tous les dialogues*, Conception et co-auteur avec François Dosse du DVD, film de Caroline Reussner Editions Montparnasse, Paris, 2008. Avec le livret de l'entretien de 1991, *Le tragique et la promesse*.

1) The circular gaze of *The Water Lilies*

We start from the *Water Lilies*.

Take a few minutes of time and, if you have been to this lovely museum in Paris, go back in your mind to that experience. And, if you have not been lucky enough to go there, at least take a virtual tour, through the reconstruction that is available on the museum's website (www.musee-orangerie.fr/homes/home_id25184_u1l2.htm), or through one of the many videos on youtube.

What first appears is the idea of a being-inside: inside the world of the water lilies. You (*subject*) are not 'in front' of an *object* (a painting). Indeed, the images are 'around' you and your gaze is really 'forced' to move in a circular way, because Monet's paintings 'force' you to do this.

While [the house of Klee \(with which we opened the first issue of "Logoi"\)](#) was a *Rotating House*, the *Water Lilies* of the Orangerie is a circular painting, an ellipse: and that is a new paradox. In any case, it is the paradox of the hermeneutical circle, of being-in-the-world, already and forever. It is the



'Galleria fotografica' Parigi rovesciata
Brent Townshend

failure of any form of dualistic 'modernity', of all self-centered subjectivity. However, Monet is not even the symbol of the dissolved and annihilated Self. We know that, for Ricoeur, the alternative is not between 'exalted Cogito' and 'humiliated Cogito'; the alternative is the dialectic between *idem* and *ipse*, in the fragility of history, that each of us is called to narrate, to live, to be³.

This is exactly the end of the discussion/dialogue of Ricoeur at the Orangerie: «ce lieu qui est à la fois clos renvoie en même temps au-delà de ses propres bornes. Il est là comme un 'horizon' de perception et non pas comme un 'objet' de perception»⁴.

The transition from the (modern) Subject to the narrative Self is the same passage that happens in Monet, from the painting-object (of Renaissance/Modernity) to the painting-horizon. It is the same passage that happens from the perspective vision to the impressionistic and ellipsoidal vision of the Orangerie.

However the world, in Monet as in Ricoeur, does not shatter in a series of 'naïve' and random impressions. In this, Ricoeur is not post-modern in the sense of Lyotard (this is reaffirmed by the acute observations of G. Taylor, in this issue of "Logoi")⁵.

Just as the world of Monet is 'built' on impressions («rien n'est plus construit que l'impressionnisme» - Ricoeur says⁶), so is our everyday world 'prefigured' in the patterns

³ See P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

⁴ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film L'Antenne 2 – Presence protestante des 15 et 22 décembre 1991*; réalisateur C. Vajda, in O. Abel, *Paul Ricoeur. Le tragique et la promesse*, cit., p. 27.

⁵ G. H. Taylor, *Ricoeur, la narrazione e il giusto*, in "Logoi", 2015, I, 2, pp. 224-231.

⁶ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film L'Antenne 2*, cit., p. 26.

(both mental and of action) that allow us to inhabit it; and it is repeatedly configured and refigured in our imaginative, narrative and conceptual constructions⁷.

Here Monet emerges as three times symbolic: symbolic in his way of experiencing art, symbolic in his way of living time, symbolic in his way of living life.

2) Monet as a symbol: in his life, in his time, in his art

Monet as a symbol in his way of living life. Indeed – Ricoeur reminds us – The *Water Lilies* are the result of a challenge to the fragility of the body.

Pensez à l'intervalle de peine, de douleur, de travail qu'il y a entre les impressions reçues du monde et puis cette construction d'impressions. Près de dix ans de souffrances physiques: Monet est quasiment aveugle, on l'a opéré plusieurs fois des yeux, sans succès: il ne voit plus ses couleurs. Il est comme Beethoven qui, sourd, construit dans sa tête la totalité des sons⁸.

It is the pain of existence, wounded by the otherness that inhabits it, by its limitations, by the inability to *be, everything*, all the way; existence that, however, even in the most 'liminal' situations does not give up on *being, despite everything*: «*vivant jusqu'à la morte*»⁹. Monet, Beethoven are 'extreme' artists, who, in their excruciating tension, reveal the tragic (and amazing) movement that crosses all 'true' forms of art, all 'true' forms of life. Painting that does not see colors. Music that does not listen to the sounds. Life that does not feel like itself. Yet it paints, composes, still desires life.

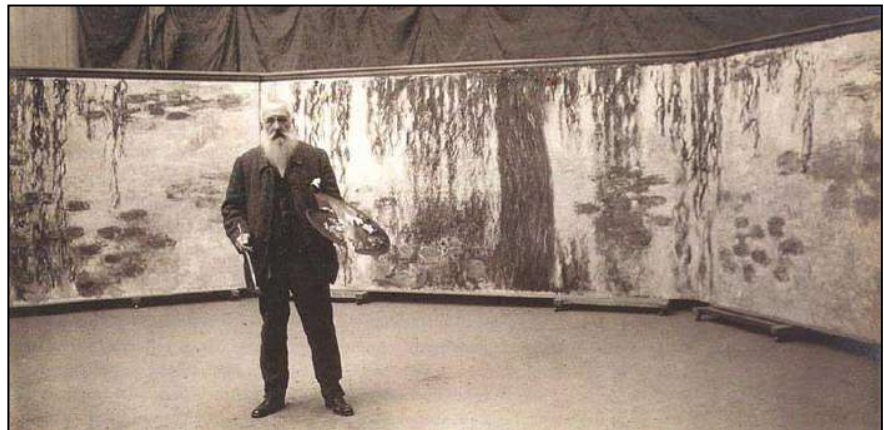
Let us also think about *the way Monet lives (his) time*. Ricoeur says:

J'ajouterai même quelque chose qui nous remettra en relation avec (...) la promesse: tout ce que nous voyons ici, est de l'ordre d'une promesse tenue. Son ami Clémenceau lui avait arraché la promesse qu'en signe de *reconnaissance* [*my italics*] pour la victoire, il ferait à la Nation, à l'Etat français, cette donation de son œuvre¹⁰.

Monet lives time experiencing the history of his country: *recognizing it with gratitude (reconnaissance)*.

Of course, it may seem paradoxical.

Indeed, painting water lilies at Giverny, while the war is at the gates of Paris, can only seem like a form of disengagement: political, cultural, artistic disengagement. But art becomes part of history exactly by 'resisting' in counter-history¹¹.



Monet in his refuge-garden remains himself. This is the first promise kept. It is the identity-*ipse*, which remains 'despite' time, despite changes, despite history. The identity of the promise: to remain true to oneself, to one's own choices, to one's vocation.

⁷ Think of Ricoeurian theory of *mimesis I-II-III*.

⁸ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., p. 26.

⁹ See Id., *Vivant jusqu'à la morte*, Seuil, Paris, 2007.

¹⁰ Id., *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., p. 26.

¹¹ See P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Stock, Paris, 2004, p. 354.

The artist demonstrates only that to which every person is called, the choice (either-either-or) between

- remaining rigidly and blindly attached to his beliefs, without ever questioning them (*idem*),
- or continuously dissolving his beliefs, not keeping anything of himself (*anti-idem*),
- or searching, with suffering and continuous work, for continuity in discontinuity, a pattern of meaning in the continuous modification of events: building oneself as history, as the history of life (*ipse*).

The last option, we know, is what Ricoeur calls 'narrative identity'. It is also that which artists live (often despite themselves).

Et il faut dire que chaque œuvre est la résolution d'un problème: comment précisément articuler la forme, la couleur, la lumière? Chaque fois la disposition des termes du problème suscite une réponse singulière; c'est ce qui fait que nous disons « c'est un Monet »; et le nom propre, c'est le nom du style, de l'œuvre¹².



We will come back several times, in the essays in this issue, to deal with the problem of the singularity of artwork and with the paradoxical identity of the artist. In the interview *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics*, Ricoeur links, in an even more explicit way, narrative identity with the style of an artist.

[P. Ricoeur] We could even say that the artist is the unity of multiple works: what is not said in one is said in another. The identity of the creator multiplies itself, fragments itself and is recomposed through this series which constitutes the approximation of an unsayable. In addition we recognize the works; we say, it's a Cezanne, it's a Monet. The series – this is what creates the interest, testifying to the identity of the creator.



The inexhaustible is perhaps also the inexhaustible of identity-ipseity, that, to cite you, of a subject capable of designating itself as being himself the author of his words and acts, a non-substantial and non-immutable subject, but nonetheless one responsible for his saying and doing. Ultimately, do we not recognize the ipseity of a Picasso even though he also has changed from one period to another?



[P. Ricoeur]: I had tried to extend beyond its birthplace this risky distinction between two kinds of identity, the repetitive identity of the same, of the *idem* or 'sameness', on the one hand, and the identity in process of the *ipse*, on the other (...). I had thought first of all of the narrative construction of identity in ipseity, but I had also applied it to its keeping a promise: I will hold myself to the 'keeping'. Is there not also a keeping, a maintaining, which brings it about that one recognizes in a single work the same author? This is an interesting sameness, since it is the sameness of a succession within novelty. Each work is each time a new work, but one which, in participating in a series, designates the ipseity of the creator, (...) a self-constancy in diversity. In addition there is here an ethical aspect. 'I will hold myself', this is a promise kept, in any case a plan followed, a fidelity to oneself, which is not a repetitive imitation, but a creation faithful to itself, a fidelity in the progression of the same promise, in the multiplicity of its effectuations¹³.



¹² P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., p. 26.

¹³ Id., *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics. Interview with Paul Ricoeur. Conducted by Jean-Marie Brohm and Magali Uhl* (September 20, 1996 in Paris), tr. engl. by R.D. Sweeney and J. Carroll: <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur-e7.php>.

The examples of Cézanne and Monet – stubbornly faithful to their objects (think of the *Mountain Sainte-Victoire* for the former and the *Water Lilies* for the latter), but always waiting to capture the slightest change (of light, color, space, time) of the objects themselves – they are not random. Cézanne and Monet are, for Ricoeur, the ultimate symbol of the artistic tension: to speak of the 'same' world always in a 'different' way; or (which is the same) to speak of the incessant diversity of the world, looking for the lines of continuity in it. Artists teach us to live the time of the continuous-discontinuous, the time for the 'keeping' and for the promise.

Some of them, then (Monet among them), also make explicit the hidden historical and political meaning of their enterprise. As we read before, Ricoeur points out that, in his apparent disengagement, Monet hides a promise: that of *recognizing* 'his' France, of '*thanking it*' for its historic victory, of expressing his *reconnaissance* for the many who were fighting and had fought on the front line, while he continued to struggle with the colors (against the dark); but, above all, the promise of thanking France and celebrating peace.



The Orangerie had already been built in the mid-19th century and designed as a greenhouse (and then as a stable and gym). In 1914 Monet was already working on those water lilies that would (among other works) turn that refuge into a museum¹⁴.

...We recommend a break, to see two and a half minutes of video: <http://lewisartcafe.com/tag/giverny/>.

Clemenceau convinced Monet to promise a donation. That promise was fulfilled in 1918, when, to celebrate the Armistice, Monet offered France his gift of peace. Still unfinished, however, the gift remained in Giverny. Monet continued to work on it (identity in change) until his death; and, therefore, he did not see the exhibition of his paintings in the Orangerie (installed in 1927). Hence, his gesture was unfinished, even in the fulfillment of the gift: like every promise.

Even in this, we said, *Monet is symbolic: in his way of living art, as unfinished.*

La peinture ne pose pas un problème différent de la narration par exemple, parce que chaque fois il y a recréation d'un monde, d'un monde complet. Vous voyez ici le ciel, l'eau, le végétal. Vous ne savez plus ce qui est reflet du ciel dans l'eau, ce qui est réception du ciel par l'eau... Les nénuphars, ces lys d'eau, sont la totalité d'un monde parce qu'on pourrait dire: c'est le monde tel qu'on ne l'a jamais vu. En ce sens, rien ne serait plus trompeur que de dire que nous avons ici simplement une image, c'est-à-dire moins que le réel. Ici vous avez plus que le réel. En ce sens, on pourrait dire que c'est un 'sur/réalisme', si le mot n'avait pas été pris dans un autre contexte. Comme je le disais, c'est le monde tel qu'on ne l'a jamais vu, mais que, du même coup, nous pouvons habiter¹⁵.



¹⁴ Between 1899 and 1908, Monet had already painted a huge number of paintings on this theme. 48 had been exposed in 1909 and many others were destroyed by Monet himself.

¹⁵ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., pp. 26-27.



This is the role of art (of painting, of literature, of poetry, of music, of cinema). It is what, for Ricoeur, is generally the task of hermeneutics, because it is the task of language: to speak a 'complete' world, a finished world: complete like a painting, like a piece of music or a film, like a novel or a poem. The world is 'here'. It is 'all' here. We can see it (if it is a painting); we can listen it (if it is music); we can read it (if it is written). The work shows a world: complete, finished. We enter into it and get lost in it. The *Water Lilies* of the Orangerie are highly symbolic in this way. We are 'in' the work of art, we said. And – to paraphrase Ricoeur, we could say – as 'receiver' we can only find ourselves by losing ourselves in it¹⁶. With the awareness that the artwork says and shows a complete world, but we will never be able to take it all in, because (as we have seen before) our perceptual horizon is limited and «ce lieu qui est à la fois clos renvoie en

même temps au-delà de ses propres bornes».

The work, in its completeness, is (however) always open; and man, in his opening, is (however) always limited. Therefore, the picture will be painted over and over again, until death (this is the paradox of Monet). Indeed, every time I deceive myself that I have defined the world in that particular color of water, in that particular play of the sky through the leaves, in that particular swaying of the light among the flowers ... once again the world has already moved on. And even I (reader, listener, viewer) have to chase my world again each time (in my relationships, in my work, in the works of art that I see, in the books I read).

So, then, in conclusion, we can return to the *flâneur*.

3) The gaze of the *flâneur*

Certainly the *flâneur* is the artist, as Baudelaire already taught¹⁷. We read it in the introductory *exergo*. The descriptions of the poet seem perfectly valid regarding the world of *The Water Lilies*: a world really envisioned as the possibility, in the heart of the 'crowd' and the 'noise' of Paris, to «set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite»; a world really envisioned as the possibility to be «away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world»; a

¹⁶ Ricoeur says: «as reader, I find myself only by losing myself» [P. Ricoeur, *Hermeneutics and Human Sciences*, Cambridge University Press, 1983, p. 144].

¹⁷ See W. Benjamin, *The Arcades Project*, tr. H. Eiland and K. McLaughlin Harvard University Press, Cambridge, 1999 and G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il Flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Il Mulino, Bologna, 2006.

world really envisioned by a «passionate spectator», who wants to ‘look while walking’ (*flâneur*); who wants to waste time (*flâneur*) with a u-topian and un-useful space; who wants to interweave¹⁸ his impressions, «just like the lover of live, (...) the lover of the fair sex, (...) the lover of pictures, who lives in a magical society of dreams painted on canvas»¹⁹.

The descriptions of the poet seem perfectly valid regarding the world of the *Water Lilies* and Ricoeur’s interpretation of arts. Indeed art

enters into the crowd as though it were an immense reservoir of electrical energy, or we might liken him to a mirror as vast as the crowd itself; or to a kaleidoscope gifted with consciousness, responding to each one of its movements and reproducing the multiplicity of life and the flickering grace of all the elements of life²⁰.

However, the *flâneur* – in the *Entretien* that we have commented on and in the video/film that we mentioned at the beginning – here is Ricoeur himself.

In this way, Olivier Abel interprets and presents Ricoeur: indeed Abel constructs the text/interview *Paul Ricoeur. Le tragique et la promesse* as a pathway of arches. On the one hand, an experience, a sobriquet of Ricoeur’s, the indication of a phase, a fundamental step of his path («le militant; le professeur; le doyen; le lecteur; le *flâneur*»); on the other hand, a ‘place’ where, correspondingly, Ricoeur lived these experiences of identity (Chatenay-Malabry, la Sorbonne, Nanterre, Faculte de theologie protestante, and ...*Nymphéas Orangerie*).



So... the last paragraph is *Le flâneur – Nymphéas Orangerie*; and the *flâneur* here is Ricoeur, who, through all the identities which he lived (activist, professor, dean, reader) and all the places he passed through, ...he ‘passed through’: looking, thinking, traveling ...in the crowd, among the crowd, but with the astonished gaze of the artist-*flâneur*-Baudelairean, or with the astonished gaze of the philosopher, «always, with his spirit, in the condition of the convalescent»; always living «convalescence as a return to childhood». Indeed he «fervently desires to

remember everything» and he is capable of «keenly interesting himself in thing, be they apparently of the most trivial and see everything in a state of newness», because «curiosity has become a fatal irresistible passion»²¹.

This is the gaze of Ricoeur, in the video filmed in the Orangerie: which is the gaze with which he ‘passed through’ all the dialogues and all readings in his life; as if emerging again and again from a disease (the pain of the meeting/clash with otherness); like being reborn again and again in amazement: that freshness that even at age ninety led him to «never make use of self-celebratory verbs in the past tense, but to speak only in the future tense, with that humble discretion which again led him to say ‘I will



¹⁸ One of several etymological hypothesis links the term *flâneur* to the term 'flannel' (to weave wool), and then to stay at home in a non-productive time. We like to reconnect this metaphor to the theme of the interweaving / intrigue, typical of narrative identity of Ricoeur.

¹⁹ C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, cit.

²⁰ Ibid.

²¹ Ivi, chap. III.

have to study', 'I will have to have a discussion with that author', 'I will write this and then something else»²².

Indeed, maybe, the *flâneur* is not only the artist, not only the philosopher (as Ricoeur understood and interpreted it); but the artist and the philosopher can be the *flâneur* because in truth the *flâneur* is 'everyone', when 'everyone' is the name and the wager of Ricoeur: it is the name that replaces the idea of the Baudelairean 'crowd'; it is that possibility that each of us (in his singularity) has and is: to be an identity always in flux, to be 'narrative identity', to be a convalescent, with amazement, *despite everything*. This is, maybe, the meaning of the final 'colophon' of *Memory, History, Forgetting*:

*Sous l'histoire, la mémoire et l'oublie
Sous la mémoire et l'oublie, la vie.
Mais écrire la vie est une autre histoire.
Inachèvement*

²² [F. Abbate, *Dalle ideologie alla lotta per il riconoscimento: Paul Ricoeur e gli studi sull'immaginazione politica*, "Logoi", 2015, I, 2, p. 232.](#)

Annalisa Caputo

Dialoghi con Ricoeur, sul filo dei linguaggi (sul contenuto del volume)

1) Ricoeur e le arti: una lacuna della letteratura critica

Tre sono stati i criteri di ‘raccolta’ degli articoli di questo numero, legati a tre intenzioni particolari. Un modo di onorare, tra l’altro, i dieci anni della morte di Paul Ricoeur.

La prima intenzione (come chiariremo meglio nel nostro saggio: [*Ricoeur e l’ermeneutica delle arti. Dalla singolarità dell’opera alla singolarità della vita*](#)) è legata al desiderio di iniziare a colmare una lacuna all’interno della letteratura secondaria su Ricoeur. Infatti, per quanto in Ricoeur sia stato centrale il mondo della letteratura, del simbolo, della metafora (e, come vedremo, anche della pittura e della musica), il nostro Autore non ha mai dedicato un testo monografico alle arti (conservando questo dialogo intimo quasi come un segreto nascosto). E forse anche per questo a tutt’oggi mancano dei volumi dedicati a questo tema. Non che manchino saggi o monografie, ma (a parte il prezioso libro a cura di Scott Davidson, *Ricoeur across the Disciplines*¹) mancava ancora, a nostro avviso, una raccolta ad ampio respiro, con contributi diversi, focalizzati tematicamente su questo argomento. E in ogni caso – quello del rapporto di Ricoeur con le arti – è un campo ancora tutto da esplorare, molto meno dissodato rispetto agli altri temi toccati dal filosofo francese.

Questo volume di “Logoi”, rispondendo a questa mancanza di studi critici, contemporaneamente vuole rilanciare la questione, nella convinzione che a riguardo ancora molto c’è da dire e pensare.

2) Il ‘dialogo’ internazionale e la ‘traduzione’ del pensiero

Il secondo criterio che ha guidato la composizione di questo numero monografico è stato quello dell’internazionalità, che non vuole essere solo un’etichetta/aggettivo di questa rivista, ma realmente uno stile di dialogo, uno stile che (tra l’altro) Ricoeur stesso ha consegnato a sé e i suoi interpreti. Ricoeur non ha creato una corrente di pensiero. La sua libertà e il suo rispetto delle idee altrui non gliel’hanno consentito. La sua ricerca dell’alterità non gli ha concesso di modellare ‘scolari’ a sua immagine e somiglianza. «Io sono molto contento – egli diceva – di non avere discepoli, ma di avere degli amici»². E ancora: «non sono mai stato un maestro di scuola (...). Il ‘ricoeurismo’ non esiste. La parola è impronunciabile»³. E, però, paradossalmente, è stato proprio questo suo stile che ha fatto ‘scuola’. Difficile trovare oggi un Autore che riesca a mettere insieme studiosi tanto diversi, con interessi tanto diversi, da parti del mondo così diverse. Proprio perché Ricoeur ha disseminato nella sua vita e nei suoi testi molteplici percorsi e dialoghi, i suoi scritti sono stati (e sono oggi, ancor più di quando era in vita), luogo di incontro di domande diverse. Il *Fonds Ricoeur* (Centro studi che raccoglie non solo i testi pubblicati e la biblioteca di Ricoeur, ma anche tutti i suoi manoscritti), è il luogo-simbolo di questa rete internazionale, che non a caso vede ‘corrispondenti’ in tutti i paesi del mondo. Insieme alle altre Associazioni nate intorno a Ricoeur⁴, il *Fonds* organizza seminari, eventi, conferenze internazionali, in cui è possibile dialogare con il collega cinese e con quello sud americano,

¹ Continuum, London/NY, 2010.

² Unico e singolare, p. 63.

³ Intervista rilasciata a D. Bermond: cfr. “Lire. Le magazine des livres”, juin 1998, n. 266, pp. 26-32.

⁴ Cfr. *Association Paul Ricoeur, The Society for Ricoeur Studies*.

con quello svedese e quello di Los Angeles, con quello africano e quello europeo. La rivista “*Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies*” è un altro segno di questa vivacità aperta.

Anche per questo abbiamo scelto di introdurre, nella sezione *Filosofia e linguaggi* due preziosi lavori sulla traduzione. Tradurre, per Ricoeur, non significa spostare un contenuto da una lingua ad un'altra, ma accogliere l'altro nella sua diversità e arricchirsi della sua prospettiva differente.

Il ‘maestro’ che ci ha introdotto a questo tipo di interpretazione, facendoci leggere Ricoeur come filosofo dell'interpretazione (e dell'accoglienza), è stato Domenico Iervolino⁵.

[M. Hénaff](#) e [P. Mena Malet](#) ci mostrano gli sviluppi possibili di questa interpretazione.

Il primo ci presenta la riflessione per certi versi più ‘teoretico-problematica’ di questo numero di “Logoi”: «con Ricoeur, oltre Ricoeur, e, se necessario, senza Ricoeur»⁶. Hénaff, filosofo e antropologo, docente presso l'Università di California a San Diego (e prima ancora presso l'Università di Copenhagen, il *Collège international de philosophie*, la Johns Hopkins University e la Kyoto University), più che un interprete di Ricoeur è un ‘partner’ del suo dialogo. Come è noto, infatti, egli ha ‘dato da pensare’ allo stesso Ricoeur, il quale, più volte, nei suoi ultimi testi, si è lasciato provocare dalle ricerche di Hénaff (basterebbe pensare al loro confronto sul tema del dono⁷). Il testo qui tradotto in italiano è stato originariamente pubblicato nella prestigiosa rivista “*Esprit*”, nel numero monografico “*La pensée Ricoeur*” (n. 3, marzo-aprile 2006). E ci ha messo immediatamente (concretamente) di fronte alle difficoltà della traduzione, già dal suo titolo: *La condition brisée des langues. Ricoeur: diversité humaine, altérité et traduction*. Il termine ‘brisée’ è infatti presente anche in Ricoeur (in particolare come aggettivazione della sua dialettica: fragile e ‘spezzata’⁸). E, però, nell'originale francese (ed in particolare, ci sembra, in Hénaff) questo termine non indica solo lo spezzarsi del mito dell'unità (di un linguaggio unico, originario, fondante), ma anche, in qualche maniera, il diffondersi, disperdersi delle lingue (Babele).

Il lettore (non solo quello interessato a Ricoeur) troverà affascinante il percorso che Hénaff costruisce tra la filosofia ricoeuriana, l'antropologia culturale (in particolare Claude Lévi-Strauss) e l'etologia. Riflettere sulla traduzione è riflettere sulla diversità delle lingue e delle culture. «Il problema della traduzione è inerente alla questione dell'ominizzazione. Babele non è un accidente. Babele inizia con l'*homo sapiens*»⁹. Perché indubbiamente esiste anche un linguaggio animale, un linguaggio che non è solo funzionale, ma anche comunicativo. Ma la possibilità del linguaggio dell'animale umano («la possibilità delle rappresentazioni di staccarsi dai segni», «la *polisemia*») è anche la sua tragicità:

all'opposto di qualsiasi uniformità del linguaggio intra-specie degli animali, anche dei più evoluti, (...) dobbiamo ammettere che *paghiamo l'estremo sviluppo della nostra capacità di parlare con l'estrema diversità delle lingue* (...) e delle culture. E, però, (...) questa diversità apre anche all'eventuale fallimento della comunicazione (...) e, nel caso delle culture, può generare una resistenza o addirittura (...) una violenza estrema sui suoi simili e questo non per la soddisfazione dei suoi bisogni, ma a causa dell'intolleranza rispetto all'identità dell'altro gruppo. L'animale umano, per la sua stessa possibilità di differenziazione interna *delle lingue e delle culture, avvertite come specie straniere* è esposto ad una tentazione di violenza – e perfino di sterminio – unica nel mondo dei viventi¹⁰.

⁵ Cfr., per esempio, tra gli altri, D. Iervolino, *Per una filosofia della traduzione*, Morcelliana, Brescia, 2008.

⁶ M. Hénaff, *La condizione ‘spezzata’ delle lingue. Ricoeur: diversità umana, alterità e traduzione*, in “*Logoi*”, 2015, I, 2, p. 62

⁷ Cfr. P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, tr. it. di F. Polidori, Cortina, Milano, 2005, pp. 262 sgg.

⁸ Su questo ci permettiamo di rimandare al nostro *Io e tu. Una dialettica fragile e spezzata. Percorsi con Paul Ricoeur*, Stilo, Bari, 2009.

⁹ M. Hénaff, *La condizione ‘spezzata’ delle lingue*, cit., p. 71.

¹⁰ Ivi, p. 72.

Il tema è ripreso da [P. Mena Malet](#) (Università di Santiago del Cile), uno dei principali esponenti degli studi ricoeuriani in America latina. Con uno stile evocativo (in numerosi passaggi più lirico che concettuale) – e anche in questo caso dovremmo dire: quanto è stato difficile tradurre!; quanto è lacerante la traduzione, quando non si tratta di rendere solo un contenuto, ma un suono, un’atmosfera! – Mena Malet lascia emergere il silenzio che ‘resta’ al fondo di ogni sforzo di traduzione: silenzio ostile, alle volte; silenzio di accoglienza, in altri casi; silenzio di ascolto, si spera; ma sempre silenzio tragico, che è lo sfondo e il fondamento della stessa teoria dell’alterità ricoeuriana: poetica dell’agape, poetica dell’estraneità, poetica della traduzione. Perché la poesia non esiste senza silenzio e il silenzio

mantenuto per ascoltare non è, in definitiva, che il silenzio dell’amore dichiarato all’altro, (...) per aprire uno spazio di prossimità che avvicina senza misura, perché è uno spazio per il dare, in cui il dono non viene misurato. (...) Pertanto, la traduzione è lo spazio in cui rinasce il debito con l’altro, (...) è un atto di co-implicazione, a partire dal quale si realizza gratuitamente, per quanto non senza sforzo, la reciprocità nella diversità¹¹.

Anche per questa ragione abbiamo inserito nella sezione *Filosofia e linguaggio* (e non in quella *Etica e mimesis*) il saggio di Olivier Abel (presidente del consiglio scientifico del *Fonds Ricoeur*, e professore di Filosofia ed etica presso la Facoltà di teologia protestante di Montpellier): [La problematizzazione del mondo e la mimesis in Paul Ricoeur](#)¹². Anche in questo caso si tratta di un saggio che ha messo a dura prova la sua resa in italiano, già dal termine ‘*problématisation*’ del titolo, collegato a ‘*problématologie*’, termini per i quali si è proposto il calco letterale (‘problematologico’ e problematologia’), per conservare l’eco del ‘dialogo’ intessuto, da Abel, tra la *mimesis* di Ricoeur e la *Problématologie* di Michel Meyer¹³.

Secondo Abel, infatti, sia Meyer che Ricoeur ci costringono a sfuggire alla «terrificante alternativa» (che – potremmo dire noi – in fondo è la falsa alternativa tra moderno e post-moderno): referenzialismo («le frasi-proposizioni esistono da sole e sono comprensibili di per sé sulla base di un’analisi interna») o anti-referenzialismo («finzione messa al posto del livello letterale»)¹⁴? L’argomentazione problematologica di Meyer e la teoria della doppia referenza del segno di Ricoeur, consentono di sfuggire al dilemma, complessificandolo: «la domanda a cui rinvia la risposta, differisce dalla domanda che quella stessa risposta risolve» – afferma sibillamente Mayer¹⁵. Ma non è lo ‘stesso’ che ci dice l’ermeneutica, quando sottolinea che «dopo aver cercato il senso di un testo a monte, in funzione delle domande alle quali risponde (intenzioni dell’autore, situazione del contesto, ecc.)» è poi necessario cercare quel senso «a valle, nella sua capacità di interrogare (*interroger*), nell’aprire nuovi orizzonti del mondo»¹⁶? E non è questa una ‘traduzione’ del mondo dell’Autore nel mondo del lettore?

E quindi: la centralità della questione della traduzione in filosofia. Una questione ‘sostanziale’ ed ermeneutico-metodologica: per cui, in questo volume di “Logoi”, troverete molte traduzioni di testi provenienti da altre lingue e culture. Ci è sembrato il modo migliore non solo di far conoscere al pubblico italiano testi importanti sull’argomento della sinfonia dei linguaggi, ma anche per mettere in atto quest’esercizio di ospitalità, che di

¹¹ [P. Mena Malet, Silenzio, ospitalità e traduzione, in “Logoi”, 2015, I, 2, p. 83.](#)

¹² [O. Abel, La problematizzazione del mondo e la mimesis in P. Ricoeur, in “Logoi”, 2015, I, 2, pp. 85-95.](#)

Il saggio qui tradotto è apparso nella versione originale francese in *Argumentation et questionnement*, a cura di C. Hoogaert, PUF, Paris, 1996 (ed è consultabile anche in <http://olivierabel.fr/ricoeur/la-problematization-du-monde-et-la-mimesis-de-paul-ricoeur.php>).

¹³ M. Meyer, *De la problématologie*, Mardaga, Bruxelles, 1986.

¹⁴ Ivi, p. 241.

¹⁵ M. Meyer, *Logique, Langage et Argumentation*, Hachette, Paris, 1982, p. 125.

¹⁶ O. Abel, *La problematizzazione del mondo e la mimesis in P. Ricoeur*, cit., p. 87.

fatto è già ‘rete’ di studio. Non a caso molti dei saggi presenti in questo volume provengono dai membri del Comitato scientifico internazionale della rivista stessa (P. Fridlund, M. F. Henriques, P. Mena Malet, G. H. Taylor), che, con i loro preziosi contributi, mostrano quanto sia reale la volontà di mettere in ‘rete’ ricerche, dialoghi, problemi.

Ma, dicendo questo, abbiamo già introdotto il terzo criterio che ci ha guidato nella tessitura di questo volume, composto per una metà di contributi (e traduzioni) proposti e/o indicati dal Comitato scientifico, e per un’altra metà di contributi giunti in risposta al *Call for paper*, e dunque sottoposti a peer review: anche questo segno dell’interesse che Ricoeur suscita.

3) Una serie di percorsi possibili: con l’arte, la letteratura, la musica, il cinema, l’etica, la psicologia, la didattica

Non abbiamo voluto tener fuori quasi nulla. Di fatto, per la quantità dei contributi, questo è un numero doppio. Ma ci sembrava di poter e voler fare un servizio al lettore, mantenendo dentro un solo spazio tutti questi frammenti. È, appunto, il terzo desiderio di questo numero: offrire a chi legge la possibilità di orientarsi all’interno del nostro tema, avendo a disposizione uno spettro molto ampio (sebbene evidentemente, necessariamente non esaustivo), ‘in’ cui si trovano ad essere presenti la maggior parte degli Autori che, a livello internazionale, si sono occupati del tema delle arti in Ricoeur (e del tema del dialogo tra i linguaggi). L’indice del nostro volume, dunque, diventa, allora, quasi un avvio alla ricerca bibliografica, uno strumento (che riteniamo possa essere) prezioso per chi voglia continuare a lavorare su questi temi: studiosi e studenti.

E, certo, alcuni contributi saranno molto (troppo) complessi per uno studente alle prime armi; altri sembreranno troppo divulgativi agli studiosi avvezzi. Il criterio della diversità è stato per noi più prezioso rispetto a quello della monoliticità. E, quindi, all’interno di questo numero (come in generale in ogni numero di “Logoi”, per com’è pensata la rivista), sono possibili molti, differenti percorsi.

Il lettore italiano, come già detto, troverà utile la traduzione non solo di numerosi saggi di letteratura secondaria, ma anche e soprattutto la traduzione dell’intervista a Ricoeur: [Le arti, il linguaggio, l’estetica-ermeneutica](#); l’originale francese e la traduzione inglese sono disponibili nel sito “Philagora”¹⁷; esisteva anche una [traduzione spagnola](#). Ora il testo è più facilmente fruibile anche da parte del lettore italiano.

Troveremo quest’intervista ripresa e discussa in alcuni dei contributi successivi ([A. Caputo](#), [J. Cottin](#)), ma siamo certi che ancora molto darà da pensare, per la ‘novità’ di alcune tematiche in essa contenute.

Il lettore interessato alle arti visive troverà interessante l’immagine di estetica che emerge dai contributi di [P. S. Anderson](#), [J. Cottin](#) and [D. Desai](#).

La Anderson (dell’Università di Oxford, originale interprete del pensiero di Ricoeur, a partire dalla prospettiva di una filosofia della religione attenta alla questione del genere), nel suo articolo [L’estetica di P. Ricoeur: tradizione e innovazione](#) (che il lettore potrà facilmente trovare on-line anche nell’originale in inglese)¹⁸, presenta l’estetica ricoeuriana come ripensamento critico di due tradizioni normalmente opposte, come quella aristotelica e kantiana. E, nel fare questo, mostra come Ricoeur «incoraggi un impegno attivo con e contro le diverse critiche della tradizione estetica, incluse quella marxista, strutturalista e postmoderna (...): per ‘significare’ qualcosa di nuovo nel presente, un presente pregno dell’immanente futuro»¹⁹.

¹⁷ <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur.php>. Si ringraziano la rivista “Philagora” e il Comité éditorial del Fonds Ricoeur per la concessione del permesso di traduzione in italiano.

¹⁸ <http://jffp.pitt.edu/ojs/index.php/jffp/article/viewFile/35/32>

¹⁹ P. S. Anderson, [L’estetica di P. Ricoeur: tradizione e innovazione](#), in “Logoi”, 2015, I, 2, p. 129.

J. Cottin (professore presso la Facoltà di Teologia protestante dell'Università di Strasburgo, autore di numerosi lavori sullo statuto dell'arte, e anche di diversi articoli su Ricoeur e l'estetica), nel suo *Metafora ed estetica nel pensiero di P. Ricoeur*²⁰, mostra come l'estetica, intesa come poesia immaginativa, sia al cuore del discorso ermeneutico di Ricoeur; e, mettendo in parallelo segno visivo e segno linguistico, analizza il rapporto possibile tra opera d'arte e mondo del sacro.

D. Desai (Ottawa), in [An Autoportrait of Paul Ricoeur](#), insegue tra le pieghe dei testi ricoeuriani la possibilità di un'interpretazione congiunta del tema dell'autobiografia e dell'autoritratto, incrociando anche autori come Proust e Joyce (e autoritratti di artisti come Norman Rockwell e Rembrandt) e arrivando alla conclusione che entrambe le forme artistico/autonarrative confermano la tesi che il sé non è 'mostrabile' se non in relazione all'altro.

Anche il nostro saggio ([Ricoeur e l'ermeneutica delle arti. Dalla singolarità dell'opera alla singolarità della vita](#)) parte da Rembrandt e dall'interpretazione che Ricoeur dà del noto quadro *Aristotele tocca il busto di Omero*. In particolare, però, si sofferma sulla già citata intervista ricoeuriana *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica* e prova ad indicare i temi 'innovativi' che Ricoeur presenta in essa; individuando, come categoria-cerniera tra la filosofia dell'arte e la filosofia dell'esistenza, la questione della singolarità (e della possibilità/impossibilità di comunicare la nuda esperienza che la caratterizza).

Segue la sezione su *Filosofia e letteratura* (anche se evidentemente il tema dell'estetica e delle arti figurative ritorna, come emergenza, in molti degli altri lavori che abbiamo inserito nelle altre 'sezioni', a conferma dell'unità della sinfonia delle arti in Ricoeur)²¹. Qui abbiamo collocato la traduzione italiana della [recensione fatta da Ricoeur nel 1951 a *Le Diable et le Bon Dieu* di J.P. Sartre](#), recensione che (come chiarisce anche la post-fazione dei traduttori, A. Madruzzo e F. Righetti) rilegge l'opera sartriana su due diversi livelli: quello del rapporto fede/ateismo e quello più propriamente etico-politico.

Qui l'articolo di [F. Henriques](#) (docente presso il Dipartimento di Filosofia dell'università di Évora, studiosa attenta non solo dell'ermeneutica, ma anche dell'etica contemporanea, con uno sguardo particolare sulla questione del femminismo), ripartendo dalla 'Grecia' e arrivando all'ermeneutica contemporanea, mostra come il *Conflitto delle interpretazioni* (interno al carattere tragico dell'esistenza) ha una sua esemplarità nel dialogo filosofia/literatura. E Paul Ricoeur ce lo mostra: sia 'nel' suo cammino di pensiero (da *Il volontario e l'involontario* alle ultime opere) sia nella sua impostazione critica: perché Ricoeur è un filosofo (con Kant) dei limiti della razionalità, ma anche (con Hegel) della ricerca del senso e delle mediazioni, attraverso cui accedere alla comprensione del mondo. Ed è questo che fanno filosofia e letteratura (l'una 'altra' dell'altra): rispondere ai nostri limiti, e rilanciarli nella logica del possibile.

Denso, corposo, intrigante e decisamente 'oltre' la mera lettera ricoeuriana, il lavoro di Patrik Fridlund (Università di Lund, Svezia), [Ambivalent Wisdom as the Fruit of Reading](#). L'Autore parte dal libro di E. Løvlie e D. Von der Fehr, *Tro på litteratur. Religiøse vendinger fra Dante til Derrida, Fosse og Knausgård*²² (e da testi letterari, tra cui *Alice nel paese delle meraviglie* di L. Carroll) lo scandaglia a partire dalle teorie di Ricoeur e Derrida. Mettendo in discussione il rapporto parola/concetto/realtà, Fridlund mostra

²⁰ [J. Cottin, Metafora ed estetica nel pensiero di P. Ricoeur, in "Logoi", 2015, I, 2](#), pp. 130-138. Originale francese: *Métaphore et esthétique dans la pensée de Paul Ricoeur*, in *La réception de l'œuvre de Paul Ricoeur dans les champs de la théologie* (Etudes de théologie et d'éthique, 3), a cura di D. Frey, Lit Verlag, Berlin, 2013, pp. 105-115. Una prima versione del tema, oggetto di un intervento orale durante l'incontro delle Facoltà di teologia protestante di Strasburgo e Heidelberg (13-14 maggio 2011), consultabile in francese in: <http://www.protestantismmeetimages.com/Metaphore-et-esthetique-dans-la.html>

²¹ In particolare, a chi fosse interessato a questi argomenti, suggeriamo la lettura della sezione *Etica e mimesis*.

²² Vidarforlaget, Oslo, 2013.

come da un lato la letteratura pare destabilizzare la nostra relazione con il mondo (trasferendoci nel mondo del non concettualizzabile, tanto da poter essere accostata al Religioso) e questa destabilizzazione caratterizza anche la filosofia (e per questo i due linguaggi sono accostabili); dall'altro lato, però, è pur vero che letteratura e filosofia dicono comunque qualcosa del nostro mondo e una «più profonda comprensione dei loro stretti parallelismi e delle loro somiglianze» non può che portare beneficio non solo ad esse, ma al nostro modo di abitare la realtà.

Seguono dei veri e propri 'saggi', nel senso di 'assaggi' e 'sperimentazioni', che 'inseguono' la teoria ricoeuriana, mettendola alla prova e confrontandola direttamente con scrittori di storie e testi narrativi.

E così, Francesca Brezzi, pioniera degli studi su Paul Ricoeur in Italia (professoressa di Filosofia morale presso l'Università di Roma³), nel suo [*Borges e Ricoeur. Parola desiderata, parola ricercata*](#), mostra come – in maniera diversa – lo scrittore argentino e il filosofo francese «superino le distinzioni di filosofia e letteratura, pur provenendo da quelle» e arrivino ad incontrarsi (sinfonicamente) su alcuni temi fondamentali (non a caso, temi-limite), come quelli del rapporto parola/scrittura, testo/mondo, narrazione/autocomprensione, ed in particolare il lavoro della metafora («linguaggio in festa», per dirla con Ricoeur) e il gioco labirintico dell'immaginazione.

Invece, Marco Casucci (docente di Ermeneutica dell'alterità presso l'Università di Perugia, studioso che intreccia costantemente nelle sue ricerche l'ambito letterario con quello filosofico), nel suo [*La tentazione dell'eterno: Ricœur e La montagna incantata di Thomas Mann*](#), si confronta con uno scrittore più 'interno' al percorso ricoeuriano (basti pensare a *Tempo e racconto*). Lungi, però, dal limitarsi ad esporre l'interpretazione ricoeuriana di Mann, partendo proprio da quanto messo in luce da Ricoeur, Casucci si muove alla ricerca delle radici 'filosofiche' della questione della temporalità in Mann (confrontandosi anche con Schopenhauer e Nietzsche) e provando a mostrare come *La montagna incantata* non si limiti a subire la «tentazione dell'eternità», ma in qualche modo la 'poetizzi', attraverso «una narrazione che tende a proporre delle alternative, piuttosto che 'imporre' delle prospettive».

Sophie Vlacos, docente di Letteratura inglese presso l'università di Glasgow (e autrice del recente volume *Ricoeur, Literature and Imagination*, di cui traduciamo qui una parte del quinto capitolo²³), nel suo [*Poetica della volontà. Identità narrativa ed etica del Sé in Paul Ricoeur*](#), allarga il nostro sguardo, chiamandoci a rivolgerlo anche ad altri scrittori incrociati da Ricoeur, come Marcel Proust e Robert Musil, decisivi per discorso sull'identità narrativa; ma anche Sofocle, e Antigone, che, come sappiamo, diventano il simbolo dei dilemmi etici in situazione.

Su questa scia, si pone anche Henry Venema (Università di Brandon, Canada; Autore di diversi lavori sui temi dell'immaginazione e della narrativa), di cui presentiamo in traduzione italiana il saggio [*La lettura rfigurativa e l'identità narrativa in Paul Ricoeur*](#)²⁴. Venema esplora il rapporto tra identità e narrazione in maniera 'strutturale', lavorando non tanto sul rapporto tra Ricoeur e la letteratura, ma proprio sull'esperienza della rfigurazione (che accomunano i racconti e i soggetti). Consigliabile come introduzione a questi temi ricoeuriani. Per noi, insieme al lavoro di Vlacos, diventa ponte prezioso di collegamento con la sezione successiva.

'Etica e mimesis' non è una sezione 'ordinaria' dentro la scansione di "Logoi". Possiamo dire che è una sezione tipicamente ricoeriana, a cavallo tra i temi più immaginativo/letterari (la teoria della *mimesis*, appunto) e i temi più propriamente etico-politici. Ci sembrava di 'mortificarla' inserendola dentro la sezione 'letteratura' e, però,

²³ S. Vlacos, *Ricoeur, Literature and Imagination*, Bloomsbury, New York, 2014.

²⁴ Versione originale in inglese: *Paul Ricoeur on Refigurative Reading and Narrative Identity*, in "Symposium", 2000, IV, 2, pp. 237-248.

contemporaneamente, ci sembrava importante valorizzarla, proprio come un'applicazione pratica della teoria narrativa di Ricoeur: segno che la narrazione non è mai puro disimpegno.

Aprè la sezione George Taylor (Professore di studi giuridici presso l'Università di Pittsburg), uno dei *Correspondants* del Fonds Ricoeur negli Stati Uniti, promotore di tutto un filone di ricerca (ricoeuriano, ma non solo) sull'immaginazione e la creatività legata agli studi giuridici. Il saggio qui presentato in traduzione italiana²⁵, [Ricoeur, la narrazione e il giusto](#), si pone su questo solco.

Lavorando sulle teorie ricoeuriane della narrazione e del giudizio giuridico (...) George Taylor sostiene che la determinazione del giusto rimane un compito permanente del giudizio in situazione. (...) La logica giuridica non è il campo dell'inevitabilità, ma quello delle scelte umane, (...) della creatività umana. Possiamo guardare all'indietro e, osservando l'evoluzione delle nozioni umane di giustizia, vedremo la logica del loro sviluppo: ma vedremo anche che questa logica avrebbe potuto svilupparsi in modo molto diverso²⁶.

Il saggio di Fabrizia Abbate (docente di Estetica all'Università di Roma³, autrice di numerosi lavori sull'estetica ricoeuriana, e non solo), [Dalle ideologie alla lotta per il riconoscimento: Paul Ricoeur e gli studi sull'immaginazione politica](#), partendo dalla sua personale esperienza con quello che chiama il 'maestro' (Ricoeur) e ripensando in particolare il suo lavoro etico-politico proprio a partire dal filone di ricerca statunitense, intreccia e distingue il filo dell'equo, del legale e del buono all'interno del tema del giusto; e mostra come il tema della 'terzietà' non riguardi solo «l'identità narrativa come soluzione alla questione del soggetto», ma riguardi appunto anche la sua ricaduta politica. Nell'ottica del dialogo tra i linguaggi, ci piace sottolineare l'affondo/confronto che l'autrice presenta anche a partire dalla serie televisiva *House of Cards*.

E veniamo così a [Etica narrativa e legge morale in Ricoeur](#). Peter Kemp (Università di Copenhagen), in questo saggio (qui presentato in traduzione italiana)²⁷, continua la sua 'discussione' con Ricoeur, iniziata già alla fine degli anni '80 (ed è interessante per il lettore ri/prenderla dall'inizio, nell'esposizione che ne dà lo stesso Kemp). Condividendo l'idea che la fondazione narrativa dell'etica sia solo una delle sue condizioni, l'Autore ritiene che sia possibile e doveroso sviluppare proprio l'aspetto agapico della legge, in relazione alla centralità dell'auto-responsabilità del Sé.

Sul versante dell'identità narrativa e sulla sua centralità rispetto alla costituzione dell'ipseità si muove l'ultimo saggio di questa sezione, quello di [V. Brugiattelli](#) (giovane studioso, formatosi presso l'Università di Verona ed Autore di diversi studi su Ricoeur), che ripercorre il passaggio ricoeuriano dall'ermeneutica dei testi a quella della comprensione del sé, focalizzando l'attenzione sulla teoria della triplice *mimesis*.

Nella sezione *Filosofia e musica*, presentiamo la traduzione del testo di Roger Savage, [La musica è mimetica?](#)²⁸, ideale completamento del saggio che abbiamo già pubblicato nello scorso numero di "Logoi" ([Esperienza estetica, mimesis e testimonianza](#)). Savage (professore di *Musicologia sistematica* presso il Dipartimento di Etnomusicologia di Los Angeles) è uno dei pochi a livello internazionale ad essersi occupato del rapporto tra Ricoeur e la musica e ad aver mostrato la centralità di questa arte nella comprensione del

²⁵ Una prima versione di questo articolo è stata pubblicata in inglese in "Universitas: Monthly Review of Philosophy and Culture" (Taiwan), CDLXX, 2013, pp. 145-58.

²⁶ G. H. Taylor, *Ricoeur, la narrazione e il giusto*, in "Logoi", 2015, I, 2, pp. 224-231 (cit. p. 224)

²⁷ La versione originale, *Narrative Ethics and Moral Law in Ricoeur*, è stata pubblicata in J. Wall, W. Schweiker, W.D Hall (eds.), *Paul Ricoeur and Contemporary Moral Thought*, Routledge, New York and London, 2002, pp. 32-46.

²⁸ Versione originale inglese: in "Journal of French Philosophy", 2006, 16, 1-2, Spring-Fall, 2006. <http://jffp.pitt.edu/ojs/index.php/jffp/article/viewFile/188/184>

nostro autore. Ed è il tentativo che facciamo anche noi in [Paul Ricoeur e la musica come caso-limite nella sinfonia delle arti](#)

Segue la sezione *Filosofia e cinema*, in cui presentiamo due contributi preziosi, sia perché inediti, sia perché lavorano su un tema veramente poco scandagliato in relazione a Ricoeur (forse anche per il più immediato accostamento del cinema al ‘collega’ Deleuze).

Tomás Domingo Moratalla (professore di Filosofia morale all’università di Madrid), in [Visitando Level Five \(Chris Marker\). Ricœur, el cine y la hermenéutica](#), amplia la teoria narrativa di Ricoeur in direzione di quelle che chiama «narratività cinematografica» e «filosofia ermeneutica del cinema». E prova ad applicare tutto questo a Chris Marker ed in particolare al film *Level Five*, film che Moratalla rilegge parallelamente al testo ricoeuriano *La memoria, la storia, l’oblio*.

Invece, [Daniella Iannotta](#) (traduttrice di gran parte dell’opere di Ricoeur in Italia, oltre che fine interprete), nell’intervista che ci ha concesso, offre anche una serie di ricordi personali, che ci mostrano un Ricoeur meno noto: che si perde tra siti archeologici e musei, che ascolta musica, e che polemizza con il cinema, quando non è fedele alle fonti e non aiuta il lavoro della memoria, pur nella convinzione che ogni forma d’arte dà a pensare.

Nella sezione *Filosofia e psicologia* raccogliamo due contributi che impreziosiscono il lavoro immenso che è già stato fatto in questo campo. Sappiamo come Ricoeur sia stato uno dei pionieri del dialogo tra filosofia e psicanalisi (segnatamente freudiana).

In questa direzione, in Italia, ha ricercato a lungo Vincio Busacchi (Università di Cagliari), che, però, nel saggio qui presentato (*L’identità come esperienza narrativa: quale fondamento in Ricœur?*), non si limita a presentare la ricostruzione di un percorso ormai noto al pubblico, ma si interroga sul fondamento dell’identità narrativa ricoeuriana, costringendoci a rimettere in gioco la domanda. È realmente un fondamento psicologico/psicanalitico? O forse è un fondamento estetico? Ebbene probabilmente nessuno dei due, perché è nell’onto-antropologia ricoeuriana che ogni sinfonia linguistica ed epistemologica trova la sua radice.

Altrettanto provocatorio è il saggio di Marjolaine Deschênes (giovane ricercatrice canadese), dal titolo [L’attention aux récits sur soi. Paul Ricœur et Carol Gilligan autour du tragique freudien](#). L’Autrice, partendo dalle radici ‘freudiane’ di Ricoeur e Gilligan (e mostrando come entrambi sviluppino la dimensione etica ‘nascosta’ di queste stesse radici), si sposta sull’interpretazione che i due Autori danno del mito di Edipo e di Antigone ed indica le loro vicinanze e differenze, anche a partire da un’ottica femminista.

Nella sezione *Filosofia e altri linguaggi* abbiamo raccolto un’altra serie di ‘dialoghi’, che si pongono come ‘esempi’ delle tante altre sezioni che si sarebbero potute aprire e approfondire: Filosofia e architettura ([F. Sarcinelli, Ricœur e il linguaggio dell’architettura](#)), Filosofia e teologia ([M. Chiodi, Ermeneutica, fenomenologia e teologia](#)), filosofia e interpretazione ([C. Balbontin-Gallo, Ricœur critique de Levinas. Levinas critique de Ricœur](#); [V. Patruno, Ricœur e l’introvabile Kierkegaard](#)).

Infine, la sezione didattica (*Scuola in gioco*) presenta due esperienze che [A. Mercante](#) e [A.T. Attollino](#) hanno fatto nelle e con le loro classi attraverso Ricoeur e il gioco dei linguaggi: a dimostrazione che il pensiero di Ricoeur non è da chiudere negli studi accademici.

Le schede didattiche che metteremo on-line negli aggiornamenti periodici (sezione *Philosophia ludens*) offriranno agli insegnanti ulteriori spunti per lavorare con Ricoeur nelle Scuole medie superiori. Mentre nella sezione *Blogoi* pubblicheremo per lo più recensioni (di giovani laureati) che discuteranno i testi più recenti di o su Ricoeur, per offrire al lettore (e soprattutto a chi si accosta per la prima volta al pensiero ricoeuriano) un ampio panorama della critica attuale.

Annalisa Caputo

***Dialogues with Ricoeur, on the Edge of Languages
(on the Contents of the Issue)***

1) Ricoeur and the arts: a gap in literary criticism

There were three criteria for the 'collection' of the articles in this issue, linked to three particular intentions.

The first criteria (as I will explain further in my essay [*Paul Ricoeur and the Hermeneutics of the Arts. From the Singularity of the Work of Art to the Singularity of Human Existence*](#)) is linked to the desire to begin to fill a gap in the critical studies on Ricoeur. In fact, as central as the world of literature, of symbol, of metaphor (and, as we shall see, also of painting and music), were to Ricoeur, he never devoted a monograph to the arts (keeping this intimate dialogue almost like a hidden secret). Perhaps also for this reason there are still no books dedicated to this subject. Of course there are some essays and monographs, but (apart from the precious book by Scott Davidson, *Ricoeur across the Disciplines*¹ a wide-ranging collection, with various contributions, thematically focused on this topic was, in our view, still missing. In any case, the relationship of Ricoeur with the arts is an area yet to be explored, much less examined than the other topics touched on by the French philosopher.

This issue of "Logoi", responding to this lack of critical studies, wants to revive the question, believing that there is still a lot to say and think about in this area.

2) *The international 'dialogue' and the 'translation' of thought*

The second criterion that guided the selection of the contents of this special issue was internationality, which is not meant to be just a label/adjective for this magazine, but a true style of dialogue, a style that (among other things) Ricoeur himself gave to himself and his interpreters. Ricoeur did not create a school of thought. His freedom and his respect for others' ideas would not allow him to do so. His study of otherness did not allow him to model 'pupils' in his image and likeness. «I am very happy – he said – not to have disciples, but to have friends»². And also: «I have never been a 'Leader' of a 'School' (...). 'Ricoeurism' does not exist. The word is unpronounceable»³. However, paradoxically, it was this style that created a 'School'. It is difficult today to find an author who manages to bring together such diverse scholars, with such diverse interests, from so many different parts of the world. In his life and in his texts, Ricoeur disseminated multiple paths and dialogues; and his writings were (and are today, even more than when he was alive) a meeting place of diverse issues. The *Fonds Ricoeur* (a study center that collects not only texts published by Ricoeur and his library, but also all his manuscripts), is the symbol of this international network, which not coincidentally has 'corrispondents' in all the countries of the world. Together with other associations which developed around Ricoeur⁴, the Fonds organizes seminars, events, and international conferences, where you can converse with a Chinese or South American colleague, with a Swedish one and another from Los Angeles, with an African and a European. The magazine "Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies" is another sign of this vitality and openness.

¹ Continuum, London/NY, 2010.

² P. Ricoeur *L'Unique et le Singulier*, Stanké/Alice éditions, Montréal/Bruxelles, 1999, p. 73.

³ P. Ricoeur - D. Bermond, "Lire. Le magazine des livres", juin 1998, n. 266, pp. 26-32.

⁴ Cfr. Association Paul Ricoeur, The Society for Ricoeur Studies.

This is another reason why we have chosen to introduce, in the *Philosophy and Languages* section, two valuable works on translation. Translating, for Ricoeur, does not mean moving content from one language to another, but accepting the other in his diversity and enriching oneself from his different perspective.

The scholar who introduced us to this type of interpretation, making us read Ricoeur as a philosopher of interpretation (and hospitality), was Domenico Iervolino⁵.

[M. Hénaff](#) and [P. Mena Malet](#) show us the possible developments of this interpretation.

The former presents the reflection that is in some ways most 'theoretical-problematic' in this issue of "Logoi" («aller plus loin avec Ricoeur – et si besoin sans lui») ⁶.

Hénaff, philosopher and anthropologist, professor at the University of California at San Diego (and before that at the University of Copenhagen, the *Collège international de philosophie*, the Johns Hopkins University and Kyoto University), more than an interpreter of Ricoeur is a 'partner' in his dialogue. As is known, in fact, he 'made' Ricoeur 'think'. Ricoeur, many times, in his last texts, let himself be provoked by Hénaff's research (just think of their dialogue on the subject of the gift⁷). The text translated into Italian was originally published in the prestigious Journal "Esprit" (*La pensée Ricoeur*, 2006, n. 3). This essay immediately presented (in practice) the difficulties of the translation, as early as its title: *La condition brisée des langues*. The term 'brisée' is, in fact, present in Ricoeur (in particular, used as adjectives in his dialectic: fragile and 'broken'⁸). However, in the original French (and, in particular in Hénaff), this term does not only indicate the breaking of the myth of unity (of a unique, original, founding language), but also, in some way, it indicate also the spreading, scattering of languages (Babel).

The reader (not only those interested in Ricoeur) will be fascinated by the path that Hénaff constructs between Ricoeurian philosophy, cultural anthropology (Claude Lévi-Strauss, in particular) and ethology. To reflect on translation is to reflect on the diversity of languages and cultures. «Le problème de la traduction est inhérent à la question de l'homínisation. Babel n'est pas un accident. Babel commence avec *Homo sapiens*» ⁹.

In fact, there is no doubt also an animal language, a language that is not only functional, but also communicative, but the possibility of the language of the human animal [«la capacité des représentations de se détacher des signes, (...) la polysémie] is also its tragedy.

All'opposto di qualsiasi uniformità del linguaggio intra-specie degli animali, anche dei più evoluti, (...) dobbiamo ammettere che *paghiamo l'estremo sviluppo della nostra capacità di parlare con l'estrema diversità delle lingue* (...) e delle culture. E, però, (...) questa diversità apre anche all'eventuale fallimento della comunicazione (...) e, nel caso delle culture, può generare una resistenza o addirittura (...) una violenza estrema sui suoi simili e questo non per la soddisfazione dei suoi bisogni, ma a causa dell'intolleranza rispetto all'identità dell'altro gruppo. L'animale umano, per la sua stessa possibilità di differenziazione interna *delle lingue e delle culture, avvertite come specie straniera* è esposto ad una tentazione di violenza – e perfino di sterminio – unica nel mondo dei viventi¹⁰.

⁵ See D. Iervolino, *Per una filosofia della traduzione*, Morcelliana, Brescia, 2008.

⁶ M. Henaff, *La condition brisée des langues. Ricoeur: diversité humaine, altérité et traduction*, in "Esprit" (*La pensée Ricoeur*) 2006, n. 3, tr. it. di A. Caputo, [La condizione 'spezzata' delle lingue. Ricoeur: diversità umana, alterità e traduzione, in "Logoi", 2015, I, 2](#), p. 62.

⁷ See P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Stock, Paris, 2004.

⁸ I take the liberty of referring to my book A. Caputo, *Io e tu. Una dialettica fragile e spezzata: percorsi con P. Ricoeur*, Stilo, Bari, 2009.

⁹ M. Henaff, *La condition 'spezzata' delle lingue*, tr. it. cit., p. 71.

¹⁰ Ivi, p. 72 [cette diversité, en cela, est bien à l'opposé de la quasi uniformité du langage intraspécifique des animaux même les plus évolués. Il faut donc l'admettre: *l'extrême développement de notre capacité de parler se paie de l'extrême diversité des langues* (...) et des cultures. A ceci près que, dans le cas des langues, cette diversité ouvre à l'échec possible de la communication entre humains et, que dans celui des cultures, elle peut générer une résistance (...), une violence extrême sur ses semblables et cela non en vue de la satisfaction de ses besoins mais en raison d'une intolérance concernant l'identité de l'autre groupe. L'animal humain, par sa possibilité même de différenciation interne par *les langues et les cultures ressenties comme*

The theme is discussed also by [P. Mena Malet](#) (Santiago University), one of the leading exponents of Ricoeurian studies in Latin America. With an evocative style (in many passages more lyrical than conceptual) – and even here we should say: how difficult it was to translate! How painful translation is, when you are not only rendering content, but a sound, an atmosphere! – Mena Malet brings out the silence that ‘lingers’ at the bottom of each translation effort: a hostile silence, at times; a silence of welcome, in other cases; a listening silence, one hopes; but always tragic silence, which is the background and foundation of the Ricoeurian theory of otherness: poetics of agape, poetics of foreignness, poetics of translation. Because poetry does not exist without silence and the silence,

mantenuto per ascoltare, non è, in definitiva, che il silenzio dell’amore dichiarato all’altro, (...) per aprire uno spazio di prossimità che avvicina senza misura, perché è uno spazio per il dare, in cui il dono non viene misurato. (...) Pertanto, la traduzione è lo spazio in cui rinasce il debito con l’altro, (...) è un atto di co-implicazione, a partire dal quale si realizza gratuitamente, per quanto non senza sforzo, la reciprocità nella diversità¹¹.

For this reason, we have included in the *Philosophy and Language* section (and not in the *Ethics and Mimesis* section) the essay by Olivier Abel (President of the Scientific Committee of the *Fonds Ricoeur* and professor of *Philosophie et éthique* at the *Faculté de théologie protestante de Montpellier*), [La problematizzazione del mondo e la mimesis in Paul Ricoeur](#) (*La problematisation du monde et la mimesis de Paul Ricoeur*)¹². This, too, was an essay which was quite difficult to render in Italian, starting with the term ‘*problématisation*’ in the title, linked to ‘*problématologie*’, terms for which a literal calque was proposed (‘*problematological*’ and ‘*problematology*’), to preserve the echo of the ‘dialogue’ woven, by Abel, between the *mimesis* of Ricoeur and the *Problématologie* of Michel Meyer¹³.

According to Abel, in fact, both Meyer and Ricoeur force us to elude the «terrifying alternative» (which – we could say – in the end, is the false choice between Modernity and Post-modernity): referentiality («*les phrases-propositions existent isolément et sont intelligibles en elles-mêmes sur base d'une analyse interne*») or anti-referentiality («*la fiction, au lieu du littéral*») ¹⁴? Meyer’s *problematological* reasoning and Ricoeur’s theory of double reference of the sign, make it possible to escape the dilemma, making it more complex. «*La question à laquelle la réponse renvoie diffère de celle qu'elle résout*» – Mayer says cryptically¹⁵. However, is this not the same thing that hermeneutics tells us when it points out that, after searching for the meaning of a text at the beginning («*en amont, comme fonction des questions auxquelles il répond: intentions de l'auteur, situation du contexte, etc.*»), it is then necessary to search for that meaning at the end («*en aval, dans sa capacité à interroger, à ouvrir de nouveaux horizons de monde*») ¹⁶? And is this not a ‘translation’ of the world of the author in the world of the reader?

Therefore: here it is the centrality of the issue of translation in philosophy. In fact, it is a ‘substantial’ and hermeneutical-methodological question: that is why, in this issue of “Logoi”, you will find many translations of texts which come from other languages and cultures. It seemed the best way not only to introduce the Italian public to important texts

des espèces étrangères, est exposé à une tentation de violence - pouvant aller jusqu’à l’extermination - qui est unique dans le monde des vivants].

¹¹ [P. Mena Malet, Silenzio, ospitalità e traduzione, in “Logoi”, 2015, I, 2, p. 83.](#)

¹² Original French version in *Argumentation et questionnement*, a cura di C. Hoogaert, PUF, Paris, 1996 (see also on-line: <http://olivierabel.fr/ricoeur/la-problematization-du-monde-et-la-mimesis-de-paul-ricoeur.php>).

¹³ M. Meyer, *De la problématologie*, Mardaga, Bruxelles, 1986.

¹⁴ Ivi, p. 241.

¹⁵ M. Meyer, *Logique, Langage et Argumentation*, Hachette, Paris, 1982, p. 125.

¹⁶ Tr. it. O. Abel, *La problematizzazione del mondo e la mimesis in P. Ricoeur*, “Logoi”, 2015, I, 2, p. 87.

on the subject of the symphony of languages, but also to implement this exercise of hospitality, which, in fact, is already a ‘network’ of study. It is no coincidence that many of the essays in this volume come from the members of the Scientific Committee (P. Fridlund, M. F. Henriques, P. Mena Malet, G. H. Taylor), who, with their valuable contributions, demonstrate the authenticity of their willingness to create a ‘network’ of research, dialogue, and questions.

However, in saying this, we have already introduced the third criterion that guided us in weaving together this issue, which is made up half of contributions (and translations) proposed and/or indicated by the Scientific Committee, and half of contributions which we received in response to the Call for Papers, which were, thus, subject to peer review: this, too, is a sign of the level of interest in Ricoeur.

3) A number of possible paths: with art, literature, music, cinema, ethics, psychology

We did not want to leave out almost anything. In fact, because of the number of contributions, this is a double issue. However, it seemed possible and desirable for the reader to include all these fragments in ‘one’ space. This, in fact, is the third objective for this issue: to give the reader a chance to orient himself within our topic, having access to a very broad (though, obviously, not necessarily exhaustive) spectrum, ‘in’ which most of the authors who, internationally, have dealt with the theme of the arts in Ricoeur (and have dealt with the dialogue between languages) can be found. Therefore, the index of our volume almost becomes the starting point for bibliographic research, a tool (which we believe can be) valuable for those who want to continue working on these issues: scholars and students.

Of course, some contributions will be very (too) complex for a novice student; others will seem too simplified for some scholars. ‘Diversity’ was more valuable to us than being ‘monolithic’. Therefore, in this issue (as, in general, in any issue of “Logoi”, because of the way the magazine is designed), many different paths are possible.

The Italian reader, as we have said, will appreciate the translation not only of numerous critical studies, but also, and especially, the translation of [P. Ricoeur, *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics. Interview with Paul Ricoeur. Conducted by Jean-Marie Brohm and Magali Uhl: *Le arti, il linguaggio, l'estetica-ermeneutica**](#)¹⁷. The French original and the English translation are available at the “Philagora” website. There was also a [Spanish translation](#). Now the text is more easily accessible even for the Italian reader. This interview will be referred to and discussed in some later contributions ([A. Caputo](#), [J. Cottin](#)), but we are certain that it will still offer much to think about, for the ‘novelty’ of some of the issues it contains.

The reader interested in the visual arts will be interested in the image of aesthetics that emerges from the contributions of [P. S. Anderson](#), [J. Cottin](#) and [D. Desai](#).

P. S. Anderson (professor at Oxford University and original interpreter of the thought of Ricoeur, starting from the perspective of a philosophy of religion attentive to the issue of gender), in her article *Paul Ricoeur’s Aesthetics: Tradition and Innovation* (which the reader can easily find online, also in the original English¹⁸), presents Ricoeur’s aesthetics as a critical rethinking of two normally opposing traditions, like those of Aristotle and

¹⁷ P. Ricoeur, *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics. Interview with Paul Ricoeur. Conducted by Jean-Marie Brohm and Magali Uhl* (September 20, 1996 in Paris), tr. engl. by R.D. Sweeney and J. Carroll: <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur-e6.php>. Italian translation: P. Ricoeur, [Le arti, il linguaggio, l'estetica-ermeneutica. Intervista a cura di J.-M. Brohm e M. Uhl \(Parigi, 20 settembre 1996\), tr. it. di A. Caputo, in “Logoi”, 2015, I, 2](#), pp. 41-59). I thank the Journal “Philagora” and the Comité éditorial of Fonds Ricoeur for the permission to translate this Interview.

¹⁸ <http://jffp.pitt.edu/ojs/index.php/jffp/article/viewFile/35/32>

Kant. In doing this, Anderson shows how Ricoeur encourages active engagement «with and against various critiques posed by Marxists, Post-structuralists and Post-moderns (...): to signify something new in the pregnant present vis-a-vis the immanent future»¹⁹. The paper is presented here, translated into Italian.

Next is the Italian translation of *Metafora ed estetica nel pensiero di P. Ricoeur*²⁰, by J. Cottin (he is professor at the Faculty of Protestant Theology of the University of Strasbourg, author of numerous works on the theoretical foundations of art, as well as several articles on aesthetics and Ricoeur). In this essay, Cottin shows how aesthetics, understood as imaginative poetry, is at the heart of Ricoeur's hermeneutic discourse; and, making a parallel between visual sign and linguistic sign, analyzes the possible relationship between works of art and the world of the sacred.

D. Desai (Ottawa), in [An Autopportrait of Paul Ricoeur](#), follows, through the folds of Ricoeurian texts, the possibility of a joint interpretation of the theme of autobiography and the self-portrait, even touching on authors such as Proust and Joyce (and Norman Rockwell and Rembrandt), and coming to the conclusion that both artistic/self-narrative forms confirm the thesis that the self is not 'displayable' except in relation to the other.

My essay [Paul Ricoeur and the Hermeneutics of the Arts. From the Singularity of the Work of Art to the Singularity of Human Existence](#), begins with Rembrandt too, and with Ricoeur's interpretation of the famous painting Aristotle 'touches' the bust of Homer. In particular, however, it focuses on the aforementioned Ricoeurian interview *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics* and tries to indicate the 'innovative' themes that Ricoeur presents in it; identifying, as a category-link between the philosophy of art and the philosophy of existence, the question of singularity (and the possibility/impossibility of communicating the naked experience that characterizes it).

Next is the section on *Philosophy and Literature* (although clearly the theme of aesthetics and the visual arts returns, as an emergence, in many of the other works that we have included in the other 'sections', confirming the unity of the symphony of the arts in Ricoeur). Here is the Italian translation of [Ricoeur's review of Sartre's play Le Diable et le Bon Dieu](#). In this review of 1951, Paul Ricoeur discusses Sartre's play, highlighting two possible levels of the work itself: that of the relationship between faith/atheism and that of the ethical/political dimension.

Next is the article by [F. Henriques](#) (professor at the Department of Philosophy of the University of Évora, a scholar who focuses not only on hermeneutics, but also on contemporary ethics, with particular attention to the issue of feminism), starting from 'Greece' all the way up to contemporary hermeneutics, shows how the *Conflict of Interpretations* (internal to the tragic nature of existence) has its exemplarity in the philosophy/literature dialogue. And Paul Ricoeur shows it: both 'in' his way of thinking (from *The Voluntary and the Involuntary* to his later works) and in his critical approach: in fact, Ricoeur is a philosopher (with Kant) of the limits of rationality, but also (with Hegel) of the search for meaning and mediation, through which to access an understanding of the world. And that is the 'work' of philosophy and literature (the one 'other' than the other): they respond to our limits, and 'relaunch' them in the logic of the possible.

The essay by P. Fridlund (University of Lund, Sweden), [Ambivalent Wisdom as the Fruit of Reading](#) is dense, substantial, intriguing and definitely 'beyond' merely literal Ricoeur. The author starts with the book by E. Løvlie and D. Von der Fehr, *Tro på*

¹⁹ Tr. it. [P. S. Anderson, L'estetica di P. Ricoeur: tradizione e innovazione, in "Logoi", 2015, I, 2, p. 129.](#)

²⁰ [J. Cottin, Metafora ed estetica nel pensiero di P. Ricoeur, in "Logoi", 2015, I, 2, pp. 130-138.](#)

Original French version: *Métaphore et esthétique dans la pensée de Paul Ricoeur*, in *La réception de l'œuvre de Paul Ricoeur dans les champs de la théologie* (Etudes de théologie et d'éthique, 3), D. Frey ed., Lit Verlag, Berlin, 2013, pp. 105-115. See also on-line: <http://www.protestantismetimages.com/Metaphore-et-esthetique-dans-la.html>

*litteratur. Religiøse vendinger fra Dante til Derrida, Fosse og Knausgård*²¹ (and literary texts, including *Alice's Adventures in Wonderland* by L. Carroll) and scours it starting with the theories of Ricoeur and Derrida. Questioning the word/concept/reality relationship, Fridlund shows how, on the one hand, literature seems to destabilize our relationship with the world (transporting us into the world of the unconceptualizable, so much so that it can be compared to the Religious), and this destabilization also characterizes philosophy (and this is why the two languages are comparable); on the other hand, however, it is true that literature and philosophy, in any case, say something about our world and a deeper understanding of the close parallels and similarities between philosophical writing and literature can only benefit not only them, but our way of living reality.

Next, there are real 'essays', in the sense of 'samplings' and 'experiments', that 'pursue' Ricoeurian theory, putting it to the test and comparing it directly with writers of stories and narrative texts.

So, Francesca Brezzi, a pioneer of the studies on Paul Ricoeur in Italy (professor at the University of Roma³), in her [*Borges e Ricoeur. Parola desiderata, parola ricercata*](#), shows how – in a different way – the Argentine writer and French philosopher «exceed the distinctions of philosophy and literature, although they come from those fields» and intersect (symphonically) on some key issues (not by chance, limit-issues), such as the word/writing, text/world, narrative/self-understanding relationships, and, in particular, the work of metaphor («language in celebration, festive language», as Ricoeur put it) and the labyrinthine game of imagination.

Instead, M. Casucci (University of Perugia: a scholar who constantly weaves the literary field with the philosophical in his research), in his [*La tentazione dell'eterno: Ricœur e La montagna incantata di Thomas Mann*](#), (*The Temptation of the Eternal. Ricoeur and 'The Magic Mountain' of Thomas Mann*) considers a writer who is more 'internal' to the Ricoeurian path (see *Time and Narrative*). Far, however, from limiting himself to explaining the Ricoeurian interpretation of Mann, starting from what Ricoeur highlighted, Casucci moves on to the study of the 'philosophical' roots of the question of temporality in Mann (also considering Schopenhauer) and trying to show how *The Magic Mountain* does not limit itself to suffering the 'temptation of eternity', but somehow renders it poetic through «a narrative that tends to propose alternatives, rather than 'impose' perspectives».

Sophie Vlacos (professor at the University of Glasgow and author of the recent book *Ricoeur, Literature and Imagination*, part of the fifth chapter is translated here²²), in her essay [*Poetica della volontà. Identità narrativa ed etica del Sé in Paul Ricoeur*](#) broadens our gaze, calling us to direct it to other writers examined by Ricoeur, like Proust and Musil, decisive for the discussion on identity narrative; but also like Sophocles and Antigone, who, as we know, become symbols of the ethical dilemmas in situations.

Henry Venema (University of Brandon, author of several works on the themes of imagination and narrative) also makes a contribution on this topic in the Italian translation of the essay *Paul Ricoeur on Refigurative Reading and Narrative Identity* ([*La lettura rfigurativa e l'identità narrativa in Paul Ricoeur*](#)²³). Venema explores the relationship between identity and narration in a 'structural' way, working not so much on the relationship between Ricoeur and literature, but specifically on the experience of refiguration (which links stories and subjects). Recommended as an introduction to these Ricoeurian topics. For us, together with the work of Vlacos, it becomes a valuable bridge to the next section.

²¹ Vidarforlaget, Oslo, 2013.

²² S. Vlacos, *Ricoeur, Literature and Imagination*, Bloomsbury, New York, 2014.

²³ Original English Version: *Paul Ricoeur on Refigurative Reading and Narrative Identity*, in "Symposium", 2000, IV, 2, pp. 237-248.

'*Ethics and Mimesis*' is not an 'ordinary' section in "Logoi". We can say that is a typically Ricoerian section, straddling issues between more imaginative/literary themes (i. e. the theory of *mimesis*) and more genuinely ethical-political ones. We felt we were 'demeaning it' by inserting it in the 'literature' section, but, simultaneously, it seemed important to give it prominence, as a practical application of the narrative theory of Ricoeur: a sign that narrative is never pure disengagement.

The essay of G. Taylor opens this section; Taylor is *Professor of Law* at the *University of Pittsburgh School of Law* and promoter of a whole line of research on Ricoeur (but not only), imagination and creativity as linked to the study of law. The paper presented here in the Italian translation, [Ricoeur, la narrazione e il giusto](#) (*Narrative Ethics and Moral Law in Ricoeur*²⁴) is based on this topic.

Building on Paul Ricoeur's theories of narrative and legal judgment, George Taylor (...) argues that determination of the just remains an ongoing task of contingent judgment. (...) Legal logic is not a matter of inevitability but of human choice, human judgment, and human creativity. We can look back on the evolution of human notions of justice and see logic in its development, but the logic could have developed quite differently²⁵.

The essay by F. Abbate (professor of Aesthetics at the University of Roma³ and author of numerous works on Ricoerian Aesthetics), [Dalle ideologie alla lotta per il riconoscimento: Paul Ricoeur e gli studi sull'immaginazione politica](#), starting from her personal experience with Ricoeur and thinking in particular about his ethical-political work (starting from the line of US research), interweaves and distinguishes the thread of the fair, the legal and the good within the theme of the just; and shows how the 'third party' does not concern only «narrative identity as a solution to the question of the subject», but also concerns its political fallout. As part of the dialogue between languages, we would like to highlight the thrust/attack that the author presents starting with the television series *House of Cards*.

And so we come to [Etica narrativa e legge morale in Ricoeur](#) (*Narrative Ethics and Moral Law in Ricoeur*²⁶) In this essay, Peter Kemp (University of Copenhagen) continues his 'discussion' with Ricoeur, which began in the late '80s (it is interesting for the reader to re/approach it from the beginning, in the exposition provided by Kemp himself). Sharing the idea that the narrative foundation of ethics is only one of its states, the author believes that it is possible and necessary to develop the agapic aspect of law, in relation to the centrality of self-responsibility of the Self.

The last essay of this section is framed in terms of narrative identity and its centrality to the formation of selfhood. The author is [V. Brugiattelli](#) (a young scholar, who studied at the University of Verona and is the author of several studies on Ricoeur), and the essay retraces Ricoeur's passage from the hermeneutics of the text to the understanding of the self, focusing on the theory of the threefold *mimesis*.

In the section *Philosophy and Music*, we present the Italian translation of a text by R. Savage, *Is Music Mimetic?*²⁷ ([La musica è mimetica?](#)). It is the ideal completion of the essay we published in the last issue of "Logoi" ([Esperienza estetica, mimesis e testimonianza](#)).

Savage (professor of *Systematic Musicology* and *Director of Graduate Studies: Department of Ethnomusicology, UCLA - Los Angeles*) is one of the few on the

²⁴ "Universitas: Monthly Review of Philosophy and Culture" (Taiwan), CDLXX, 2013, pp. 145-58.

²⁵ G. H. Taylor, [Ricoeur, la narrazione e il giusto](#), in "Logoi", 2015, I, 2, pp. 224-231.

²⁶ English version in. J. Wall, W. Schweiker (eds.), *Paul Ricoeur and Contemporary Moral Thought*, Routledge, New York and London, 2002, pp. 32-46.

²⁷ In "Journal of French Philosophy", 2006, 16, 1-2, Spring-Fall, 2006. <http://jffp.pitt.edu/ojs/index.php/jffp/article/viewFile/188/184>

international level who have addressed the relationship between Ricoeur and music, and to have shown the centrality of this art in the understanding of our author. This is what I, too, try to do in my essay [Paul Ricoeur e la musica come caso-limite nella sinfonia delle arti](#) (*Music as Limit-Case in the Symphony of the Arts*).

Next is the section *Philosophy and Cinema*, in which we present two valuable contributions, both because they are innovative, and because they work on a theme that has truly been little explored in relation to Ricoeur (perhaps because of his ‘colleague’ Deleuze’s more obvious connection with film).

T. D. Moratalla (professor of Moral Philosophy at the University of Madrid), in [Visitando Level Five \(Chris Marker\). Ricœur, el cine y la hermenéutica](#), expands Ricoeur’s narrative theory towards what he calls ‘cinematic narrativity and ‘hermeneutic philosophy of cinema’. He tries to apply all this to Chris Marker and, in particular, to the film *Level Five*, a film that Moratalla reinterprets in parallel with the Ricoeurian book *Memory, History, Forgetting*.

Instead, in [an interview she granted, D. Iannotta](#) (translator of the majority of Ricoeur’s work in Italy, as well as a fine interpreter) also offers a series of personal memories, which show us a less well-known Ricoeur: who loses himself among archaeological sites and museums, who listens to music, and who argues with the cinema, when it is not faithful to its sources and does not help the work of memory, still in the belief that all forms of art make us think.

In the section *Philosophy and Psychology*, we include two contributions that enrich the immense work that has already been done in this field. We know how Ricoeur was one of the pioneers of the dialogue between philosophy and psychoanalysis (particularly Freudian).

In Italy, Vinicio Busacchi (University of Cagliari) has long studied this subject. However, in the essay presented here (*L’identità come esperienza narrativa: quale fondamento in Ricœur?*), he does not only present the reconstruction of a process well known to the public, but questions the validity of the Ricoeurian narrative, forcing us to reconsider the question. Does it really have a psychological/psychoanalysis foundation? Or does it perhaps have an aesthetic foundation? Well, probably neither of these two, because it is in Ricoeurian onto-anthropology that every linguistic and epistemological symphony finds its roots.

Equally challenging is the essay by Marjolaine Deschênes (young Canadian researcher), entitled [L’attention aux récits sur soi. Paul Ricœur et Carol Gilligan autour du tragique freudien](#). She, starting from the ‘Freudian’ roots of Ricoeur and Gilligan (and showing how both develop the ‘hidden’ ethical dimension of these same roots), moves on to the interpretation that the two authors give the myths of Oedipus and Antigone and indicates their affinities and differences, from a feminist perspective.

In the section *Philosophy and Other Languages* we have collected another set of ‘dialogues’, which are ‘examples’ of the many other sections that could have been opened and explored: Philosophy and Architecture ([F. Sarcinelli, Ricoeur e il linguaggio dell’architettura](#)), Philosophy and Theology ([M. Chiodi, Ermeneutica, fenomenologia e teologia](#)), Philosophy and Interpretation ([C. Balbontin-Gallo, Ricœur critique de Levinas. Levinas critique de Ricœur](#); [V. Patruno, Ricoeur e l’introuvabile Kierkegaard](#)).

Finally, in the teaching section (*School at Play*), there are two experiences that [A. Mercante](#) and [A.T. Attollino](#) made in and with their classes through Ricoeur and the play of languages: a demonstration of how Ricoeurian thought need not be closed in academic studies. The *Teaching Resources* that we will put on-line in periodic updates (*Philosophia Ludens*) will offer teachers more ideas on how to work with Ricoeur in high schools; while in the *Blogoi Section*, we will mostly publish reviews (by young graduates) who will discuss the most recent texts by or about Ricoeur, to offer the reader (and especially those who approach Ricoeurian thought for the first time) a wide view of current criticism.

Paul Ricoeur¹

Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica.²

Intervista a cura di Jean-Marie Brohm e Magali Uhl (Parigi, 20 settembre 1996)

Versione italiana a cura di Annalisa Caputo

Abstract: In this interview, already published in “Philagora”, Ricoeur deals with original themes (themes that are not present in other Ricoeurian works) such as the aesthetic judgment, the ‘communicability’/‘contagion’ of artwork, the temporality and the truth of the work, the centrality of music in the arts’ symphony, the singularity of the artist, and finally the relationship between Aesthetics, Ethics and Religion.

In questa intervista, pubblicata originariamente in “Philagora”, Ricoeur affronta temi inediti o comunque poco affrontati nei suoi testi, come quello del giudizio estetico, della comunicabilità/contagiosità dell’opera d’arte, della temporalità e della verità dell’opera, della centralità della musica nella sinfonia delle arti, della singolarità dell’artista e della sua produzione, e infine del rapporto tra l’ambito dell’estetico, dell’etico e del religioso.

Keywords: Arts, Hermeneutic Aesthetics, Communicability, Transhistoricity, Music

Parole chiave: Arti, ermeneutica estetica, comunicabilità, transtoricità, musica

Ammettendo con Kant che il bello è ciò che piace universalmente senza concetto – o comunque che, quando si giudica un oggetto unicamente secondo il concetto, ogni rappresentazione della bellezza scompare – si può sostenere, al contrario, che il brutto sia ciò che non piace, universalmente, senza concetto? In altri termini, come si può impostare, secondo Lei, una discussione ragionata sull’arte e l’estetica? Come possiamo concepire, dal punto di vista della critica del giudizio estetico, la tensione paradossale tra l’universale e il singolare?

P. Ricoeur: Credo che per chiarire la questione e orientare la risposta, ci dobbiamo situare nel ‘lavoro’ intorno all’Universale, perché qui abbiamo un Universale, che Kant, all’inizio della terza Critica, oppone all’Universale del giudizio determinante. Quest’ultimo pone la regola e l’esperienza è sussunta in esso: il caso qui è quindi posto sotto la regola. La situazione opposta è, in questo senso, eccezionale e incredibilmente sconcertante (*déroutante*). È la situazione del giudizio estetico; qui tutti i giudizi sono singolari, ma direttamente singolari, non per sussunzione, ma per apprensione diretta³.

¹ Nell’originale francese (*Arts, langage et herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricoeur par Jean-Marie Brohm and Magali Uhl*) e in traduzione inglese (di R.D. Sweeney e J. Carrol) il testo è consultabile in <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur.php>

Si ringraziano la rivista “Philagora” e il *Comité éditorial* del *Fonds Ricoeur* per la concessione del permesso di traduzione in italiano. Le note a piè pagina e la scelta delle immagini a commento sono tutte della curatrice/traduttrice dell’edizione italiana dell’intervista, Annalisa Caputo.

² Abbiamo scelto di rendere i due termini con un trattino di congiunzione, in quanto riteniamo che il titolo francese ‘giochi’ sull’assonanza delle due parole e sulla loro possibilità di essere (così come in italiano) sia aggettivi che sostantivi. La traduzione inglese sceglie come sostantivo ‘estetica’ e rende ‘ermeneutica’ aggettivo: *Hermeneutic Aesthetics*. Quella spagnola invece rende con: *hermenêutica estética*.

³ È chiaro qui il riferimento alla *Critica del giudizio*, e all’idea che «se è dato l’universale (la regola, il principio, la legge) allora la capacità di giudizio che sussume sotto di esso il particolare è *determinante*. (...) Ma se è dato solo il particolare, per il quale la capacità di giudizio deve trovare l’universale, allora essa è meramente *riflettente*» [I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, tr. it. a cura di L. Amoroso, con testo tedesco a fronte, BUR, Milano, 1995, vol. 1, pp. 94-95]. I giudizi determinanti, infatti, determinano gli oggetti fenomenici attraverso le forme dell’intelletto, quelli riflettenti, partono dalla natura (già data e costituita) e la

L'ermeneutica di Gadamer permette di dare tutta la sua forza, a mio parere, a questa iniziale posizione kantiana sulla singolarità del giudizio estetico. Questa rosa è bella. La singolarità qui comporta l'idea di una 'presa' (*emprise*) su di noi della cosa bella⁴. Per un certo verso, l'idea di una 'presa' segna una certa rottura con Kant, in quanto modo di comprensione, apprensione della singolarità. Ma ciò che continua ad essere la forza dell'analisi kantiana è che c'è comunque qualcosa di Universale.

Kant resiste con tutte le sue forze all'idea che non si possa discutere dei colori e dei gusti, e all'idea che questi andrebbero isolati ciascuno in relazione al piacere o all'umoralità. Ma, allora, come ci può essere un Universale? La grande forza della soluzione kantiana è quella di aver scommesso tutto sull'idea di *comunicabilità* (*communicabilité*). La comunicabilità è la modalità dell'Universale senza concetto; si tratta di una sorta di incendio, di contagio (*de traînée de poudre, de contagion*) tra un caso e l'altro. E che cosa, così, viene comunicato? Né la regola né il caso, ma il gioco tra l'intelletto e l'immaginazione. Ognuno di noi rivive questo tipo di discordia, di conflitto tra regola e immaginazione. Nel sublime si tratta dell'essere affetti dal traboccare, dall'eccesso dell'oggetto rispetto alla capacità di includerlo, mentre nel bello si tratta di un'immaginazione armonica. È questa contaminazione, questo contagio infuocato (*traînée de poudre*) che intrattiene i soggetti quando si dà tra loro una comunione, una partecipazione alla stessa emozione.

In altre parole, Lei rifiuta il relativismo estetico che si potrebbe per esempio sostenere a partire da un punto di vista etnologico o antropologico, sia in relazione al tempo che allo spazio?

P. Ricoeur: A prima vista, si potrebbe dire che la sociologia dia torto a Kant, perché c'è una storicità che non appare in nessun modo nella sua analisi; infatti, in prima analisi, la storia degli stili e dei gusti gli dà torto.

Ad una seconda analisi, però, egli torna ad avere ragione, perché in una prospettiva a vasta scala, come mostra l'opera di Malraux, c'è una dimensione di trans-storicità che si rivela⁵. E questa transtoricità consiste, tutto sommato, nella permanenza, o meglio nella

'riflettono' nelle nostre esigenze di finalità e armonia. Come leggiamo nella *Prima introduzione alla Critica del giudizio*, tr. it. di P. Manganaro, Laterza, Roma-Bari, 1984, p. 89: «essi non operano schematicamente, ma tecnicamente e artisticamente (...) secondo un principio universale e pure indeterminato: l'ordinamento della natura in sistema». E, dunque, c'è un universale, come idea regolativa, da-trovare, che è la finalità (il senso, l'unità, l'accordo, l'armonia), ma possiamo solo cercarlo nel particolare. La rivoluzione copernicana della teoria del bello kantiana, seguita da Ricoeur, com'è noto, ritiene il bello non una qualità degli oggetti in sé, ma un giudizio 'soggettivo', e, proprio per questo, universalmente soggettivo, perché legato alla 'forma' con cui 'riflettiamo' sull'oggetto. Da qui la definizione di bello come piacere senza interesse, come ciò che piace universalmente senza concetto (elemento su cui tornerà, Ricoeur, come vedremo), come finalità senza scopo, come ciò che, senza concetto, è riconosciuto come oggetto di un piacere necessario.

⁴ Com'è noto, Gadamer, in *Verità e metodo* (tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 1983), riprende Kant nella distinzione tra l'ambito dell'esperienza conoscitiva pura e l'ambito della conoscenza estetica, ma la svolta ermeneutica, in cui si colloca anche Ricoeur, ci dice che questa conoscenza/esperienza serve in realtà principalmente per conoscere se stessi. Il bello, anche per Gadamer, non è un concetto né un oggetto in senso classico, ma è qualcosa che possiamo esperire solo nel circolo dell'interpretazione. Su questo rimandiamo a F. De Natale, *Gadamer: la situazione limite della letteratura e la sua 'magia'*, in "Logoi", 2015, I, 1.

⁵ Ricoeur di interessa a A. Malraux, politico e scrittore francese (1901-1976), soprattutto per le riflessioni contenute in *Le musée imaginaire* (1947; in italiano cfr. *Il museo dei musei*, tr. it. di L. Magrini, Mondadori, Milano, 1994) e *La psychologie de l'art* (Skira ed., Parigi, 1948). Malraux, alla ricerca di un principio per l'estetica, riflette sulla costruzione museale, che toglie le opere dal loro contesto (e spesso anche le disancora dal proprio Autore) per dare loro vita autonoma. Si tratta di un esempio che, in qualche maniera, conferma come l'opera, pur non negando la propria storia, abbia una sua trans-storicità, o comunque una sua paradossale storicità. Anzi, secondo Malraux, la chiave della creazione non è nell'*origine* del processo, ma nella sua *rottura* rispetto al dato storico precedente: rottura che assume in qualche maniera anche un importante valore etico-politico.

perduranza (*perdurance*) delle opere d'arte, che sfuggono al momento storico (*histoire*) della loro costituzione. Ciò che è sconvolgente (*bouleversant*) nell'esperienza estetica è che, a differenza di quanto accade nei fenomeni economici e politici, dove il risultato è in qualche maniera proporzionato alla loro produzione, qui il risultato è in eccesso rispetto alla sua produzione.

Si potrebbe dire che l'opera d'arte sfugga al momento storico della sua costituzione ed è questa temporalità di secondo grado che costituisce la temporalità della comunicabilità.

Questa comunicabilità trans-storica è l'equivalente razionale dell'oggettività, sia del bello che del sublime. Per continuare su questa strada, dobbiamo analizzare la temporalità specifica dell'opera d'arte, cosa che Kant non ha fatto.

Che ha fatto Heidegger...

P. Ricoeur: Che fa fatto Heidegger, in effetti⁶; e con lui tutta la tradizione ermeneutica, perché questa si è dovuta confrontare in maniera più minacciosa di Kant con lo storicismo, con il relativismo storico. E così la riconquista del trans-storico sul momento storico è il guadagno post-kantiano di un ritorno all'estetica kantiana⁷.

Siamo così in grado di riflettere sulla stranezza (*étrange*) dell'opera d'arte, che può avere forse uno statuto equivalente a quello della speculazione sugli angeli e la loro temporalità, che non è l'eternità immutabile di Dio, né la precarietà delle cose umane⁸.

I Medievali avevano forgiato a riguardo il concetto di 'perenne', di 'sempiterno'. C'è più di un'approssimazione: c'è una sorta di profonda affinità tra lo statuto degli angeli nella grande tradizione medievale, ma anche multi-secolare, e l'idea di specie in un singolo individuo. E infatti l'opera d'arte è una specie in un singolo individuo.

Pertanto Lei ammette la nozione di trascendenza temporale dell'opera d'arte?

P. Ricoeur: Sì, ma allora forse si dovrebbe introdurre una componente che non è sottolineata in Kant, anche se è presente sotteraneamente, cioè il rapporto con un pubblico, il rapporto con un amatore (*amateur*)⁹, nel senso forte della parola; perché è dal lato del ricettore dell'opera d'arte che si rivela un'altra storicità, quella della ricezione.

È la storicità della ricezione che forse possiamo decifrare meglio, grazie alla creazione di permanenze attraverso la loro storicità, come se l'opera d'arte si creasse un pubblico temporalmente aperto e indefinito.

Ma quindi cosa c'è tra i due [tra l'opera d'arte e il suo pubblico]? Risposta: la 'mostrazione' (*monstration*). Il fatto che l'opera d'arte voglia – al di là della intenzionalità

Il lettore potrà notare come Malraux sia spesso sotteraneamente presente in questa intervista ricoeuriana, anche quando non viene esplicitamente citato

⁶ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, 1968, pp. 3-70.

⁷ È noto come Ricoeur si sia definito in più occasioni un «kantiano post-hegeliano».

⁸ Cfr. a riguardo P. Ricoeur, *Tempo e racconto 2*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1985, p. 46, nota 32, là dove Ricoeur rimanda «alle annotazioni chiarificatrici di Frank Kermode sull'Aevum, il perpetuo, il sempiterno. L'autore discerne nel tempo tragico il 'terzo ordine di durata' (cfr. *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, 1966, pp. 70 sgg.), tra il tempo e l'eternità, che la teoria medievale attribuiva agli angeli. Per parte mia [aggiunge Ricoeur] ricondurrò nella quarta parte queste qualità temporali ad altri tratti del tempo narrativo che segnano la liberazione di quest'ultimo, rispetto alla semplice successione rettilinea». In questa intervista, possiamo dire che Ricoeur espande ulteriormente il discorso dal tempo narrativo a quello dell'opera d'arte.

⁹ Il francese consente un gioco di parole tra ricettore/amatore delle opere che l'italiano non consente. Interessante se legato a quella che abbiamo già visto essere la metafora dell'incendio/passione sviluppato dalle opere d'arte.

dell'autore, nella misura in cui è un'opera d'arte – essere condivisa, e quindi prima ancora essere mostrata.

Si potrebbero, allora, riprendere una per una le arti e si potrebbe mostrare come ciascuna di esse esibisca la sua 'mostratività', la sua capacità di creare condivisione tra il creatore e il suo pubblico.

Ci sarebbe, poi, certamente, il bisogno di distinguere, come ha fatto Henri Gouhier tra le arti «a un tempo» e le arti «a due tempi», quelle in cui l'esistenza dell'opera coincide con la sua creazione (la pittura e la scultura per esempio) e quelle in cui l'esistenza dell'opera richiede un secondo tempo che è quello della sua ri-creazione: rappresentazioni teatrali, esecuzioni musicali, realizzazioni coreografiche che partono da un libretto, da una partitura, uno scritto¹⁰.

Ci si potrebbe allora chiedere quale è lo statuto di un balletto o di una partitura musicale, quando non sono eseguiti, quando sono in attesa d'esecuzione. E forse è proprio qui, in questa capacità indefinita di essere reincarnato – e in un modo ogni volta storicamente differente, ma sostanzialmente ed essenzialmente fondatore – che il significato profondo di un libretto o di una partitura occupa lo statuto del sempiterno.

La domanda che può sorgere in fondo è questa: dove è l'opera d'arte? Qual è il suo luogo ontologico, dove esiste? Quando non c'è ricezione, quando dorme per decenni, l'opera certamente esiste, ma dove?

P. Ricoeur: Direi che non esiste se non nella sua capacità di mostrazione...

In relazione alla sua tesi sulla comunicabilità, si constata dal punto di vista della mostrazione o della ricezione che tutte le grandi opere d'arte erano incomunicabili per un certo verso o non sono state recepite all'inizio...

P. Ricoeur: Sì, c'è una svolta temporale da introdurre, che è il ritardo nella ricezione; e senza dubbio c'è qualcosa di specifico nell'opera d'arte: il suo carattere profetico, nel senso che, rompendo con i valori utilitaristici e di mercato, la trascendenza dell'opera d'arte si afferma in opposizione all'utilità corrente nello storico (*historique*). È la capacità di trascendere l'utilitarismo immediato che caratterizza l'opera d'arte in questa sua capacità di re-iscrizione multipla e indefinita. Si potrebbe dire che, nelle arti a due tempi, il momento del sempiterno è nella sua ritrazione nascosta (*retrait*) nel libretto e nello scritto; ma la prova temporale è nella sua mostrazione.

La capacità di una mostrazione incessantemente rinnovata – come un diventare sempre altro dello stesso – costituisce il legame tra il sempiterno e lo storico; e forse questa è la marca temporale più pregnante dell'opera d'arte...

[In breve, Lei sostiene che ogni 'mostrazione' suppone un'interpretazione e che l'arte è essenzialmente indebitata con un'ermeneutica della ricezione e della creazione?]¹¹

P. Ricoeur: Il problema è sapere se si possa avere una creazione che non sia un'anticipazione della propria ricezione. Questo è il problema posto dal diario personale, pensiamo al diario di Samuel Pepys che era destinato solo a lui. Questo è certo un caso estremo e molto dubbio, dal momento che l'opera è stata comunque conservata per essere

¹⁰ Cfr. H. Gouhier, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris, 1989.

¹¹ Questa domanda è presente solo nella versione inglese del testo.

pubblicata¹². Forse che l'idea del genio misconosciuto non è che un caso limite, come il negativo di una aspettativa delusa o di un'aspettativa differita?

C'è una sorta di '*Nachträglichkeit*' (posteriorità), come un '*après coup*' (dopo-effetto)¹³ che segna infine la vittoria della 'mostrazione' sul misconosciuto. Infatti, se un artista rimanesse totalmente misconosciuto, noi non lo sapremmo! In effetti entrano nella comune gloria solo quelli che ultimamente, in seguito, sono stati riconosciuti. E questa '*re/connaissance*' (ri-conoscenza, ri-conoscimento) tardiva è un altro modo per sconfiggere la temporalità a livello del suo svolgimento.

Una frattura nella successione risulta da questa anticipazione retrospettiva, che fa sì che la creazione venga temporalmente 'ricevuta' solo nel futuro anteriore: 'sarà stato vero' che quest'opera aveva il destino della mostrazione e quindi l'incontro e il riconoscimento.

Lei ha distinto nel suo lavoro un'ermeneutica dell'archeologia e una della teleologia, un'ermeneutica riduttiva (per esempio quella psicanalitica) orientata al regressivo, l'infantile, l'arcaico, e un'ermeneutica amplificante (per esempio quella fenomenologica), attenta al surplus del senso e orientata verso un telos di completezza significativa, per usare le sue parole¹⁴. Come si pone questa opposizione in relazione ad un'ermeneutica dell'opera d'arte?

P. Ricoeur: Io non ho perseguito quella linea che si lega al dibattito con la psicanalisi. Io ho sostenuto da una parte che il dominio della psicanalisi è stato scavato dal basso, in qualche maniera, da dietro, risalendo sempre di nuovo verso il più primitivo, il più arcaico, il più selvaggio, il più incoativo, e, dall'altra parte, che il senso non è completo fino a quando le figure dello Spirito non si superano l'un l'altra in una sorta di ripresa orientata verso un di più. Ho usato l'esempio della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel perché qui abbiamo un modello di comprensione in cui il senso di una figura è nella figura successiva. Il legame tra una figura e l'altra sembra contingente, ma una volta che la figura successiva è apparsa, ecco che diventa retroattivamente necessario. Sembra iscritto nella figura precedente che la successiva sarà proprio com'è. Questo consente, quindi, certamente di giocare con una dialettica, che ho chiamato in passato la dialettica del sospetto e dell'amplificazione: ma non sono sicuro che questa valga universalmente. L'ho applicata al caso più favorevole, quello dell'*Edipo* di Sofocle: il suo significato non può essere ridotto al dramma della sessualità, dell'incesto e del parricidio; ma deriva dalla storia del riconoscimento: si tratta della tragedia della verità, quindi, sia retrospettivamente, verso l'origine, sia in avanti, verso la chiarificazione, verso la catarsi, l'illuminazione (io penso anche che sia necessario tradurre catarsi sia con illuminazione sia con purificazione, nel senso medico o mistico della parola)¹⁵. Quindi la comprensione ermeneutica è forse in tale capacità, nel corso della storia della comprensione, di generare un nuovo significato, grazie al movimento dell'archeologia verso la teleologia. A sua volta questo movimento potrebbe essere superato nel trans-storico della perennità, della perduranza. Questa potrebbe essere

¹² Cfr. *Il diario di Samuel Pepys: 1659-69*, scelta a cura di M. Dandolo, Bompiani, Milano, 1941. Spaccato della Londra borghese del Seicento, il Diario fu pubblicato quasi dopo due secoli dalla morte dell'autore, alla fine dell'Ottocento, diventando un 'caso', anche perché, di fatto, il Diario (contenente anche una serie di rivelazioni scabrose della rispetto alla società del suo tempo) venne scritto in una forma particolare, quasi stenografata, e spesso commista ad una vera e propria creazione linguistica (mista di inglese, francese, italiano, spagnolo e latino).

¹³ Qui Ricoeur riprende il termine freudiano *Nachträglichkeit* (e la sua traduzione francese), termine legato alla ricostruzione a posteriori (e all'effetto a posteriori) di ricordi traumatici (non assimilati e dunque modificati dal ricordo stesso).

¹⁴ Il riferimento è a P. Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, tr. it. di E. Renzi, Il Saggiatore, Milano, 1967, testo in cui, com'è noto, Ricoeur intreccia l'archeologia di Freud (e il suo spossamento del sé verso il passato) e la teleologia di Hegel (e il suo spossamento del sé verso il futuro).

¹⁵ Ibid.

la persistenza dell'opera d'arte, capace ogni volta di generare il superamento dell'archeologico nel teleologico.

Ma, così facendo, lei non sta per caso indicando il mistero della creazione e dell'arte come interpretazione del mondo? Si è interpretata l'opera d'arte in maniera riduttiva come la rifrazione, il prodotto, la riflessione, la mimesis, etc., di ciò che già esiste, e in quest'ambito abbiamo tutte le teorie sociologiche e antropologiche che rimandano l'opera alle condizioni della sua produzione: il mercato, l'habitus, il campo sociale, l'ambiente socio-culturale, le pulsioni, persino l'aria del tempo o la moda. L'opera d'arte sarebbe l'espressione di ciò che già esiste. Questo per quanto riguarda l'archeologia. Ma sembra piuttosto che Lei sia nella posizione inversa, quella della teleologia, per la quale l'opera d'arte è un fine, un davanti, un progetto da far accadere, nel senso in cui l'intende Ernst Bloch¹⁶...

P. Ricoeur: Per tornare a Kant, è sorprendente constatare come egli ebbe non poche perplessità quando dovette individuare il posto del genio in rapporto al giudizio sul bello e il sublime, perché rimane sempre qualcosa di retrospettivo nel giudizio di gusto, mentre il bello crea qualcosa di nuovo. Mi sono interessato a questo problema, sia a partire dalla metafora, sia a partire dalla narrazione, in relazione all'innovazione semantica¹⁷. In entrambi i casi, sorge l'idea di un senso nuovo, che non c'era prima. Così, la metafora è la capacità di produrre un nuovo significato, nel punto focale di senso in cui un'incompatibilità semantica crolla davanti a più livelli di significazione, per produrre una significazione nuova, che esiste solo sulla linea di frattura dei campi semantici. Nel caso della narrazione, mi sono arrischiato a dire che ciò che io chiamo la sintesi dell'eterogeneo crea non meno novità di una metafora, ma questa volta la crea nella composizione, nella configurazione di una temporalità raccontata, di una temporalità narrativa. Unire insieme una molteplicità di eventi, di causalità, scopi e casi è produrre una significazione nuova, che è la trama, l'intrigo. Ogni trama è singolare e ha esattamente lo statuto dell'opera d'arte indicato da Kant: quello di una singolarità che ha la possibilità di essere condivisa.

Vorrebbe estendere questa funzione metaforica dell'arte a tutte le forme artistiche? Questo è quello che Lei sembra suggerire, quando dice che l'opera d'arte può avere un effetto comparabile a quello della metafora: integrare strati sovrapposti di senso, tenerli e contenerli insieme. Si può estendere la nozione di metafora al di là del 'tropo'? Al di là del linguaggio propriamente detto?

P. Ricoeur: Al di là del linguaggio, ma anche al di là delle figure retoriche. Quello che è possibile vedere in una generalizzazione del metaforico, forse, al di là del linguaggio e del tropo, è la somiglianza, la somiglianza come prodotto della metafora. La metafora non raccoglie una certa somiglianza già data, ma, in quanto produce senso, crea somiglianza dove non c'era. In somma, vi è una generazione di somiglianza. Uno dei più bei testi che io abbia commentato, *La poetica* di Aristotele, sostiene che costruire bene una metafora significa avere uno sguardo particolare (*un coup d'œil*) sulla somiglianza. Questo sguardo sulla somiglianza permette di leggere una somiglianza dove prima non si vedeva. In breve, crea somiglianze che poi non possiamo non vedere.

Possiamo ammettere che esista una funzione mimetica dell'arte?

¹⁶ Cfr., per esempio, E. Bloch, *Il principio speranza*, tr. it. di E. De Angelis e T. Cavallo, Garzanti, Milano, 2005².

¹⁷ Il riferimento è ovviamente ai lavori ricoeuriani: *La metafora viva*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1981; e *Tempo e racconto*, voll. 3, tr. it. di G. Grampa, , vol. 1, Jaca Book, Milano, 1986-'88.

P. Ricoeur: A condizione di distinguere bene tra *mimesis* e copia. C'è tutto un peso storico a riguardo. Kant stesso dice qualcosa di simile a proposito del genio, quando distingue 'Nachahmung' e 'Folge', imitazione servile ed eredità esemplare. Non è necessario, egli dice, ripetere gli Antichi, ma seguirli. Noi non abbiamo una parola in francese per dire questo seguire, ma possiamo dire che questa 'sequela' (*suivance*)¹⁸ si oppone alla nozione di ripetizione. Il concetto di copia ha bloccato la ricezione del concetto greco di *mimesis*. Quando Aristotele dice che la trama è una *mimesis* dell'azione, si tratta di una *mimesis* creativa. Personaggi storici diventano protagonisti della trama: sono elevati rispetto al loro ruolo empirico e diventano figure costitutive di una trama; sono metaforizzati, configurati nello stesso tempo in cui la storia viene raccontata. C'è una configurazione dei personaggi commisurata alla configurazione della storia a cui contribuiscono. Possiamo estendere questo tratto alla totalità delle arti?

Vi è certamente un'arte che non è mimetica: è la musica. Sebbene, al limite, non potremmo dire che ogni pezzo d'arte corrisponda ad un 'mood' [in inglese nell'originale]? L'opera d'arte si riferisce in effetti ad un'emozione che è scomparsa come emozione, ma è stata preservata come opera. Così si potrebbe dire che ogni brano musicale crea un mood, che è il suo stato d'animo. Le tonalità affettive, le *Stimmungen*, erano come addormentate; ora sono non solo attualizzate, ma create: ogni brano musicale genera la sua catena di tonalità, il suo movimento di 'moods', di stati d'animo. In questo senso, ci potrebbe essere un rapporto mimetico in cui l'accento cadrebbe sulla produzione di uno stato d'animo che non esisteva nell'esperienza della natura. Penso per esempio a Olivier Messiaen, al suo *San Francesco d'Assisi* e alla sua ricreazione del canto degli uccelli¹⁹. Qui abbiamo un esempio perfetto di *mimesis* creativa e ri-creativa, che ha l'effetto di renderci inclinati ad intendere il canto degli uccelli come trasfigurato dal suo essere messo in musica, dal suo passaggio attraverso un registro di suoni che trasfigura il rumore. Il canto degli uccelli è forse già di per sé una sorta di regno intermedio tra rumore e suono, ma qui è strappato al mondo di rumore ed elevato a livello di suono puro.

Nella '*Stimmung*' c'è la '*Stimme*', la voce... In inglese c'è un'espressione: '*attunement*'. In francese si potrebbe dire «*mettre au même ton, mise en écho de tonalités, harmoniser, accorder*» (mettere sullo stesso tono, intonare, armonizzare, accordare). In Messiaen c'è una sorta di armonizzazione tra il canto degli uccelli e la ricreazione musicale. Anche nella denominazione di alcuni brani musicali si può notare un rapporto allusivo e non descrittivo con gli enti, a vantaggio della ricreazione stessa del senso: si potrebbe parlare di una trasfigurazione più che di una rfigurazione del senso: *La Mer* di Debussy, *Concerto à la mémoire d'un ange* di Alban Berg, *Pelléas et Mélisande* di Schoenberg; in questi casi c'è un'allusione alla natura cosmica, ad una situazione emotiva, ad un essere. Potrebbe essere una forma estrema di metafora generalizzata.

¹⁸ La resa in italiano è ancora più complessa di quella francese. Abbiamo scelto 'sequela', consapevoli del rischio di un'interpretazione etica (se non addirittura 'religiosa') di questo termine. Ma è Ricoeur stesso, sia in questa intervista, sia negli *Entretiens avec François Azouvi et Marc de Launay* [*La critica e la convizione* (cfr. in particolare l'ultimo cap.: *L'esperienza estetica*), tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1997] a collegare l'effetto di 'sequela' dell'opera d'arte a quello di 'sequela' che creano le grandi personalità, con la loro 'testimonianza'.

¹⁹ *Saint François d'Assise (scènes franciscaines)* è un'opera in otto scene (e tre atti) di Olivier Messiaen. L'avvio della stesura risale al 1975. La pubblicazione definitiva nel 1992. L'opera è nota (e qui il richiamo di Ricoeur) soprattutto per la parte in cui Messiaen mette in scena il dialogo del Santo d'Assisi con gli uccelli. Infatti Messiaen, musicista, ma anche ornitologo, in numerosi brani musicali porta avanti questa 'sperimentazione': la trasposizione musicale del canto degli uccelli.

Si ritrova lo stesso problema con pittori come Constable o Turner, e Ruisdaël, con l'evocazione dei paesaggi, delle tempeste, dei mari.

Qui c'è ancora figurazione, mentre in musica, è difficile parlare di figurazione...

P. Ricoeur: A meno che non parliamo di figurazione di *moods*, di stati d'animo, che, però, sono labili proprio per il fatto che non sono 'detti' e per la mancanza di una loro adeguazione al linguaggio. È la musica che prende in carico l'effettuazione sonora del *mood* che ogni brano possiede (un certo stato d'animo) ed è in questa maniera che la musica instaura in noi lo stesso stato d'animo o la tonalità corrispondente.

La musica apre in noi una regione in cui potranno essere figurati sentimenti inediti e potrà essere espresso il nostro essere affetti. Come ho sottolineato in *La critica e la convinzione*²⁰, la musica crea in noi sentimenti che non hanno nome; estende il nostro spazio emozionale, apre in noi regioni in cui potranno figurare sentimenti assolutamente inediti. Quando ascoltiamo *una certa* musica, entriamo in una regione dell'animo che non può essere esplorata altrimenti che ascoltando *quel particolare* brano. Ogni opera è autenticamente una modalità dell'animo, una modulazione d'animo.

Per tornare a Messiaen, che è un compositore importante, è sorprendente constatare come la maggior parte delle sue partiture abbiano un titolo legato alla dimensione trascendentale, religiosa, mistica e anche cosmica. Ora, quando si fanno sentire questi pezzi a dei laici (a persone che non sono necessariamente credenti, che possono anche essere agnostiche), non abbiamo necessariamente l'effetto evocativo voluto da Messiaen. In altre parole, ci chiediamo in che cosa consista realmente il potere espressivo, descrittivo, allusivo della musica, che sembra andare oltre la mediazione del linguaggio poetico. Non è comunque



²⁰ P. Ricoeur, *La critica e la convinzione* (ultimo cap.: *L'esperienza estetica*), tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1997, cit., pp. 242 sgg.

questo potere evocativo del linguaggio che dà poi un senso ad una musica o ad un'espressione?

Sappiamo per esempio che Stravinskij sosteneva che la musica era essenzialmente incapace di esprimere qualsiasi cosa: un sentimento, un atteggiamento, uno stato psicologico, un fenomeno della natura, ecc., ma ci è stata donata al solo fine d'istituire un ordine nelle cose, e anche e soprattutto tra l'uomo e il tempo. La musica quindi non sarebbe un dipinto di emozioni umane né una descrizione fenomenologica del mondo, ma l'organizzazione dei rapporti temporali tra le altezze delle note, le tonalità, i ritmi, le frasi melodiche. È precisamente questa costruzione, ha aggiunto Stravinsky, questo ordine atteso, che produce in noi un'emozione di un carattere del tutto speciale, che non ha nulla in comune con le nostre sensazioni correnti e le nostre reazioni legate alle impressioni della vita quotidiana²¹. Possiamo precisare meglio questa sensazione prodotta dalla musica identificandola con quella che provoca in noi la contemplazione del gioco delle forme architettoniche. Goethe lo capì bene quando disse che l'architettura è musica pietrificata. Se si accetta questa tesi, che la musica è puro universo sonoro, costruzione ordinata tra l'umano e il tempo, non dovremmo poi ammettere che la musica non ha nulla a che fare con il senso?

P. Ricoeur: Per lo meno non con il senso espresso. Prendiamo il caso di Messiaen rispetto al significato mistico. Questo, stando ai suoi scritti, è il cammino proprio di Messiaen. Ma chi lo intende, lo segue fino ad un certo punto: Messiaen non si è mai sognato di convertire nessuno. La sua musica introduce in una regione sonora 'capace' di mistica; e questo è sufficiente; è importante ricordare qui che l'estetica non appartiene al livello della predica. La musica si mantiene sulla soglia del mistico; e, se si considera questa soglia, chiunque sente l'enorme divario che si crea rispetto alla mondanità, e ancor più rispetto ai valori utilitaristici e commerciali. Ci sono, quindi, delle soglie; prima di tutto la soglia minimale di rottura con l'utilitarismo.

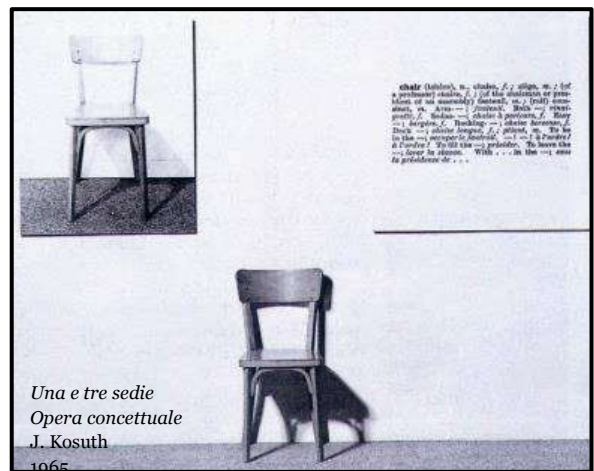
Una sedia su una pedana, se non ci sediamo su di essa, è un'opera d'arte; e ugualmente lo è una bottiglia su uno scaffale.

Il fatto stesso dell'intoccabile, dell'inutilizzabile opera la rottura all'interno dell'utilitario. Questa è la soglia minimale.

Dall'altro lato, si potrebbe avere la soglia estrema d'apertura su altre regioni, come quella del sacro. Possiamo ben ammettere l'idea di uno spettro aperto che va dalle frontiere dell'utilitario verso le frontiere di altre regioni, come il religioso, il sacro, il mistico.

Lei pensa che l'arte possa davvero essere una via d'accesso alla trascendenza divina?

P. Ricoeur: Sì, ma senza costrizione, senza ingiunzione.



²¹ Cfr. I. Stravinskij, *Cronache della mia vita*, tr. it. di A. Mantelli, SE, Milano, 1999.

Attraverso un viaggio interiore? È questo è il caso di Messiaen?

P. Ricoeur: Noi non siamo obbligati a condividere le ragioni della sua composizione, anche se c'è, per il creatore, un'aderenza completa tra la sua motivazione e la sua composizione. E all'amante di musica (*l'amateur*) non è chiesto di ripetere il suo cammino. Il seguire (*suivance*) qui non è nell'ordine dell'imitazione della motivazione. Consideriamo un caso intermedio: il tono massonico del Figaro. Noi si è costretti a condividere questa religiosità razionalistica e seguire un percorso che non è il proprio. Prendiamo l'esempio di un teologo che ammiro, Karl Barth, che ha messo Mozart al di sopra di Bach. Bach era intenzionalmente religioso. Mozart no. Ma è possibile ascoltare Mozart con un fervore che potrebbe rivelare in noi delle motivazioni religiose. In qualche modo, Bach costituisce la soglia dell'estetica religiosa: in qualche modo oltrepassabile, o meno. Kant stesso aveva ammesso un'altra soglia, quella dell'etica del sublime. Nel sublime, la nostra immaginazione è sopraffatta dall'eccesso, quantitativo o dinamico; ma restiamo al sicuro, perché in ogni caso riaffermiamo la nostra superiorità morale al di sopra della superiorità delle forze che ci avrebbero schiacciati, se ci fossimo consegnati ad esse. Ma si può anche dire che una tonalità etico-religiosa è evocata dal «cielo stellato sopra di noi». Il sublime ha così anche una valenza potenzialmente religiosa, ma non espressamente, né necessariamente.

Vladimir Jankélévitch nota, a proposito della musica, un'altra forma di soglia: quella del mistero, dell'inesprimibile che ritorna al lavoro senza fine, instancabile, inesauribile del linguaggio, per dire ciò che non può essere detto che per allusione, suggestione, allegoria, metafora. Il mistero musicale, egli scrive, non è l'indicibile, ma l'ineffabile. È la notte oscura della morte, che è indicibile, perché è impenetrabile oscurità e disperazione di non essere, e perché un muro insormontabile ci impedisce l'accesso al suo mistero. È indicibile, in questo senso, ciò su cui non c'è assolutamente niente da dire e che rende l'uomo muto, schiacciando la sua ragione e paralizzando (médusant) il suo discorso. L'ineffabile, esattamente al contrario, è inesprimibile perché su di esso c'è da dire infinitamente, interminabilmente: come l'insondabile mistero di Dio, come l'inesauribile mistero dell'amore, che è il mistero poetico per eccellenza. E lei, pensa che l'arte sia un modo di accedere a questa frontiera dell'indicibile o dell'ineffabile della morte, dell'amore, dell'esperienza mistica e magari di altre regioni simili, che potrebbero sottolineare la funzione utopica e ucronica dell'arte?²²

P. Ricoeur: L'ineffabile ha un carattere d'incoesione, d'indifferenziazione, che è propriamente superato dall'opera d'arte. Essa è strutturata diversamente rispetto al linguaggio, ma è strutturata. E in questo senso ogni opera d'arte ha la singolarità della sua strutturazione. Nelle pagine che ho dedicato all'esperienza estetica alla fine de *La critica e la convinzione*²³, ho insistito su questo carattere di struttura singolare, sul fatto che ogni opera sia la soluzione di un problema. Si possono riprenere qui le analisi di Merleau-Ponty su Cézanne²⁴. In pittura il problema è esso stesso singolare: è la combinazione in una stessa istanza, di colore, forma e luce, e questa combinazione è ogni volta singolare. Mi



²² Cfr. V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, tr. it. di E. Lisciani Petrini, Bompiani, Milano, 1998.

²³ Cfr. il capitolo *L'esperienza estetica*, cit.

²⁴ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in Id., *Senso e non senso*, tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano, 1962, pp. 27-44; cfr. anche Id., *L'occhio e lo spirito*, tr. it. di A. Sordini, SE, Milano, 1989.

sembra quindi che l'ineffabile non è ciò che si trova nel quadro ma ciò che lo provoca. Se prendiamo l'esempio di Cézanne, è in questo ritorno permanente al soggetto del dipinto, come se ci fosse un inesauribile da dire. C'è una sorta di approssimazione tenace, a favore di un'altra prospettiva, un altro profilo, ogni volta differente. E allora il significato de la *Montagne Sainte-Victoire*, se si può dire così, è un'esigenza: quella di significare qualcosa di più. Insisterei qui sull'ingiunzione ineffabile e sull'effettuazione ogni volta singolare.

C'è un'analisi ammirabile che ho trovato in Granger a proposito dell'algebra di Pascal²⁵. Il nome proprio è il nome della singolarità della soluzione del problema. Ritroviamo qui l'affermazione iniziale: la singolarità della soluzione di un problema – che porta una risposta singolare ad una sfida singolare – è eminentemente comunicabile. Noi compensiamo la mancanza di universalità della soluzione singolare del problema, grazie alla comunicabilità. Qui c'è evidentemente un parallelo con Kant, quando sottolinea che è il gioco dell'intelletto e dell'immaginazione che è comunicabile. E nel caso della soluzione di un problema, possiamo dire che questo è il gioco della sfida e della soluzione.

Possiamo anche intendere qualcosa di diverso in ciò che ha appena detto su Cézanne. Infatti, che cos'è in fondo qui esto bisogno di fare incessante mente queste approssimazioni dell'oggetto dipinto? Non è la questione tematizzata da Husserl nel flusso delle 'Abschattungen' (adombramenti), delle facce, degli aspetti, dei profili, delle sagome in un orizzonte temporale di percezione? L'opera d'arte, per dirla in termini husserliani, sarebbe allora più sul lato del correlato noematico, sul lato dell'oggetto trascendentale, che sul lato della noesis, dal lato dell'intenzionalità del soggetto? O non è proprio questa relazione tra l'oggetto intenzionato e l'intenzione dell'oggetto che può definire l'opera d'arte?

P. Ricoeur: Preferisco affrontare la questione a partire dal suo equivalente linguistico: infatti qui una linguistica di tipo saussuriano, di tipo binario, non funziona. Significante e significato sono il dritto e il rovescio del segno. Ma qui è necessario una semiotica a tre: significato, significante, referente. È l'istanza di un referente che non può essere mai data nella logica binaria



²⁵ In diverse occasioni, nei suoi testi, Ricoeur cita G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Colin, Paris, 1968.

significante/significato.

Il referente, in questo caso, è qualcosa di immaginario, nel senso in cui questo è inteso, per esempio, da Sartre e da una certa tradizione fenomenologica? E l'accesso al referente passa necessariamente attraverso il linguaggio?

P. Ricoeur: Voglio dire che il referente è esterno al segno; ma ci sono diverse modalità di esteriorità. Forse il problema è proprio nella natura dell'esteriorità. Nella pittura abbiamo paesaggi, ritratti, soggetti intimi, motivi allegorici, composizioni astratte, ecc. Prendiamo ad esempio Poussin; si tratta di un esempio eccezionale, perché intreccia



N. Poussin, *Il trionfo di Davide* (1627)

costantemente figure cristiane, figure pagane e paesaggi. L'istanza del senso viene qui dal groviglio di molteplici referenti, alcuni letterari, mitologici, biblici, altri naturalistici, con una sorta di mutua contaminazione, perché la natura diventa sia pagana che biblica, e reciprocamente le figure mitologiche e bibliche sono investite dalla natura. Per tornare al rapporto con il linguaggio, senza una certa cultura verbale forse non saremmo in grado di capire questo tipo di opere.

E allora dobbiamo porre la questione altrimenti: possiamo immaginare delle arti tra esseri che non hanno un linguaggio? O forse solo gli esseri che possono significare qualcosa con parole e frasi possono anche avere l'idea dell'iconicità del fantasmatico, del suo valore referenziale, inteso non solo come un significante interno, ma come relativo ad un'altra cosa?

La musica è, in ultima analisi, il caso limite. La maggior parte dei musicisti, in effetti, non sono affatto dentro il linguaggio, sono dentro l'organizzazione del suono. Forse è la relazione tra significato e suono ad essere il caso limite.

P. Ricoeur: Sì, ma è anche necessario prendere tutte le arti insieme. C'è musica perché accanto ad essa c'è la pittura, il teatro, ecc. Nella sinfonia delle arti ci sono gradazioni in cui il linguaggio va decrescendo dal romanzo, al teatro, alla narrativa, fino alla musica, passando per la pittura, la scultura, le arti intermedie. Nel linguaggio resterà sempre questa superiorità, che ci permette di parlare *sulla* musica. Ci sarebbero forse arti – compresa la musica – senza la capacità riflessiva del linguaggio, che è il tentativo di dare nomi a certi stati d'animo, come abbiamo detto? Le nostre emozioni sono, infatti, anche il prodotto di una grande letteratura di denominazione, d'esplorazione e di strutturazione delle passioni, come hanno sottolineato Cartesio e Spinoza, che non consiste solo nel nominare queste passioni, ma anche nel metterle in ordine ed eventualmente organizzarle nel quadro di una grande sistematica.

Si tratta di ciò che Lei chiama 'rifi gurazione', e cioè della capacità di un'opera d'arte di ristrutturare il mondo del lettore, dell'ascoltatore o dello spettatore, sconvolgendo i suoi orizzonti, contestando le sue attese, rimodellando i suoi stati d'animo e rielaborandoli

dall'interno? E quindi è ciò che Lei giustamente chiama il potere e il mordente dell'opera sul mondo della nostra esperienza²⁶?

P. Ricoeur: Non è forse questo lavoro del linguaggio del tutto parallelo a ciò che si fa fuori del linguaggio, nelle arti non trascrivibili nel linguaggio, come la musica essenzialmente, ma anche come la pittura e la scultura (sebbene in diversi gradi)? La possibilità di 'parlare su', appartiene senza dubbio al carattere di significanza dei segni verbali e non verbali, e alla loro capacità di interpretarsi reciprocamente. La musica forse dà a pensare (*donne à penser*) dando a parlare (*en donnant à parler*). Il lavoro della critica musicale ci aiuta fundamentalmente a capire non solo come un'opera è strutturata, ma come essa struttura i sentimenti, e ci aiuta a cercare di nominare i sentimenti così creati: che cosa, nel nostro linguaggio – ci chiediamo – è più simile alla singolarità di questo stato d'animo?

Leos Janacek²⁷ dice sostanzialmente che dove la parola manca, inizia la musica; là dove le parole si fermano, si comincia a cantare ...

P. Ricoeur: Ma questo è di nuovo un modo di 'dire', perché è una caratteristica del linguaggio che le parole manchino: si tratta di una mancanza nel linguaggio. Forse tutte le arti sono mancanti, sotto un altro aspetto.

Di che cosa?

P. Ricoeur: Probabilmente dell'impulso creativo, che è ciò che noi chiamiamo l'ineffabile, l'informe, che viene solo parzialmente esaurito nelle forme. Il mettere in una forma è sia un passo in avanti sia, allo stesso tempo, una mancanza rispetto a ciò che vuole essere detto. Qualcosa chiede di essere figurato, composto, strutturato. Perché? Si possono prendere nomi da altri registri delle scienze umane: per esempio dall'etica, dalla religione, ecc. Ma rimarrebbe qualcosa d'intraducibile in un altro tipo di linguaggio, diverso da questi.

Lei ammette un intraducibile assoluto, che potrebbe essere questa immaginazione trascendentale? Possiamo concepirlo filosoficamente?

P. Ricoeur: Solo come una mancanza, un essere-in-difetto, che è anche un essere-in-debito. Ci sono delle belle analisi di Heidegger sulla '*Schuld*' (colpa), che è più che qualcosa di morale: è essere-in-debito, che è legato anche a quello che egli ha chiamato '*gefallen*' (essere caduti), cioè l'essere limitati nel nostro essere situati²⁸.

E, allora, rispetto a quello che ha detto Wittgenstein, «su ciò di cui non si può parlare si deve tacere»²⁹, non si potrebbe sostenere il contrario in rapporto all'intraducibile: ciò che non si può dire deve incessantemente essere detto (dobbiamo incessantemente tentare di dirlo)?

P. Ricoeur: Sì, lei sta richiamando la conclusione del *Tractatus*, che è un tipo di discorso chiuso, che nomina alla fine la sua stessa mancanza. Ma Wittgenstein esplora anche il linguaggio ordinario, la mistica, la morale. Ci sono altri giochi linguistici che sono possibili. Nel *Tractatus* ne ha giocato solo uno, quello che è perfettamente strutturato nel

²⁶ Cfr. P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, in *La critica e la convinzione*, cit.

²⁷ Compositore ceco (1854-1928).

²⁸ Il riferimento è ovviamente a M. Heidegger, *Essere e tempo*, 58-60

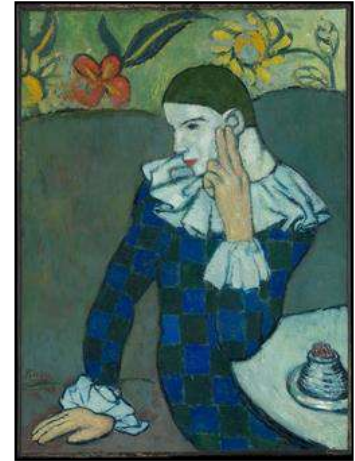
²⁹ Qui invece siamo al finale del *Tractatus* di L. Wittgenstein

puramente teoretico ('questo è vero'). La chiusura di questo discorso designa se stessa, alla fine, attraverso il silenzio; ma questo silenzio può essere rotto da un altro tipo di discorso; Wittgenstein stesso, infatti, non ha smesso di parlare... E il *Tractatus* diventa una sorta di isola, chiusa in un mare di discorsi.

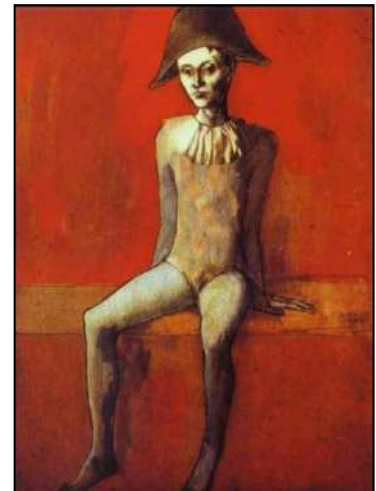
Lei ha richiamato la nozione di mancanza, assenza, silenzio. Come vede l'instaurazione, da parte dell'opera, di questo altro che è il silenzio, l'assenza?

P. Ricoeur: È l'opera d'arte stessa. La musica, esattamente, rompe il silenzio, anche se crea il silenzio. Si staglia sul silenzio e rivela in qualche modo il silenzio, sia nei suoi interstizi, sia intorno, e forse ci riconduce al sentire che non tutto è detto in quest'opera, dal momento che ci saranno altre opere.

Si potrebbe anche dire che l'artista è l'unità di molte opere: ciò che non è detto in una è detto nell'altra. L'identità del creatore moltiplica se stessa, frammenta se stessa e si ricompone attraverso questa serie, che costituisce l'approssimazione a qualcosa di inesauribile. E poi riconosciamo le opere: diciamo è un Cézanne, è un Monet. Le serie – che creano l'interesse – testimoniano l'identità del creatore.



L'inesauribile è forse anche l'inesauribile dell'identità-ipseità, che, per dirla con le sue parole, è quella di un soggetto capace di designare se stesso come autore delle proprie parole e delle proprie azioni, un soggetto non sostanziale e immutabile, ma ancora responsabile del suo dire e del suo fare. In ultima analisi, non è vero che riconosciamo l'ipseità di un Picasso, anche se è cambiata da un periodo all'altro?



P. Ricoeur: Ho cercato di estendere al di là del suo luogo di nascita questa distinzione rischiosa di due tipi di identità, l'identità ripetitiva del medesimo, dell'idem o della medesimezza da una parte, e l'identità della costruzione dell'ipse dall'altra parte (distinzione che ricalca quella tra *selbig* e *selbst* in tedesco, *same* e *self* in inglese). In un primo momento ho pensato soprattutto alla costruzione narrativa dell'identità nell'ipseità; ma poi ho applicato questo anche al mantenimento della promessa: io mi manterrò in questa 'tenuta'. Non c'è anche un tenersi, un mantenimento che ci consente di riconoscere in una sola opera il medesimo autore? Questa è una medesimezza interessante, perché è la medesimezza di una successione (*suite*) nella novità. Ogni opera è ogni volta un'opera nuova ma, in quanto legata ad una serie (*suite*), designa l'ipseità del creatore...



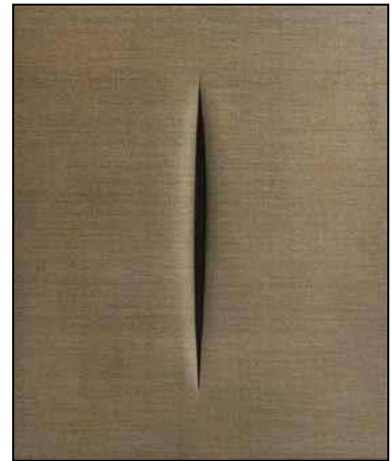
E forse anche del ricettore?

P. Ricoeur: Comprendere, per lo spettatore o l'ascoltatore, è anche sapere fare il tragitto da un'opera all'altra, il gioco delle identità e della pluralità nella composizione di una promessa a se stesso, di un

mantenimento nella diversità. C'è allora anche un aspetto etico. 'Manterrò' è una promessa mantenuta, in ogni caso almeno un proposito perseguito, una fedeltà a se stessi, che non è un'imitazione ripetitiva, ma una creazione fedele a sé, una fedeltà nella progressione della medesima promessa, nella molteplicità delle sue effettuazioni.

Questo fa pensare alla questione dell'ucronia o dell'utopia. In ultima istanza questa ipseità apre un mondo; non è solo un modo 'di abitare il mondo' così com'è. E questo altro mondo è una promessa quasi escatologica.

P. Ricoeur: Penso che dovremmo mantenere la parola 'mondo': mondo significa una possibilità d'abitare, o un'abitabilità messa alla prova. Un mondo è qualcosa in cui mi trovo e che posso abitare in diverse modalità, secondo le quali magari è ospitale, familiare o estraneo, ostile. Le immagini delle catastrofi marine, delle distese dei cieli, dei deserti glaciali mostrano uno spazio in cui non è possibile un rifugio umano: e così l'atto dell'abitare viene restituito alla sua fragilità, soggetto alla vulnerabilità dell'essere in un mondo ostile. La nozione stessa di rifugio (*abri*) è interessante per l'abitare, perché indica il rapporto tra la minaccia e la sicurezza, e nello stesso tempo la delimitazione di uno spazio diviso tra un interno e un esterno. Tutte le opere d'arte forse ripetono questo rapporto tra interno ed esterno. In pittura, anche, c'è una riflessione sui margini e la cornice è a volte interpretata da qualcuno come una finestra scavata: l'immensità del mondo è come tagliata all'interno della cornice da una sorta di fessura, un abisso scavato nello spazio chiuso della cornice. Raffigurando il nostro mondo, l'opera d'arte si rivela a sua volta capace di essere un mondo.



Questa nozione di mondo non è forse un po' troppo 'mondana' (usando questo termine a trecentosessanta gradi)? Questo solleva di nuovo la questione etica, accennata in precedenza, e cioè ci si potrebbe domandare se essa è parte di un mondo, anche quando si riferisce al mondo

P. Ricoeur: La funzione dell'etica è quella di orientare l'azione, mentre nell'estetica vi è una sospensione dell'azione e, quindi, nello stesso tempo, una sospensione dei permessi e delle proibizioni, dell'obbligatorietà e del desiderabile. Penso che dovremmo mantenere la categoria di immaginazione, che è una buona guida. L'immaginazione è il non-censurabile...

Per l'arte?

P. Ricoeur: Sì, per l'arte in tutte le sue forme. Ogni volta che ciò che viene messo in forma diventa consuetudine e si trasforma in ingiunzione, perché l'estetica si è in qualche modo 'eticizzata', diventa necessario un momento di rottura, provocazione, come mostrano in musica gli esempi di Schoenberg, di Varèse o Boulez. E questo per riguadagnare la libera espansione dell'immaginario, definito da questa capacità non censurabile

Qual è precisamente il rapporto tra questa non-censura e la censura potenziale dell'etica che suppone divieti e comandamenti etici («non uccidere»), mentre in linea di principio non esistono comandamenti estetici?

P. Ricoeur: Quello che non si dovrebbe fare è dedurre un'etica da un'estetica, che è il contrario della liberazione dell'estetica dall'etica. Da questo punto di vista, allora, direi con i Medievali, che dovremmo mantenere la piena autonomia di ogni grande Trascendentale: il Giusto, il Vero, il Bello. E il bello non è né giusto né vero. D'accordo che l'Essere si dice nel bello, sì, ma questo semplicemente non dice nulla sulla sua modalità veritativa o ingiuntiva.

Quindi lei non è d'accordo, a quanto pare, con i postmoderni che fanno dell'estetica un'etica e dell'etica un'estetica, in particolare con tutte quelle teorie alla moda che consistono nel fare della vita un'opera d'arte, un capolavoro estetico...

P. Ricoeur: In particolare con tutta l'estetizzazione dell'interpretazione nietzscheana. In questo mi ritrovo con le ultime posizioni di Derrida, ora così vicine a Lévinas, quando dice che c'è una sola cosa che non si può decostruire, ed è l'idea di giustizia³⁰.

Io credo veramente che l'idea di giustizia è irriducibile a qualsiasi idea estetica. È possibile però che l'estetica ci suggerisca qualcosa riguardo la Giustizia? Forse è proprio questa via laterale che Kant ha esplorato attraverso il sublime, come distinto dal bello. Non tutte le estetiche sono estetiche del bello. Nella misura in cui ogni bellezza, in particolare con la sua rottura rispetto all'utilitario, ci eleva, essa rivela un possibile significato etico, se non altro perché dimostra che non tutto rientra nell'ordine del mercato. E questo ha un significato morale: la persona non è mai un mezzo, ma un fine. L'estetica, liberandoci dalla dittatura dell'utilitario e dall'ordine del mercato, opera come l'inizio di una conversione a qualcosa d'altro rispetto all'utilitario o anche allo stesso mero piacere.

Possiamo dire che l'arte introduce una 'comunità patica', come sostiene il suo collega Michel Henry³¹ o una comunità del Giusto, nel senso levinassiano³²? In alcune opere di Mozart, Haydn, Beethoven, sentiamo bene questa nostalgia o attesa di una comunità umana autentica.

P. Ricoeur: Si dovrebbe correggere quello che ho affermato prima, dicendo che l'etica è la regolazione dell'azione. Non è possibile, infatti, separare l'uomo agente dall'uomo sofferente, il pratico dal patico. Potrebbe essere proprio sul punto di articolazione tra il pratico e il patico che l'estetica abbia qualcosa da dire, come ha mostrato in particolare Michel Henry che ha studiato finemente le figurazioni nell'esteriorità del patico all'interno della pittura, in particolare di Kandinsky³³.

Ciò che abbiamo detto sugli stati d'animo si rivela ugualmente nel patico. Forse allora qui siamo nella zona dove estetica ed etica in parte si incontrano. Ma nella misura in cui l'azione umana crea sofferenza attraverso la violenza, allora questo patico può essere rilevato dall'estetico? È la questione sollevata a proposito della Shoah. Non possiamo raccontarla



³⁰ Cfr. per esempio J. Derrida, *Diritto alla giustizia*, in AA. VV., *Diritto, giustizia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 3-36.

³¹ Cfr., per esempio, M. Henry, *L'essenza della manifestazione*, tr. it. di D. Sciarelli e M. Anzalone, Filema, Napoli, 2009.

³² Cfr., per esempio, E. Levinas, *Tra noi. Saggi sul pensare all'altro*, tr. it. di E. Baccarini, Jaca Book, Milano 1998.

³³ Cfr. M. Henry, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij*, tr. it. di R. Cossu, Guerini e Associati, Milano, 1996.

con il narrativo o metterla in scena, ma possiamo forse piangerla con il canto (*pleurer-chanter*). È allora nell'ordine del lirico che ritroviamo il discorso patico. Nel linguaggio, che non è solo pratico, c'è anche il lirico che può essere esplorato come il racconto del punto di vista del tempo. È il tempo del peso, dell'usura, della tristezza dell'invecchiamento, della nostalgia per ciò che non tornerà mai più, dell'inquietudine per ciò che ci minaccia o che non arriva. Tutto questo 'patico' della temporalità si svolge in questa zona di parentela e di possibile contaminazione tra la lirica verbale e l'espressione pittorica o musicale del patico. Vi è anche una creazione del patico che non è stato sperimentato, del potere soffrire altrimenti, e questo si aggiunge al patico, al di là di quello già sofferto. Ma attraverso il patico si può comprendere non solo il soffrire, ma anche il gioire, o in generale lo sperimentare un sentire.

Perché, secondo lei, i filosofi contemporanei si sono interessati così poco al pathos, in senso lato?

P. Ricoeur: Penso per un peso eccessivo del politico sull'etico. Eppure siamo costantemente richiamati sul versante etico per il fatto che alla fine del terribile XX secolo, con il suo corteo di vittime e di sofferenze, vi è una sovrabbondanza del patico concreto della storia. D'altra parte, non ci possiamo chiudere e fermare nella lamentazione, ed è forse proprio questo che le arti possono prendere in carico.

Conosciamo la terribile domanda: possiamo fare poesia, e arte in generale, sul dolore, soprattutto dopo Auschwitz e Hiroshima³⁴? Fino a che punto l'arte può essere lamentazione?

P. Ricoeur: A condizione che ci riconduca al silenzio, al silenzio rispettoso, si potrebbe dire al silenzio etico, senza difetti né eccessi estetici. È vero che qui siamo sulla soglia dell'indicibile; ma va detto, per non dimenticare. L'ingiunzione a non dimenticare deve trasparire attraverso qualunque tentativo di trasmettere e, quindi, dire.

Arnold Schoenberg, in [Un Survivant de Varsovie \(Un sopravvissuto di Varsavia\)](#), scritto nel 1947, dopo i massacri nazisti in Polonia, si pone al limite di ciò che è dicibile. Alla fine, mentre il sergente nazista grida il suo ordine di sterminio: «Contateli! Più svelti! Cominciate di nuovo da capo! Fra un minuto voglio sapere quanti devo mandarne alla camera a gas! Ricontateli!», il coro canta «Ascolta Israele, l'Eterno, il nostro Dio, il Signore è uno». Questa opposizione tra la morte imminente e l'affermazione della fede nell'Eterno provoca un'indicibile emozione, al limite dello stupore e del mutismo.

P. Ricoeur: Ma quando lei dice 'al limite', questa è ancora un'esplorazione dei confini (*des frontières*). [Shostakovich celebra, dal suo lato, le vittorie sovietiche](#) e vi troviamo una vena beethoveniana di eroismo, ma allo stesso tempo è possibile ascoltare le sue sinfonie senza pensare specificamente alla 'guerra patriottica'. Questo per la desingularizzazione che è appunto l'universalizzazione del singolare.

E quindi, secondo lei, ogni grande opera d'arte può essere decontestualizzata, o comunque non ha bisogno del suo contesto, né nella creazione né nella ricezione?

³⁴ È la nota 'obiezione' di Adorno: «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie»: T. W. Adorno, *Critica della cultura e della società* in *Prismi*, tr. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1972 p. 22.

P. Ricoeur: L'opera trascende il suo contesto di produzione. Penso a Marx che, nei primi capitoli del *Capitale*, ricorda Sofocle e Shakespeare³⁵, e ci dà la sensazione che ci sono opere che non sono coinvolte nel disastro o nell'estinzione delle economie e dei sistemi politici in cui sono nate. Conosciamo anche il famoso passaggio della *Introduzione alla critica dell'economia politica* in cui Marx mostra il divario tra la base socio-economica della società e la sfera artistica e, al suo interno, le diverse forme d'arte. «La difficoltà, tuttavia, non consiste nell'intendere che l'arte e l'epos greci siano legati a certe forme di sviluppo sociale. Consiste, invece, nel fatto che quell'arte e quell'epos ci assicurino ancora un godimento artistico e, in certo aspetto, valgano come norma e modello inarrivabile»³⁶.

In qualche modo le opere d'arte hanno la capacità di superare le proprie condizioni di produzione, di sopravvivere loro e quindi di rendersi riconoscibile in contesti diversi: la capacità di decontestualizzarsi e di ricontestualizzarsi, che è forse la migliore approssimazione al sempiterno, è la capacità non solo di sopportare la prova di contesti differenti, ma anche di creare contesti differenti, di ricontestualizzarsi. Questo forse è il limite della sociologia. Ma non dipende forse dal fatto che la sociologia non può interrogarsi sui propri limiti, vale a dire sul carattere inesauribile dell'opera d'arte, irriducibile ai rapporti economici di produzione e ai rapporti politici di potere?

Lei ha scritto in La critica e la convinzione che «una delle funzioni che venivano un tempo assicurate dal romanzo – fare le veci della sociologia – non ha più ragion d'essere»³⁷. Si potrebbe dire, a partire da Balzac, Zola e altri, che il romanzo è una sociologia spontanea. Oggi invece cerchiamo di fare il contrario: la sociologia del romanzo. Come vede questa cosa?

P. Ricoeur: Sono stato molto imprudente! Sono un po' imbarazzato da questa citazione eccessiva. La sociologia sicuramente non ha esaurito il suo scopo e il romanzo forse continua ad esercitare la sua funzione tradizionale. È vero che è in concorrenza con la sociologia condotta con metodo. Ho appena letto questa estate *Vita e destino* di Vasilij Grossman³⁸. Nessuna storia o sociologia della guerra patriottica può eguagliare questo lavoro, in particolare per quanto riguarda la vita e il destino, vale a dire, nello spiegare l'esperienza contingente dei personaggi e il fatto che si crea un Ineluttabile a partire dalle loro stesse scelte. Grossman si è servito di tutte le risorse del romanzo di Tolstoj, cioè delle ramificazioni, delle parentele, ecc, per parlare di Kolyma, della deportazione, delle trincee e dell'assalto furioso di Stalingrado. Ne emerge un singolare spaccato della Russia dei primi anni Quaranta che senza dubbio non può essere eguagliato da nessun lavoro storico o sociologico.

Possiamo comunque parlare di sociologia dell'arte?

P. Ricoeur: Adesso stavo pensando alla sociologia della società. La sociologia dell'arte? Non lo so.

Alla fine comunque la maggior parte dei sociologi concordano sul fatto che è la biografia o sono le condizioni di vita dell'artista o la situazione sociale e le determinazioni storico-sociali che spiegano l'opera. Non è piuttosto il contrario? Non è l'opera, piuttosto, che potrebbe spiegare la biografia e le condizioni sociali?

³⁵ Il riferimento è probabilmente al 'quarto libro' del *Capitale: Teorie sul plusvalore (Digressione sul lavoro produttivo)*, in cui K. Marx cita *Edipo e Riccardo III*.

³⁶ Cfr. K. Marx, *Introduzione* (cap. 3) a *Per la critica dell'economia politica. Introduzione e Prefazione*, a cura di Fabio Bazzani, Editrice Clinamen, Firenze, 2011.

³⁷ P. Ricoeur, *La critica e la convinzione*, cit., p. 246.

³⁸ V. S. Grossman, *Vita e destino*, tr. it. di C. Bongiorno, Jaca Book, Milano, 1984.

P. Ricoeur: Da questo punto di vista, la categoria che mi è sempre parsa sospetta è quella di 'influenza', perché si tratta di un punto di vista retrospettivo. Un'opera si crea le proprie influenze; scegliendo all'interno della propria eredità, essa la scopre retrospettivamente nella rete delle causalità, escludendo quelle da mettere fuorigioco. E il sociologo trova il suo spazio quando questo sguardo retrospettivo ha fatto già il proprio lavoro. Allora potrà scrivere: c'è stata questa o quest'altra causa da cui è risultata quest'opera. Ma riscrive in prospettiva quello che inizialmente ha operato retrospettivamente: infatti la produzione ha tagliato fuori e lascia indietro le condizioni della propria produzione, quelle che fanno parte della sua novità.

Marcel Hénaff

***La condizione ‘spezzata’ delle lingue.
Ricoeur: diversità umana, alterità e traduzione.¹***

Abstract: Si le philosophe s’est toujours intéressé à la tâche de la traduction, c’est qu’elle était inséparable pour lui d’une réflexion sur la diversité humaine. Comment comprendre la profusion des cultures et leur difficile communication ? C’est autour d’une telle inquiétude que s’est noué le dialogue, difficile et inabouti, avec l’anthropologie, en particulier avec Claude Lévi-Strauss.

Se Ricoeur si è sempre interessato al compito della traduzione è perché per lui era inseparabile da una riflessione sulla diversità umana. Come comprendere la diffusione molteplice delle culture e la loro comunicazione difficile? Si tratta di una preoccupazione forte, che ha avviato il nostro dialogo, in maniera difficile e non definitiva, con l’antropologia, soprattutto con Claude Lévi-Strauss.

Keywords: Translation, Human Diversity, Otherness, Languages, Ricoeur, Claude Levi-Strauss

Parole chiave: traduzione, diversità umana, alterità, linguaggi, Ricoeur, Claude Levi-Strauss

È un fatto strano che esistano culture, e non una sola umanità. Il semplice fatto che ci siano diversi linguaggi è già molto inquietante e sembra indicare il fatto che, fin dove la storia permette di essere risalita, si trovano già figure storiche coerenti e chiuse, insieme culturali costituiti. Fin dall’inizio, a quanto pare, l’uomo è altro rispetto a se stesso; la condizione spezzata delle lingue è il segno più visibile di questa ‘incoesione’ originaria. Questa è la cosa sorprendente: l’umanità non è costituita da un solo stile culturale, ma è ‘presa’ in figure storiche coerenti, chiuse: le culture².

[Paul Ricoeur]

L’interesse mai negato che Ricoeur ha mostrato, in tutta la sua opera, per la questione della traduzione potrebbe essere spiegato, in primo luogo, con l’enorme importanza che egli ha dato ai ‘grandi testi’, alla loro formazione e trasformazione, alla loro trasmissione, interpretazione, ricezione (per ‘grandi testi’ intendiamo quelli che le diverse tradizioni generano, conservano e riprendono come eredità sempre attuali).

La questione ha così costantemente e profondamente preoccupato Ricoeur, che l’ultimo libro pubblicato durante la sua vita è stato una raccolta di diversi articoli dedicati a questo

¹ M. Hénaff: filosofo e antropologo, docente presso l’Università di California a San Diego (e prima ancora presso l’Università di Copenhagen, il Collège international de philosophie, la Johns Hopkins University e la Kyoto University). Il testo qui tradotto in italiano è stato originariamente pubblicato nella rivista “Esprit”, nel numero monografico “La pensée Ricoeur” (n. 3, marzo-aprile 2006, pp. 68-83). Ringraziamo l’Autore e la rivista per il permesso di traduzione concessoci.

Le note seguenti sono tutte dell’Autore. Ci permettiamo solo un’osservazione (anticipata nel nostro editoriale): sulla difficoltà di ‘traduzione’ del termine ‘brisée’ presente nel titolo originale (*La condition brisée des langues. Ricoeur: diversité humaine, altérité et traduction*). Sappiamo come questo termine sia presente anche in Ricoeur (in particolare come aggettivazione della sua dialettica: fragile e ‘spezzata’) e come dai traduttori italiani sia stato reso, appunto, con ‘spezzata’. Abbiamo scelto di conservare questa traduzione, consapevoli dei suoi limiti. Nell’originale francese (ed in particolare, ci sembra, nel ‘senso’ che dà Hénaff a questo termine), infatti, è compreso non solo lo spezzarsi (l’infrangersi di un’unità, la lacerazione), ma anche, in qualche maniera, il diffondersi, disperdersi delle lingue (come indica la metafora di Babele).

² P. Ricoeur, *Civilisation universelle et cultures nationales* [1961], in Id., *Histoire et vérité*, Seuil, Paris, 1964², pp. 274-288.

tema³. La sua carriera, d'altra parte, è stata segnata fin dall'inizio da un'opera di traduzione, diventata classica, quella di *Idee I* di Husserl⁴, fatta in condizioni difficili, durante la guerra, in un campo di prigionia. Egli aveva familiarità con i testi antichi (greci e latini); passava costantemente, nella sua ricerca o nel suo insegnamento, dal francese, all'inglese, al tedesco; leggeva facilmente l'italiano e lo spagnolo e conduceva anche ricerche approfondite sui testi biblici, collaborando con specialisti⁵: insomma Ricoeur merita che si parli, a proposito di lui, di un viaggio incessante tra le lingue, di una vita nella traduzione.

Eppure limitandosi a vedere nella traduzione solo un interesse per il sapere – sebbene ampio nella sua varietà e meticoloso nel suo approccio⁶ – si potrebbe misconoscere proprio ciò che ha spinto Ricoeur più essenzialmente verso le frontiere e che lo ha portato ad attraversarle. Ci sono altre tre ragioni, più grandi, che mi sembrano sostenere questa passione. La prima è una questione teorica generale: la questione della trasmissione di un messaggio all'interno di una tradizione o del trasferimento di senso da un dominio (o da un livello) ad un altro. La seconda ragione è di ordine ontologico ed etico: si tratta della differenza tra sé e non-sé, della questione dell'alterità; ed è qui che si innesta un tema di cui Ricoeur si è interessato tornandoci più volte nei suoi ultimi testi, quello dell'ospitalità verso lo straniero. È proprio a proposito della traduzione, con riferimento ad un libro di Berman, che si manifesta questo interesse⁷.

Ma c'è una terza ragione, che emerge più raramente e che, però, credo sia quella più interessante (e anche quella che è rimasta più enigmatica e meno esplicitamente sviluppata da Ricoeur stesso): quella della diversità delle lingue in rapporto alla diversità umana, questione che, tuttavia, lo ha occupato già all'inizio del suo cammino (come mostra la bella citazione posta in *exergo*)⁸. Questa diversità – o 'pluralità', per dirla con la Arendt – è diventata, a un certo punto, non solo un interesse, ma una vera preoccupazione, per Ricoeur. La cosa emerge nel dialogo del 1998 con J.P. Changeux, un dialogo sui temi della biologia e dell'evoluzione⁹. Perché così tante lingue per la sola, unica specie umana? Perché queste barriere nella comunicazione? Perché una così grande profusione di culture? Come 'pensare' il racconto di Babele? Non si tratta forse di un mito complementare con quello della caduta? Questo ci racconta la rottura con la divinità; Babele ci racconta la rottura tra gli esseri umani. Ma ciò che il mito fa intravedere come rimpianto, può essere invece compreso (alla luce di una lettura nutrita dalla conoscenza dei testi) come una possibilità e soprattutto, come un compito.

Questo richiede, però, di ammettere che Babele non è la metafora di *un momento* del nostro divenire, ma *una condizione* di partenza. Ricoeur, tuttavia, è riluttante su questo. Come se avesse a che fare con un eccesso di alterità, una sorta di impensabile nel concetto di dispersione. Come e quanto procedere in questa direzione, senza rischiare di compromettere ciò che vuole affermare il progetto ermeneutico, vale a dire che c'è un

³ Id., *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004 [tr. it. Di D. Iervolino, *La traduzione. Una sfida etica*, Morcelliana, Brescia, 2007].

⁴ Si tratta della traduzione francese che Ricoeur ha fatto del testo di Husserl: *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, Paris, 1950.

⁵ Cfr. per esempio *Penser la Bible* (avec André La Coque), Le Seuil, Paris, 1998.

⁶ Da questo punto di vista cfr. il bell'articolo di M. de Launay, *Réflexions sur la traduction*, in "L'Herne", 2004, 81, (monografico su Ricoeur, a cura di F. Azouvi e M. Revault d'Allonnes).

⁷ A. Berman, *Traduire à l'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 1995.

⁸ P. Ricoeur, *Civilisation universelle et cultures nationales*, cit. (ringrazio Olivier Abel per avermi segnalato questo testo).

⁹ J. P. Changeux e P. Ricoeur, *Ce qui nous fait penser*, Bayard, Paris, 1998 [tr. it. di M. Basile, *La natura e la regola: alle radici del pensiero*, Cortina, Milano, 1999].

sensu e che questo può essere compreso, riconosciuto e tradotto attraverso e nonostante la molteplicità delle lingue? Paradossalmente, però, questi dubbi gettano nuova luce sulle questioni precedenti. Andare con Ricoeur, oltre Ricoeur, e, se necessario, senza Ricoeur: può essere interessante provarci. Ed è questo il rischio assunto dalla riflessione qui proposta.

Dire altrimenti: testo, trasferimento, traduzione

Nei tre testi che Ricoeur raccoglie in *Sur la traduction*, le riflessioni finali si soffermano su ciò che egli chiama «la traduzione interna», vale a dire quella che, per il parlante o il lettore, si svolge nella propria lingua. Può essere interessante iniziare con questa questione che Ricoeur si propone di svolgere; può rendere possibile un'illuminazione già più rivelatrice del movimento canonico. Che cosa vuole dire 'traduzione interna'? Forse che anche la nostra lingua ci appare 'straniera' e alcune sue formulazioni ci restano incomprensibili, come accade per il gergo professionale? 'Tradurre' significherebbe, allora, adattare, trasporre, riformulare gli idioletti nell'idioma comune. Ma non è questo ciò che pensa Ricoeur. Egli, invece, fa esplicito riferimento al testo di George Steiner *Dopo Babele*¹⁰ e afferma che «ogni interpretazione è una traduzione». Il termine 'traduzione' è preso, allora, nel suo senso più generale, ossia: dare una formulazione nuova, ma equivalente ad un enunciato già esistente. Tradurre sarebbe così interpretare, nel senso di 'dire altrimenti' il testo che si sta leggendo o discutendo. È come se 'dire altrimenti' fosse un'operazione simile a quella che facciamo passando da una lingua naturale all'altra. Un'esperienza di dislocazione nella propria lingua, ma un'esperienza che implica innanzitutto il fatto, che al di sotto delle diverse espressioni, *esista un senso*, un senso identico che attraversa le parole che sono state cambiate. Ricoeur, presentando la cosa in questo modo, mette insieme alcuni dei passaggi essenziali del suo pensiero. Egli scommette su una *permanenza* che tocca tutta una galassia di questioni: per esempio la continuità del soggetto che parla e mantiene il ricordo, pur nella successione degli stati e delle epoche; quella di un testo filosofico letto e ripreso da generazioni di pensatori; quella di un messaggio che formula e trasmette una tradizione, come nel caso di una confessione di fede relativa a racconti fondatori. Quest'ultimo caso, secondo Ricoeur, è diventato esemplare con la trasformazione, dopo il diciannovesimo secolo, dell'esegesi biblica; questa, infatti, fa sempre più affidamento sulla scienza storica e filologica più rigorosa. Cosa che Ricoeur valuta così: «è a questo stadio che l'esegesi viene elevata al livello di un'autentica ermeneutica, cioè si assume il compito di *trasferire* in una situazione culturale moderna *l'essenziale del senso* che i testi possono assumere, in relazione ad una situazione culturale che ha cessato di essere la nostra»¹¹. Si tratta di una pratica esemplare, che può essere estesa ad altri saperi: «vediamo qui profilarsi una problematica che non è più specifica dei testi biblici o in generale religiosi, vale a dire la lotta contro la miscomprensione della distanza culturale. Interpretare ora è *tradurre un significato* da un contesto culturale all'altro, secondo una presunta regola di *equivalenza del senso*»¹². A partire dal Rinascimento, dice Ricoeur, la filologia dei testi classici, così come l'esegesi biblica, ha lavorato a questa ricostruzione.

¹⁰ G. Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, Oxford, 1975, tr. it. di C. Béguin, *Dopo Babele*, Garzanti, Milano, 1995.

¹¹ P. Ricoeur, *Rhétorique, poétique, herméneutique*, in Id., *Lectures 2*, Seuil, Paris, 1992, p. 489 [corsivi miei].

¹² Ibid. [corsivi miei].

In un caso, come nell'altro, *la restituzione del senso* si è rivelata una promozione del senso, un trasferimento, una *traduzione*, nonostante o grazie alla distanza temporale o culturale. La problematica comune all'esegesi e alla filologia viene fuori da questo particolare rapporto tra testo e contesto, rapporto grazie al quale si ritiene che un testo possa essere decontestualizzato, vale a dire liberato dal contesto iniziale, per essere ricontestualizzato in una nuova situazione culturale, preservando tuttavia una presunta identità semantica. Il compito ermeneutico è, quindi, quello di avvicinarsi a questa presunta identità semantica con le sole risorse della decontestualizzazione e ricontestualizzazione del senso. La *traduzione*, in senso lato, è il modello di questa difficile operazione¹³.

Questo 'senso largo' del termine è quello che gli è stato conferito da G. Steiner (interpretare è tradurre). Ricoeur lo dice altrettanto chiaramente: «ovunque il senso si costituisce in una tradizione ed esige una traduzione, l'interpretazione è all'opera»¹⁴. Ora capiamo meglio come una tale affermazione presupponga una forte presa di posizione a favore della permanenza di un «nucleo semantico» (per usare un'espressione frequente nel nostro autore). Si noti che questa permanenza non si offre spontaneamente alla comprensione, ma chiede di essere restituita da un lavoro sapiente e critico. Ma questo è possibile solo sul fondamento di una convinzione: che il messaggio, così come è stato formulato in un contesto di partenza, può rimanere intero e intatto anche in un contesto diverso. In un altro spazio (in altre culture) e in un altro tempo (nella storia) è comunque possibile riappropriarsi del messaggio di riferimento, perché è realizzabile la sua traduzione. E non solo questo; il nuovo testo prodotto dispiega dimensioni del testo trasmesso che erano rimaste sconosciute: conservate nelle sue pieghe piuttosto che aperte a formulazioni inedite. Non si tratta tanto, quindi, per Ricoeur, di sostenere che «il nucleo del senso» è come un blocco immutabile (capace di circolare tra gli spazi e i tempi senza modificarsi), quanto piuttosto di sostenere che lo stesso messaggio, «detto altrimenti» – ricodificato nella lingua e nei segni di un'altra cultura – arriva meglio, il suo senso è compreso meglio: perché è rinnovato e rinvigorito da questa stessa ricontestualizzazione. Così siamo in grado di comprendere che cosa sia ciò che Ricoeur chiama «surplus» o «riserva di senso»¹⁵: che è alla base e sostiene la ricerca ermeneutica. La riserva è nella possibilità di ripresa e riappropriazione, realizzata nel corso della traduzione, e non in un certo contenuto nascosto che il genio della lampada di Aladino potrebbe sempre improvvisamente liberare. Possiamo, dunque, concludere questo primo gruppo di questioni dicendo che la traduzione da una lingua naturale ad un'altra deve essere intesa come un caso particolare – certo privilegiato e tecnicamente esigente – del lavoro più generale dell'interpretazione dei testi e della trasmissione dei dati culturali, sia che si tratti della stessa tradizione di fronte all'estraneità delle sue formulazioni passate, sia che si tratti di tradizioni altre, passate o presenti. Sì, ogni interpretazione è una traduzione, ma questo perché ogni traduzione è un'interpretazione.

Traduzione, trasformazioni, varianti

Quando Ricoeur parla di *riserva* o *surplus di senso*, è innanzitutto per prendere le distanze dall'approccio strutturalista, in particolare quello di Lévi-Strauss che, a suo

¹³ Ibid. [corsivi miei].

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ivi, p. 51: «Non possiamo parlare di utilizzazione di ciò che resta nelle strutture (...), ma dell'uso di un surplus . (...) Questo perché la regolazione semantica procede dall'eccesso del potenziale del senso sul suo uso e sulla sua funzione all'interno di un sistema dato nella sincronia; e il tempo nascosto dei simboli può portare la doppia storicità della tradizione che si trasmette e sedimenta nell'interpretazione, e dell'interpretazione che mantiene e rinnova la tradizione».

avviso, è la più grande sfida al progetto ermeneutico. La sfida è implicita, in quanto né Lévi-Strauss, né nessuno di quelli che hanno sostenuto il suo lavoro antropologico hanno ingaggiato una disputa territoriale con l'ermeneutica (del resto poco rappresentata in Francia, a parte Ricoeur, J. Greisch e qualche altro). Piuttosto è Ricoeur che, vedendo un rischio di conflitto, decide di affrontare frontalmente il dibattito¹⁶. Possiamo riassumere la cosa con le sue parole: «il nostro problema sarà di sapere come un'intelligenza obiettiva che decodifica può subentrare ad un'intelligenza ermeneutica che decifra, cioè che riprende per sé il senso, e nello stesso tempo si incrementa del senso che decifra»¹⁷.

Eppure qualcosa in questa opposizione non è detta e non è affrontata in modo chiaro. Certamente Ricoeur osserva, con pertinenza, che le analisi di Lévi-Strauss si concentrano su società che sono particolarmente adatte alle analisi strutturaliste: quelle che si regolano secondo divisioni dette totemiche, o quelle basate su modelli di parentela fatti di strutture elementari, società che sono spesso anche quelle in cui la circolazione e la trasmissione dei racconti (dei miti) è per lo più orale. Lévi-Strauss non nega questo. Ricoeur dovrebbe, però, aggiungere di aver fatto la scelta opposta e, quindi, dovrebbe ammettere di attenersi quasi esclusivamente alle aree di civilizzazione e alle religioni di tradizione *scritta*, in cui la tradizione è molto favorevole al modello storico/ermeneutico. Sembra che né l'uno né l'altro abbia davvero accettato che questa differenza *oralità/scrittura* sia il criterio più nascosto e perciò quello che più illumina le loro scelte teoriche e le loro divergenze generali; e perciò tutto questo sembra loro non solo inevitabile, ma legittimo.

Così Lévi-Strauss sin dai suoi primi testi epistemologici ha sottolineato il fatto che le sue analisi erano appropriate per certi oggetti e non per altri e, in particolare, che, per quanto riguarda i miti della tradizione orale, un fenomeno specifico di strutturazione è stato l'opera¹⁸: la trasmissione tende a trattenere solo le caratteristiche più contrastanti, a sottolineare le opposizioni più forti, a rinforzare la struttura narrativa e, infine, a selezionare solo gli elementi più strutturati. Per questo motivo, qualsiasi narrazione orale tenderà ad adattarsi ad una nuova situazione (ad esempio uno spostamento, una fusione con un'altra popolazione) assorbendo l'evento nella struttura. È così perché questo tipo di risposta è il più economico e il più pertinente ad una modalità di espressione e di trasmissione che non ha altro sostegno che la parola e si muove solo grazie alla memoria dei narratori.

Ma, quando c'è una tradizione scritta (anche quando rimane di fatto all'interno di una minoranza di persone dotte), si instaura tutto un altro rapporto con i racconti e le tradizioni del sapere; viene tracciata una differenza tra ciò che è produzione della tradizione ed è riportato nelle glosse, e ciò che si presenta come una riflessione (un'interpretazione) sugli scritti trasmessi. Nel caso dell'oralità, si prolunga l'invenzione mito-poetica, nel caso della scrittura emerge la possibilità di una lettura distanziata, che diventerà lettura critica ed ermeneutica. E così cambia la concezione dell'eredità, della trasmissione dei racconti, dell'economia delle loro trasformazioni e, cosa ancor più

¹⁶ L'essenziale della posizione di Ricoeur è presentata nel suo testo *Struttura ed ermeneutica*, pubblicato in "Esprit" nel novembre del 1963 e ristampato ne *Il conflitto delle interpretazioni*, tr. it. di R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo, Jaca Book, Milano, 1977 (cfr. nello stesso numero di "Esprit" lo scambio con Lévi-Strauss e altri).

¹⁷ Ivi, p. 51.

¹⁸ «Durante il processo di trasmissione orale, i livelli probabili si scontrano tra di loro, ma anche si usurano l'uno contro l'altro, rilasciando gradualmente nella massa del discorso quelle che potremmo chiamare le sue parti cristalline»: C. Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 560 [tr. it. di E. Lucarelli, *L'uomo nudo (Mitologica IV)*, Il Saggiatore, Milano, 1974].

essenziale, si impone un'altra comprensione del tempo¹⁹. E poiché esistono dei testi e questi circolano tra culture diverse, emerge anche la possibilità e il bisogno di tradurre. La traduzione dimostra nel modo più convincente fino a che punto i testi sviluppino un'esistenza autonoma.

Da questo punto di vista non vi è alcuna traduzione nelle culture orali (tranne che nell'attività occasionale degli interpreti, durante gli incontri tra i gruppi): in esse c'è un rapporto di fusione tra le lingue e di intreccio di tradizioni. Che ne è in questo caso dei racconti? È interessante constatare come – ricorrendo al concetto di traduzione, ma dandogli un senso nuovo – Lévi-Strauss consideri l'attività con cui i racconti della tradizione orale (i miti) si rapportano gli uni agli altri, quando cambiano area culturale. Così avviene per i miti indigeni delle due Americhe, analizzati nei quattro volumi di *Mythologiques*²⁰. Conosciamo la tesi proposta nell'introduzione di questo libro, secondo la quale i miti si pensano tra loro, e anche: «si pensano negli uomini, e a loro insaputa»²¹, traducendosi l'un l'altro; il che conferma il finale de *L'Homme nu*: «purtroppo nella maggior parte dei casi non esiste un testo originale e il mito è conosciuto solo attraverso una o anche più traduzioni»²². Che vuol dire? Per Lévi-Strauss tutti i miti di una certa area culturale formano un sistema, e perciò è importante comprenderli nella loro interconnessione. Essi, in questo insieme di schemi, sia narrativi che semantici (i mitemi) si trovano, circolano e si combinano, generando nuove versioni di un mito, o, comunque, generando delle variazioni rispetto ad un racconto di riferimento. Questo è ciò che Lévi-Strauss chiama traduzione. Come mai la scelta di questo termine? Perché, egli dice, noi abbiamo a che fare qui con un problema simile a quello affrontato in un'arte come la musica. Come tradurre una frase musicale? Producendo una variazione. Non vi è alcuna possibilità di equivalenza semantica tra un brano musicale (o un'opera visiva) e un discorso. Si intuisce, così, la nuova equazione: se tradurre è interpretare, allora interpretare è produrre varianti. Ma perché raccontare miti? Perché i miti, in quanto *racconti orali*, obbediscono ad una logica rigorosa di costruzione degli elementi (che non hanno senso separatamente) e non si possono rapportare gli uni agli altri se non in modo coordinato. Come le opere musicali, sono dispositivi simbolici che non possono produrre il loro stesso metalinguaggio. Essi possono solo operare trasformazioni nel proprio campo di significazione. Non possono essere separati, come un testo, e non si può sostenere che essi vogliano dire questo o quello; non sono simboli tali che chi li impiega possa commentarne il senso; per chi li usa, essi sono la costruzione simbolica stessa in cui appare l'ordine delle cose e fa sì che il mondo abbia un senso. Di qui la conclusione: «i miti sono traducibili soltanto gli uni negli altri, così come una melodia non è traducibile che in un'altra melodia che mantenga rapporti di omologia con la prima»²³. Questo è esattamente ciò che Lévi-Strauss chiama 'pensiero selvaggio': un dispositivo simbolico che organizza il pensiero come gli elementi sensibili, ma non si riflette come oggetto in un discorso di secondo grado. E qui Ricoeur ha ragione nel dire che si tratta di «un pensiero che non pensa»²⁴. E

¹⁹ Questi effetti sono ben analizzati da Eric Havelock in *Aux Origines de la civilisation écrite en occident*, Maspéro, Paris, 1981 [tr. it. di R. Onofrio, *Dalla A alla Z. Le origini della civiltà della scrittura in Occidente*, Il Melangolo, Genova, 1987].

²⁰ C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, Plon, Paris, 1964-1971 [tr. it. di A. Bonomi ed E. Lucarelli, *Mitologia I-IV*, Il Saggiatore, Milano, 1964-'71].

²¹ Id., *Le Cru et le cuit*, Ouverture, Plon, Paris, 1964, p. 20 [tr. it. *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 27].

²² Id., *L'uomo nudo*, cit., p. 607.

²³ Ivi, p. 609.

²⁴ P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 54.

capiamo: c'è tanto lavoro e attività di pensiero, ma senza riflessività sul proprio approccio. Per Lévi-Strauss questo non è sorprendente, perché è appunto la modalità secondo la quale funziona in generale il 'pensiero selvaggio', che non è in particolare quello del selvaggio; è anche il nostro, nella pratica delle arti. Quali che siano i commenti prodotti su di esse, il loro pensiero è nelle opere stesse, non nei discorsi di coloro che intendono parlarne.

Queste osservazioni ci permettono di tornare alla questione della traduzione e alle sue problematiche. Dal punto di vista di Lévi-Strauss, seguendo il modello delle tradizioni orali, la traduzione è la prima operazione di trasformazione insita in un dispositivo simbolico. Dal punto di vista di Ricoeur, partendo dalle culture scritte, la traduzione è il lavoro di recupero del senso, sia nella trasposizione da una lingua naturale ad un'altra, sia nella ricontestualizzazione prodotta dalla riflessione ermeneutica. Ricoeur obietta all'approccio strutturalista di tenersi ad un livello semiotico, al gioco di scarto tra i segni. Lévi-Strauss potrebbe replicare all'analisi ermeneutica di sottovalutare la pregnanza del simbolismo e di essere patrimonio esclusivo di una tradizione di dotti, non una pratica socialmente condivisa. Possiamo dire, però, che Lévi-Strauss, da parte sua, non offre strumenti per pensare le tradizioni scritte; e, del resto, nemmeno si preoccupa di analizzarle. Se affronta alcuni aspetti presenti in esse (musica, pittura) è nella misura in cui convengono con il suo metodo. Ricoeur, d'altra parte, sembra relativamente impotente di fronte alle società di tradizione orale e di fronte a ciò che, nella nostra tradizione, può rientrare nell'approccio antropologico strutturalista. È la scelta di un pensiero che rimane profondamente legato all'universo dei testi e alle questioni legate alla loro lettura, come il recupero e l'appropriazione del senso. Ogni sapere trova compimento in una comprensione del sé. Questo è, per il pensatore ermeneutico, al cuore dell'approccio alle lingue e alle culture più remote. E così egli deve affrontare una specie di dilemma: valorizzare o no questi oggetti estranei e stranieri, nella loro offerta di un significato che può essere ripreso nella riflessione su se stessi (e questo è il processo che definisce il simbolo come ciò che «dà a pensare»)? Perché, valorizzandoli, si corre anche il rischio di ridurre l'estraneità e l'opacità dell'altro, di assorbirlo in una comprensione preoccupata di dire il 'senso' prima di aver specificatamente descritto l'oggetto.

Transizione: alterità e ospitalità

La mia ipotesi è questa: Ricoeur risolve questo dilemma articolando un'ermeneutica della traduzione in un'etica dell'alterità. Sappiamo già abbastanza di questa ermeneutica: non si tratta tanto di ottenere un'equivalenza intelligente tra un linguaggio naturale e un altro; si tratta invece di realizzare un *trasferimento di senso*, una ripresa del senso e, nello scarto inevitabile (distorsione, *estraneamento*) che crea la lingua d'accoglienza, si tratta di mantenere una fedeltà al messaggio trasmesso. Senza questo mantenimento, senza questo rigore nella fedeltà al 'nucleo semantico' sparisce la tradizione stessa. Il metodo ermeneutico deve, quindi, concepire la traduzione nella sua modalità più tecnica, per valutare contemporaneamente le caratteristiche della lingua di riferimento e quelle della lingua ospitante; deve necessariamente tenere conto dell'originalità dei loro contesti. La traduzione, dunque, non mira ad isolare un contenuto generale di pensiero, un pensiero da estrarre negando le diverse particolarità culturali; al contrario essa è capace di riconoscere queste particolarità culturali e di misurare la loro estraneità. Che la traduzione esista perché è possibile, che essa permetta di mantenere vive le tradizioni nella varietà degli spazi e dei tempi, tutto questo è la prova di un'universalità che è all'opera nella specie

umana. Ma essa non può ridurre le particolarità ad incidenti o a semplici ostacoli nella comunicazione. È necessario pensare insieme la traducibilità delle lingue e delle culture e il fatto della loro singolarità irriducibile. Da questo punto di vista c'è e ci sarà sempre un intraducibile; tradurre questo intraducibile produrrà sempre una «equivalenza senza identità»²⁵.

E ciò che conduce Ricoeur verso un'etica dell'alterità è questa decisione d'accoglienza, ospitalità (*accueil*), che ammette come insormontabile una resistenza alla comprensione e la trasforma nella sfida del riconoscimento (*reconnaissance*). L'altro – nella sua lingua, nei suoi modi, nei suoi gusti, nei suoi riferimenti – rimane opaco. Come andare verso questo 'altrove'? Possiamo lasciare il cerchio della nostra identità? Come fare un salto così difficile al di fuori della nostra nicchia locale, al di fuori di questo spazio del proprio, che a noi sembra così chiaro, così legittimo che l'unico modo di accogliere l'altro ci sembra quello di assorbirlo in noi? Il che equivarrebbe a chiedergli di rinunciare a ciò che noi stessi riteniamo essere la cosa più preziosa: rimanere ciò che siamo. Come fare in modo che, davanti a noi, l'altro resti ciò che è, e che noi possiamo rispondere alla sua venuta, diventando insieme ciò che non siamo? La decisione è innanzitutto morale; si potrebbe chiamare l'imperativo categorico dell'ospitalità. E solo a partire da questa decisione che può svolgersi il lavoro ermeneutico della comprensione. Come se il riconoscimento (*reconnaissance*) aprisse la strada alla conoscenza (*connaissance*). L'accoglienza dell'estraneo, spiega Ricoeur, ci dà accesso alla sua estraneità e questa rivela a noi stessi la nostra estraneità²⁶.

Questa estraneità delle lingue e delle culture è sicuramente il cuore della questione a partire dalla quale Ricoeur si è interessato al problema della traduzione. Ciò che lo affascina – e su cui non smette di tornare nei suoi ultimi testi – non è tanto l'aspetto tecnico (rendere in una lingua ciò che si dice in un'altra), ma il fatto stesso che esistano delle lingue, che esse siano così diverse e che tuttavia noi siamo in grado di comprenderci. Ed è così che le traduzioni, lavorando per ridurre lo scarto, generano, attraverso il testo tradotto, una nuova avventura dell'interpretazione, vale a dire una possibilità di esistere altrimenti, con nuove connotazioni, nuove opportunità di entrare in relazione con un altro corpus di testi; ed entrare nella memoria di un altro pubblico.

Il paradosso della traduzione è che, nel momento in cui riduce lo scarto, ecco che genera nuove differenze. Infatti l'estraneità si disloca, rinasce nell'operazione che doveva scongiurarla. Questo è forse il movimento delle varianti, che le è proprio. Con le lingue non siamo mai sicuri nel nostro rifugio. E questa è, forse, più in generale, la condizione umana. Niente la attesta meglio che questa 'prova dello straniero' a cui abbiamo sottoposto la diversità delle lingue. Il fatto che ci esponiamo a lingue sconosciute o poco note, il fatto che non possiamo ignorare che altri esseri umani altrove non parlino la nostra lingua, tutto questo è sufficiente a mantenere quel sentimento di dolore latente che accompagna la comunicazione all'interno della nostra specie.

²⁵ P. Ricoeur, *Il paradigma della traduzione*, in "Reset", 7 settembre [<http://www.resetdoc.org/story/0000000041>]. Questa posizione ricorda quella di Jakobson che dice: «L'equivalenza nella differenza è il problema cardine del linguaggio e l'oggetto principale della linguistica»: *Problèmes de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963, p. 80.

²⁶ Cfr. in questa direzione la bella analisi di D. Jervolino, *Per una filosofia della traduzione*, Morcelliana, Brescia, 2008.

Variazione/dispersione: violenza e traduzione

Ma come spiegare questa diversità delle lingue? Stranamente, la risposta di Ricoeur si riduce ad una considerazione: «è così»²⁷. Questa ammissione di impotenza davanti alla contingenza non è comune in questo pensatore che non si stancava mai di mettere in discussione le conoscenze empiriche, per alimentare il suo pensiero e rinnovare il suo stupore. Tuttavia, vi è un elemento di apertura verso un altro approccio, ed è quello che appare nel suo dialogo con il biologo e teorico delle neuroscienze Jean-Pierre Changeux. In questo appassionante dialogo dal titolo *Ce qui nous fait penser*²⁸, Ricoeur testimonia, a proposito di questa nuova scienza relativa al cervello che è la neurobiologia, quello spirito di apertura che aveva mostrato 40 anni prima, in relazione alle nuove conoscenze relative alla lingua, che allora era quella della nuova linguistica (ispirata prima a Saussure e poi a Chomsky).

Lungi dal vedere nella neurobiologia una minaccia per la filosofia, Ricoeur è stato in grado di riconoscerci una maggiore esigenza di perfezionare la conoscenza del rapporto tra il pensiero e le sue condizioni materiali di emergenza e sviluppo (presenti nel cervello). Questo dialogo incontra a più riprese il problema fondamentale dell'evoluzione. Una delle fonti del problema di Darwin era stata l'estrema diversità di specie, che non appariva in sé necessaria; essa dimostrava semplicemente l'ampiezza dei tentativi della vita di realizzarsi in modi sempre nuovi, sulla base delle forme già disponibili e in rapporto ai nuovi ambienti che si presentavano. Changeux sottolinea che Darwin stesso aveva stabilito una possibile analogia tra la diversità delle specie e quella delle lingue. Ricoeur esprime il suo interesse per questa analogia, ma nota subito che «se la pluralità delle lingue corrisponde effettivamente a una distribuzione di popolazione, almeno abbastanza spesso, questa pluralità è coestensiva a un'attitudine comune alla specie umana, l'attitudine al linguaggio: in altre parole, le lingue non sono una proprietà delle specie. Solo l'attitudine a parlare è della specie»²⁹. Il che significa che nessuna lingua locale include ciò che rappresenta un privilegio dell'umanità; questo, aggiunge Ricoeur, delegittima completamente qualsiasi posizione razzista e ogni pretesa di qualsiasi lingua ad affermare la propria egemonia. Non esiste una lingua del paradiso, né una lingua originaria. Con la Arendt, Ricoeur riconosce il fatto primo e inaggrabile della *pluralità umana*. E aggiunge: «La pluralità non è solo linguistica, ma appunto culturale. L'umanità come il linguaggio esiste solo al plurale»³⁰. Questo, spiega ancora Ricoeur, suppone certo anche la *possibilità della discordia* e ci costringe a pensare *l'universalismo come coestensivo a questa pluralità*. In altre parole, si tratta di un *universalismo di distribuzione*.

Pur non dicendo esattamente così, Ricoeur intende andare ancora oltre e abbracciare tutti i livelli, tanto da sottolineare che «la pluralità delle religioni costituisce un altro aspetto del fenomeno della variazione/dispersione che ha luogo all'interno della specie umana e non tra specie distinte»³¹. In breve, la specie umana è capace di differenziazione epigenetica e sembra unica tra le specie animali capace di questo. Le religioni – anche quelle che si rifanno ad una rivelazione – devono superare la prova di questa variazione/dispersione e assumere questa contingenza radicale, se vogliono consentire al

²⁷ P. Ricoeur, *Il paradigma della traduzione*, in "Reset", 7 settembre 2006 [<http://www.resetdoc.org/story/0000000041>].

²⁸ Tr. it. *La natura e la regola*, cit.

²⁹ Ivi, p. 210.

³⁰ Ibid.

³¹ Ivi, pp. 210-11.

loro messaggio di raggiungere una vera universalità. «Le confessioni, le religioni non sono forse come lingue estranee le une alle altre, con il loro lessico, la loro grammatica, la loro retorica, la loro stilistica, che bisogna imparare per penetrarle?»³².

Proporre tale analogia significa non solo prendere posizione per una tolleranza senza compromessi, ma anche affermare in modo inequivocabile la piena legittimità di tutte le credenze.

Ma constatare la realtà plurale delle lingue e delle culture del mondo è sufficiente per affrontare questa realtà? A questo punto ci potremmo attendere delle ipotesi innovative, ispirate alla biologia genetica o alla teoria dell'evoluzione; ma né Ricoeur né Changeux si arrischiano a proporle. La loro prudenza è certamente esemplare. Tuttavia è possibile e legittimo interrogarsi almeno sul significato di questo fatto unico, e cioè che – tra tutti gli esseri viventi, e, soprattutto, tra quelli che vengono definiti come primati superiori – gli esseri umani sono i soli ad aver sviluppato una tale diversità di lingue e culture; e sono anche i soli per cui la comunicazione intra-specie è di fatto così difficile.

Senza essere eccessivamente temerari, si può mettere la cosa in questo modo: è come se la complessità del cervello e la capacità di parlare in un linguaggio – da cui la capacità di produrre rappresentazioni del mondo estremamente complesse e dettagliate – sviluppi anche insiemini singolari di espressioni linguistiche: gli idiomi. Come se la variazione/dispersione delle lingue sia stata la conseguenza stessa del potere del cervello di controllare i segni, come se la variazione/dispersione delle lingue sia stata la misura dell'ammirabile attrezzatura mentale che l'evoluzione ha dato agli esseri umani; insomma come se la diversità linguistica, lungi dall'essere la catastrofe di Babele, sia stata invece la prova più chiara di una riuscita dell'evoluzione per il '*phylum*' degli ominidi.

Ma non è troppo affrettato accordare all'uomo una particolarità che abbiamo trascurato di considerare negli animali? La ricerca etologica, dopo mezzo secolo, ha infatti rinnovato la nostra conoscenza relativa ai linguaggi non-umani. Essa ci insegna fino a che punto anche le società animali comunicano in un modo complesso, a livello di intra-specie³³. Ciò che è stato a lungo ritenuto solo un 'verso' o un 'rumore' rivela invece dei codici sofisticati; questo vale per il canto degli uccelli o per i dispositivi d'allerta di alcune scimmie (per citare solo i casi ben documentati). Gli osservatori hanno rilevato che, nonostante la programmazione fisiologica, due cose erano notevoli nella comunicazione, soprattutto in quella degli uccelli e dei mammiferi: i piccoli devono essere tenuti, formati da adulti (perché non sono capaci di far fronte a grandi difficoltà d'adattamento o addirittura sono del tutto incapaci di comunicare e interagire con gli individui della loro specie); potremmo anche parlare, a riguardo, di *culture animali*: sappiamo che i gruppi di balene – e ci sono diverse sottospecie tra loro, con dispositivi sonori differenti – sviluppano delle specie di dialetti originali (come le balene megattere). Gli esperimenti hanno dimostrato che l'introduzione di un individuo in un altro gruppo dello stesso tipo avviene grazie all'adozione piuttosto rapida delle particolarità sonore del gruppo d'accoglienza. La 'traduzione' si dà di per sé, per così dire. Allo stesso modo, ci sono interi gruppi di balene che cambiano – o, meglio, adattano – il loro 'linguaggio', quando si fondono con un altro gruppo (della stessa sottospecie).

³² P. Ricoeur, *Il paradigma della traduzione*, in "Reset", 7 settembre 2006
[<http://www.resetdoc.org/story/0000000041>].

³³ J.L. Renck e V. Servais, *Communications animales*, in "L'Ethologie", Seuil, Paris, 2002. p. 199-225; "Sciences et avenir", *Paroles animales*, Hors série, n. 131, 2002; D. Lestel, *Paroles de singes*, La Découverte, Paris, 1995. D. Lestel; *Les Origines animales de la culture*, Champs Flammarion, Paris, 2003; *Sui problemi dell'evoluzione* cfr. P. Picq et Y. Coppens (a cura di); *Aux Origines de l'humanité*, Fayard, Paris, 2 vol. 2001.

Ma la comparazione migliore non può non venire dai nostri cugini più stretti nell'albero evolutivo: gli scimpanzé. Lo studio delle loro capacità di comunicazione ha dimostrato che, come in altre società animali, i loro sistemi gestuali e vocali presuppongono una formazione che viene assunta naturalmente attraverso la vita di gruppo e cioè esistono degli stili di comunicazione che reggono l'identità di ciascun gruppo. Eppure, nonostante queste variazioni di espressione, si è constatato che uno scimpanzé inserito in un gruppo sconosciuto per lui (al di là del problema della sua accettazione), è in grado di comunicare immediatamente e integrare rapidamente tutti i segni del gruppo ospitante, nonostante gli elementi idioletti delle espressioni usate. La conclusione che si impone dopo queste osservazioni sembra chiara: i linguaggi animali sono stabili e identici in ogni caso e per l'intera specie, nonostante le variazioni locali reali (variazioni mai eccessive); questi linguaggi sono dunque sintatticamente e lessicalmente quasi identici nell'intra-specie: non hanno bisogno di traduzione, ma se mai di adattamento. E questo è possibile proprio a causa della natura limitata del loro rapporto «lessico/grammatica», ma, soprattutto, per dirla con Karl Bühler, un pioniere in questo tipo di ricerca, i linguaggi animali sono capaci di espressione e di indicazione, ma non di descrizione³⁴.

La specie umana è, quindi, l'unica che ha a che fare con il problema della traduzione. Vale a dire che, nonostante la comune capacità di parlare, noi non siamo in grado di comunicare verbalmente con gruppi che hanno lingue molto diverse senza un adattamento o un'educazione lunghi, molto lunghi. Ciò significa diverse cose: 1) solo la capacità di parlare è universale, ma le lingue (cioè i dispositivi dei segni parlati) sono locali e non sono che locali; 2) se l'unica differenza che separa il linguaggio umano dai linguaggi animali è nel fatto che i segni vocali possono rappresentare anche cose assenti (e dunque nella capacità di descrizione), allora dobbiamo concludere che esiste un legame essenziale tra la capacità di rappresentare e il fatto della diversità delle lingue. In breve è perché l'uomo ha un linguaggio vocale rappresentativo – ed è in grado di elaborare nozioni di carattere astratto e usarle al di fuori di una situazione legata ad un'azione finalizzata e applicarle a una molteplicità di interazioni e ambienti particolari – che egli è anche privato della possibilità di comunicare in una lingua universale con i diversi gruppi umani, pur essendo dotato delle loro stesse capacità. Questa conclusione può sembrare paradossale; è tuttavia l'unica logica; e quindi è anche la più stimolante. Restano ora da capire le sue implicazioni.

Si potrebbe dire che i linguaggi delle società animali siano principalmente linguaggi funzionali; *principalmente*, quindi: non solo. È vero che i segni di comunicazione servono per sostenere l'adattamento continuo alla vita comune, le attività di raccolta di cibo, di riproduzione, di difesa, di organizzazione. Ma c'è anche un uso non funzionale di questi segni: espressioni ludiche gestuali e vocali, che consentono di esprimere una vitalità gioiosa. Pertanto, non possiamo opporre in maniera rigida un linguaggio animale, che sarebbe puramente utilitaristico, e un linguaggio umano, che sarebbe l'unico ad avere la capacità di staccarsi dai bisogni.

La cesura è da porre più in là. Riguarda, nel caso del linguaggio umano, la possibilità delle rappresentazioni di staccarsi dai segni, ossia riguarda il fatto che una stessa rappresentazione si associ a più segni o che lo stesso segno possa riferirsi a più rappresentazioni. E questa è semplicemente la *polisemia*. È la polisemia che segna la rottura più profonda con la comunicazione funzionale, perché permette di introdurre un'ambiguità nello scambio linguistico e, con questa, tutta la ricchezza della retorica: doppi sensi, trasferimenti di senso (metafora, cataresi), uso paradossale del senso (ossimoro),

³⁴ K. Bühler, *Theory of language* [1950], Benjamins Pub. Co., Philadelphia, 1990.

sensi combinati tra loro o spostati di livello (metonimia), ecc. L'uomo è un animale retorico. Capiamo, così, che solo il *contesto* permette di delimitare il senso e indicare la referenza. E ogni lingua naturale è eminentemente contestuale. E lo è in due direzioni: in rapporto al *mondo* di cui si parla, e anche in rapporto alla situazione di interlocuzione in cui *ci* parliamo, parliamo l'un l'altro. È perché possiamo 'dire tutto' che assorbiamo o portiamo il nostro mondo nel discorso; ma così, contemporaneamente, ci integriamo l'un l'altro, nel dialogo, e produciamo una lingua locale – puramente locale – un idioma, che appartiene solo a 'noi altri'. E però questo idioma resta comunque traducibile in qualsiasi altra lingua locale, perché la 'località' non nega, ma esemplifica l'universalità del linguaggio come capacità universale di espressione tramite le parole.

Questa diversità/complessità non è solo di ordine semantico, ma anche di forme grammaticali (altra cosa è il problema delle grandi aree linguistiche, dei loro contatti e dei loro eventuali 'mescolamenti')³⁵. Il problema si collega con il primo paradosso; più la capacità di parlare e di astrarre cresce, più la lingua diventa particolare e locale. In altre parole, più il nostro linguaggio è diventato complesso, più il mondo ci è apparso ricco e variegato. In questa logica si può dare un altro significato alle parole di Pascal: «nella misura in cui si ha più intelligenza (*esprit*), si scopre che vi sono molti uomini originali» (*Pensieri*, 17 [213]). Questa diversità, dunque, è l'opposto di qualsiasi uniformità del linguaggio intra-specie degli animali, anche dei più evoluti. Quindi dobbiamo ammettere che *paghiamo l'estremo sviluppo della nostra capacità di parlare con l'estrema diversità delle lingue*. Si può dire lo stesso della diversità delle culture. E, però, nel caso delle lingue, questa diversità apre all'eventuale fallimento della comunicazione tra gli esseri umani, mentre, nel caso delle culture, la diversità può generare una resistenza o addirittura un rifiuto nel riconoscere l'umanità dei gruppi stranieri. Tuttavia, se la comparsa dell'*homo sapiens* va di pari passo con questa dispersione linguistica e culturale (senza che questa cambi nulla nella capacità universale di parlare e comunicare), allora il problema della traduzione è inerente alla questione dell'ominizzazione. Babele non è un accidente. Babele inizia con l'*homo sapiens*.

Questo ci porta al secondo paradosso: è perché noi abbiamo questa capacità incomparabile di espressione – e da qui la cattura e il controllo del nostro ambiente –, è perché siamo in grado di dire tutta questa ricchezza e possiamo comunicarci quello che pensiamo, vogliamo, immaginiamo o desideriamo, è proprio a causa di tutto questo che noi sviluppiamo dei mondi che sono completi, che si impongono a livello locale e che bastano a se stessi. L'uomo è l'animale più idiomático proprio perché ha la capacità più universale di esprimersi. Di qui la difficoltà di comprendere la logica di chi-non-è-come-noi; di qui questo pericolo, questa minaccia: *le lingue e le culture tendono a diventare, nell'universo umano, l'equivalente della specie nell'ordine di vita*. In altre parole siamo la specie che ha il più formidabile strumento di espressione e di comunicazione, ma è questa stessa eccellenza – questo potere virtualmente illimitato di dire il nostro mondo in tutti i suoi particolari e di agire su di esso efficacemente – che genera il cambiamento/dispersione delle lingue e delle culture; ed è questo che ci espone al rischio più grande, cioè quello di considerare noi stessi come radicalmente diversi e di porci come stranieri gli uni agli altri. Perché, se è vero che *nella stessa specie* gli animali possono lottare per la conservazione di un territorio o – nel caso dei maschi – per conquistare una femmina o per garantirsi la posizione dominante nel gruppo, resta il fatto, come sottolinea Lorenz, che «non ci è mai capitato di vedere che l'aggressione diventi sterminio della specie in questione»³⁶. Ogni

³⁵ Per quest'area è necessario fare riferimento al lavoro sulla diffusione linguistica in rapporto alla genetica delle popolazioni condotto da Francesco Cavalli-Sforza e i suoi collaboratori. Cfr. *Chi siamo. La storia della diversità umana*, Mondadori, Milano, 1993.

³⁶ K. Lorenz, *L'Aggressività*, tr. it. di E. Bolla, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 16.

specie in quanto tale tende a preservare la propria sopravvivenza. Anzi, di più: sembra che anche le lotte tra specie diverse cerchino sempre innanzitutto la sopravvivenza e trovino, in ogni ambiente, un equilibrio tra cacciatori e cacciati. L'uomo, invece, sembra solo capace di attraversare il limite che lo separa dalla tentazione di una violenza estrema sui suoi simili e questo non per la soddisfazione dei suoi bisogni, ma a causa dell'intolleranza rispetto all'identità dell'altro gruppo. L'animale umano, per la sua stessa possibilità di differenziazione interna *delle lingue e delle culture, avvertite come specie straniere* è esposto ad una tentazione di violenza – e perfino di sterminio – unica nel mondo dei viventi.

Il tragico della 'condizione spezzata delle lingue'

Vi è quindi del tragico nella 'condizione spezzata delle lingue' e della molteplicità delle culture, come se questo fosse il prezzo da pagare per la prodigiosa potenza del linguaggio che ci appartiene: la potenza di parlare con i nostri simili e dire il mondo. Questo tragico nella dispersione non può essere assorbito dalla potenza contraria che ci offre la traduzione, in quanto abbiamo una violenza sconosciuta agli altri viventi, una violenza che devasta la nostra specie fin dalle origini. Noi siamo irrimediabilmente condannati a questa dispersione ed esposti a questa violenza. Eppure questa dispersione è inseparabile dalla diversità che, come quella della vita, costituisce lo splendore del nostro mondo. E questa diversità (e di questo si preoccupa Hans Jonas)³⁷ è minacciata da ciò che la distrugge o la schiaccia. Riflettendo sull'estrema diversità delle culture, Ricoeur (nello stesso testo del 1961 citato nell'*exergo* iniziale) ricorda una celebre affermazione dell'*Etica* di Spinoza: «più conosciamo le cose singolari, più conosciamo Dio»³⁸. La traduzione apre a questa molteplicità uno spazio di lenimento; non l'assicura; ma con Ricoeur possiamo salutarla così: «onore all'ospitalità linguistica!»³⁹.

No, Babele non è un accidente. Tutto è già cominciato nella traduzione.

[tr. it. di Annalisa Caputo]

³⁷ H. Jonas, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, tr. it. a cura di P. Portinaro, Einaudi, Torino, 2009.

³⁸ Spinoza, *Etica*, V, 24: «Quo magis res singulares intelligimus eo magis Deum intelligimus».

³⁹ P. Ricoeur, *Il paradigma della traduzione*, in "Reset", 7 settembre 2006
[<http://www.resetdoc.org/story/0000000041>].

Patricio Mena Malet

***Silenzio, ospitalità e traduzione.*¹**

With an evocative style, P. Mena Malet leaves out the silence ‘remaining’ at the bottom of any translation effort: hostile silence, at times; silence of welcome, in other cases; silently listening, hopefully; but always tragic silence, which is, at the same time, the background and foundation of the Ricoeurian theory of alterity: Poetics of *Agape*, poetic of Foreignness, poetic of translation. Indeed, poetry does not exist without silence and the listening silence is always the silence of love.

Con uno stile evocativo, P. Mena Malet lascia emergere il silenzio che ‘resta’ al fondo di ogni sforzo di traduzione: silenzio ostile, alle volte; silenzio di accoglienza, in altri casi; silenzio di ascolto, si spera; ma sempre silenzio tragico, che è lo sfondo e il fondamento della stessa teoria dell’alterità ricoeuriana: poetica dell’*agape*, poetica dell’estraneità, poetica della traduzione. Perché la poesia non esiste senza silenzio e il silenzio d’ascolto è sempre silenzio d’amore.

Keywords: *Silence, Hospitality, Translation, Otherness, Ricoeur*

Parole chiave: *silenzio, ospitalità, traduzione, alterità, Ricoeur*

Il nous faut considérer la parole avant qu’elle soit prononcée, sur le fond du silence qui la précède, qui ne cesse pas de l’accompagner, et dans lequel elle ne dirait rien [M. Merleau-Ponty]

Non seulement l’écoute a une priorité existentielle sur l’obéir, mais garder le silence précède parler. Disons-nous le silence ? Oui, si le silence ne signifie pas le mutisme. Garder le silence c’est encore écouter, laisser les choses êtres dites. Le silence ouvre un espace pour l’écoute [P. Ricoeur]

La première hospitalité n’est autre que l’écoute. C’est celle que corps et âme nous pouvons donner jusque dans la rue et sur le bord des routes, quand nous n’aurions à proposer ni tort, ni feu, ni couvert. Et c’est à tout instant qu’elle peut aussi être donnée. De toutes les autres hospitalités elle forme la condition, car amer est le pain qu’on mange sans que la parole ait été partagée, durs et lourds d’insomnie sont les lits où l’on se couche sans que notre fatigue ait été accueillie et respectée. Et l’ultime hospitalité, celle du Seigneur, ne sera-t-elle pas de tomber, vertigineusement, dans l’écoute lumineuse du Verbe. l’écouter pour parler, parlant pour l’écouter? L’écoute est grosse d’éternité [J-L. Chrétien]

Per dire una parola in omaggio a Paul Ricoeur, per dire qualcosa sul pensiero di questo filosofo che ha esplorato i sentieri, i molteplici e vasti sentieri dell’interpretazione e della comprensione, è necessario soffermarsi ad ascoltare la parola stessa, parola che si fa sentire come una prima minaccia, come la venuta dell’alterità, che confonde l’attesa e il desiderio di comprendere la parola stessa: che, forse, è sempre una parola alterata.

Sperare di comprendere implica un’intenzione, e, dunque, un movimento intenzionale, che cerca di ospitare proprio ciò che altera la comprensione stessa. Ciò che è ospitato giunge con il segno dell’alterazione a confondere le possibilità che abitano l’essere, un

¹ P. Mena Malet insegna al *Centro de Investigación de las Humanidades dell’Universidad de la Frontera* (Temuco, Cile). Il saggio qui presentato è stato pubblicato in spagnolo in *Fenomenología por decir. Homenaje a P. Ricoeur* (a cura di P. Mena Malet), Universitaria Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2006, pp. 211-233. Si ringrazia l’Autore per la concessione di traduzione.

essere che si definisce come questionante e inquieto attraverso le domande che è capace di formulare. Ciò che è ospitato ospita l'alterità, alterità che si dà a chi riceve, nel darsi per ricevere. In questo modo, la ricerca di comprensione concerne l'ospitalità contrariata dall'alterità, ma anche contrariata da una certa ostilità, che altera quel che viene ospitato paradossalmente per ascoltare meglio ciò che ha da dire.

E, dunque, il silenzio – mantenuto per comprendere e accogliere – è anche un silenzio che contiene il segno stesso dell'ostilità, nel momento in cui lo si fa per accogliere l'alterità e accogliere se stessi in essa: come se l'io che ascolta in silenzio non facesse altro che sperimentarsi nell'altro, che ascolta dalla sua irriducibile alterità. Silenzio che impedendosi di oggettivare la parola che risuona vicino e lontano da sé, corre sempre il rischio di rendere intenzionalmente 'oggetto' ciò che si oppone alla oggettualità intenzionale². Lì, dunque, il primo segno ostile davanti al quale soccombe, forse, la ricerca di comprensione della parola altrui. Questa passività del comprendere realizza l'ospitalità intenzionale che si dà nel ricevere. Ma vi è anche il momento attivo attraverso il quale la ricezione perde la sua innocenza e diventa essa stessa ostile per meglio comprendere: ricevere è anche alterare.

Tutto il nostro sforzo si concentrerà sul tentativo di chiarire le conseguenze di una riflessione sull'ospitalità il cui segno originario sembra essere l'ostilità. È il *sé come altro* – con tutta la forza dell'attinenza contenuta nel 'come', con il segno della richiesta impresso nella narratività – quel che cerchiamo di mettere in discussione. Una riflessione sul silenzio, l'ospitalità e la traduzione è opportuna se ciò che si cerca di chiarire è l'espressione di un essere capace di parola (*un ser de palabra*), che chiama e chiede una risposta. Ciò che ci chiama a pensare è, parafrasando Jaspers, il silenzio della comunicazione, in quanto silenzio che abita la parola.

Un soggetto capace di narrarsi, in grado di dirsi e di ascoltarsi, un soggetto capace di pensarsi attraverso il racconto degli altri, capace di ascoltarsi negli altri, è in primo luogo un essere capace di parola. Di fronte a ciò, sorgono, quindi, le seguenti domande: è possibile non misurare la parola altrui nella sua pura alterità? È possibile opporsi alle pretese dell'intenzionalità oggettuale della fenomenologia? Non è forse il silenzio il luogo a partire dal quale l'irriducibilità del sé stesso si salva, il luogo a partire dal quale si resiste all'oggettualità dell'intenzionalità?

D'altra parte, cerchiamo anche di dar conto di quel che Domenico Jervolino chiama il 'paradigma della traduzione'³; paradigma che attraversa l'opera del nostro filosofo come

² Su questo punto, è necessario insistere: si tratta della parola umana capace di fare silenzio. Dunque, l'importante qui è il silenzio che non è mutismo. Così si esprime Ricoeur in *Religion, athéisme, foi*, in Id., *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris, p. 441. Ogni volta che parliamo di silenzio, lo intendiamo in questo senso. Seguendo le note critiche di Jean-Luis Chrétien, riprendiamo la differenza che questi ci insegna tra i vocaboli greci *sigê* e *siôpê*, vale a dire tra silenzio in quanto dimensione e in quanto 'atto'. Noi che non cerchiamo di sostenere nessuna tradizione che ipostatizzi il silenzio, tratteremo questo concetto in quanto 'atto' intenzionale. Rimanere in silenzio è prestare attenzione, un modo di vegliare per ascoltare il silenzio dell'altro, per comprendere la sua parola avvolta nel silenzio. Il silenzioso non è necessariamente qualcuno che 'rimane in silenzio'. Cfr. J-L. Chrétien, *L'Arche de la parole*, PUF, Paris, 1998, pp. 64-65.

³ D. Jervolino, *Paul Ricoeur: Une herméneutique de la condition humaine*, Ellipses, Paris, 2002, p. 42. A questo proposito, citiamo il filosofo italiano che si riferisce così al paradigma della traduzione: «Il paradigma della traduzione assume in quest'ultima fase dell'ermeneutica ricoeuriana un valore crescente, che non contraddice ma completa i paradigmi del simbolo e del testo. Siamo, infatti, con la traduzione, di fronte ai problemi dell'identità e dell'alterità. Ricoeur avvicina il lavoro di traduzione (che presuppone la molteplicità delle lingue, ma che è anche modello di tutta la comunicazione inter-umana) al lavoro della memoria e del lutto, nel senso freudiano del termine 'lavoro'. È necessario saper rinunciare al fantasma della traduzione perfetta e dell'appropriazione senza tracce di ciò che è straniero, per aprirsi all'altro nella sua alterità, accogliendolo come ospite nella nostra lingua. L'unico rimedio a una traduzione inappropriata è una nuova traduzione, in quanto l'equivalenza perfetta non è possibile (...). Il concetto di ospitalità linguistica – che diventa modello di tutte le forme di ospitalità – indica il valore etico del paradigma della traduzione».

un'intenzione che, invisibile, riconosce l'alterità nella sua propria invisibilità e, pertanto, rinuncia alla *diaporeticità* dell'altro per poetizzare la sua inaccessibilità attraverso il ricorso alla narratività e all'intelligenza. La traduzione – questione di pellegrini, di gente che ammette che non ci sono parole definitive su questa terra»⁴ – è un segno dell'erranza che caratterizza l'*homo quaerens*, l'*homo capax* di dubitare e interrogarsi, di mettere in discussione la propria lingua nell'incontro con la parola dell'altro, con la lingua dell'altro.

Non si tratta solo di tradurre la lingua straniera, ma, piuttosto, semplicemente di tradurre il linguaggio. Non è forse questo desiderio un segno di attinenza? Non c'è forse nella traduzione il segno della volontà di accogliere ciò che ci interessa? Non è la traduzione il luogo per fare esperienza di ciò che è straniero (*l'épreuve de l'étranger*), di ciò che è forestiero, per dirla con la formulazione proposta da Ricoeur, quando ricorda Antoine Berman, in *Sfida e felicità della traduzione*⁵?

Quindi la questione che ci preoccupa è quella della traduzione come spazio etico⁶, che parte dal desiderio di comprendere l'altro, desiderio di ricezione dell'umanità nella sua alterità. Il nostro compito è quello di pensare attraverso un'ermeneutica che punti sullo sforzo della comprensione, cosa che, essendo difficile e ardua, ha a che fare anche con la 'felicità' della traduzione. Se il silenzio mantenuto per ascoltare meglio è allo stesso tempo ospitale e ostile, ciò significa che la sua conflittualità è produttivamente poetica. La traduzione è, dunque, il gesto felice di uno sforzo difficile: comprendersi nell'altro, in altro.

La nostra scommessa è quella di pensare alla traduzione come spazio dia-logico tra esseri capaci di comunicare, reciprocamente capaci; spazio che si apre a partire dal silenzio, silenzio che avvicina attraverso una distanza che riconosce⁷. La traduzione come apertura e vicinanza che abita silenziosamente⁸, a partire dalla distanza tra gli esseri umani, esseri che si parlano per capirsi, che desiderano tradursi (nonostante la difficoltà), speranzosi nella felicità che comporta l'atto del tradurre.

Proviamo, dunque, ad avvicinarci alla filosofia di Paul Ricoeur cercando di ospitare la sua riflessione, per tradurre il suo linguaggio.

1) Silenzio (...)

Non cercheremo di ricostruire una possibile storia del silenzio umano, perché disponiamo già dell'eccellente analisi di Jean-Louis Chrétien in *L'arche de la parole*⁹ e di Jean-Luc Solère¹⁰, interessato, quest'ultimo, proprio al rapporto tra filosofia e silenzio. Piuttosto proveremo a pensare ad alcuni tratti definitivi propri del fare silenzio nell'ambito dell'ospitalità linguistica.

1.1) Oltre la negatività

Da sempre e mai il silenzio e la parola, l'uno e l'altro, si appartengono. Non c'è e non può esserci silenzio se non per un essere parlante, poiché solo quest'ultimo ascolta e può ascoltare, come anche solo un essere

⁴ L. Duch, *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*, Editorial Trotta, Madrid, 2002, p. 79.

⁵ P. Ricoeur, *Sobre la traducción*, tr. e Prologo di Patricia Willson, Paidós, Buenos Aires, 2005.

⁶ A questo proposito, facciamo eco alla tesi di M. Hénaff, *La condition brisée des langues: diversité humaine, alterité et traduction*, in "Esprit", numero monografico "La pensée Ricoeur" (n. 3, marzo-aprile 2006, pp. 68-83), che vede in Ricoeur una articolazione tra un'ermeneutica della traduzione e un'etica dell'alterità (Ivi, p. 76) [[La traduzione italiana di questo saggio di Henaff è in questo stesso numero di "Logoi", 2015, I, 2](#)].

⁷ Cfr. P. Mena Malet, *Dar paso al encuentro o la traducción de la distancia*, in "Revista de Hermenéutica Intercultural", 2005, XIV, pp. 261-76.

⁸ E, dunque, il silenzio ha un proposito, genera interesse, è il silenzio dell'ascolto attento, ma anche dell'osservatore attento, dell'*homo quaerens*.

⁹ J-L. Chrétien, *L'arche de la parole*, cit., in particolare il capitolo III (*L'hospitalité du silence*). L'autore identifica i diversi modi di fare silenzio, in particolare a partire da un'analisi dei mistici medievali.

¹⁰ J-L. Solère, *Silence et philosophie*, in "Revue philosophique de Louvain", 2005, IV, novembre, pp. 613-37.

capace di parola può non parlare e fare silenzio, sospendere con un atto il proferire parole, ed è capace persino un bisbiglio interiore, per ascoltare il silenzio in quanto tale¹¹.

Sono queste le prime parole che scrive Jean-Louis Chrétien all'inizio del capitolo III, *L'hospitalité du silence*, del suo libro *L'arche de la parole*. E sono le prime parole che dicono il silenzio, che lo fanno risuonare più in là della sua mera negatività¹². Facendo questo, l'essere umano si apre in maniera ospitale, e, in silenzio, si mette all'ascolto dell'esperienza umana che si dice, che si pensa e che si fa; ma anche all'ascolto del silenzio che si dà nella parola come un interstizio che la favorisce, lì, tra linee o pause – linee e pause come ad aprire lo spazio all'ascolto, all'alterazione proveniente dalla parola straniera, altra, sempre altra – introducendosi in silenzio. E dunque l'umano si ritira e si espande nella parola che contiene la propria assenza per liberare il silenzio che l'ha già liberata. Ed ecco la questione a cui siamo di fronte: siamo davanti a ciò che viene detto nella parola ma non risuona sulle labbra, a ciò che è testimone perché è puro udito, puro ascolto attento alla manifestazione del dire, accoglienza che aspetta l'arrivo della parola altrui a partire dal proprio ritrarsi. Il silenzio di colui che parla, dell'uomo capace di parola (che si mantiene nella parola quando promette e si promette) è anche il silenzio del desiderio di tradurre, l'apertura che è volontà di ascolto ed è reale solo se chiude le labbra e le allontana dal rumore per disporsi ad ascoltare l'altra parola: la parola dell'altro che è anche il suo viso o l'espressione che chiama. In questo senso, e in qualunque altro senso, il silenzio è l'*élan* vitale della traduzione o la ricerca di comprensione dell'estraneità della parola che viene dall'altra riva, comprensione che, nuovamente, si dispone a deporre la parola, che abita tra le orecchie (predisposte al suo arrivo), nel momento in cui la parola stessa si mette in silenzio per dare spazio alla ricezione.

Che dire sul silenzio? Cosa dire che sia vicino e che riguardi il mantenere il silenzio? Innanzitutto, è la pausa, quella che apre la possibilità della comparsa (di entrare e convocare) del richiamo, che è esigenza. Questa pausa, che è attestazione ed anche richiesta, fa sì che la parola si riempia di lacune, per dire di più e in altro modo; pausa che promette lo scambio, il dialogo che contrasta con la ricezione. In altre parole, la pausa come attesa di ciò che accade, della parola che, nel venire, diventa fatto che confonde. E, dunque, la parola – che in pausa indica il suo abitare nel silenzio – è la sua stessa attesa o comunque abita nella modalità dell'aspettativa, sempre lanciata – dal raccoglimento della pausa – verso l'altro, verso l'esterno, mentre si verifica l'evento stesso della parola. E in questo senso la pausa della parola (forse prima modalità, nella sua semplicità, della parola detta) è anche una fonte di possibilità del dire, l'origine che indica l'umanità della parola nel suo dispiegarsi. Parola che prima di essere detta è già ascoltata nella sua promessa.

*Le chant de la vie*¹³ è contenuto nel ripiego del silenzio che contiene le possibilità del verificarsi della parola, solo in quanto possibilità; una possibilità la cui promessa è quella di accadere, la cui promessa è quella di mantenersi. In questo modo, il silenzio è la promessa costante di un nuovo dire, che rimarrà in silenzio per un altro dire.

¹¹ J-L. Chrétien, *L'arche de la parole*, cit., p. 55.

¹² Cfr. J-L. Solère, *Silence et philosophie*, cit, p. 615: «il silenzio non si può definire semplicemente come mancanza o assenza oggettiva, ma al di là delle considerazioni puramente fisiche (presenza o meno di vibrazioni acustiche, o di una informazione iscritta materialmente), il silenzio si determina soprattutto in relazione all'intenzionalità di un soggetto che decifra il mondo». Pertanto, possiamo aggiungere sulla stessa linea di Solère, che interpreta il mondo.

¹³ È necessario fare riferimento al libro di C. Romano, *Le chant de la vie. Phénoménologie de Faulkner*, NRF essais, Gallimard, Paris, 2005, in cui l'autore ha pubblicato una serie di questioni fenomenologiche riguardanti la letteratura di Faulkner. Riguardo all'argomento che stiamo esaminando in questo saggio – principalmente il problema dell'alterità – risulta istruttivo leggere il capitolo VI (*Masques et visages*, pp. 205-52).

È qui il gesto dell'alterità. Al di là della sua irriducibilità, al di là della problematica dell'accesso all'altro, il silenzio indica il desiderio di comprensione o, che è lo stesso, il desiderio di ospitare¹⁴ persino quel che non vuole essere ospitato.

1.2) *Visibile, Invisibile*

Come ha dichiarato E. Jabès, «l'invisibile è la scrittura in attesa»¹⁵. Il silenzio è esuberante ed è riempito dall'invisibile, perché sospende la scrittura e la parola pronunciata per dirsi nel dialogo con l'altro. O, se si vuole, il silenzio fa vedere, perché ascolta l'invisibile. È lo stesso senso messo in gioco nella filosofia di Jean-Louis Chrétien quando dice che «ascolta solo un essere che osserva, e osserva solo un essere che ascolta»¹⁶. È in questa pausa, attraverso cui si manifesta il silenzio, che l'essere capace di parola – che è anche l'essere in grado di mantenere la sua parola, di promettere – riesce a vedere lo spazio a partire da cui il linguaggio viene detto. Vedere gli interstizi del linguaggio, gli spazi in bianco del foglio, non è, certamente, vedere la mancanza di..., ma vedere quello che ancora si promette o, semplicemente, vedere la promessa invisibile di una parola non ancora pronunciata, di una parola che solo mettendosi in pausa – si – comprende.

Non è il rumore assordante della tecnica, del progresso tecnologico quel che lascia vedere l'essere umano, ma il silenzio, che è eccesso, che viene ascoltato e che è risposta¹⁷. Quindi, è necessario insistere: il silenzio, il far silenzio non è mutismo o parola taciuta, ma risposta. Il silenzio è anche eloquente. E cosa dice? Nella pausa, forse, dice la differenza tra essere parlante e essere parlato. In quest'ultimo abita l'oggettività del riferimento intenzionale, ma, nella pausa dell'essere capace di parola si realizza la resistenza alla tematizzazione e quindi il rinnovamento inquietante di un altro modo possibile dell'ascoltare, che è anche un altro modo di dire. Parafrasando Nietzsche, possiamo dire che ci sono tanti tipi di occhi – e possiamo aggiungere, tanti tipi di orecchie –; dunque, ci sono tanti tipi di verità, per cui in realtà non c'è una verità¹⁸. Questo, però, è solo un modo per raccontare la felicità della dispersione, che implica, anche, il rinnovamento dello sforzo di comprenderci reciprocamente. È la natura etica della traduzione ciò che è in gioco a partire dalla dispersione delle lingue e delle culture.

Ma la questione riguarda anche l'inquietudine che ci fa fare silenzio per fare spazio alla parola. Non c'è dunque in questo raccoglimento un desiderio di vero ascolto? Come mantenere quel desiderio, se non attraverso l'interruzione del definitivo¹⁹? Il silenzio dell'ascolto, il silenzio che facciamo per ascoltare, non è, quindi, una *suspense* inquietante che, nella 'configurazione' di ciò che viene udito, riconosce anche che il rimescolamento della forma di ciò che si ascolta ('ah!, vuol dirmi questo') potrebbe essere tessuto in un altro modo? Non è il testo della parola il tessuto incompiuto nella pausa? Il testo che tace,

¹⁴ P. Ricoeur, *Desafío y felicidad de la traducción*, in *Sobre la traducción*, cit., p. 28: «ospitalità linguistica, quindi, dove il piacere di abitare la lingua dell'altro è uguagliato dal piacere di accogliere nella propria casa la parola dello straniero.»

¹⁵ Frase citata da M-A. Ouaknin, *El libro quemado. Filosofía del Talmud*, tr. di A. Sucasas, Riopiedras Ediciones, Barcelona, 1999, p. 265.

¹⁶ J-L. Chrétien, *L'arche de la parole*, cit., p. 101.

¹⁷ Cerchiamo di seguire in parte la proposta di Jean-Louis Chrétien, nel parlare del silenzio nelle sue tre manifestazioni: a) in quanto 'ascoltato', b) in quanto risposta, c) in quanto eccesso.

¹⁸ In un senso simile, M-A. Oukanin, *El libro quemado*, cit., p. 268: «nessuna lettura deve essere identica a quella che la precede. Ogni lettura e ogni studio fanno nascere 'volti nuovi'.»

¹⁹ M. Hénaff afferma: «*le lingue e le culture tendono a diventare, nell'universo umano, l'equivalente della specie nell'ordine di vita*. In altre parole siamo la specie che ha il più formidabile strumento di espressione e di comunicazione, ma è questa stessa eccellenza – questo potere virtualmente illimitato di dire il nostro mondo in tutti i suoi particolari e di agire su di esso efficacemente – che genera il cambiamento/dispersione delle lingue e delle culture; ed è questo che ci espone al rischio più grande, cioè quello di considerare noi stessi come radicalmente diversi e di porci come stranieri gli uni agli altri»: [Id., La condizione 'spezzata' delle lingue. Ricoeur: diversità umana, alterità e traduzione, "Logoi", 2015, I, 2, p. 71.](#)

che fa silenzio; colui che dice, che si fa ascoltare. Si tratta dello stesso tessuto che offre il visibile e l'invisibile, l'udibile e il non udibile a chi cerca di comprendere attraverso il silenzio – ad esempio, della domanda. E la questione è ancora la stessa: il silenzio apre lo spazio all'ascolto, il che significa che lascia sempre aperta la possibilità dell'incontro, accarezzando²⁰ la distanza e non opprimendola fino alla saturazione. Il fare silenzio non è solo smettere di parlare, ma lasciare che il linguaggio si dica nella distanza infinita che apre lo spazio della parola. Una distanza trovata, ma non soppressa.

1.3) Il silenzio della richiesta

Paul Ricoeur, citando Steiner ricorda che «comprendere è tradurre»²¹. Noi potremmo esprimerci in questo modo: 'meglio tacere per comprendere, meglio tacere per tradurre'.

Si tratta del silenzio vivo che riattiva e che si riattiva con l'apertura intesa come scambio umano. Questo silenzio vivo è testimonianza dell'umanità che abita il dire, è testimone dello spazio ceduto all'incontro con l'altro. In una certa misura, è nel silenzio e da esso che l'altro abita come possibilità che mi interpella, che mi cerca e mi trova mio malgrado²² e nonostante tutto. Fare silenzio è cedere il passo alla parola altrui e, quindi, accogliere in modo ospitale l'altro che dice e che si dice con la sua parola, che è anche il suo silenzio e che porta con sé il segno dell'alterazione, di una drammatica alterazione della ricezione.

Se si può dire che il silenzio ospita la parola, allora si può anche affermare che il silenzio è abitato dalla domanda: «dov'è tuo fratello?» (*Genesi* 4, 9-10). Dunque, non solo c'è posto per la parola, ma anche per la domanda interessata a scoprire il luogo del fratello. Tacere per ascoltare è segno di ricerca e interesse per l'altro, per il suo posto, il posto della sua parola. La risposta di Caino: «non so, sono forse il suo guardiano?», accentua ulteriormente la mancanza, contiene cioè l'impronta di un 'mi concerne'; il ché richiederebbe di rispondere a Caino: 'sì, lo sei'. E lo siamo ancora. È per questo che una riflessione sullo spazio che, nella comunicazione, diamo alla pausa, all'ascolto attento dell'altro – dell'altro che parla e che scrive, dell'altro che guarda e viene guardato, dell'altro che ama ed è amato – può solo riflettere il desiderio ermeneutico della comprensione

²⁰ A proposito della carezza si può citare il seguente testo di M-A. Ouaknin, *El libro quemado*, cit., pp. 99-100: «ma il Testo si sottrae solo se si lascia sottrarre; l'interruzione della dimostrazione della trascendenza, il movimento di ritrazione necessaria, dipende innanzitutto ed essenzialmente, dall'interprete, dal suo modo di stare di fronte al testo, dal modo di focalizzarlo. Questo modo di essere è quello che chiamiamo 'carezza'». Poche righe dopo, Ouaknin cita Lévinas: «la carezza consiste nel non appropriarsi di nulla, nel richiedere ciò che fugge incessantemente a modo suo verso il futuro – mai abbastanza per avvenire – nel richiedere ciò che si sottrae come se non fosse ancora.» In E. Lévinas, *Totalité et Infini*, Nijhoff, La Haya, 1961. In un senso simile Joan-Carles Melich e Fernando Bárcena in *La educación como acontecimiento ético. Natalidad, narración y hospitalidad*, Papeles de Pedagogía, Paidós, Barcelona, 2000, pp. 180-81, si riferiscono al tatto come segue: «il tatto – dal latino *tactus* e *tangere*, che significa 'toccare' e 'realizzare' – è un termine relativo a ciò che è 'intatto', vale a dire, 'non danneggiato' così come 'contatto' – da *contingere* – che significa 'toccare da vicino', 'rimanere in contatto'. Il tatto, quindi, implica un toccare ma in un senso sensibile e estetico. Si tocca, per così dire, 'accarezzando', come notando il 'tono', le 'qualità interiori' di ciò che si tocca. Il tatto prevede un trattamento di moderazione, non invasivo. Un modo di procedere che è 'attento' allo spazio dell'altro, che cerca di conservare e non violentare. Il tatto è quindi un procedere a partire dalla pazienza, dalla non invadenza, da un certo raffinemento dello spirito.»

²¹ P. Ricoeur, *El paradigma de la traducción*, in *Sobre la traducción*, cit., pp. 51, 56.

²² Chiaramente ci riferiamo a Emmanuel Lévinas, però, noi non cerchiamo di spiegare la sua filosofia. Basti per ora solo questo chiarimento. Per noi, la 'richiesta' di cui parla Ricoeur sia in *Soi-même comme un autre*, così come in gran parte dei testi che potrebbero essere raccolti sotto il titolo di *Fenomenologia dell'uomo capace*, ha come controparte l'esperienza della chiamata 'che obbliga'. Non si tratta solo di essere richiesto, ma di essere costretto dall'altro. La responsabilità è responsabilità dell'altro. A questo proposito, consideriamo la riflessione di J-C. Melich e F. Bárcena, *La educación como acontecimiento ético*, cit., p. 141: «sono responsabile dell'altro mio malgrado. Il rapporto tra insegnante e studente deve essere espresso in termini di insegnamento, ma un insegnamento che non ha nulla a che fare con il ricordo platonico, ma opera come una rottura con il sé, come risposta all'altro. L'altro è l'annuncio dell'infinito come fragilità e vulnerabilità. È vulnerabile perché non impone mai, solo domanda, appella, e si ritira se nessuno risponde».

errante, vale a dire dell'ascolto che accetta di sentire, accogliere e aver cura mille volte della voce fragile del prossimo²³.

«Paradossalmente – dice M-A. Ouaknin con un tono sicuramente heideggeriano – la domanda non punta allo Sconosciuto, a mondi misteriosi e invisibili, lontani e difficilmente accessibili, ai 'transmondi', ma punta a chi è 'prossimo' e 'vicino', a ciò che si trova vicino e che troviamo 'prima di tutto'»²⁴. Il silenzio inquieto riconosce la voce vicina dell'altro uomo, per cui la domanda 'dov'è tuo fratello?' assume il senso di 'dove sei tu quando c'è lui?'.

L'alterità, innanzitutto, altera il se stesso capace di tacere, capace di parlare, il che significa che si fa spazio attraverso il silenzio che riceve e accoglie. Il dire diffuso che si dispiega negli spazi della parola, può abitare la polisemia solo se, in questa, il silenzio abita anticipatamente. L'incontro che cerca a distanza (la distanza che si traduce) fa un passo solo se c'è uno spazio aperto e silenzioso, se c'è un viso nudo e aperto disposto a ricevere le ferite del rumore; che non è solo rumore, ma parola che chiama al di là di ogni esigenza, oltre...

È così un incontro che chiede, richiede uno sforzo maggiore, un ripiegamento da convertire in richiesta, in accoglienza, attestandosi nello scambio, nella promessa di un dialogo sostenuto nella pausa ospitale o nella pausa generata come ferita che si apre, che si offre per l'altro, mio malgrado. Ma questa è, anche, una pausa che cerca di contenere, piegare e ripiegare l'arrivo dell'altra lingua fino alla sua tematizzazione; è una pausa che porta il segno dell'ostilità nel suo silenzio, un silenzio che accoglie cercando il nome – dando un nome – al dire che lo altera e, dunque, che altera la sua alterazione, cercando il suo segno o riconoscimento, muovendosi, cercando di immobilizzare il dire nel detto, come gesto ermeneutico di ricezione e accoglienza: gesto che tradisce il dire molteplicemente diffuso.

Il silenzio che accoglie cerca anche di toccare la distanza dominante del dire per ripiegarlo nella propria attesa e adattare la distanza nella richiesta; e lo fa, forse, per ascoltare il silenzio dell'altra lingua, il silenzio del dire che scorre nell'attesa della ricezione. Il silenzio sembra risolversi sempre come attesa non udita dell'udibile. Doppio o triplo gesto di un *hospes/hostis* che accoglie resistendo e insistendo, che altera resistendo e insistendo. Che accoglie dando e dandosi, che riceve cedendo il passo alla ricezione, ma, anche, dando il nome al dire (la propria resistenza). Che accoglie dandosi come silenzio o, forse, in silenzio perché si dia a se stessa anche la lingua estranea, la lingua dell'altro, la propria lingua. Realizzando, dunque, così, la propria esperienza aperta di essere silenzio nel dire altrui o di un'altra lingua; realizzando, così, in silenzio, il dire che altera, per insistere sul proprio silenzio quello della propria lingua.

1.4) Un dono?

Dunque, il silenzio è dono? Se è un dono, lo è a partire da questo desiderio di tradurre, perché nel dire sta l'ascolto ferito dall'altro (l'estraneo e alieno), che ci si addice così come ciò che è nostro.

Il dono è darsi, se dare è riconoscere in anticipo l'altro, il dato (*allos*) e a chi si dà (*eteros*)²⁵. Il silenzio è un dono, perché esso stesso si dona per ricevere e dare nuovamente

²³ A questo proposito, è opportuno ricordare insieme a D. Jervolino che: «Ricoeur afferma che l'altro del titolo (Jervolino si riferisce al termine *autre* che compare nel titolo del libro di Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990) non deve essere inteso come un semplice confronto (se stesso somigliante a un altro), ma, più intrinsecamente, come implicazione (se stesso in quanto altro)»: Id., *Paul Ricoeur: Une herméneutique de la condition humaine*, cit., p. 40.

²⁴ M-A. Ouaknin, *El libro quemado. Filosofía del Talmud*, cit., p. 133.

²⁵ La distinzione tra *allos* e *heteros* nella lingua greca è spiegata da P. Gilbert, *El don*, in *Problemas de filosofía de la religión desde América Latina. De la experiencia a la reflexión* (a cura di V. Durán, J. C. Sacanone e E. Silva), Equipo Jesuita Latinoamericano de Reflexión Filosófica, Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 2003, pp. 265-98.

o, se si vuole, il dare del silenzio della parola è accogliere l'altro dire (accoglienza che, come abbiamo cercato di mostrare, in nessun caso è innocente), persino nostro malgrado. O, in altri termini, il silenzio in quanto dono dà ciò che non ha; dà la parola dell'altro all'altro (e a se stessi) e gliela dà come altro che parla, in quanto dice e dialoga; cioè, nell'esperienza di un essere capace di parola.

Nel dono del silenzio si rinnova la passività che rompe l'intenzionalità dell'ascolto. E quest'ultimo (che non è esattamente il silenzio, per quanto disponga di esso per la sua realizzazione) non può che essere intenzionalmente evenemenziale, nel senso che il suo riferimento alla parola dell'altro, riferimento intenzionale, è pieno della passività promessa nella ricezione²⁶. In questo modo, il silenzio che c'è nell'ascolto è segno della evenemenzialità che irrompe nel se stesso e lo riempie dell'altro, riconfigurando le possibilità delle manifestazioni del mondo. L'intenzionalità dell'ascolto, che è il dono del silenzio, è evenemenziale, in quanto stravolge (per chi si predispone attraverso l'ascolto) i possibili significati abitabili del mondo.

È dal silenzio che la traduzione riduce la distanza dell'incontro che scuote i cardini del mondo; è dal silenzio che la parola si distende e si diffonde come un chiamare ciò che è contenuto nella lingua dell'altro. È un'esposizione che richiede ed esige silenzio per ascoltare, perché ci sia risposta senza indugio, in quanto il se stesso è preso da un altro, e in quanto il se stesso è nell'altro per mezzo di un'esposizione o escrescenza che rompe la parola.

Il richiamo della richiesta è anche il silenzio che segnala l'altro attraverso la pausa che mette in relazione, che presta attenzione e che costruisce nuovamente un mondo di relazioni possibili. Il dono del silenzio che accoglie la lingua dell'altro è, di conseguenza, desiderio di traduzione, il desiderio dell'intraducibile, quell'intraducibile che è il volto dell'altro, che si esprime al di là di ogni espressione, al di là della chiusura di quel che è detto.

2) Tragedia e felicità della traduzione

Ed ecco la questione, ecco la ragione che apre il silenzio e ci dirige nuovamente sui passi della traduzione o sulle sue tracce o comunque sui suoi frammenti che sono un segno dell'esperienza della traduzione stessa. Il silenzio come ospitalità che cova dentro di sé il desiderio di tradurre l'altro (che lo ferisce al tempo stesso e che lo anima) è, pertanto, la promessa stessa dell'incontro, a partire dalla pausa che incontra la distanza. In un certo senso (e considerando quel che dice Labarrière), il silenzio realizza un'alterità relazionale che avvicina nella distanza l'altro da sé e l'altro dell'altro (la parola dell'altro o il volto dell'altro). Ma questo è possibile solo se il far silenzio affronta l'arrivo dell'(altra) lingua, che è l'espressione infinita dell'altro; è possibile solo se accettiamo in qualche modo il linguaggio levinasiano.

Quindi, la traduzione rende conto dell'incontro con la parola straniera e in essa con il volto dell'altro, che è anche colui che mi guarda e mi chiama. L'incontro a partire dal silenzio è reale e concreto nonostante la sua realizzazione sia frutto di sforzo, di perseveranza, del desiderio di essere attraverso l'altro, attraverso ciò che è altro. La traduzione – che è anche traduzione del silenzio contenuto nella parola proveniente dall'altra lingua, dall'altra riva (poiché la traduzione è anche una questione geografica) – apre lo spazio perché il dire si incarni nel corpo di chi ascolta e si lasci coinvolgere dall'espressione umana che non si contiene, anzi si espone. Ma questa incarnazione è tragica, è un gioco di dolore, un gioco di molteplici esposizioni, che si trasformano in

²⁶ Parlando di 'evenemenziale' cerchiamo di iscriverci nei margini di un'ermeneutica del soggetto, e, quindi, di un'ermeneutica che deve rappresentare l'evenemenziale; *événemential* è il termine usato da Claude Romano in *L'événement et le monde*, PUF, Paris, 1998, in contrapposizione a *événementiel*, che dice il fatto intramondano del divenire del mondo, fatte salve le confusioni di senso che interrompono il corso delle cose.

molteplici smarrimenti. L'esperienza di traduzione è anche l'esperienza dell'estraneità 'propria'²⁷. A questo proposito, cercando di descrivere questa esperienza tragica, Claude Romano dice:

la cosa essenziale, qui, è questa opacità nativa dell'esistenza stessa, che espelle l'esistente fuori dalle sue possibilità e gli fa fare esperienza al modo di un'estraneità radicale, anche di una diversità pura e semplice – 'la consapevolezza di sé, ma come di un nemico'. (...) Espulso fuori da sé dalla sua nascita e dalla sua storia, il personaggio tragico deve percorrere la via della sofferenza per riconoscersi com'è, nel senso di una diversità fondamentale. E' in questo diventare straniero per se stesso, attraverso le proprie esperienze, che alla fine il personaggio tragico torna a sé e si scopre straniero per se stesso. (...) L'uomo lì si riconosce e si mostra come un mostro per se stesso²⁸.

È l'incarnazione della parola detta, che si dice sempre dal proprio silenzio e dal silenzio dell'altro; è il segno tragico della traduzione, che ne fa uno sforzo costante, sostenuto nella carne e nel linguaggio esposto. In questo senso, il lavoro del dolore inizia dalla prima parola, uscita traumatica che contamina il dire e lo riduce all'ambito del detto.

La traduzione è lo scontro (a partire dalla caduta della lingua nella divulgazione, a partire dalla mescolanza di Babele), che, rinunciando al rumore, lascia il posto al silenzio contenuto nella molteplicità delle lingue. E maggiore è il numero di lingue, più spazio è necessario per il silenzio e, quindi, per contenere la parola e prestare ascolto, per ascoltare l'altra lingua (che non si capisce interamente).

La dispersione incarnata nelle lingue del mondo, le lingue degli uomini, è il luogo della tragedia della traduzione, ora sforzo maggiore per comprendere meglio ciò che rimanendo aperto nella sua disponibilità richiede uno sforzo costante per essere detto (detto anche in altro modo); e tuttavia la traduzione è anche la felicità della comprensione, poiché la comprensione si prospetta come una difficile possibilità, una possibilità difficoltosa, che si può realizzare solo nel dialogo infinito, dialogo che richiede una continua ri-traduzione.

Ma se la tragedia è perdita ed esposizione, se è esperienza di estraneità o di stranezza, o, ancor peggio, di unità e trasparenza (con tutte le disastrose conseguenze che ha portato nella storia dell'umanità la convinzione ideologica di essere nella verità in modo esclusivo), è anche spazio dedicato al silenzio, spazio aperto da esso stesso. Grazie al fatto che lo spazio della parola è multivocale, il silenzio si conserva nella parola (che si dice singolarmente ogni volta in modo diverso), con uno spirito epocale, che segna le sue tracce, che richiedono il suo sforzo, che richiedono il nostro sforzo per comprenderci nella mutualità, nello scambio dialogico, felici per il silenzio della nostra lingua.

«Questi furono i figli di Sem secondo le loro famiglie e le loro lingue, nei loro territori, secondo le rispettive nazioni. Queste furono le famiglie dei figli di Noè, secondo le loro genealogie, nelle rispettive nazioni. Da costoro si dispersero le nazioni sulla terra dopo il diluvio» (*Genesi*, 10, 31-32). Questa è una delle tante scene dalla dispersione riportate nella Bibbia e citate dallo stesso Ricoeur²⁹. Come si può vedere, sembra che la dispersione venga sempre annunciata dopo la catastrofe e, tuttavia, si tratta di una dispersione felice, perché implica il re-incontro con l'ordine della libertà e dell'umanità³⁰.

Leggiamo di seguito il testo della Torre di Babele (*Genesi*, 11, 1-11):

Tutta la terra aveva un'unica lingua e uniche parole. Emigrando dall'oriente, gli uomini capitarono in una pianura nella regione di Sinar e vi si stabilirono. Si dissero l'un l'altro: 'Venite, facciamoci mattoni e cuociamoli al fuoco'. Il mattone servì loro da pietra e il bitume da malta. Poi dissero: 'Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo, e facciamoci un nome (*faisons-nous un nom*, secondo la

²⁷ Si tratta dell'esperienza dell'estraneità di sé rispetto a se stesso. Il proprio corpo e la coscienza, per esempio, sono due casi analizzati da Ricoeur in *Soi-même comme un autre*, nel decimo studio.

²⁸ C. Romano, *Le chant de la vie. Phénoménologie de Faulkner*, cit., pp. 256-57.

²⁹ P. Ricoeur, *Sobre la traducción*, cit., p. 45.

³⁰ E' necessario ricordare che può esserci dispersione solo se c'è stata riunione. Per cui la scena della dispersione è anche la scena della riunione nella parola.

traduzione francese di Chouraki, citato da Ricoeur), per non disperderci su tutta la terra'. Ma il Signore scese a vedere la città e la torre che i figli degli uomini stavano costruendo. Il Signore disse: 'Ecco, essi sono un unico popolo e hanno tutti un'unica lingua; questo è l'inizio della loro opera, e ora quanto avranno in progetto di fare non sarà loro impossibile. Scendiamo dunque e confondiamo la loro lingua, perché non comprendano più l'uno la lingua dell'altro'. Il Signore li disperse di là su tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città. Per questo la si chiamò Babele, perché là il Signore confuse la lingua di tutta la terra e di là il Signore li disperse su tutta la terra.

Questa è la discendenza di Sem: Sem aveva cento anni quando generò Arpacsàd, due anni dopo il diluvio; Sem, dopo aver generato Arpacsàd, visse cinquecento anni e generò figli e figlie.

E dopo questa lunga citazione, Ricoeur prende la parola per dire: «vediamo che non c'è nessuna recriminazione, nessun lamento, nessuna accusa»³¹. La dispersione dei popoli, insieme alla dispersione delle lingue; e, in questo, non c'è condanna, né recriminazione: solo una testimonianza, e cioè il nome fatto ('farsi un nome' era, allora, un imperativo urgente). Ed il nome è fatto per espandersi, per perdersi sulla terra tra le lingue degli altri, lingue che non potranno più dire così facilmente il nome fatto – e pertanto, anche, il nome dato – mentre veniva costruita la torre. E mentre il nome è detto in molti modi in tutte le lingue, l'uomo che abita il silenzio lascia spazio, per tradurre ciò che richiede tempo, cioè la lingua.

La dispersione dà silenzio, il silenzio cerca la comprensione, e questa richiede più traduzione; traduzione che cerca di dire anche il silenzio che c'è nello straniero, nelle sue parole (che non si capiscono, nonostante si ascoltino). Dopo Babele, dopo la diffusione del dire, il desiderio di tradurre è inteso come un prendere la parola per dire la parola dell'altro, o, meglio ancora, come un lasciare la parola (che, in questo caso, è anche un dare la parola) per mediarla con la parola dell'altro. Ma questo nasconde un altro desiderio: prendere il silenzio della parola che si ascolta; ciò che è disatteso. Dire ciò che è disatteso sembra essere un compito imposto al traduttore. I silenzi che abitano le vicende della parola sono quel che si ricerca attraverso l'ascolto attento del loro suono. L'orecchio che presta attenzione al manifestarsi della parola si dà per ricevere l'altro; e, in questo modo, il dono dell'ospitalità viene portato a compimento, per passare e poi realizzarsi nuovamente, tante altre volte ancora³². Ma questo significa anche che la lingua passa o fa un passo, grazie alla sua distanza o alla sua diffusione. Il linguaggio stesso, come passaggio, è il dono che passa, altrimenti non potrebbe essere un dono. E quest'ultimo, allo stesso tempo, in quanto passaggio, è segno di incompiutezza³³.

3) Conclusioni. Percorso etico

«Se parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi la carità, sarei come bronzo che rimbomba o cembalo che strepita» (1 Corinzi, 13, 1-2). Con questo vogliamo posizionare la poetica della traduzione, che abbiamo appena esposto, all'interno di quella che Paul Ricoeur chiama 'poetica dell'*agápe*', una poetica collocata all'interno dell'economia del dono. Si tratta proprio di pensare il silenzio come desiderio di tradurre, come desiderio di ascolto e di coinvolgimento, che cerca in sé, a partire dalla propria intenzionalità, la reciprocità fondata sull'alterità (quell'alterità che osteggia e ospita).

³¹ P. Ricoeur, *Sobre la traducción*, cit., p. 37.

³² Il dono come passaggio è pensato da Jean-Luc Marion. Cf. Id., *Phénoménologie de la donation et philosophie première* in *De surcroît*, Perspectives critiques, PUF, Paris, 2001, pp. 1-34. Questo concetto è rivisto da P. Gilbert in *El don*, cit.

³³ A questo proposito, situandoci nell'ultima fase della filosofia di Paul Ricoeur (quella del paradigma della traduzione, secondo Domenico Jervolino), bisogna dire che l'ermeneutica della condizione umana è un'ermeneutica il cui segno principale è l'incompiutezza. Basta citare l'ultima frase critica da Ricoeur in *La mémoire, l'histoire, l'oubli*: «Al di sotto della storia, la memoria e l'oblio. Al di sotto della memoria e dell'oblio, la vita. Ma scrivere la vita è un'altra storia. *Inachèvement*.»

La traduzione non è mero tradurre. Implica qualcosa in più, che supera la propria direzionalità nel momento stesso in cui la orienta. Non è forse nel silenzio mantenuto per ascoltare l'altro (per rendersi parte di e con l'altro) che si annida una delle prime forme del 'tra' (o *allelon* greco), e cioè quello che chiamiamo 'l'un l'altro'? Non è dal silenzio che l'uomo comincia a liberare il movimento del riconoscimento reciproco, al di là del dono o contro-dono? Non è forse questo silenzio fatto per l'ascolto ciò di cui ha bisogno l'amore per l'altro, amore che si dà e che dà lo spazio perché la voce sia coinvolta nella mutualità della parola amata (amata perché ascoltata)? E, infine, questo silenzio non è forse segno di incompletezza e incompiutezza e, d'altra parte, luogo per la trascendenza, luogo necessario affinché prenda corpo il 'metà' che si libera nella molteplice sonorità della realtà, nel suo vario significato (consonante e dissonante), che chiama ad un maggiore ascolto?

La volontà di ascolto, la volontà di entrare in conflitto per una maggiore comprensione, ha bisogno del silenzio amorevole, che anticipa la parola per ascoltarla prima, vale a dire, per ascoltarla dalla modalità che non la rende oggetto o cosa. Il dire che si lascia ascoltare non è una cosa, non si pone di fronte all'udito attento di una coscienza autoposizionata; al contrario, è un dire ascoltato con l'unica volontà che si realizzi nella reciprocità. Il silenzio mantenuto per ascoltare è in definitiva il silenzio dell'amore dichiarato all'altro, al prossimo per aprire uno spazio di prossimità che avvicina senza misura, perché è uno spazio per il dare, in cui il dono non viene misurato.

Una poetica della traduzione come quella che qui abbiamo cercato di delineare è anche una poetica dell'estraneità³⁴. Il soggetto che traduce e mantiene il silenzio per ascoltare la lingua dell'altro (il dono del linguaggio) è anche colui che non solo accoglie la lingua dell'altro e l'altro stesso, ma cerca anche di essere accolto in essa come straniero. C'è un'attesa che promuove la traduzione e mette in movimento la diversità umana lungo i cammini incrociati dell'ospitalità e dell'ostilità. Pertanto, la traduzione è lo spazio in cui rinasce il debito con l'altro. Sperare di essere accolti nella lingua straniera – anche nella terra straniera – è darsi in debito all'altro, riconoscersi nell'accoglienza che altera i miei beni. Questo movimento rende conto, dunque, della massima rilanciata da Ricoeur: «poiché ti è stato dato, dai anche tu». Non è a partire da questo dono che la traduzione risponde alla lingua dell'altro? La traduzione sembra essere un atto di co-implicazione, a partire dal quale si realizza gratuitamente, per quanto non senza sforzo, la reciprocità nella diversità.

Infine, concludiamo ripetendo 'incompiutezza, incompletezza': e, in ogni caso, uno spazio amorevole aperto a partire dal desiderio di mutualità. Incompletezza e fragilità testimoniata da questa disponibilità amorevole ad obbedire³⁵ e ascoltare la parola dell'altro, per comprenderla meglio. È qui che l'asimmetria dello scambio linguistico dà spazio alla mutualità gratuita che cerca di dare o darsi nella vicinanza dell'incontro: neutralizzando l'interscambio che non porge l'orecchio per ascoltare con amore, amore inteso come quel dire che non vuole essere ridotto a ciò che è detto, detto tematicamente. Mantenere il silenzio come desiderio di tradurre porta in sé il segno dell'ospitalità osteggiata e ostile, che, ciò nonostante, semplicemente vuol darsi per ricevere, senza alcuna richiesta di restituzione. Ciò implica, naturalmente, che non si è estranei all'alterazione di quanto ricevuto e, tuttavia, non è questa la modalità che definisce il ricevuto, ma, sotto il segno dell'amore gratuito, si tratta della semplice ricezione attenta,

³⁴ In "Esprit", No. III-IV, 2006, numero dedicato a *La pensée Ricoeur*, sono stati pubblicati due testi inediti dell'autore: *Mémoire, Histoire, Oubli* (pp. 20-29); *La condition d'étranger* (pp. 264-75). È a quest'ultimo testo che vogliamo rimandare; un saggio in cui il nostro filosofo analizza i vari modi di essere-straniero 'in noi', 'in casa nostra': straniero 'come' visitatore, immigrato e rifugiato. Il valore di questo testo, se ci è permesso dare un giudizio così affrettato come la lettura che ne è stata fatta, si ritrova nel dare spazio ad una riflessione sulla 'sensatezza' dell'incontro ospitale col prossimo.

³⁵ Se parliamo di traduzione, allora obbedire è l'atto con cui cerchiamo di fare o corrispondere a ciò che la lingua straniera dice o significa.

che cerca di cancellare l'ostilità, realizzandosi sempre in un modo e nell'altro. La traduzione come spazio etico comporta il desiderio di ascolto. Il silenzio della traduzione suppone la propria alterità, la sua alterazione costante, che cede spazio all'altro, all'altra lingua: una lingua che è sempre compresa a partire dalla logica dei 'due' coinvolti. E' quel che afferma *Soi-même comme un autre*: non solo un se stesso e un altro, ma un coinvolgimento totale, dove la totalità è incompletezza, compito infinito assunto nel suo carattere mediale.

La dispersione della parola è la promessa della sua interlocuzione, la promessa di conflitto e, quindi, di risposta. Tradurre è andare incontro alla promessa che abita l'accoglienza, è incontrarci con la distanza senza sopprimerla, ma, al contrario, poetizzandola o liberandola nell'eccesso di senso della parola straniera. La traduzione è innanzitutto ascoltare il sopraggiungere della lingua come risposta che chiama e che richiede, che obbliga (ancor prima) il dire. E, quindi, la traduzione come modo di incontrare in lontananza il volto, che è compito infinito. A questo proposito, è opportuno citare ancora una volta Claude Romano che in *Le chant de la vie* affronta il problema della vicinanza rispetto al volto:

Come mi compare l'altro? Come si dichiara ai miei occhi, senza lasciarsi mai afferrare o consumare da ciò, con tutte le sue caratteristiche, questa vicinanza inafferrabile del suo viso e della sua voce, questa profondità sfuggente del suo sguardo, questa vastità dei suoi gesti in cui si pensa un'esperienza e una storia dell'io completamente sconosciuta, oscura a forza di prove, contemporaneamente segreta e spogliata, là dove ognuno dei suoi movimenti manifesta questo trans-pensiero tangibile che traduco immediatamente – non senza rischio di errori – o meglio che non traduco, giustamente; un pensiero che è la sua presenza manifesta e offerta, in cui si rivela, senza preamboli, la nostra appartenenza carnale allo stesso mondo? Come è percepito l'altro, quando non è considerato come una cosa dotata di un'aggiunta di senso o anima, ma come un essere posto al mio stesso livello, che coesiste con me nel mondo?³⁶

La dispersione delle lingue è testimonianza dell'alterità che coinvolge il sé. Rappresenta il compito di afferrarsi alla parola dell'altro per comprendere l'intraducibile: non solo gli interstizi dei suoi discorsi, ma anche l'espressione del suo viso, la richiesta della sua chiamata, l'ospitalità della sua risposta. E, dunque, tutto ricade sulla promessa, sull'atto stesso di promettere, che contiene il desiderio della traduzione: il che è, forse, il primo intento del linguaggio. Nello stesso nominare era già contenuta la sua promessa: l'alterità.

[tr. it. di Paola Parente]

³⁶ C. Romano, *Le chant de la vie*, cit., p 205.

Olivier Abel

***La problematizzazione del mondo e la mimesis in Paul Ricoeur.*¹**

Abstract: The following pages, starting from the analysis of Paul Ricoeur and Michel Meyer, develop a reflection concerning the concept of world in relation to literature and reality we experience daily. The author proves the chance to consider a different relationship with reality through the so-called problematic argument (*argumentation problématique*), poetic *mimesis* and hermeneutics interpretation.

Le pagine che seguono, a partire dalle analisi di Paul Ricoeur e Michel Meyer, sviluppano una riflessione che riguarda il concetto di mondo in relazione alla letteratura e alla realtà che quotidianamente sperimentiamo. L'autore afferma la possibilità di considerare un rapporto differente con la realtà attraverso la cosiddetta argomentazione problematica (*argumentation problématique*), la *mimesis* poetica e l'interpretazione ermeneutica.

Keywords: Ricoeur, Michel Meyer, Mimesis, World, Configuration

Parole chiave: Ricoeur, Michel Meyer, mimesis, mondo, configurazione

Alcuni testi sono più figurativi di altri, quindi più problematici [M. Meyer]²

In un saggio come questo, dedicato al tema dell'interrogazione (*questionnement*) nell'argomentazione, parlare della *mimesis* ricoeuriana propone la difficile sfida di coinvolgere la retorica, la poetica e l'ermeneutica. In questi regimi di discorso così diversi saremo sempre al limite. Ma l'opera di Ricoeur è proprio qui, nei paraggi di questi limiti³. E poi la loro combinazione, la stessa unione dei generi, seguendo la lezione della *Mimesis* di Eric Auerbach⁴, non sono esse stesse l'unico modo che abbiamo per 'far vedere' un'altra realtà e, in fondo, non è già questo un modo di problematizzare il nostro mondo?

1) Per iniziare: l'interrogazione e la realtà

Dove siamo quando parliamo e agiamo, quando discutiamo, quando leggiamo o scriviamo o più semplicemente quando pensiamo, lasciando essere il mondo? Da dove veniamo e dove stiamo andando? In quale mondo? Ritornare a questa domanda (*question*) significa cercare un rapporto con la realtà che sfugge alla terrificante alternativa descritta da Michel Meyer:

¹ [Nota della traduttrice] Olivier Abel è presidente del consiglio scientifico del *Fonds Ricoeur*, e professore di Filosofia ed etica presso la Facoltà di teologia protestante di Montpellier. Per quanto inconsueto in italiano, scegliamo di mantenere il termine come calco fedele dell'originario *problématisation*; così come terremo 'problematologico' e 'problematologia' come calchi di '*problématique*' e '*problématique*'. Il saggio qui tradotto è apparso nella versione originale francese in *Argumentation et questionnement*, a cura di C. Hoogaert, PUF, Paris, 1996 (consultabile anche in <http://olivierabel.fr/ricoeur/la-problematisation-du-monde-et-la-mimesis-de-paul-ricoeur.php>). Si ringrazia l'Autore per il permesso di traduzione concesso.

² M. Meyer, *De la problématique*, Mardaga, Bruxelles, 1986 (da ora in poi PB).

³ Cfr. P. Ricoeur, *Rhétorique, poétique, herméneutique*, in *De la métaphysique à la rhétorique. A la mémoire de Chaïm Perelman*, ed. da M. Meyer, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1990.

⁴ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. di A. Romagnoli, Einaudi, Torino, 1956.

Prendiamo in esame molto chiaramente due posizioni sul linguaggio che hanno pregiudizi e preconcetti non ulteriormente posti in questione. Da un lato, un referenzialismo che si basa unicamente sul linguaggio quotidiano o scientifico, con l'aggiunta dell'idea che le frasi-proposizioni esistano da sole e siano comprensibili di per sé sulla base di un'analisi interna; dall'altro, un anti-referenzialismo che, lungi dal contestare questo approccio del senso, parte piuttosto dal discorso dalla finzione messa al posto del livello letterale⁵.

Ora questa è la stessa alternativa che cerca di cancellare anche Paul Ricoeur.

Si può tentare di respingere il problema come tale e ritenere non pertinente la questione dell'impatto della letteratura sull'esperienza quotidiana. Ma allora, da un lato si finisce col ratificare paradossalmente il positivismo che generalmente viene combattuto e cioè il pregiudizio secondo il quale è reale solo il dato che può essere empiricamente osservato e scientificamente descritto. Dall'altro lato, si finisce per rinchiudere la letteratura in un mondo a sé e si spezza la sua punta sovversiva rivolta verso l'ordine morale e sociale. Si dimentica che la finzione è appunto ciò che fa del linguaggio quel supremo pericolo di cui Walter Benjamin, dopo Hölderlin, parla con timore e ammirazione⁶.

Se un altro rapporto con la realtà può farsi strada è perché la sospensione del mondo (referenza di primo grado) permette l'apertura ad un altro mondo (referenza di secondo grado).

Il mio scopo è qui quello di dimostrare come l'argomentazione problematologica (*argumentation problématique*), così come la *mimesis* poetica e l'arte di interpretare ermeneuticamente operino questa trasformazione basata sul riferimento. Per questo, ripartirò da un'analisi proposta altrove⁷ sulla metafora viva, riletta in termini di domanda e risposta, in cui la vivacità della metafora è pensata come la 'scossa' (*choc*), nell'enunciato stesso, tra proposizioni del mondo più o meno incompatibili. Questa 'scossa' sospende il significato comune dei termini nell'enunciato e richiede l'immaginazione semantica per riconciliazioni inedite. È questo coesistere (*compossibilité*) di 'mondi' eterogenei in un altro mondo, più 'tensivo' forse ma più reale – se questa parola ha ancora un senso – che vorrei spostare la mia ricerca sul piano di *Tempo e Racconto*, per ritrovare quello stesso movimento di interruzione e ripresa, di sospensione e apertura, che caratterizza la metafora viva. La lettura

appare volta a volta come un'*interruzione* nel corso dell'azione e come un *rilancio* verso l'azione. Queste due prospettive sulla lettura risultano direttamente dalla sua funzione di scontro e di legame tra il mondo immaginario del testo e il mondo effettivo del lettore. Nella misura in cui il lettore sottopone le sue attese a quelle che il testo sviluppa, il lettore si pone in stato di irrealtà, nella misura di irrealtà propria del mondo di finzione verso il quale il lettore emigra; la lettura diviene allora un luogo a sua volta irreali dove la riflessione fa una pausa. Per contro, in quanto il lettore incorpora, in modo cosciente o meno, poco importa, gli insegnamenti delle sue letture alla sua visione del mondo, al fine di accrescerne la leggibilità previa, la lettura è per lui ben altro che un *luogo* in cui s'arresta; è un ambito che attraversa⁸.

Ed è questo gesto che vorrei accostare al punto nodale della '*problématique*', che possiamo riassumere nella formula: «la domanda a cui rinvia la risposta, differisce dalla domanda che quella stessa risposta risolve»⁹.

Una formula dalla abbagliante semplicità ma che solleva molti problemi!

⁵ PB p. 241.

⁶ P. Ricoeur, *Tempo e racconto I*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1986, pp. 128-29 (abbreviato TR1, il tomo 3 sarà TR3). Se la filosofia che domina in certi paesi (o in certi periodi) marcati da gravi problemi politici, sociali o morali, è paradossalmente spesso quella 'positivista', non è forse anche un po' per sfuggire al mondo o piuttosto per avere una scusa per non agire, per non trasformarlo?

⁷ O. Abel, F. Smyth, *La métaphore, réponse et question*, in *Le livre de traverse, de l'exégèse biblique à l'anthropologie*, Cerf, Paris, 1992.

⁸ TR3 p. 277.

⁹ M. Meyer, *Logique, Langage et Argumentation*, Hachette, Paris, 1982, p. 125 (abbreviato LLA).

Eccone un esempio. Mi sembra che questo gesto sia lo stesso della *mimesis* poetica ricoeuriana, per cui il mondo del testo fa passare da un mondo a monte ad un mondo a valle del testo o della sua ricezione:

La mia tesi è che il senso stesso dell'operazione di configurazione costitutiva della costruzione dell'intrigo, risulta appunto dalla sua posizione intermedia tra le due operazioni che chiamo *mimesis I* e *mimesis III* e che rappresentano ciò che sta a monte e a valle rispetto a *mimesis II*. In tal modo mi propongo di mostrare che *mimesis II* ricava la sua intellegibilità dalla sua facoltà di mediazione, che è quella di condurre da ciò che sta a monte a ciò che sta a valle del testo, di trasfigurare ciò che sta a monte in ciò che sta a valle grazie alla sua capacità di configurazione (...). *Seguiamo quindi il percorso da un tempo prefigurato ad un tempo rfigurato, attraverso la mediazione di un tempo configurato*¹⁰.

Ma questo gesto è anche quello di un'ermeneutica che, dopo aver cercato il senso del testo a monte, in funzione delle domande alle quali risponde (intenzioni dell'autore, situazione del contesto, ecc.), lo cerca a valle, nella sua capacità di interrogare (*interroger*), nell'aprire nuovi orizzonti del mondo.

Il postulato che soggiace a tale riconoscimento della funzione di rfigurazione dell'opera poetica in generale è quello di una ermeneutica che mira non tanto a restituire l'intenzione dell'autore nascosta dietro il testo, quanto piuttosto ad esplicitare il movimento grazie al quale un testo dispiega un mondo, in un certo senso, davanti a sé. Altrove ho ampiamente sviluppato questo mutamento di posizione dell'ermeneutica post-heideggeriana nei confronti dell'ermeneutica romantica. Ho continuato, negli ultimi anni, a sostenere che ciò che viene interpretato in un testo è la proposizione di un mondo che io potrei abitare e nel quale potrei progettare i miei poteri più propri. Ne *La metafora viva* ho sostenuto che la poesia, grazie al suo *mythos*, ridecrive il mondo. Analogamente, in questo testo, dirò che il fare narrativo ri-significa il mondo nella sua dimensione temporale, nella misura in cui raccontare, recitare, vuol dire rifare l'azione seguendo l'invito del poema¹¹.

In primo luogo vogliamo esporre questa congruenza tra la *Problématologie* e l'ermeneutica poetica¹² in relazione a ciò che forma il nucleo della *mimesis* (che Ricoeur chiama *mimesis II*): la configurazione testuale, la trama in cui una storia si intreccia, come una metafora *tensiva* di effetti riguardanti il senso e la referenza. È un'occasione di duplice ampliamento, a monte (la prefigurazione, *mimesis I*) e a valle (la rfigurazione, *mimesis III*), per cui questa combinazione pone interessanti sfide che ci riserviamo di affrontare in seguito. Per comprendere la concatenazione delle tre *mimesis*, leggiamo una breve presentazione di Ricoeur stesso:

Mimesis I indica la pre-comprensione nella vita quotidiana di ciò che un autore ha giustamente chiamato la qualità narrativa dell'esperienza, intesa come il fatto che la vita, e più ancora l'azione – come Hannah Arendt ha brillantemente detto –, hanno bisogno di essere raccontate. *Mimesis II* indica l'autostrutturazione del racconto, sulla base dei codici narrativi interni ai discorsi. A questo livello, *mimesis II* e *mythos*, cioè la trama o meglio la costruzione dell'intrigo, coincidono. Infine, *mimesis III* indica l'equivalente narrativo della rfigurazione del reale attraverso la metafora¹³.

¹⁰ TR1 pp. 92-93.

¹¹ TR1 p. 131.

¹² Ricoeur chiama 'critica' la propria ermeneutica per distinguerla da quella di Heidegger e Gadamer che mettono fuori gioco le differenze di metodo (*Dal testo all'azione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1989, pp. 349 sgg; abbreviato TA) e in più scavalcano i problemi di critica storica e di esegesi senza risolverli (cfr. Id., *Il conflitto interpretazioni*, tr. it. di R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo, Jaca Book, Milano, 1995). Per tutta la seconda parte dell'opera di Ricoeur, tuttavia, tenendo conto dell'apertura a valle del testo e di questa enfasi posta sul ruolo della lettura, si può parlare anche di un'ermeneutica poetica, che comporta un momento critico necessario in relazione alla questione dei mondi possibili, ma comporta anche questo senso poetico tutto heideggeriano di 'abitare il mondo'.

¹³ Id., *Mimésis, référence et refiguration dans "Temps et Récit"*, in "Etudes Phénoménologiques", XI, 1990, p. 32.

2) *Mimesis II: senso e riferimento come configurazione*

Possiamo partire dal problema della duplicità del senso (*double-sens*). Ne *La Metafora viva*¹⁴, sappiamo che Ricoeur sposta la questione dalla metafora-parola, intesa come denominazione deviante (scarto, sostituzione semantica), alla metafora-enunciata, intesa come predicazione impertinente: lo scarto semantico mette in moto una riduzione di distacco e c'è meno sostituzione semantica che tensione tra le aree semantiche eterogenee improvvisamente riunite per l'assegnazione di predicati solitamente incompatibili con il soggetto. Si può parlare di una problematizzazione dell'identità semantica o di una sua trasformazione: questa trasformazione annuncia ciò che Ricoeur chiamerà in *Sé come un'altro* una identità-ipseità (una identità che, a differenza dell'identità-medesimezza, contiene un'alterità o consente una trasformazione).

Così intesa la metafora non è più non-referenziale, ma fa una ridescrizione della realtà, a partire da una sorta di duplicazione della referenza (*dédoublement de la référence*), che si gioca tra la referenza usuale e letterale e la referenza di secondo grado. Non perché la seconda elimini o abolisca la prima, ma perché ci vuole scossa e tensione tra le diverse referenze per designare ciò che il linguaggio ordinario non indica bene. Ricoeur scrive che «*mimesis* è il nome della referenza metaforica»¹⁵. La realtà che si riferisce a queste forme di linguaggio è essa stessa una realtà 'tensiva'¹⁶, che unifica il caso con ciò che potrebbe o avrebbe potuto o che dovrebbe essere¹⁷. Si tratta di una tesi costante, che ritroviamo a proposito del racconto.

Se la rfigurazione del racconto effettivamente dipende dal potere del mondo del testo di rivelare e trasformare il mondo del lettore, allora il concetto di 'reale', applicato da una parte al passato storico e dall'altra al tempo della finzione, ha bisogno di essere completamente rivisto e riformulato¹⁸.

Si può quindi parlare di una referenza tensiva in cui la metafora ripara in qualche modo la perdita di singolarità che crea il linguaggio quando attribuisce predicati. La condensazione in un solo enunciato metaforico di diversi enunciati mantiene sospesa la questione di sapere se i due mondi richiamati sono o non sono compatibili. Ma c'è allora un lavoro sulla referenza¹⁹, dove il domandare (chi, cosa) rilancia senza sosta l'identificazione del referente²⁰ o la sua nuova identificazione in mondi diversi²¹.

¹⁴ Id., *La metafora viva*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1981 (abbreviato MV).

¹⁵ MV p. 322.

¹⁶ MV p. 324 sgg.

¹⁷ «Per dimostrare questa concezione 'tensionale' della verità metaforica, procederò dialetticamente. Innanzitutto mostrerò il carattere inadeguato di una interpretazione che, per il fatto di ignorare il 'non è' implicito, finisce in una posizione di ingenuità ontologica nella valutazione della verità metaforica; poi mostrerò come anche l'interpretazione inversa sia inadeguata, per il fatto che non coglie l'«è» riducendolo al 'come-se' del giudizio riflettente, sotto la pressione critica del 'non è'. Dalla convergenza di queste due critiche scaturirà la legittimazione del concetto di verità metaforica, che conserva il 'non è' dentro l'«è»: MV p. 327.

¹⁸ Id., *Mimésis, référence et refiguration dans 'Temps et Récit'*, in "Etudes Phénoménologiques", XI, 1990, p. 40.

¹⁹ Allo stesso modo si ha 'un lavoro di somiglianza' (cfr. MV, VI studio) per l'identità semantica messa in questione dalla metafora (cambio di identità, identificazione con l'altro).

²⁰ Ricoeur sviluppa in particolare questo argomento in *Sé come un altro*, tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993, p. 228: «non vedo come la questione Chi? possa scomparire nei casi estremi in cui essa resta senza risposta».

²¹ Anche Meyer, riprendendo i lavori di Hintikka sui mondi possibili, dice che l'individuo referente è chi risponde a diverse descrizioni, ma non si identifica in esse: un individuo è una X che ritrovo in più mondi possibili. La referenza risponde sempre a una domanda del tipo Chi?, Cosa? (cfr. LLA, pp. 97; 127-32).

Sappiamo da Michel Meyer che il senso di una proposizione dipende dalla domanda implicita a cui essa risponde²²: «le risposte semanticamente equivalenti differiscono per il fatto di rispondere a diverse domande»²³. Questo è ciò che gli permette di distinguere il senso letterale (ed esplicito) dal senso figurato (e implicito): nel primo caso la risposta ad una domanda non comporta altre domande, mentre nel secondo caso la problematizzazione della risposta raddoppia il senso e forma implicitamente un'altra domanda. Questo è ciò che si dice nel capitolo VI della *De la problématique* (paragrafo 5 su *Senso letterale e senso figurato*).

Se un'interpretazione è sempre la sostituzione di una risposta ad un'altra che dice la prima, vi è tuttavia una differenza tra ciò che è la lettera del testo, che non conserva un contenuto già dato e ciò che è la duplicazione, che ha per effetto il portare ad una problematicità che costringe a riformulare la risposta. La sostituzione figurativa è allora il risultato di una costruzione realizzata sull'esteriorità dell'enunciato e, a partire da essa, un enunciato è destinato a essere un problema e non a diventare una risposta che viene ricostruita. Al contrario, un significato letterale è puramente riproduttivo, come se il domandante/interpretante mettesse in questione la risposta²⁴.

È in questo senso che si può dire che più una risposta è 'figurata' più essa è problematica: essa tiene in sospeso diverse questioni. Questa configurazione di senso, intesa come ricostruzione a partire dallo scarto tra le domande, la si ritrova nella *mimesis II* di Ricoeur, dove il racconto (di storia come di finzione) propone una composizione, una configurazione, una costruzione credibile dell'intreccio, in quello che Ricoeur chiama, con la *Poetica* di Aristotele, il *mythos*. Nella 'fiaba' narrativa si può considerare che siamo nel regno del 'come se', del 'quasi' che imita la realtà o piuttosto è in concorrenza con essa, senza necessariamente pretendere di rappresentarla o di sottometerci ad essa. Il racconto ha lo spessore di un quasi mondo e questo mondo del testo rappresenta un intreccio.

La configurazione specifica di questa *mimesis II* si caratterizza in due aspetti. Da un lato intreccia insieme elementi eterogenei e disparati: questa diversità (dispersione temporale, irriducibilità dei punti di vista narrativi, ecc.) è la forma che prende nel racconto quello che nella metafora era lo scarto semantico. La costruzione dell'intreccio sarà allora la riduzione di questo scarto che fa di ogni racconto una 'concordanza discordante', una composizione dell'in-componibile, in cui i poli devono restare in tensione (anche se tra questi poli i diversi stili giocano su ritmi diversi). È possibile seguire una storia, dice Ricoeur, perché le sue avventure sono imprevedibili (discordanza irriducibile), ma accettabili (concordanza possibile).

Il secondo aspetto è che tali configurazioni permettono paradigmi, stili di tradizione, generi letterari, tropi, ecc., che si sedimentano, strutturando e arricchendo le aspettative dei lettori. Ma, allo stesso tempo, le nuove opere (nuove prima di diventare caratteristiche) sono strettamente poetiche, in quanto dimostrano una capacità inventiva che fa la loro singolarità. Questa dialettica tra tradizione e innovazione, tra consuetudine e scarto, sostiene la precedente, e rinvia alle ricerche di G. G. Granger sullo 'stile'²⁵.

Tutta questa analisi sembra suscettibile di una lettura 'problematologica'. Leggiamo ciò che scrive M. Meyer sul romanzo e sulle forme letterarie, che devono avere lo spessore di un mondo, proprio perché, a differenza di altre forme di linguaggio, non è più presente il contesto.

In assenza di tale contesto, definito dalla relazione interlocutoria e dai topoi che ammette, la forma deve prendere su di sé la differenziazione 'problematologica'.

²² PB p. 250.

²³ LLA p. 134.

²⁴ PB p. 243.

²⁵ TR1 p. 116.

Il proprio della letteratura è di incorporare come co-testo ciò che le altre forme di linguaggio lasciano in uno stato implicito, perché c'è il contesto. Ci deve essere, nel testo stesso, la messa in gioco differenziazione 'problematologica', sotto l'aspetto 'de-letteralizzante' (*délittéralisant*), testuale, che è stato definito in precedenza. (...) La differenza problematologica è incarnata nella storia, che fa in modo che il racconto sia un intreccio/intrigo (*intrigue*) in ogni senso della parola. Se consideriamo il rapporto con la realtà, esso è necessariamente mimetico nella misura in cui un certo realismo emerge da una grande letterarietà, che a sua volta è il risultato di una differenza problematologica esplicitata nel testo stesso (...). Ma anche nel caso di massima letterarietà del letterario, c'è una seppur minima figuratività, che è definita dalla unificazione del testo come testo: è la differenza problematologica che di per sé non è mai detta, ma è letteralmente *messa in opera*. Perché il testo non dice 'questo è il problema' e 'questa è la soluzione', li narra entrambi e rende implicita la loro differenza, senza ricorrere al contesto ma solo al co-testo. Unificare un testo attraverso la lettura è trovare una problematica di cui esso è la soluzione, una problematica che il testo indica più o meno letteralmente²⁶.

Questa lunga citazione mostra come l'incorporazione del contesto nel testo introduce una differenziazione problematologica che sarà di certo la sua 'configurazione' e, alla fine, sarà il suo 'mondo': il mondo del testo è così problematicizzato (*problématologisé*). Quindi non solo le forme di linguaggio metaforico o narrativo hanno una referenza doppia e tensiva, che chiamiamo con Ricoeur *mimesis*, ma questa *mimesis* problematizza il mondo. Perché il linguaggio ci porta sempre a qualcosa; il più grande scarto in rapporto al contesto ordinario, la più grande mancanza di contesto permette di aprire il linguaggio a un mondo più problematico, che forse è più reale. Leggiamo ciò che Ricoeur scrive:

se è vero che qualsiasi uso del linguaggio si basa su uno scarto tra i segni e le cose, questo implica anche la possibilità di rimanere a servizio delle cose che chiedono di essere dette, e in tal modo cercare di compensare lo scarto iniziale con una obbedienza crescente alla domanda del discorso che nasce dall'esperienza in ogni sua forma²⁷.

3) *Mimésis I/III: la question en retour*²⁸ e la rfigurazione del mondo

Abbiamo sottolineato la congruenza tra la *Problématologie* e la poetica di Ricoeur riguardo alla *mimesis* di configurazione. Seguiamo ora il doppio movimento con cui Ricoeur 'radicalizza' la sua analisi verso la *mimesis* di prefigurazione e va 'oltre' la configurazione nella *mimesis* di rfigurazione. Tornare alla domanda a monte (la domanda implicita) secondo Ricoeur è già un gesto classico dell'ermeneutica (pensiamo a Gadamer) e, allo stesso tempo, un gesto fenomenologico (il mondo della vita illuminato dalla *question en retour*), gesto probabilmente molto lontano dalle preoccupazioni di M. Meyer. Inoltre, il rinvio a valle, a questo mondo rfigurato (misto: mondo del testo e mondo del lettore) che permette l'autonomia del testo in rapporto al contesto originale, non è considerato da Ricoeur in termini di domanda e risposta (problematologica per lui inseparabile dall'oralità). Si tratta dei limiti dell'accostamento che abbiamo operato, ma questi limiti sono essi stessi interessanti. Riprendiamo questo movimento della *question en retour*: «...bisogna quindi aggiungere, seguendo ancora una volta Collingwood e Gadamer, la logica della *domanda* e della *risposta*; logica secondo la quale si può comprendere un'opera solo se si comprende la domanda a cui essa risponde»²⁹.

²⁶ PB p. 254.

²⁷ Id, *Mimésis, référence et refiguration dans 'Temps et Récit'*, cit., p. 40.

²⁸ [Nota della traduttrice]: seguendo la scelta di alcuni traduttori di Derrida, a cui, come vedremo, Ricoeur fa riferimento, abbiamo preferito lasciare l'espressione in francese, consapevoli che altre traduzioni proposte, in particolare 'interrogazione a ritroso' (oppure 'indagine retrospettiva', 'risalimento all'origine', ecc.) non possono rendere la densità semantica dell'originale.

²⁹ TR3, p. 266.

E Ricoeur aggiunge in nota:

Si impone un accostamento con la nozione di stile di Granger nel suo *Essai d'une philosophie du style*. Ciò che fa la singolarità di un'opera, è la soluzione unica data ad una congiuntura, a sua volta colta come un problema singolare da risolvere³⁰

In questo senso il ritorno alla questione a monte non è mai segnato dalle intenzioni dell'autore ma a cogliere 'la singolarità come soluzione di un problema'³¹.

Ma è anche ciò che fa sì che l'ermeneutica letteraria e storica, a differenza di quella di Gadamer, venga unita ad una lettura critica:

ritrovare la domanda *alla quale* il testo fornisce una risposta, ricostruire le attese dei primari destinatari del testo, al fine di restituire al testo la sua alterità primitiva, ecco già dei cammini di *rilettura*, secondi rispetto ad una comprensione primaria che lascia che il testo svolga le proprie attese³².

Anche per Meyer – se «comprendere il discorso è, in generale, pensarlo come risposta»³³ – una possibile ermeneutica si basa su questo principio:

L'interrogante/interpretante si interroga sull'enunciato, ritrova la questione a cui questo enunciato risponde, ripete in breve questo enunciato come risposta, riproducendone il contenuto; ma, rapportandolo a ciò che lo risolve, l'interprete risponde alla sua stessa domanda ermeneutica. Insomma, rifà ma in senso inverso il percorso dello scrittore-autore. L'interpretazione non fa che esplicitare la domanda implicita in riferimento a ciò che considera; mentre colui che parla parte dal problema per arrivare alla risposta, l'interpretazione parte dalla risposta per arrivare alla domanda che le permette di vedere ciò di cui la risposta è la risposta³⁴.

La differenza con Ricoeur è che, per questo motivo, l'ermeneutica estende ancora il gesto fenomenologico dell'ultimo Husserl, quello della *Crisi delle scienze europee*, e il gesto della *question en retour* (per usare la traduzione che Derrida propone della *Rückfrage*). Questa domanda a ritroso (*questionnement à rebours*)³⁵ restituisce la ricerca di una soggettività trascendentale e universale ad un 'mondo della vita', che è sempre già lì come un mondo pre-donato. In un testo pubblicato nel 1980, Ricoeur distingue anche due funzioni della *Lebenswelt*: una funzione ontologica di confine, a riferimento aperto, si potrebbe dire di interrogazione pura che viene riaperta in ogni discorso; e una funzione più epistemologica che rinvia l'interrogativo a livello di linguaggio, di un mondo linguistico da cui nessun metalinguaggio viene fuori.

Non appena cominciamo a pensare, scopriamo che viviamo già *in* e *attraverso* 'mondi' di raffigurazioni, ideali, regole. In questo senso ci muoviamo tra due mondi: il mondo pre-donato, che è il confine e lo spazio dell'altro e un mondo di simboli e regole, nello schema per cui il mondo è già stato interpretato quando cominciamo a pensare³⁶.

La *mimesis* di prefigurazione si trova a questo livello, perché la configurazione della trama e la sua lettura sono radicate in quella che Ricoeur chiama la pre-comprensione delle strutture dell'azione e delle passioni, la pre-comprensione delle reti dei simboli che 'pianificano' le nostre culture, e anche la pre-comprensione delle strutture della

³⁰ Ibid.

³¹ TR3 p. 248.

³² TR3 p. 270. Egli propone quindi una dialettica dell'attesa (più aperta ma indeterminata) e della domanda (più determinata ma più chiusa). Cfr. TR3 p. 271.

³³ PB p. 250.

³⁴ PB p. 242.

³⁵ Era la vecchia traduzione di Ricoeur.

³⁶ P. Ricoeur, *L'originario et la question en retour dans la Krisis de Husserl*, in *Textes pour Emmanuel Lévinas*, J-M. Place, Paris, 1980, ripreso in Id., *A l'école de la phénoménologie*, Vrin, Paris, 1987, p. 295.

temporalità che formano la grammatica delle opere e dei giorni³⁷. Ora questa stessa precomprensione è in parte tematizzabile da un'analisi comparativa e critica, e in parte non tematizzabile, perché forma lo spazio di prefigurazione che appartiene all'interprete.

Perché andare così lontano? Per due motivi. Il primo è che non può esserci un'infinita interpretazione in un progetto che voglia spiegare le domande implicite: non si possono tematizzare tutte le problematiche di pre-comprensione che si celano dietro i nostri costumi. Ci sono metafore depositate, tutto uno spessore di prefigurazione in cui il linguaggio si confonde con l'emotivo e col corporeo, che non possiamo spiegare completamente. Questo è probabilmente il motivo per cui Ricoeur mantiene delle riserve verso l'impresa di Habermas: si deve accettare l'esistenza di esperienze, domande, convinzioni non spiegabili completamente e che resistono, nello stesso modo, alla discussione.

Mi sembra ci sia, però, un secondo motivo, ed è qui che la differenza tra il gesto problematologico e l'ermeneutica poetica diventa significativa: è che la *mimesis* poetica, a differenza dell'argomentazione retorica che si adatta ai presupposti del suo pubblico, non applica questa prefigurazione a meno di riprogettare e sconvolgere questi presupposti.

La conversione dell'immaginazione, ecco l'obiettivo centrale della poetica. Attraverso di essa la poetica muove l'universo sedimentato di idee accettate, premesse per l'argomentazione retorica. Allo stesso tempo proprio questo passaggio della immaginazione scuote l'ordine della persuasione...³⁸

Se l'obiettivo poetico è di cambiare il mondo, si può farlo solo perché le esigenze individuali del testo e il suo mondo vengono sconvolte, sospese e vengono reindirizzate le aspettative precedenti del lettore, che cambia così il mondo. Ma anche questo sconvolgimento non è dovuto alla differenza problematologica condensata nella metafora viva o messa in scena nella trama testuale? Non è questa differenza che muove il lettore e lo costringe a cambiare il mondo?

La rfigurazione del mondo della *mimesis III* si costruisce in questo modo per andare oltre la pura configurazione del mondo del testo. Ricoeur, a differenza di Gadamer, afferma la positività del potenziamento del testo rispetto al contesto originale. Questa liberazione del testo dalle intenzioni dell'autore, ma anche dal suo contesto e dai suoi destinatari, è ciò che permette la sua de-contestualizzazione e la sua indefinita ri-contestualizzazione virtuale. Ricoeur insiste ripetutamente a più riprese sul fatto che si tratta di una specificità dello scritto rispetto all'oralità: perché questo può sempre dare spazio a domande e risposte supplementari, ma non ad un testo orfano del suo autore³⁹. Se l'ermeneutica richiede metodi specifici è perché il testo è il paradigma di distanziamento nella comunicazione, e «l'interpretazione è la replica di questa distanziamento fondamentale che costituisce l'oggettivazione dell'uomo nelle sue opere»⁴⁰.

Per Ricoeur, l'autonomia riguarda quindi solo il testo che, per il fatto di essere scritto (*par son 'inscription'*), si stacca dal contesto originale. In tal modo, Ricoeur sembra abbandonare «il movimento spontaneo della domanda e della risposta nell'ambito della sola oralità, questa rimane il luogo dell'immediatezza che Gadamer rivendica per comprensione originaria»⁴¹.

³⁷ TR1, pp. 94 sgg.

³⁸ Id., *Rhétorique, poétique, herméneutique*, in *De la métaphysique à la rhétorique. A la mémoire de Chaïm Perelman*, a cura di Michel Meyer, Editions de l'Université de Bruxelles, 1990, ripreso in P. Ricoeur, *Lectures 2*, Seuil, Paris, 1992, p. 487 (abbreviato in L2).

³⁹ Cfr. P. Ricoeur, *Dal testo all'azione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1989 (abbreviato TA); e L2 p. 488.

⁴⁰ TA p. 106.

⁴¹ Ivi, p. 354.

Ma non è un peccato? Non c'è forse un minimo di distanziamento e di autonomia anche nell'oralità e non c'è qualcosa di simile alla differenziazione problematologica anche nell'autonomia del testo?

L'autonomia del testo, della scrittura, non nasce da questo silenzio che cerca risposte, che crea la sua vivacità semantica? Ricoeur lo suggerisce in almeno tre occasioni distinguendo, nell'oralità, il dire dal detto⁴².

Questo ci permetterà di formulare la rfigurazione in termini di domande e risposte, non come automatismo di linguaggio; perché la rfigurazione ci fa comprendere un testo, da un lato, in relazione alla domanda a cui risponde (a monte) e, dall'altro lato, attraverso l'arco della *mimesis*: ce lo fa comprendere in rapporto alla domanda che apre. Se i testi antichi rispondevano ad altre domande rispetto a quelle che noi (e loro) ci poniamo, è perché sollevano domande diverse rispetto a quelle a cui rispondono. Questo è l'asse metodologico di Ricoeur, dove l'ermeneutica rinvia ad una poetica, nel senso che non vi è 'nulla dietro' il testo, ma piuttosto un mondo aperto davanti ad esso, a valle, ed è là che si trova il vero spazio dell'interpretazione, in rapporto alle aspettative aperte dal testo. Il progetto più vasto dell'ermeneutica, così intesa, lungi dal voler decidere tra le interpretazioni rivali, «è tenere aperto uno spazio di variazioni»⁴³. «Il testo (...) è aperto dinanzi, dalla parte del mondo che scopre»⁴⁴.

Ciò che viene comunicato è, in realtà, al di là del senso di un'opera, il mondo che l'opera progetta e che ne costituisce l'orizzonte. In tale senso l'ascoltatore o il lettore lo ricevono secondo la capacità propria di ascolto che, a sua volta, si definisce grazie ad una situazione ad un tempo limitata ed aperta su un orizzonte di mondo⁴⁵

Questo orizzonte di mondo appare nel punto di intersezione tra il mondo del testo e il mondo del lettore. Michel Meyer sottolinea, inoltre, come abbiamo già visto, il ruolo del lettore:

il lettore deve ripercorrere i suoi passi per rispondere al testo che lo interroga; questo fa sì che il testo non finisca al suo termine 'fisico' (per così dire), ma deve completarsi in una seconda lettura, iscritta nell'enigmaticità stessa che il lettore scopre da sé. Il ruolo del lettore, di cui Wolfgang Iser ne *L'acte de lecture* ha così bene mostrato la teoria, è ancora più grande rispetto al testo, riguardo al senso di per sé, e ancor più rispetto alla domanda, perché qui l'unità narrativa è rotta dal fatto che manca un punto di vista narrativo, di un narratore unico; e dal fatto che il lettore è coinvolto problematologicamente nell'apocriticità (*apocriticit *) dalla forma stessa del testo. Soluzione puramente problematologica, il testo fa letteralmente appello alla figuratività, alla fantasia del lettore, soprattutto per la problematica più grande, quella della realtà comune, dove c'è meno referenzialità rispetto a quella che il lettore e il narratore possono avere in comune⁴⁶.

In un testo abbastanza simile che riunisce molte delle caratteristiche che abbiamo identificato nel corso di questo studio attraverso la prefigurazione, la configurazione e la rfigurazione, Ricoeur scrive:

⁴² Infatti si parla di «dialettica di distanziamento più primitiva dell'opposizione tra parola e scrittura e che appartiene già al discorso orale in quanto anch'esso è discorso»: è «la dialettica dell'evento e della significazione», in cui un aspetto è iscritto nel contesto e l'altro lo eccede (ivi, pp. 98 sgg.). Ricoeur riprende poi questa idea: «senza dubbio bisognerebbe dire, contrariamente ad ogni ipostasi della scrittura, che la prima condizione di ogni iscrizione è, nel discorso come tale, anche orale, la minima distanza che separa il dire dal detto» (ivi, p. 159). E, per finire: «il dire svanisce ma il detto resta. A tal proposito la scrittura non rappresenta nessuna radicale rivoluzione nella costituzione del discorso, ma ne porta a compimento la vocazione più profonda» (ivi, p. 354).

⁴³ L2 p. 490.

⁴⁴ L2 p. 492.

⁴⁵ TR1 p. 126.

⁴⁶ PB p.255.

da un lato, i paradigmi recepiti strutturano le *attese* del lettore e lo aiutano a riconoscere la regola formale, il genere o il tipo esemplificati mediante la storia raccontata. Essi formiscono linee direttive per l'incontro tra il testo e il suo lettore. In una parola, sono tali paradigmi che regolano la capacità della storia a lasciarsi seguire. Da un altro lato, è l'atto del leggere che accompagna la configurazione del racconto e attualizza la sua capacità d'essere seguita. Seguire una storia vuol dire attualizzarla nella lettura (...). È ancora l'atto del leggere che accompagna il gioco dell'innovazione e della sedimentazione dei paradigmi che schematizzano la costruzione dell'intrigo. È nell'atto di leggere che il destinatario gioca con i vincoli narrativi, produce degli scarti, prende parte allo scontro del romanzo e dell'anti-romanzo, e vi trova quel piacere che Roland Barthes chiamava 'il piacere del testo'.

E infine è il lettore che compie l'opera nella misura in cui, secondo Roman Ingarden, in *La structure de l'oeuvre littéraire* e Wolfgang Iser in *Der Akt des Lesens*, l'opera scritta è un abbozzo per la lettura; il testo, in effetti, comporta dei vuoti, delle lacune, delle zone di indeterminazione o, come l'*Ulisse* di Joyce, mette alla prova la capacità del lettore di configurare l'opera che l'autore sembra, con una sorta di piacere perverso, voler sfigurare. In questo caso estremo, è il lettore, quasi abbandonato dall'opera, che porta da solo sulle sue spalle il peso della costruzione dell'intrigo⁴⁷.

Negli stessi passaggi⁴⁸ Ricoeur azzarda l'espressione «storie non (ancora) raccontate», «storie potenziali», espressione che è un buon indice di ciò che forma l'orizzonte della *mimesis* di rifigurazione. Il mondo che il testo apre a valle di se stesso, chiedendo di essere letto e riletto ancora, è un mondo problematizzato, mosso dal domandare. Si tratta di un mondo aperto-a e -da questa domanda che nasce dall'esperienza: domanda accresciuta (ma, così, divenuta sensibile), grazie alla sospensione del contesto e del mondo ordinario, per una distanziamento non meno critica rispetto a quella poetica, proprio per la problematizzazione del senso, della referenza, del lettore stesso. Ci sono delle storie non ancora raccontate, perché le cose e gli esseri chiedono di essere detti e «questa osservazione assume tutto il suo valore quando richiamiamo la necessità di salvare la storia dei vinti e dei perdenti»⁴⁹.

4) Per concludere: il mondo alla ricerca di risposte

La *mimesis* poetica opera una problematizzazione del mondo in ciò che la configurazione del testo già conserva e sviluppa in sé come differenza problematologica e fa passare dal mondo della prefigurazione al mondo della rifigurazione: la problematizzazione del mondo corrisponde a questa trasformazione, a questa trasfigurazione. La rete di domande a monte e a valle del testo non è più la stessa.

Ora questo sconvolgimento di domande non può essere fatto con indifferenza; anche la loro più piccola modifica, nella misura in cui colpisce insieme il mondo detto e vissuto ed il lettore che ne viene colpito, assume e genera una confusione (*trouble*) di cui il soggetto deve rendersi conto.

Questa capacità a lasciarsi confondere, questa attitudine a lasciarsi sorprendere, indica forse una prima risposta alla domanda iniziale: dove siamo quando parliamo e agiamo, quando discutiamo, quando leggiamo o quando scriviamo, o semplicemente quando pensiamo, lasciando essere il mondo?

Noi siamo in un mondo confuso e in grado di esserne inseriti. Per riprendere i termini di Kant, abbiamo degli 'schematismi', abbiamo l'immaginazione trascendentale che ci rende adatti a orientarci e a comportarci. Siamo nel mondo che i nostri schemi ci permettono di abitare.

⁴⁷ TR1 p. 125.

⁴⁸ Ivi, p. 122.

⁴⁹ TR1 p. 123.

Siamo già stati addestrati ad uno schematismo di prefigurazione, abbiamo un modo per rapportarci al tempo, agli altri e al mondo, che definisce quello che potrebbe essere detto il livello stilistico della pre-comprensione: siamo già sempre nel linguaggio, ma anche nelle forme e nei materiali che hanno uno 'stile'. È questo stile che il nostro schematismo di prefigurazione parla e comprende ed è a questo livello stilistico che gioca la *mimesis I*. Allora il nostro schematismo è in qualche modo sopraffatto da uno schematismo poetico, un'arte, una sperimentazione. Ricoeur parla già nella *Metafora viva* dello «schematismo dell'attribuzione metaforica»⁵⁰ e in *Tempo e racconto* parla dello schematismo dell'opera.

In una linea ancora kantiana, non bisogna esitare ad accostare la produzione dell'atto configurante al lavoro dell'immaginazione produttrice. (...) Analogamente, la costruzione dell'intrigo produce una intelligibilità mista tra ciò che è già stato chiamato lo spunto, il tema, il 'pensiero' della storia raccontata e la presentazione intuitiva delle circostanze, dei personaggi, degli episodi e dei mutamenti di fortuna che fanno lo svolgimento. È in questo senso che si può parlare di uno schematismo della funzione narrativa⁵¹.

Questo schematismo di configurazione è definito, con *mimesis II*, il livello stilistico dell'opera stessa: è come un gioco tra la struttura di regolarità e la singolarità dello scarto, tra l'innovazione e la sedimentazione (sulle differenze del lessico, della frase, del discorso), ecc. Alla fine questo schematismo poetico, nella misura in cui esso è 'attualizzato' e integrato nel lettore grazie al suo atto di lettura o rilettura, apre nuove possibilità di essere al mondo, che non includono lo schematismo di prefigurazione iniziale.

Non si tratta di fornire o decidere delle convinzioni del ricettore, ma della sua capacità di comprendere varie credenze, per passare dall'una all'altra. Si tratta di aumentare i suoi schematismi, aumentarne le possibilità, la capacità di interpretare, percepire e agire. Si tratta, ed è tutto qui il problema della *mimesis III*, di aumentare la densità e la singolarità dello stile di rfigurazione, che è la maniera di essere al mondo e operarci.

Siamo nel mondo che i nostri schematismi ci permettono di abitare e la *mimesis* aumenta i nostri schematismi, la nostra capacità di passare da un mondo all'altro, di contenere più mondi possibili dentro uno stesso mondo, più reale. La *mimesis* aumenta la nostra capacità di tollerare il disordine. Qualsiasi cambiamento nel nostro del mondo genera sicuramente un'emozione e una domanda: già la dualizzazione tra ciò che io credo e ciò che l'altro (o me stesso in un altro contesto) crede, rende la verità un luogo tensivo, il luogo di un interrogativo. Con il disordine compare il rifiuto del disordine, la 'credenza' intesa come un 'possibile' scambiato per la sola realtà; compare il dogmatismo del 'mito' o del 'fatto'.

È, allora, interponendo in maniera più attenta le zone di interrogazione dentro quelle delle informazioni già date che si può riaprire il desiderio di un mondo più complesso.

Un'opera poetica problematizza il mondo, in quanto non risponde mai alle domande che l'hanno creata senza richiedere e provocarne altre a sua volta nella sua stessa figuratività. Essa crea o almeno consente la comparsa di altri contesti, di altri orizzonti e altri punti di vista, per i quali questi orizzonti sono il 'caso' e la vita. A differenza del ritorno alla domanda implicita che è un gesto critico, che separa le questioni, si tratta piuttosto di un gesto problematologico che, poiché mescola le questioni, i linguaggi e i mondi, e poiché li riconcilia all'improvviso, fa vedere la realtà altrimenti.

Abbiamo così un altro modo per accedere a questa conclusione banale: l'interrogazione, come intelligenza e come emozione, è insieme il desiderio e l'effetto del passaggio da un contesto ad un altro, da un mondo ad un altro mondo.

[tr. it. di Valentina Patruno]

⁵⁰ MV p. 282.

⁵¹ TR1 pp. 113-14.

Annalisa Caputo

***Paul Ricoeur e l'ermeneutica delle arti.
Dalla singolarità dell'opera alla singolarità della vita.***

Abstract: Starting from Rembrandt and the Ricoeurian interpretation of the famous painting *Aristotle touches the bust of Homer*, this essay focuses on the text/interview with Paul Ricoeur *Arts, Languages and Hermeneutic Aesthetics*. Trying to indicate the innovative themes of the interview, Caputo identifies (as a link-category between the philosophy of art and philosophy of life) the question of singularity, and the possibility/impossibility of communicating the naked experience that characterizes it.

Partendo da Rembrandt e dall'interpretazione che Ricoeur dà del noto quadro *Aristotele tocca il busto di Omero*, il saggio si sofferma sul testo/intervista di Paul Ricoeur *Le arti, i linguaggi e l'estetica ermeneutica..* Provando ad indicare i temi 'innovativi' presenti in essa, Caputo arriva ad individuare, come categoria-cerniera tra la filosofia dell'arte e la filosofia dell'esistenza, la questione della singolarità (e della possibilità/impossibilità di comunicare la nuda esperienza che la caratterizza).

Keywords: *Hermeneutics, Arts, Singularity, Rembrandt, Communicability*
Parole chiave: *Ermeneutica, arti, singolarità, Rembrandt, comunicabilità*

1) Aristotele 'tocca' il busto di Omero: la filosofia in dialogo con l'altro da sé

«Questo quadro di Rembrandt, intitolato *Aristotele che guarda un busto di Omero* (...) – scrive Ricoeur in *L'unico e il singolare* – è il simbolo dell'impresa filosofica, quale io la percepisco»¹.

Da un lato 'il filosofo' per eccellenza, Aristotele. Dall'altro 'il poeta' per eccellenza, Omero. La filosofia, spiega Ricoeur «non comincia da niente; inizia a partire dalla poesia»². Inizia, potremmo dire allargando lo spettro³, dal pre-filosofico, dall'a-filosofico, da ciò che è 'altro' da se stessa. E non si limita a guardare e contemplare, ma 'tocca' il busto di Omero. Tocca la vita. Vuol farne esperienza.

Sé come un altro è il titolo del libro più famoso di Ricoeur⁴. Ma è anche, se vogliamo, la cifra della sua filosofia ermeneutica, la radice e il senso della sua impostazione interpretativa e dialogica. Non a caso è stato definito da molti interpreti «il filosofo di tutti i dialoghi»⁵.



¹ P. Ricoeur, *L'unico e il singolare*, tr. it. di E. D'Agostini, Servitium, Sotto il monte (BG), 2000, p. 47.

² Ibid.

³ Come fa Ricoeur in altri testi; cfr. per esempio: Id., *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Seuil, Paris, 1992.

⁴ Id., *Sé come un altro*, tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993.

⁵ Rimandiamo per questo al nostro [Editoriale](#).

La sua filosofia per principio è dialogo: con la storia della filosofia, certo. Ma anche con psicanalisi, con le scienze (scienze umane e scienze della natura), con la linguistica, lo strutturalismo, ecc. Ma tutto questo è possibile (e doveroso) nell'ottica ricoeuriana, perché la filosofia è, potremmo dire, sé come un'altra. È in quanto dialogo con l'alterità, con ciò che è diverso da lei. Così come ognuno di noi non sarebbe se stesso senza il dialogo interno con l'alterità che ci abita (e che siamo noi stessi, siamo noi a noi stessi), così come ognuno di noi non sarebbe se stesso senza il dialogo (conscio o inconscio, verbale o non verbale) che da sempre, da quando nasciamo fino all'ultimo istante della nostra vita 'siamo' (dialogo con chi ci è accanto, con i 'tu', con i ciascuno, con gli amici e con i nemici, con i libri che leggiamo e con i segni delle storie, dalla storia che abitiamo⁶), così pure è per la filosofia. Che non sarebbe se stessa se non fosse in dialogo interno con la propria storia, ma anche in dialogo con tutto ciò che filosofia non è.



Il quadro di Rembrandt, nell'interpretazione di Ricoeur, ce lo ricorda. «La filosofia è sempre un lavoro di secondo grado, (...) un discorso di secondo livello»⁷. Non è mai 'filosofia prima', ma sempre 'filosofia seconda'.

Il lavoro dell'interpretazione (del *logos*, se vogliamo) si pone sempre a partire da qualcosa che lo precede: che sia «il linguaggio ordinario, quello delle scienze, della psicanalisi, il discorso poetico». Ed è quello che Ricoeur ha fatto durante tutto l'arco della sua vita, moltiplicando gli 'altri', moltiplicando i discorsi, i linguaggi, le discipline con cui ha voluto entrare in dialogo. Per arricchire – in questa mediazione – la stessa filosofia. E darle vita.

Ora, da qui parte la nostra riflessione: da quello che effettivamente pare un paradosso all'interno del percorso ricoeuriano. Perché, se è vero quello che abbiamo detto, se questo quadro è il simbolo per Ricoeur della stessa filosofia, allora la filosofia ricoeuriana dovrebbe avere come partner privilegiato il linguaggio poetico o comunque il linguaggio dell'arte, in generale. Infatti, dice Ricoeur sempre in *L'unico e il singolare*, quando usiamo il termine 'poetico' dobbiamo intenderlo in senso ampio, come linguaggio che «produce senso», come «energia creatrice, «primitiva, originale e originaria»⁸. Heidegger direbbe 'poiesis', creazione in senso lato.

Ma Ricoeur non è Heidegger e, per lasciare 'ampio' lo spettro dialogico della propria filosofia, non la chiude nel dialogo con le scienze umane, o con la poesia o la letteratura o l'arte. E, anzi, verrebbe da dire, questo dialogo originario e intimo, quasi lo nasconde. Non lo esplicita, non lo pubblicizza, non lo esteriorizza. Tanto che non esiste un libro che Ricoeur dedichi in maniera monografica alla poesia e tanto meno all'arte.

Ecco il paradosso. Del suo rapporto con il poetico e l'artistico Ricoeur non ci parla in maniera sistematica e chiara.

Per comprenderlo, per comprendere quella che di fatto è comunque una chiave di autointerpretazione decisiva (come mostra appunto la scelta di questo quadro di

⁶ Il riferimento è ovviamente alla triplice costituzione della persona, in Ricoeur: relazione/cura rispetto a sé, ai 'tu' e ai 'ciascuno' tramite le istituzioni. Rimandiamo per questo al nostro *Io e tu. Una dialettica fragile e spezzata. Percorsi con Paul Ricoeur*, Stilo, Bari, 2009, pp. 114 sgg.

⁷ P. Ricoeur, *L'unico e il singolare*, cit., p. 51.

⁸ Ibid.

Rembrandt) dobbiamo scavare tra le pieghe dei non detti ricoeuriani. Dobbiamo rincorrere, insomma, il tema del rapporto tra filosofia e arte tra citazioni sparse, interviste rilasciate in occasioni diverse, articoli d'occasione.

È questo anche il motivo per cui, tutt'oggi, non esiste una riflessione sistematica su Ricoeur e l'ermeneutica dell'arte (e questo numero di "Logoi" vuole appunto iniziare a colmare questa lacuna). Cosa strana se è vero che, come stiamo cercando di dire, l'arte e la poetica in generale sono e restano una chiave di lettura fondamentale (nascosta, sottotraccia, eppur decisiva) nel pensiero ricoeuriano.

Le questioni in gioco, capiamo, sarebbero tante.

Personalmente più che il rapporto di Ricoeur con questo o con quell'artista o musicista o regista o poeta, e più che le questioni strettamente estetiche, ci interessano le questioni teoriche in gioco.

2) Nodi teorici in gioco

Per capire la posizione di Ricoeur rispetto al tema dell'arte, delle arti, ci sono (oltre al già citato *L'unico e il singolare*) un paio di interviste in particolare a cui dobbiamo rivolgerci: *La critica e la convinzione* (l'ultimo capitolo di questa lunga intervista è dedicato proprio a *L'esperienza estetica*⁹); e poi [*Le arti, i linguaggi e l'estetica-ermeneutica estetica*](#) (di cui presentiamo la traduzione italiana in questo numero di "Logoi").

Sono delle letture interessanti (anche se frammentarie ed occasionali; o forse proprio per questo). Sono interessanti perché leggendo queste pagine capiamo quali siano le domande a partire dalle quali Ricoeur affronta la questione dell'opera d'arte. E anche i pensatori da cui le 'prende' (o comunque con cui entra in dialogo). Ci limitiamo ad indicare queste questioni in maniera schematica (perché poi affronteremo solo un aspetto di questi temi):

- il rapporto tra universale e singolare nell'opera d'arte (con riferimento a Kant e alla *Critica del giudizio*); e, da Kant, come sotto-questione:
- la possibilità di definire il bello e il brutto;
- poi: la questione della comunicabilità di un'opera e della sua ricezione, che si collega alla
- questione della temporalità dell'opera d'arte (e qui i riferimenti sono ovviamente Heidegger e Gadamer); ma anche, in maniera diversa e complementare, Hegel e Marx;
- il rapporto tra copia e *mimesis* nell'opera d'arte (e qui di nuovo Gadamer, ma prima ancora Platone e Aristotele);
- l'opera come linguaggio e dunque come rfigurazione di un mondo (tema centrale in Ricoeur, in particolare in relazione alla letteratura). Strettamente legato a questo tema, quello della
- funzione 'metaforica' dell'arte (Nietzsche, ma non solo; pensiamo al dialogo a distanza con Derrida, sul tema della metafora);
- la verità dell'opera d'arte, e quindi l'arte come luogo chiaro, evidente di contestazione dell'idea della verità come adeguazione (e qui i riferimenti sono di nuovo Heidegger e Gadamer);
- il rapporto tra rappresentazione ed espressione in un'opera;
- il mutamento del valore rappresentativo dell'opera nelle arti del Novecento;
- il legame tra opera d'arte ed emozioni;
- la relazione di unità e differenza tra le diverse forme artistiche;
- la necessità di leggere 'insieme' le arti per comprendere la loro radice comune e le loro differenze;
- il rapporto delle arti con il silenzio e l'ineffabile e la posizione limite della musica (e qui il dialogo con Jankélévitch);
- il dono reciproco dei linguaggi (quello che le arti donano alla filosofia e la filosofia alle arti);
- il rapporto tra estetica, etica e religione¹⁰.

⁹ P. Ricoeur, *La critica e la convinzione*. Intervista a cura di François Azouvi e Marc de Launay, tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1997; ultimo cap.: *L'esperienza estetica*, pp. 239-257.

¹⁰ Rimandiamo per tutto questo alla lettura dell'intervista a [Ricoeur: *Le arti, i linguaggi e l'estetica-ermeneutica*](#).

Anche solo da questo indice (banale), possiamo renderci conto non solo di quante siano le problematiche in gioco, ma di come, di fatto, siamo davanti a questioni teoretico-ermeneutiche più che strettamente estetiche. Infatti, le rare volte in cui Ricoeur adopera il termine 'estetica', lo fa usandolo come aggettivo più che come sostantivo. La sua filosofia è 'ermeneutica'. Dal dialogo con gli altri linguaggi, saperi, esperienze, la filosofia emerge arricchita delle specifiche sfumature di questi 'altri' linguaggi. La sfumatura estetica è una di queste possibilità. Ma non la radice dell'interrogazione.

Insomma, vogliamo dirla in maniera ancora più forte. Ricoeur non fa filosofia dell'arte. E non gli interessa farlo. Si interessa anche all'arte (come agli altri linguaggi) perché nell'esperienza artistica e nella sua alterità rispetto alla filosofia (alterità radicale) trova delle domande. Domande che solo l'esperienza artistica sa porre e può porre. E che non pone nella stessa maniera la psicanalisi, o la scienza, o la storia della filosofia.

A Ricoeur interessano le domande che provengono dall'opera. Dalle opere. Quindi, se vogliamo usare l'espressione *ermeneutica delle arti*, è necessario farlo mettendo l'accento sul primo termine: non si tratta di interpretare le opere d'arte, ma di capire che cosa le arti possano dare e dire all'ermeneutica, alla questione dell'interpretazione e più in generale alla domanda sull'esistenza e sul suo senso.

Poste queste necessarie premesse/cornice, possiamo passare al cuore del nostro intervento. È chiaro che per dare un'idea compiuta dell'ermeneutica delle arti in Ricoeur dovremmo affrontare tutti questi punti. Ed in questa sede è impossibile.

Scegliamo, allora, solo un tema/chave, una parola/chave su cui lavorare. Lasciando tutte le altre questioni sullo sfondo. Scegliamo di presentare la questione, la domanda relativa alla 'singolarità' in relazione all'opera d'arte. Perché ci sembra il nervo scoperto (da cui si possono intravedere quasi tutti gli altri nodi su indicati); ma soprattutto mi sembra la questione, la domanda più 'nuova', più particolarmente 'ricœuriana' rispetto a tutte le altre.

3) L'universalità della comunicabilità dell'opera

Abbiamo già anticipato che qui il riferimento originario è a Kant e alla *Critica della giudizio*. Ricoeur si definisce spesso un kantiano post-hegeliano. Non perché gli interessino le risposte di Kant, ma perché trova interessante la tensione universalizzante del pensatore di Königsberg, il suo tentativo di tener fermo l'universale insieme al singolare. Questa è l'eredità ermeneutica di Kant, secondo Ricoeur; questo è il recupero che l'ermeneutica fa della tensione kantiana, dopo Hegel, dopo lo storicismo, dopo i rischi del relativismo storico. Ricoeur lo chiama: «il guadagno post-kantiano di un ritorno all'estetica kantiana»: «la riconquista del trans-storico sul momento storico»¹¹, potremmo dire, anche, la riconquista di un momento universale/universalizzante dentro il momento singolare/individualizzante.

Certo oggi non lo possiamo più fare nei termini kantiani, non possiamo più pensare che esista un 'bello' universale. Oggi meno che mai. Chi potrebbe dire che un Munch o un Picasso siano universalmente belli?

E, d'altra parte, noi oggi non ci illudiamo nemmeno



¹¹ P. Ricoeur, *Le arti, i linguaggi e l'estetica-ermeneutica*, cit., p. 43.

più che l'arte classica fosse universalmente bella.

Basterebbe pensare all'Afrodite di Cnido di Prassitele, che fu rifiutata dai suoi committenti, perché non rispondeva ai criteri di bellezza della sua epoca. Non esiste la bellezza classica. È un mito.

Ecco: Ricoeur ricorda (raccogliendo il guadagno degli autori che citati prima: Hegel, Marx, Heidegger, Gadamer) che l'opera d'arte ha una sua trans-storicità (permanenza, perduranza). Eccede il proprio tempo («il momento storico della sua costituzione»), pur nascendo nel suo tempo. «È in eccesso rispetto alla propria produzione» e perciò può parlare ad ogni epoca, al di là della propria epoca¹². Questa è la sua prima forma di universalità, universalizzabilità.

Un'opera d'arte è universale (o comunque può essere universale) perché 'parla'. Perché 'comunica', dice Ricoeur. È comunicabile¹³.

Ecco che quindi Ricoeur sposta la problematica dell'universalità dell'opera d'arte sul versante che gli è più congeniale. Abbiamo qualcuno/qualcosa che parla (l'artista, l'opera) e qualcuno che vede, ascolta, legge, interpreta, fruisce, riceve (il 'ricettore' dell'opera d'arte).

Così come un libro si rivolge potenzialmente ad «un pubblico temporalmente aperto e indefinito»¹⁴, così pure ogni opera d'arte.

Ma che cosa fa sì che un'opera sia, possa essere comunicabile? Ricoeur risponde con un termine potremmo dire tipico di una certa filosofia francese: è la 'mostrazione' (*monstration*). «Il fatto che l'opera d'arte voglia – al di là della intenzionalità dell'autore, nella misura in cui è un'opera d'arte – essere condivisa, e quindi prima ancora essere mostrata»¹⁵.

Un'opera è per mostrarsi, cioè per comunicarsi, cioè per «creare condivisione tra il creatore e il suo pubblico»¹⁶. Questo è evidente in quelle che Ricoeur con Henri Gouhier chiama «le arti a due tempi»: quelle in cui l'esistenza dell'opera richiede un secondo tempo che è quello della sua ri-creazione: rappresentazioni teatrali, esecuzioni musicali, realizzazioni coreografiche che partono da un libretto, da una partitura, uno scritto»¹⁷.

Qui è evidente che un'opera è per mostrarsi. Non c'è teatro se non davanti ad uno spettatore. Non c'è concerto se non davanti ad un ascoltatore. Ma, secondo Ricoeur (e qui Gadamer *docet*), tutto questo vale anche per quelle che Gouhier chiama «le arti ad un tempo» («quelle in cui l'esistenza dell'opera coincide con la sua creazione, la pittura e la scultura per esempio»¹⁸), perché anche in questo caso ciò che fa sì che un'opera sia tale (e continui a parlare al di là dei tempi) è la sua capacità di ri-crearsi in chi la incontra.

È «in questa capacità indefinita di essere reincarnato – e in un modo ogni volta storicamente differente, ma sostanzialmente ed essenzialmente fondatore – ma



¹² Ibid.

¹³ Ibid.: «Si potrebbe dire che l'opera d'arte sfugga al momento storico della sua costituzione ed è questa temporalità di secondo grado che costituisce la temporalità della comunicabilità. Questa comunicabilità trans-storica è l'equivalente razionale dell'oggettività, sia del bello che del sublime»

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ivi, pp. 43-44.

¹⁶ Ivi, p. 44.

¹⁷ Ibid. Il riferimento di Ricoeur è a H. Gouhier, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris, 1989.

¹⁸ Ibid.

sostanzialmente ed essenzialmente fondatore – che il significato profondo che il significato profondo (...)»¹⁹ di un'opera d'arte emerge.

È la mostrazione, il mostrarsi in un tempo (ma l'essere potenzialmente aperta ad una ricezione infinita in ogni tempo) che fonda la possibilità di comunicazione di un'opera. E la comunicazione altro non è che ricreazione, reincarnazione, «re-iscrizione multipla e indefinita»²⁰: in una parola, 'interpretazione'.

Questo è chiaro, immediato, nel caso della lettura di un libro. Dice Ricoeur: «ogni trama è singolare e ha esattamente lo statuto dell'opera d'arte indicato da Kant: quello di una singolarità che ha la possibilità di essere condivisa»²¹. Ogni libro, potremmo dire, è *uno e centomila*. Perché è l'insieme di tutte le interpretazioni (la storia degli effetti) che di quel libro sono state date. E ogni volta è il 'mio' libro. Perché quella storia parla a me. E dice a me cose che non dice agli altri.

È il nucleo dell'ermeneutica ricoeuriana: l'obiettivo dell'interpretazione non è tanto o solo comprendere l'opera (cercare di capire che cosa voleva dire l'autore, il suo linguaggio, il suo contesto storico o psicologico), ma comprendersi davanti all'opera, comprendere se stessi. Ricoeur qui riprende una metafora di Proust. I romanzi sono come delle lenti d'ingrandimento che gli autori donano ai lettori, perché possano guardare dentro se stessi. E provare a scoprire parti di sé che, prima della lettura di quel romanzo, erano del tutto sconosciute²².



Ma questo vale per ogni opera d'arte, se veramente ci incontra. Se veramente accade l'incontro. Così come, se mi lascio incontrare da una persona, se mi faccio mettere in discussione dalla persona che ho di fronte, dopo averla incontrata non sono più la stessa (posso uscirne arricchita o ferita, ma comunque ne sarò segnata, cambiata), alla stessa maniera, se l'opera mi parla e se io la lascio parlare, da questo incontro uscirò modificata.

È – di nuovo – il processo di riconfigurazione; o, se vogliamo, la dialettica sé/altro, di cui parlavamo all'inizio.

Ricoeur dice: «come lettore non mi trovo che perdendomi»²³. È il primo momento, la distanza da sé, dal mondo, il perdersi nella lettura, il perdersi nell'opera, il perdersi nell'altro: perché lo voglio ascoltare, voglio cercare di capire che cosa ha da dirmi, voglio farmi arricchire dalla sua alterità.

Poi c'è il ritorno a sé, la riconfigurazione. Chiudo il libro, finisce il concerto. Esco dal museo. Finisce il dialogo con quella persona. Che cosa mi ha detto, dato questo incontro? In che cosa sono stato modificata? Come è cambiata la mia identità, grazie a quell'alterità?

È quella che Ricoeur chiama la «rifigurazione mimetica». Nel caso dell'opera si tratta della «creatività dell'arte che penetra nel mondo dell'esperienza quotidiana per rielaborarla dall'interno»²⁴.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ivi, p. 46.

²² Marcel Proust, alla fine de *Il tempo ritrovato*, in un passaggio amato da Ricoeur e più volte citato, scriveva: «Invero questi, come ho dimostrato, non sarebbero stati 'miei lettori', ma i lettori di se stessi, essendo il mio libro qualcosa di simile a quelle lenti di ingrandimento che l'ottico (...) porge al cliente; il mio libro, grazie al quale avrei fornito loro il mezzo di leggere in loro stessi».

²³ P. Ricoeur, *Dal testo all'azione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1989, p. 112.

²⁴ Id., *La critica e la convinzione*, cit., p. 242.

Ma questo è chiaro, e in ogni caso a nostro avviso non consiste tanto o solo in questo l'originalità del discorso di Ricoeur: su questo ha parlato forse in maniera più chiara e originale Gadamer.

Torniamo allora al problema della singolarità, perché è qui, come dicevamo, che si gioca un livello paradossale e particolare discorso di Ricoeur²⁵. Magari discutibile. Ma che, proprio per questo dà a pensare.

Infatti a questo punto Ricoeur torna a Kant, e cerca di recuperare un'altra sua domanda. Potremmo dire: quella sul genio. Perché non ogni scarabocchio è opera d'arte? In che cosa consiste il segreto di un'opera? Perché un'opera mi parla, mi comunica, mi dice qualcosa e un'altra no?

4) Perché «un»'opera «mi» parla?

E, certo, potremmo spostare di nuovo il discorso sul livello storico (e anche Ricoeur lo fa e lo ricorda; solo al passato possiamo dire con certezza che un'opera era opera d'arte; se ha superato la propria storicità e ha continuato a parlare nei tempi successivi).

Ma questa è una questione di storia dell'arte, o di storia della critica d'arte. Non è una questione ermeneutico-esistenziale. La questione ermeneutico-esistenziale è invece: perché quest'opera parla a me? E la domanda non è banale. E non è solo una sfida alla teoria estetizzante-relativistica del gusto. È ovvio e sin troppo facile (oggi più che ai tempi di Kant) dire che non esiste un bello o un piacere oggettivo, che è bello ciò che piace, e quindi mi parla ciò che piace. E dunque a me piace Magritte e parla Magritte. Ad un altro piace Bach e parla Bach. Ad un terzo piace Godard e parla Godard. Certo. Ovvio. Ma la domanda è: che cosa fa sì che un'opera (nella sua singolarità, nella sua differenza da tutte le altre opere, parli a me, nella mia singolarità, nella mia differenza da tutte le altre persone: una differenza che non è solo di gusto, ma anche di storia, cultura, mondo, provenienza).

E la domanda è decisiva, a nostro avviso, proprio perché tocca (forse al di là di quanto Ricoeur stesso si sia reso conto) il cuore della teoria ermeneutica. Perché è la stessa domanda che io mi pongo quando sono con un'altra persona. E la scelgo. Per dialogare, per intrecciare le nostre storie, d'amicizia, d'amore, di condivisione, di lavoro, o anche solo per decidere di fare un tratto di strada insieme: perché la sua singolarità incontra la mia singolarità? È possibile realmente un 'noi'? Da dove parte questa condivisione (comunicazione, comunione) e dove conduce?



Anche in questo, a nostro avviso, l'opera d'arte può diventare modello ermeneutico. E quindi torniamo alla nostra domanda, solo apparentemente banale. Perché quest'opera parla a me? Domanda che evidentemente ne suppone per lo meno altre due: perché e come un'opera parla? E: perché e come io l'ascolto, posso ascoltarla?

²⁵ Sarebbe interessante (in altro luogo) confrontare l'idea di 'singolarità' di Ricoeur con quella del collega parigino Deleuze...

Dobbiamo ripartire dal discorso della comunicazione/comunicabilità dell'opera. In che cosa consiste?

Ricoeur collega il termine 'comunicabilità' con il termine 'contagiosità'. «La comunicabilità è la modalità dell'Universale senza concetto; si tratta di una sorta di incendio, di contagio (*de traînée de poudre, de contagion*) tra un caso e l'altro²⁶.

Si tratta di una comunicabilità, universalità, linguisticità (se vogliamo) che è universale pur non essendo concettuale. Si muove, potremmo dire (seguendo la metafora suggestiva dell'incendio e del contagio) a livello emotivo. E, però, certo, Ricoeur non crede nell'isteria delle masse. E il contagio di cui parla non è pathos sfrenato.



Fermiamo, però, per il momento, questo: si tratta di una comunicabilità in cui è in gioco non tanto e non solo il livello verbale della comunicazione, ma il livello immaginativo-affettivo. In cui è in gioco non tanto il livello concettuale, quanto il livello iconico-emotivo.

Accogliendo e rilanciando un'intuizione di Heidegger, Ricoeur fa notare che la nostra esistenza sia 'affettiva' (prima e più che riflessiva) e l'infinito delle nostre emozioni sia variegato di sfumature spesso a noi sconosciute, non ancora esplorate.

Il nostro animo è come uno strumento musicale (da qui *la musica come caso-limite tra le arti*²⁷): uno strumento che vibra in maniera diversa a seconda di come viene 'toccato' e a seconda dei tasti (o delle corde) che vengono sfiorati. A 'suonarlo' può essere la melodia del mondo, di un particolare evento (felice o doloroso). A farlo vibrare può essere la sinfonia di un amore o lo stridore di una rabbia, di una lotta, di una disperazione. Ma a modulare le corde del nostro animo può essere anche la lettura di un libro, l'ascolto di una poesia, la visione di un quadro, l'ascolto di un brano musicale. « al limite, non potremmo dire che ogni pezzo d'arte corrisponda ad un 'mood' [in inglese nell'originale]? L'opera d'arte si riferisce in effetti ad un'emozione che è scomparsa come emozione, ma è stata preservata come opera»²⁸.

5) Il coglimento 'singolare' dell'artista e del fruitore

Ecco la chiave del discorso. L'essenza dell'opera d'arte consiste in questo: conserva, condensa – in un'opera – un'emozione. La iconizza. Come un simbolo condensa in sé diversi possibili significati, così un'opera d'arte condensa in sé un universo possibile di emozioni.

E, certo, questo vale per ogni parola, per ogni esperienza, ma, nel caso dell'arte, proprio perché c'è meno parola, c'è meno concetto, c'è più silenzio, meno rappresentazione concettuale, più spazio del 'mood', proprio per questo c'è maggiore condensato di significato immaginativo-emozionale.

E, allora, siamo pronti per rispondere alla nostra domanda: perché un'opera parla, come comunica? «L'opera dice il mondo altrimenti che rappresentandolo; essa lo dice iconizzando il rapporto emozionale singolare dell'artista al mondo, ciò che ho chiamato il

²⁶ P. Ricoeur, *Le arti, i linguaggi e l'estetica-ermeneutica*, cit., p. 42.

²⁷ Ivi, p. 52. Rimandiamo, su questo, al nostro saggio, in questo stesso numero di "Logoi": [Paul Ricoeur e la musica come caso-limite nella sinfonia delle arti.](#)

²⁸ Ivi, p. 47.

suo *mood*»²⁹. C'è, dunque, all'origine, un rapporto emozionale singolare dell'artista, rispetto al mondo. C'è, dice ancora Ricoeur, un «coglimento singolare» della realtà. Che non è dato dal fatto che un'opera sia più o meno somigliante alla realtà.



«Se un'opera merita oggi di figurare nel nostro museo immaginario è perché (...) il suo vero oggetto non era la fruttiera o il volto della giovinetta con turbante, ma il coglimento singolare da parte di Cézanne o Vermeer della questione singolare che era stata loro posta»³⁰.



Un'opera d'arte è un coglimento singolare (un rapporto emozionale singolare) dell'artista, coglimento della questione singolare che viene posta all'artista nella manifestazione del mondo.

Che cosa significa? Un esempio evidente in questa direzione è Monet, con le sue ninfee, a cui non a caso abbiamo dedicato copertina ed Editoriale.

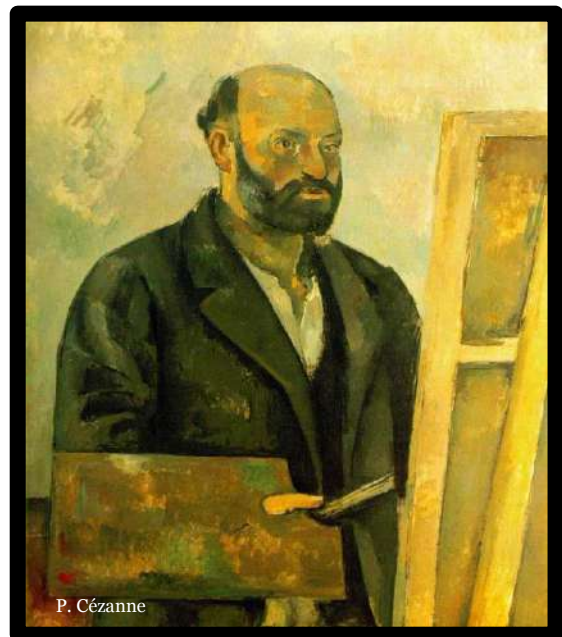
Uno altro esempio è Cézanne. Perché Cézanne sente il bisogno di fare più di cinquanta copie della *Montagne Sainte-Victoire*? Non è sempre la stessa montagna? No. Non è mai la stessa.

È come se Cézanne dovesse render giustizia a qualcosa che non è l'idea della montagna, che non è quanto ne viene detto in un discorso generale, ma che è la singolarità di 'questa' montagna, qui e ora, (...) che chiede di ricevere quell'aumento iconico, che solo il pittore le può conferire³¹.

Non esiste la montagna come idea, come universale. Esiste questa montagna qui e ora, che mi chiama, che chiede di essere dipinta, che chiede di ricevere quella condensazione emotiva, quell'aumento iconico che le può dare solo il pittore.

Non esiste una domanda universale, ma una domanda singolare che chiede una risposta singolare: dalla singolarità dell'artista, nella singolarità di questa particolare situazione dello spazio, del tempo, dell'atmosfera, del sentimento.

L'artista è colui il quale avverte, dice Ricoeur, questa domanda, questo appello, questa «esigenza», questo «obbligo», questa «urgenza di un debito impagato rispetto a qualcosa di singolare che singolarmente esige di essere detto»³². E l'artista lo dice. Lo 'dice'.



²⁹ Id., *La critica e la convinzione*, cit., p. 251.

³⁰ Ibid.

³¹ Ivi, p. 248.

³² Ivi, pp. 248-49.

E la cosa sorprendente è che questo singolare comunica qualcosa di universale.



La sua nuda esperienza, essa, era incomunicabile; ma, dal momento in cui può essere problematizzata nella forma di una questione singolare alla quale viene adeguatamente risposto nella forma di una risposta anch'essa singolare, proprio allora acquisisce una comunicabilità, diventa universalizzabile³³.

Ecco la meravigliosa stranezza, la stupefacente possibilità dell'arte. L'esperienza (dell'artista, ma di ogni uomo, di ognuno di noi) è sempre nuda esperienza. Incomunicabile. Come ogni esperienza singolare (solo mia), come ogni emozione individuale (solo mia). Come dirla, come comunicarla? L'altro la percepirà a partire da sé, come sua. E

non come la vivo io, come mia. Ma in ogni nuda esperienza c'è una domanda, c'è un appello, un'urgenza, un bisogno: che sia detta; di essere detta, comunicata. Che non sia solo mia, che possa essere condivisa, condivisibile.

Come è possibile questo? Il mistero dell'arte ci mostra una strada. Il pittore (il musicista, il regista, il poeta, lo scrittore) tramite i colori, le linee, i pieni i vuoti, i silenzi e le note, l'immagine in movimento, le metafore e le narrazioni prova a condensare la sua singolare esperienza, in un particolare momento della sua vita e della sua storia. Iconizza il suo rapporto emozionale con il mondo: qui e ora. Rende i diversi aspetti di questo qui e ora «più densi» e li «intensifica nell'atto di condensarli»: proprio come fa un simbolo, una metafora. «Raccoglie una polisemia»³⁴, che la polisemia infinita dell'esperienza, della vita.

L'opera d'arte – spiega Ricoeur - può avere un effetto paragonabile a quello della metafora: integrare livelli di senso accavallati, frenati e contenuti insieme. L'opera d'arte costituisce, così, l'occasione per scoprire quegli aspetti del linguaggio che la sua pratica usuale, la sua funzione strumentalizzata di comunicazione ordinariamente dissimulano³⁵.

Il linguaggio ordinario, nella sua pratica, nel logorio dell'uso, nel diventare mero strumento di comunicazione, spesso fallisce nella comunicazione. Fallisce proprio là dove ciò che vorrebbe comunicare è più profondo e intenso. Perché lì non arriva. Resta nella superficialità della comunicazione generale, del generale, del generico.

Ma questa generalità, concettualità ordinaria del linguaggio, per cui ad ogni parola corrisponde una cosa, fallisce nell'espressione. Perché non



³³ Ivi, p. 249.

³⁴ Ivi, p. 240.

³⁵ Ivi, p. 241.



riesce a dire come fa l'arte *questa è una pipa*; questo è l'amore; questo è il dolore.

Non è così con l'universalità dell'arte. Che invece sa che l'esperienza è singolare. E si preoccupa di comunicare solo la propria singolarità.

Nessuno può morire al posto mio. Nessuno può vivere al posto mio. Nessuno può vedere questa cattedrale al posto mio e diping

erla al posto mio.

Io so già che la mia risposta all'appello di questa cattedrale è singolare, come la mia esperienza davanti a questo sacro. E, infatti, scrive Ricoeur: «la cattedrale di Auvers di van Gogh (...) non rappresenta quella chiesa, (...) ma materializza in un'opera visibile ciò che resta invisibile e cioè l'esperienza unica e probabilmente sbigottita che van Gogh ne aveva quando l'ha dipinta»³⁶.

E perciò può parlare, può comunicare in profondità. Perché non comunica un concetto astratto e generale (come rischia di fare il linguaggio ordinario, corrente). Ma parla da singolo a singolo, come direbbe Kierkegaard. «Impegna, dice Ricoeur, uno spettatore, un ascoltatore... - in rapporto di singolarità con la singolarità dell'opera»³⁷.

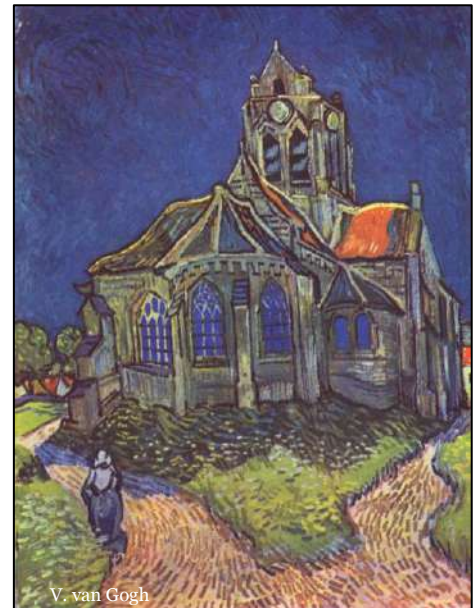
Ogni opera d'arte è l'esperienza di un singolo, che parla ad un singolo. E per questo, ad ognuno di noi dice cose diverse. Ma, proprio per questo, per questo stesso motivo «è il primo atto di una comunicazione ad altri e virtualmente a tutti»³⁸. Proprio perché parla al singolo nella sua singolarità, può in linea di principio parlare a tutti i singoli.

E, allora, ad ogni opera, si potrà applicare il motto di Zarathustra: *un'opera per tutti e per nessuno*. Per nessuno che non sia disposto a farsi raggiungere, nella propria singolarità dalla singolarità di quell'opera. Per tutti quelli che vorranno lasciarsi toccare e trasformare dalla sua alterità. «L'opera è come una fiammata, che esce da se stessa, toccandomi e toccando, al di là di me stesso, l'universalità degli uomini»³⁹. È la fiammata/contagio della comunicabilità dell'opera di cui parlavamo prima.

Ecco allora che cosa fa l'opera: andando «fino in fondo alla esigenza di singolarità (...) offre la sua massima possibilità alla più alta universalità (...): tale è il paradosso che bisogna probabilmente sostenere»⁴⁰.

Quanto più l'artista, dunque, sarà quel singolo, quanto più l'artista non si farà condizionare dall'utile, dal commercio, da quanto è di moda, quanto più l'artista sarà magari anche inattuale, controcorrente, ma singolare, pronto a dire, come solo lui sa e può fare, l'urgenza di ciò che in lui chiede di essere detto... tanto più la sua opera parlerà; comunicherà la sua singolarità. E tanto più lo farà ai singoli, a noi nella nostra singolarità, in maniera universale. Perché l'esperienza, l'emozione, la vita è singolare. E anche l'arte. Viceversa non è arte ma ripetizione di ciò che è già stato detto, pensato, comunicato.

E su questo sfumiamo, lasciando il percorso sospeso su due domande. Che meriterebbero un altro spazio e un altro tempo.



³⁶ Ivi, p. 250.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid. «Fintanto che l'opera non si è aperta un varco fino all'emozione analoga, essa resta incompresa, ed è in grado che ciò capita frequentemente» (ivi, p. 248).

⁴⁰ Ivi, p. 250.

6) Concludendo: e la vita? E la filosofia?

Innanzitutto: e la vita?

Non è, forse, questo processo che abbiamo descritto nell'arte, il processo fondamentale di ogni forma di comunicazione? Non è forse vero che quando vogliamo comunicare agli altri noi stessi – quando voglio comunicare la mia vita singolare, ad un altro singolo – lo posso fare solo andando fino in fondo alla mia singolarità? Non è forse vero che, quanto più siamo noi stessi, nella nostra verità (anche contraddittoria e lacerata, non mascherata da



ciò che genericamente si dice e si pensa di noi), quanto più ci denudiamo delle maschere e ci mostriamo nella nostra fragilità, la fragilità della nostra nuda esistenza, povera di parole, povera di certezze, povera di generalità, quanto più non ci facciamo condizionare dall'utile, dal commercio, da quanto è di moda, quanto più siamo magari anche inattuali, controcorrente, ma singolari, pronto a dire, come solo come noi possiamo dire, l'urgenza di ciò che in noi (in me, qui e ora, nella mia storia singolare di vita) chiede di essere detto, ... tanto più realmente parliamo, realmente comunichiamo, perché allora è la 'mia' vita che parla: prima e più delle mie le parole?

...

E la filosofia? Permettetemi di concludere su questa questione. Bruciante. Ma che credo sia la sfida che pensatori come Ricoeur (ma anche come tanti altri francesi, Derrida, Deleuze, Nancy; e, consentiteci, pensatori come Heidegger e Nietzsche, pensatori singolari, della singolarità) ci hanno consegnato, con la loro decostruzione della filosofia metafisico-concettuale, astrattiva, universale nel senso generale e generico del termine ci consegna. E la filosofia? Se la filosofia è lavoro del concetto e solo lavoro del concetto, potrà mai essere singolare? Potrà mai comunicare qualcosa?

Che rapporto c'è tra singolarità e filosofia? Tra emozione e concetto? Può la filosofia essere comunicazione da singolo a singolo? E, se sì, come?

O forse lo è sempre stata malgrado 'lei' (se dai tempi di Platone come fiamma si accende da fuoco che balza, solo per una vita vissuta insieme, dialogata insieme, pensata insieme)...

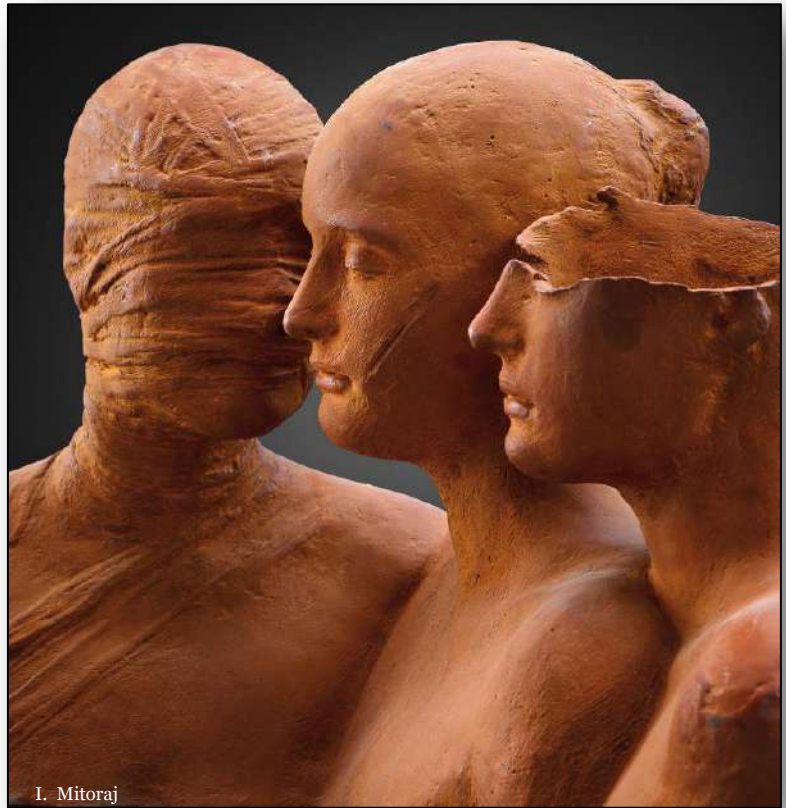
E forse lo è ancora oggi, malgrado noi, docenti di filosofia, e scrittori del concetto...

Forse ancora oggi la filosofia continua a 'parlare' – dentro il concetto, oltre il concetto – dalla singolarità di chi ha pensato (i grandi filosofi del passato) e di chi prova ancora a pensare nel presente (noi piccoli professori di filosofia), alla singolarità di chi legge (un libro di filosofia), di chi ascolta (una lezione di filosofia)...

Può, ancora, oggi, la filosofia comunicare qualcosa? E, come, se nella vita di chi fa filosofia, insegna filosofia, studia filosofia, scrive di filosofia, prima non parla la vita?

Non è forse vero, anche nella filosofia, come hanno mostrato i filosofi più radicali, nella loro radicale tragicità, che non si può comunicare che nel singolare? Forse, anche una

filosofia, quando parla, è perché è la vita che parla in quella filosofia (l'urgenza della vita, le domande radicali della vita, le lacerazioni e gli abissi della vita... parlano in quella filosofia): prima e più che le parole, che quella filosofia è riuscita o riuscirà mai a dire.



Annalisa Caputo

***Paul Ricoeur and the Hermeneutics of the Arts.
From the Singularity of the Work of Art to the Singularity of
Human Existence.***

Abstract: Starting from Rembrandt and the Ricoeurian interpretation of the famous painting *Aristotle touches the bust of Homer*, this essay focuses on the text/interview with Paul Ricoeur *Arts, Languages and Hermeneutic Aesthetics*. Trying to indicate the innovative themes of the interview, Caputo identifies (as a link-category between the philosophy of art and philosophy of life) the question of singularity, and the possibility/impossibility of communicating the naked experience that characterizes it.

Keywords: *Hermeneutics, Arts, Singularity, Rembrandt, Communicability*

1) Aristotle ‘touches’ the bust of Homer: philosophy in dialogue with the ‘other’

«This painting by Rembrandt entitled Aristotle with a Bust of Homer, is the symbol of the philosophic endeavor, as I perceive it»¹. On the one hand, ‘the philosopher’ par excellence, Aristotle. On the other, ‘the poet’ par excellence, Homer. Philosophy, says Ricoeur, «does not begin from nothing; it begins from the Poetry»². It begins, we could say, widening the spectrum³, from the pre-philosophical, from the a-philosophical, from what is ‘other’ from itself. Aristotle does not limit himself to looking and admiring, but ‘touches’ the bust of Homer. He touches life. He wants to experience it.

*Oneself as Another*⁴ is the title of the most famous book by Ricoeur. But it is also, perhaps, the key to his hermeneutical philosophy, the root and the meaning of his interpretative and dialogic approach. It is no coincidence that many interpreters have called him «the philosopher of all dialogues»⁵. His philosophy as a matter of principle is dialogue: with the history of philosophy, of course, but also with psychoanalysis, with the sciences (the humanities and the natural sciences), with linguistics, structuralism, etc.

All of this is possible (and necessary) in Ricoeur’s view, because – we could say – philosophy is oneself as another. It is a dialogue with



¹ P. Ricoeur, *L'Unique et le Singulier*, Stanké/Alice éditions, Montréal/Bruxelles, 1999, p. 53.

² Ibid.

³ See, for example, P. Ricoeur, *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Seuil, Paris, 1992.

⁴ Id., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

⁵ I take the liberty of referring to my [Introduction \(“Logoi”, 2015, I, 1\)](#).

otherness, with what is different from you.

Just as each of us would not be himself without the internal dialogue with the otherness that inhabits us (and that we ourselves are... as another), just as each of us would not be himself without the dialogue (conscious or unconscious, verbal or non-verbal) that we have always *been*, from the moment we are born until the last moment of our life (a dialogue with those around us, with the 'you', with 'everyone', with friends and with enemies, with the books we read and with the symbols of the stories: the story that we live⁶), so it also is for philosophy, which would not be itself, if it were not in internal dialogue with its own history, but also in dialogue with all that philosophy is not.

The Rembrandt painting, in Ricoeur's interpretation, reminds us of this. «Philosophy is always a second degree labor, (...) a second level of discourse»⁷. It is never 'first philosophy', but always 'second philosophy'. The work of interpretation (of *logos*, so to speak) always arises from



something that precedes it: i.e., «ordinary language, that of the sciences, psychoanalysis, poetic discourse». And that is what Ricoeur did throughout his whole life, multiplying the *others*, multiplying the discourses, languages, disciplines with which he chose to enter into dialogue. To enrich – in this mediation – philosophy itself, ... and to generate it.

Now, this is where our reflection begins: from that which actually seems to be a paradox within the Ricoeurian path. Because, if what we have said is true, if this framework is, for Ricoeur, the symbol of philosophy itself, then Ricoeurian philosophy should have poetic language, or at least the language of art in general, as its privileged partner. In fact, says Ricoeur *L'Unique et le Singulier*, when we use the term 'poetic' we understand it in a broader sense, as a language that «creates meaning», as a «creative, primitive, original and originating energy»⁸. Heidegger would say *poiesis*, creation in the broadest sense.

However, Ricoeur is not Heidegger and, to keep the dialogic spectrum of his philosophy vast, he does not limit it to a dialogue with the human sciences, or with poetry or literature or art. Indeed, one might say, he almost hides this original and intimate dialogue. He does not explicate it, advertise it, nor externalize it. So much so, that Ricoeur never dedicated a Monograph to poetry, let alone art.

Herein lies the paradox. Ricoeur does not speak in a systematic and clear way of his relationship with the poetic and the artistic. To understand it, to understand what is, *de facto*, in any case, a key to decisive self-interpretation (precisely as the choice of this painting by Rembrandt shows) we have to dig into the folds of the unspoken Ricoeur. In short, we have to look for the theme of the relationship between philosophy and art in scattered quotations and various interviews.

This is also the reason why, still today, there is no systematic reflection on Ricoeur and the hermeneutics of art (this issue of "Logoi" will attempt to begin to fill this gap). This is strange if it is true that, as we are trying to say, art and poetics in general are and remain fundamental keys (hidden, concealed, yet decisive) in Ricoeurian thought.

There are many issues at play.

⁶ I am referring to the 'threefold structure' of the 'person' in Ricoeur: *Self/Others/Institutions*. See my book *Io e tu. Una dialettica fragile e spezzata. Percorsi con Paul Ricoeur*, Stilo, Bari, 2009, pp. 114 sgg.

⁷ P. Ricoeur, *L'Unique et le Singulier*, cit., p. 61.

⁸ Ibid.

Personally, rather than Ricoeur's relationship with this or that artist or musician or filmmaker or poet, and more than strictly aesthetic issues, I am interested in the theoretical issues at play.

2) Theoretical issues at play

To understand Ricoeur's position on the theme of art (of the arts), there are (in addition to the text already mentioned, *L'Unique et le Singulier*) a couple of interviews in particular to which we must turn: *Critique and Conviction*⁹ and *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics*¹⁰ (we present the [Italian translations of this Interview in "Logoi", 2015, I, 2](#)).

They are interesting Interview (despite the fact that they are fragmentary and episodic; or perhaps because of it). They are interesting because, reading these pages, we can understand what questions Ricoeur started from when addressing the issue of artwork; and we can also understand the thinkers from whom Ricoeur takes these questions (or, in any case, with whom he enters into a dialogue). We will limit ourselves to indicating these issues in a schematic way (because we will then address only one aspect of these issues).

- First, the relationship between universal and singular in artwork (with reference to Kant and to *Critique of Judgment*); and, from Kant, as a sub-question:
- the possibility to define beauty and ugliness.
- Then, the question of the communicability of a work and its reception, which relates to...
- the issue of the temporality of an artwork (and here the references are obviously Heidegger and Gadamer), but also Hegel, in a different and complementary way.
- The relationship between copy and *mimesis* in artwork (and here again Gadamer, but even earlier, Plato and Aristotle);
- artwork as language and, therefore, as refiguration of a world (a central theme in Ricoeur, in particular in relation to literature).
- Closely related to this theme is that of the metaphorical function of art (Nietzsche, but not only; consider the long-distance dialogue with Derrida on the theme of the metaphor);
- the truth of artwork, and then art as a clear place, obviously to dispute the idea of truth as adaptation (here the references are again Heidegger and Gadamer).
- The relationship between representation and expression in an artwork;
- the change in the representative meaning of the arts in the 20th century;
- the relationship between works of art and emotions;
- the relationship of unity and difference between the different art forms.
- The need to interpret the arts 'together' to understand their common roots and their differences;
- the relationship of the arts with silence and the ineffable, and the limit-case of music (here the dialogue with Jankélévitch);
- the reciprocal gift of languages (i. e., that which the arts give to philosophy and philosophy to the arts);
- the relationship between aesthetics, ethics and religion.

Even from this (banal) list, we can see not only how many issues are involved, but how we are faced with questions that are theoretical-hermeneutical more than strictly aesthetic. On the rare occasions in which Ricoeur uses the term *aesthetics*, he does so using it as an adjective rather than a noun. His philosophy is hermeneutic. From a dialogue with other languages, knowledge, and experiences, philosophy emerges enriched the specific nuances of these *other* languages. The aesthetic nuance is one such possibility. But not the root of the question. In short, we want to say it even more strongly. *Ricoeur does not make*

⁹ P. Ricoeur, *Critique and Conviction. Conversations with Francois Azouvi and Marc de Launay*, translated by K. Blamey, New York, 1998 (*Aesthetic Experience*, cap. 8), pp. 171-186.

¹⁰ *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics. Interview with Paul Ricoeur. Conducted by Jean-Marie Brohm and Magali Uhl* (September 20, 1996 in Paris), tr. engl. by R.D. Sweeney and J. Carroll: <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur-e6.php> ([Italian translation: P. Ricoeur, *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica. Intervista a cura di J.-M. Brohm e M. Uhl* \(Parigi, 20 settembre 1996\), tr. it. di A. Caputo, in "Logoi", 2015, I, 2](#)).

philosophy of art. And he is not interested in doing so. He is ‘also’ interested in art (as in other languages) because in artistic experience and in its otherness, as compared to philosophy (radical otherness), he finds some questions, questions that only the artistic experience know; questions that psychoanalysis, or science, or the history of philosophy do not ask in the same way. Ricoeur is interested in the questions that come ‘from’ the artwork (from the artworks). So, if we want to use the expression *hermeneutics of the arts*, it must be done by putting the emphasis on the first word: it is not the case of interpreting the works of art, but of understanding what the arts can give and say to hermeneutics, to the question of interpretation and, more generally, to the question about existence and its meaning.

Having established these necessary prerequisites/framework, we can now move on to the heart of our discussion.

It is clear that to give a complete idea of the hermeneutics of the arts in Ricoeur we must address all these points. Which would be impossible in this context. We will choose, then, just one subject/key, a word/key to work on; and we will leave all the other issues in the background.

We choose to present the issue, the question, about *singularity* in relation to the work of art. In fact, it seems the raw nerve (from which you can glimpse almost all the other issues mentioned above); but, most of all, it seems to me to be the *newest* issue, question, the one most particularly ‘Ricoeurian’, in comparison with all the others.

3) The universality of the communicability of artwork

We have already mentioned that the original reference here is to Kant and to the *Critique of Judgment*. Ricoeur often called himself *a post-Hegelian Kantian*: not because he was interested in the answers of Kant, but because he found the universalizing tension of the thinker (his attempt to hold the universal to the singular) to be interesting. This is the hermeneutic heritage of Kant, according to Ricoeur. This is the recovery that hermeneutics makes of Kantian tension, after Hegel, after historicism, after the risks of historical relativism. Ricoeur calls it: « the post-Kantian benefit of a return to the Kantian aesthetic»: «the reconquest of the transhistorical over the historical constitutes»¹¹.

We could also call it the recapturing of a universal/universalizing moment in the singular/individualizing moment.

Of course, today we can no longer do this in Kantian terms, we can no longer think that there is a universal *beautiful*. Today less than ever. Who could say that ‘Munch’ or ‘Picasso’ are universally beautiful?

On the other hand, today we no longer have any illusions that classical art was universally beautiful.



¹¹ *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics. Interview with Paul Ricoeur:*
<http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur-e.php>.

Just think of Aphrodite of Knidos (Praxiteles), which was rejected by its buyers, because it did not meet the criteria for beauty of its era. Classical beauty does not exist. It is a myth.

So, Ricoeur reminds us (learning from the authors mentioned before: Hegel, Marx, Heidegger, Gadamer) that a work of art has its own trans-historicity. It exceeds its period, despite being created in its period («the work of art escapes the history of its constitution»). «The result here is in excess of its»¹². Therefore, it can speak to every era, beyond its era. This is its first form of universality, universalizability.

A work of art is universal (or at least can be universal) because it speaks. Because it communicates, says Ricoeur. It is communicable¹³.

So, then Ricoeur shifts the problem of the universality of the artwork to the aspect that interests him most. We have someone/something that speaks (the artist, the artwork) and someone who sees, listens, reads, interprets, uses, receives. Just as a book is potentially addressed to «a temporally open and indefinite public»¹⁴, so is every work of art. But what makes it possible for a work to be communicable? Ricoeur responds with a term we could call typical of a certain French philosophy: monstration. «the fact that a work of art aims, beyond the intentionality of its author, and insofar as it is a work of art, to be shared, therefore first of all to be shown»¹⁵.

A work made to show itself, that is, to communicate, that is, to create sharing «between the creator and his»¹⁶.

This is evident in what Ricoeur (with Gouhier) calls the arts «of two times»: «those where the existence of the work requires a second time, which is that of its recreation: theatrical representation, musical execution, choreographic realization beginning with the writing of a libretto, of a score, of a script»¹⁷.

It is clear that a work is made to be shown. There is no theater if not in front of a viewer. There is no concert if not in front of a listener. But, according to Ricoeur (and here Gadamer docet), this also applies to those that Gouhier calls the «arts of one time», («those where the existence of the work coincides with its creation: painting and sculpture, for example»¹⁸), because, even in this case, what makes an artwork an artwork (and lets it continue to communicate beyond the limits of time) is its ability to re-create itself in those who come into contact with it.

Indeed, «it is perhaps here, in this indefinite capacity to be reincarnated, and in a way each time historically different, but substantially and essentially founding, that the profound signified»¹⁹ of a work of art emerges.



¹² Ibid.

¹³ Ibid.: «One could say that the work of art escapes the history of its constitution, and it is this temporality of a second degree which constitutes the temporality of communicability. This transhistorical communicability is the rational equivalent of objectivity, as much in the beautiful as in the sublime».

¹⁴ Ivi, <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur-e2.php>

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. [see H. Gouhier, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris, 1989].

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

It is in ‘monstration’ (i. e.: showing itself in one time, but being potentially open to infinite reception in all times) that lays the foundation for the possibility of a work to communicate. And communication is nothing more than recreation, reincarnation, «‘monstration’ renewed endlessly»²⁰: interpretation. This is clear, immediate, in the case of reading a book.

Ricoeur says: «each plot is singular and has exactly the status of the work of art according to Kant: the singularity capable of being shared»²¹.

Each book, we might say, is *one and one hundred thousand*. Indeed, it is the whole of all interpretations (the ‘history of effects’) that have been given to that book. And every time it is my book, because the story speaks to me and it tells me things it does not tell others. This is the core of Ricoeurian hermeneutics: the aim of the interpretation is not so much, or only, to understand the work of art (try to understand what the author meant, his language, his historical or psychological context), but to understand oneself in front of the work of art, understand one’s self.

Here Ricoeur recaptures a metaphor of Proust. Novels are like magnifying glasses that authors give to readers, so that they can look inside themselves and try to discover parts of themselves that, before reading that novel, were completely unknown²².

However, this applies to every work of art, if we really encounter it, if the encounter really happens. In the same way that, if I let myself be met by a person (if I let the person in front of me question who I am), after having met him/her, I am no longer the same (I may come

out of it enriched, or wounded, but, in any case, he/she will have left a mark on me, I will be changed), in the same way, if the work of art speaks to me and if I let it talk, this encounter will change me.

It is the process of reconfiguration; or, we can say, the self/other dialectics, which we spoke of at the beginning.

Ricoeur says: «as reader, I find myself only by losing myself»²³. It is the first moment: the distance from self, from the world; it is losing oneself in reading, losing oneself in the work of art, losing oneself in the other: because I want to listen, I want to try to understand what it has to tell me, I want to be enriched by its otherness.

Then there is the return to self, the reconfiguration. I close the book; the concert ends; I leave the museum; the dialogue with that person ends. What did he/she/it tell me, in this meeting? How have I been changed? How has my identity changed, thanks to that otherness?



²⁰ Ibid.

²¹ Ivi: <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur-e3.php>

²² In *A la recherche du temps perdu* (in a passage loved and quoted by Ricoeur), Marcel Proust writes: «I thought more modestly of my book and it would be inaccurate even to say that I thought of those who would read it as ‘my’ readers. For, it seemed to me that they would not be ‘my’ readers but the readers of their own selves, my book being merely a sort of magnifying glass like those which the optician at Combray used to offer his customers- it would be my book but with its help I would furnish them with the means of reading what lay inside themselves».

²³ P. Ricoeur, *Hermeneutics and Human Sciences*, Cambridge University Press, 1983, p. 144

It is what Ricoeur calls 'mimetic reconfiguration'. In the case of the work of art, «the creativity of the art consists, penetrating the word of everyday experience in order to rework it from inside»²⁴.

However, this is clear, and, in any case, in our opinion the originality of Ricoeur's discourse lies not so much, or only, in this. Gadamer spoke of this perhaps in a clearer and more original way. Let us return to the problem of singularity, because it is here, as we said, that Ricoeur's argument plays on a particular and paradoxical level: perhaps questionable; but that, for this very reason, makes us think. In fact, at this point Ricoeur turns to Kant, and tries to recover another of his questions. We could say: the one about genius. Why is every doodle not a work of art? What is the secret of an artwork? Why does one work of art speak to me, communicate to me, tell me something, and another does not?

4) Why does 'one' work of art speak to 'me'?

Of course, we could move the conversation to the historical level again (Ricoeur also does so and remembers: only looking to the past can we say with certainty that a work was a work of art; if it has exceeded its historical significance and continued to speak in later times). However, this is a question of art history, or of the history of art criticism. It is not a hermeneutic-existential question. The hermeneutic-existential question is instead: why does this work speak to me? And the question is not trivial.

It is not only a challenge to the aesthetic-relativistic theory of taste. It is obvious and much too easy (more now than at the time of Kant) to say that there is not an objective beauty or pleasure, that beauty is in the eye of the beholder, so what I like speaks to me. So, I like Magritte and Magritte speaks to me. Another person likes Bach and Bach speaks to him. A third party likes Godard and Godard speaks to its. Sure. Obviously. But the question is: what makes a work (in its singularity, in its difference from all the other works) speak to me, in my singularity, in my difference from all the others: a difference that is not only of taste, but also of history, culture, world, origin. And the question is decisive, in our opinion, because it touches (perhaps beyond what Ricoeur himself realized) the heart of the hermeneutics theory.

Indeed, it is the same question that I ask myself when I am with someone else. And I choose him: to have a dialogue, to interweave our stories, of friendship, of love, of sharing, of work, or even just to walk a stretch of road together: why does his/her singularity meet my singularity? Is an 'us' truly possible?

Where does this sharing (communication, communion) begin and where does it lead?

Even here, in our view, the work of art can become a hermeneutical model. So, we return to our question, which is only seemingly trivial.

Why does this work speak to me? A question that clearly supposes at least two others: why and how does a work of art speak? And: why and how do I listen to it, can I listen to it?



²⁴ Id., *Critique and Conviction*, cit., p. 173.

We have to start from the discussion about the communication/communicability of the artwork. What is it? Ricoeur links the term ‘communicability’ with the term ‘contagiousness’. «Communicability is the modality of the universal without concepts; it is a matter of a powder train, of contagion (*de traînée de poudre, de contagion*) from one case to another»²⁵.

It is a communicability, universality, linguisticity (so to speak) that is universal without being conceptual. We could say (following the suggestive metaphor of fire and contagion) that it moves on an emotional level.

However, of course, Ricoeur does not believe in the ‘hysteria of the masses’ and the contagion he speaks of is not unbridled pathos.

Let us stop this, though, for the moment: it is a communicability in which what is at play is not so much, and not only, the level of verbal communication, but the imaginative-affective level. It is a communicability in which what is at stake is not so much the conceptual level, as the iconic-emotional level. Embracing and reintroducing an insight of Heidegger’s, Ricoeur points out that our existence is affective (first of all, and more than reflexive) and the infinity of our emotions is varied with nuances often unknown to us, not yet explored. Our soul is like a musical instrument (see *Music as Limit-Case*²⁶). We are like a ‘musical instrument’, that vibrates differently, depending on how it is *touched* and depending on the keys (or strings) which are lightly touched. It can be the melody of the world, of a particular event (happy or sad) that *plays* it. It can be the symphony of love or the screech of rage, of a struggle, of despair that makes it vibrate. But even reading a book, listening to a poem, looking at a picture, or listening to a song can modulate the strings of our soul. «Although, at the limit, could not one say that to each piece of art there corresponds a *mood*? The work of art in effect is referred to an emotion which has disappeared as emotion, but which has been preserved as a work»²⁷.



5) The singular grasp of the artist and of the receiver

This is the key of the discussion. The essence of a work of art consists in this: it preserves, concentrates an emotion in a work of art. It ‘iconifies’ it. As a symbol concentrates in itself several possible meanings, in the same way, a work of art concentrates in itself a possible universe of emotions.

Of course, this applies to every word, to every experience, but, in the case of art – exactly because there are fewer words, there is less concept (there is more silence, less conceptual representation, more space for the *mood*) – there is a greater concentration of imaginative-emotional meaning.

So, we are ready to respond to our question: why does a work of art speak, how does it communicate? «The work expresses the word by iconizing the singular emotional relation of the artist to the word, which I have called the ‘*mood*’ »²⁸.

²⁵ *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics. Interview with Paul Ricoeur:*
<http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur-e.php>.

²⁶ See A. Caputo, *Paul Ricoeur e la musica come caso-limite nella sinfonia delle arti.*, “Logoi”, 2015, I, 2.

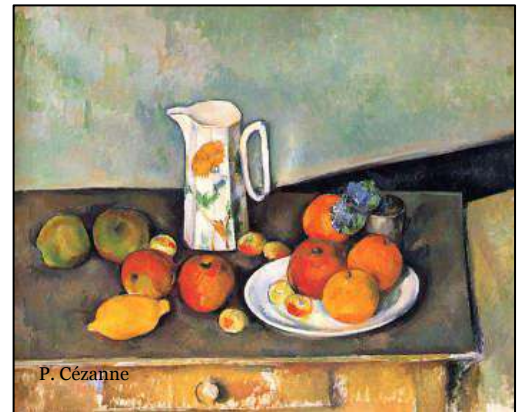
²⁷ *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics. Interview with Paul Ricoeur:*
<http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur-e4.php>

²⁸ Id., *Critique and Conviction*, cit., p. 181.

There is, at the beginning, the artist's singular emotional relationship, with regard to the world. There is, says Ricoeur, a 'singular grasp' of reality. Which is not related to whether a work of art is more or less similar to reality.



«If [a work] deserves to figure today in our imaginary museum, it is because (...) its genuine object was not the fruit bowl or the face of the young girl in the turban but the singular grasp by Cézanne or Vermeer of the singular question posed to them»²⁹.

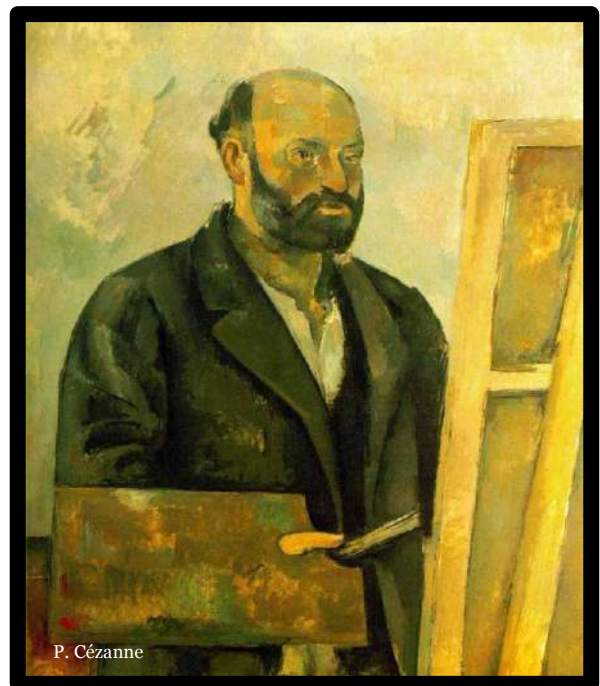


A work of art is a singular grasp (a singular emotional relationship) by the artist, a grasp of the singular question that is put to the artist in the expression of the world. What does this mean? An obvious example is Monet, with his water lilies, to which, not coincidentally, we have dedicated the cover and Editorial. Another example is Cézanne. Why did Cézanne feel the need to make more than fifty copies of *Montagne Sainte-Victoire*? Is it not always the same mountain? No. It's never the same.

It is as if it were necessary for Cézanne to do justice to something that was not the idea of the mountain – not the terms we use in general discourse – but that represented the singularity of *this* mountain, here and now, (...) what insists on receiving the iconic augmentation the painter alone can confer upon it³⁰.

The mountain does not exist as an idea, as a universal. There is only 'this' mountain 'here and now', calling me, asking to be painted, asking to receive that emotional concentration (iconic increase) that only the painter can give it. There is no universal question, but a singular question that requires a singular response: from the singularity of the artist, in the singularity of this particular situation of time, space, atmosphere, and feeling.

The artist is the person who perceives (Ricoeur says) this question, this appeal, this «urgency of an unpaid debt with respect to something singular that had to be said in a singular manner»³¹. And the artist 'says' it. And the surprising thing is that this singular communicates something universal.



²⁹ Ibid.

³⁰ Ivi, p. 178.

³¹ Ivi, p. 179.

[The] naked experience as such was incommunicable; but, as soon as it can be problematized in the form of a singular question which is adequately answered in the form of a response that is singular as well, then it acquires communicability, it becomes universalizable³².



This is the wonderful strangeness, the amazing possibility of art. Experience (of the artist, but of every man, every one of us) is always naked experience. Incommunicable. Like each unique experience (mine only), like each individual emotion (mine only). How can I express it, how can I communicate it? The other will perceive it starting from himself, as his. And not as I live it, as mine. But in every naked experience there is a question, there is an appeal, an urgency, a need: to be said, communicated; which

is not only mine, which can be shared, shareable.

How is this possible? The mystery of art shows us a way. The painter (musician, filmmaker, poet, writer), with colors, lines, fullness and emptiness, silences and notes, moving images, metaphors and narratives, tries to concentrate his singular experience in a particular moment of his life and his story. He iconifies his emotional relationship with the world: here and now. He renders the different aspects of this 'here and now' «ever denser» and he «intensifies them in condensing them»: in the same way that a symbol, or a metaphor does. He gathers a «polysemy»³³, which is the infinite polysemy of experience, of life. «The work of art can have an effect comparable to that of metaphor: integrating levels of sense that are overlaid, preserved and contained together»³⁴.

Ordinary language, in his practice, in the wear and tear of use, in becoming a mere instrument of communication, often fails in communication. It fails precisely where what it would like to communicate is deeper and more intense. Indeed, it does not reach those depths. It remains in the superficiality of general communication; it remains in the general, in the generic.



³² Ivi, p. 179.

³³ Ivi, p. 172.

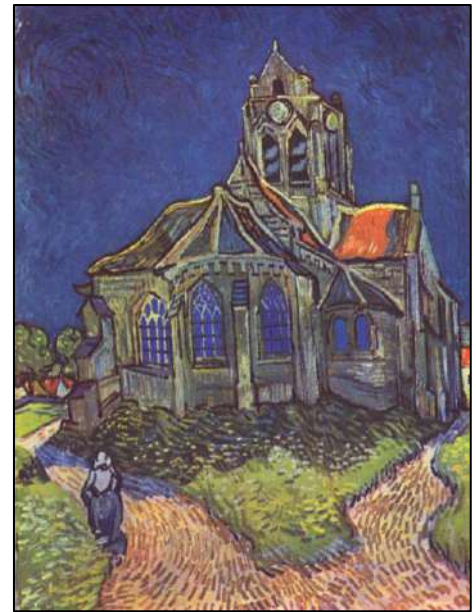
³⁴ Ibid.



This generality (the ordinary conceptuality of language, in which each word corresponds to one thing), fails in expression, because it is not able to say, in the way art does, *this is a pipe*; this is love; this is pain. It is not the same with the universality of art, which, instead, knows that experience is singular. And is only concerned with communicating its own singularity.

No one can die for me. No one can live for me. No one can see this cathedral for me and paint it for me. I already know that my response to the appeal of this cathedral is singular, as my experience before it is sacred.

«Van Gogh's *Church at Auvers-sur-Oise* (...) does not represent the village church (...), but materializes in a visible work what remains invisible, namely the unique and probably crazed experience that van Gogh had of it when he painted it»³⁵. Therefore, it can speak, can communicate in depth: because it is not communicating an abstract and general concept (as ordinary, common language risks doing). It speaks one to one, as Kierkegaard would say. It «involves each time a spectator, a listener, a reader who is also in a relation of singularity with the singularity of the work»³⁶.



Every work of art is the experience of a singularity, who speaks to a singularity. And, because of this, it says different things to each of us. But, exactly for this reason, because it speaks to the individual in his singularity, it can, in principle, speak to all individuals; «it is the first act of a communication of the work to others and, virtually, to all»³⁷.

Then, you can apply the words of Zarathustra to each work of art: a work for everyone and for no one. Not for anyone who is unwilling to be reached, in his singularity, by the singularity of that work of art; but for all those who want to be touched and transformed by its otherness. «The work is like a trail of fire issuing from itself, reaching me and reaching beyond me to the universality of humanity»³⁸. It is the *powder train/contagion* of the communicability of the work mentioned earlier.

Here then is what the work of art does. «To follow the requirements of singularity to the end is to give the best chance of the greatest universality: such is the paradox that must probably be maintained»³⁹.

Therefore, the more the artist will be 'that singularity', the more the artist will not be affected by profit, by trade, by what is fashionable, the more the artist will perhaps be outdated, counter-current, but 'singular', ready to tell (as only he knows how, and only he can) the urgency of what inside him asks to be told ... the more his work will speak, will communicate its singularity; and the more it will communicate to the individual (to us in our singularity) universally. Indeed, experience, emotion, and life are singular; and even art. The opposite is not art, but a repetition of what has already been said, thought, communicated.

So, on this we will trail off, leaving this train of thought unsettled on two questions. They deserve another space and another time.

³⁵ Ivi, pp. 179-180.

³⁶ Ivi, p. 180.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

6) Concluding: what about life? And philosophy?

First of all: and life? Is not the process that we have described in art perhaps the fundamental process of all forms of communication? Is it not true that when we want to communicate ourselves to others – when I want to communicate my singular life, to another individual – I can only do it by fully expressing my singularity? Is it not true that the more we are ourselves, in our truth (even contradictory and torn, not masked by what is generally said and thought of us), the more we strip off our masks



and we show in our fragility (the fragility of our naked existence, poor in words, poor in certainties, poor in generalities), the more we are not influenced by profit, by trade, by what is fashionable, the more we are perhaps outdated, counter-current, but singular (ready to tell, as only we can tell, the urgency of what inside us, inside me, here and now, in my singular history of life, asks to be told) ... the more I really talk, I really communicate, because then it is 'my' life that speaks: before and more than my words?

...

And philosophy? Let me conclude on this issue. Scorching. But I think it is the challenge that thinkers like Ricoeur (as well as many other French, Derrida, Deleuze, Nancy; and, allow me say, thinkers such as Heidegger and Nietzsche, singular thinkers, thinkers on singularity) delivered to us, with their deconstruction of metaphysical-conceptual, abstractive philosophy: the 'universal' philosophy in the general and generic sense of the term 'universal'.

And philosophy? If philosophy is the work of the concept and only the work of the concept, can it ever be singular? Can it ever communicate anything? What is the relationship between singularity and philosophy, between emotion and concept? Can philosophy be communication between one individual and another? And, if so, how?

Or perhaps it always has been so, despite 'philosophy' itself (if since the time of Plato, «as light that is kindled by a leaping spark», only «as a result of communion», of a life lived together, through dialogue together, conceived together⁴⁰).

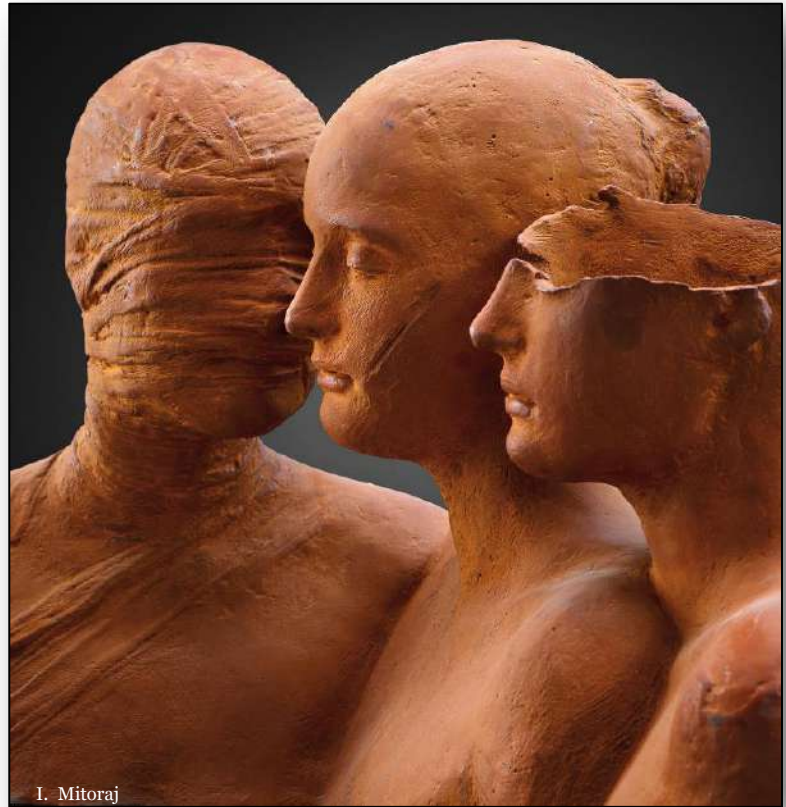
Perhaps it still is so, in spite of us, professors of philosophy, and writers of the concept. Perhaps philosophy still continues to speak today – within and beyond the *logos* – from the singularity of those who thought (the great philosophers of the past) and of those who still try to think in the present (we little philosophy professors) to the singularity of those who read (a book of philosophy), or listen (to a lesson in philosophy).

Can philosophy still communicate something today? And how, if in the lives of those who philosophize, teach philosophy, study philosophy, write about philosophy, life does

⁴⁰ Plato, *Seventh Letter*, 341 c-d.

not first speak? Is it not true, even in philosophy, as shown by the more radical philosophers, in their radical tragedy, that you cannot communicate but in the singular?

Perhaps, even when a philosophy ‘speaks’, it is because it is life that speaks in that philosophy (the urgency of life, the radical questions of life, the wounds and the depths of life ... speak in that philosophy): before and more than the words that that philosophy has been able to say or will ever say.



Pamela S. Anderson

***L'estetica di Paul Ricoeur. Tradizione e innovazione.*¹**

Anderson presents Ricoeur's aesthetics as critical rethinking of two normally opposing traditions: that of Aristotle and that of Kant. In doing this, she shows how Ricoeur encourages active engagement with and against various critiques posed by Marxists, Post-structuralists and Post-moderns: to signify something new in the pregnant present vis-a-vis the immanent future.

La Anderson presenta l'estetica ricoeuriana come ripensamento critico di due tradizioni normalmente opposte, come quella aristotelica e kantiana. E, nel fare questo, mostra come Ricoeur incoraggi un impegno attivo con e contro le diverse critiche della tradizione estetica, incluse quella marxista, strutturalista e postmoderna: per 'significare' qualcosa di nuovo nel presente, un presente pregrno dell'immanente futuro.

Keywords: *Kantian Aesthetics, Aristotelian Aesthetics, Tradition, Innovation, Mimesis*

Parole chiave: *Estetica kantiana, estetica aristotelica, tradizione, innovazione, mimesis*

C'è una sensazione che tiene insieme l'arrivo e la prospettiva, in maniera tale che ti sembra di 'recuperare il passato e prefigurare il futuro', e così completare il cerchio del tuo essere [S. Heaney]²

Nella sua *Poetica* Aristotele discute della *mimesis* come di una capacità, o di una potenzialità, radicata nella natura e realizzata dalla natura umana, in quanto proprietà congenita al modo naturale dell'umanità di costruire e abitare l'universo. Così intesa, la *mimesis* è all'origine dell'arte in quanto imitazione.

Questa antica visione dell'origine e della natura dell'arte è stata ampiamente criticata nella modernità. Invece Paul Ricoeur offre quella che trovo essere un'audace riabilitazione della dottrina aristotelica della *mimesis*, come pure una audace rilettura di Immanuel Kant. La mia tesi è che Paul Ricoeur miri a restituire significato alla tradizione estetica e, allo stesso tempo, a significare qualcosa di nuovo, nella gravidanza del presente, di fronte all'immanenza del futuro. Intendo, dunque, chiarire la tensione tra tradizione e innovazione nella fenomenologia ermeneutica di Ricoeur per scoprire in essa la precisa natura della sua estetica.

Fin dall'inizio potremmo stupirci davanti alla coerenza dell'estetica di Ricoeur per il modo in cui tenta di unire due tradizioni conflittuali come quella aristotelica e quella post-kantiana (comprendendo anche Hegel, forse Schiller, Husserl e la Arendt). Infatti le considerazioni di Ricoeur sull'origine e sulla natura dell'opera d'arte sembrano mostrare una particolare tensione anti-aristotelica, nella misura in cui egli introduce in esse la teoria post-kantiana dell'immaginazione umana. Ricoeur connette la *mimesis* a un principio di progetto umano cognitivo di riformulazione della realtà, modellato sia sulla categoria kantiana di immaginazione produttiva (propria della *Critica della ragion pura*) sia sull'idea di giudizio riflettente (propria della *Critica del giudizio*).

¹ P. S Anderson è Professoressa di *Modern European Philosophy of Religion* all'Università di Oxford. L'originale inglese (*Paul Ricoeur's Aesthetics: Tradition and Innovation*, "Journal of French and Francophone Philosophy", 2010, 3, pp. 207-220) è anche disponibile al link: <http://jffp.pitt.edu/ojs/index.php/jffp/article/viewFile/35/32>.

Si ringraziano l'Autrice e la rivista per il permesso di traduzione concesso.

² S. Heaney, *The Redress of Poetry*, Clarendon Press, Oxford, 1990, p. 12.

Tuttavia, potenzialmente più problematico per molti filosofi contemporanei è il fatto che Ricoeur miri a recuperare il significato dell' autentico discorso estetico, un discorso che è diventato oggetto della critica moderna e postmoderna. Sarebbe sufficiente citare una qualsiasi delle varie critiche, tutte radicali, poste da marxisti, poststrutturalisti e femministe o dai metafisici aristotelici o dagli esteti kantiani, per riconoscere la formidabile sfida che inevitabilmente pone l'appropriazione ricoeuriana di queste tradizioni. Per poter discutere queste critiche (potenzialmente distruttive), ricostruirò l'estetica di Ricoeur, tenendo conto in particolare di *Tempo e racconto* (voll. 1-3) e *Sé come un altro*.

Per iniziare ho bisogno di una struttura di riferimento. È possibile individuare varie teorie estetiche che hanno, nel corso della storia intellettuale dell'occidente, costruito diverse modalità di intendere l'opera d'arte e ciò che le dà valore.

Nelle discussioni più recenti, sono stati evidenziati quattro elementi, rilevanti per la valutazione del lavoro di un'opera (*work*) d'arte: il *lavoro stesso dell'opera*, l'*artista*, il rapporto con il *mondo* e il *pubblico*. Usando questi elementi, possono essere proposti quattro tipi di teoria:

- 1) la teoria mimetica, che è basata sulla relazione tra opera d'arte e mondo;
- 2) la teoria espressiva, che è basata sulla relazione tra opera d'arte e artista;
- 3) la teoria pragmatica, che si occupa della relazione tra opera d'arte e pubblico;
- 4) la teoria oggettiva, che si occupa unicamente della relazione dell'opera d'arte con se stessa, intesa come oggetto puro e autonomo.

Come dicevo in apertura, ritengo che la teoria mimetica spieghi l'arte essenzialmente come un'imitazione degli aspetti del mondo. Questa è probabilmente la teoria estetica più antica. E, però, l'approccio mimetico come pure quello espressivo sono stati delegittimati intellettualmente da alcuni teorici contemporanei. I decostruzionisti insistono per esempio sul fatto che ogni opera è qualcosa di autonomo; il testo non imita niente al di fuori di se stesso. Altri postmoderni, invece, mostrano un interesse prevalentemente pragmatico in relazione all'effetto dell'opera sul pubblico.

Bene: a mio avviso le considerazioni ricoeuriane sull'estetica sono informate da una combinazione di tutte e quattro queste teorie. Possiamo vedere questa combinazione di elementi considerando, anche solo schematicamente, la teoria ricoeuriana della *mimesis* (*mimesis I*, *mimesis II*, *mimesis III*).

La *mimesis I*, in quanto prefigurazione dell'azione umana, comprende elementi che riguardano sia la mimetica e sia le teorie espressive dell'estetica. Essa coinvolge le risorse strutturali, simboliche e temporali, che rendono possibile la composizione poetica di un'opera. Ad esempio, la semantica dell'azione, le norme della società e le circostanze della storia vengono ad essere tutti elementi costitutivi della prefigurazione³.

La *mimesis II*, in quanto configurazione dell'esperienza, prevede l'incorporazione della teoria mimetica e della teoria oggettiva, e specialmente delle concezioni aristoteliche e kantiane dell'opera d'arte. L'opera imita la realtà umana in modo tale da 'liberare' il lettore/ascoltatore; l'opera espone le qualità formali obiettive che rendono possibile il giudizio sulla sua bellezza come comunicazione di un piacere universale⁴.

³ Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto I*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1986, pp. 117-140

⁴ Id., *Tempo e racconto III*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1986, pp. 241-278.

La *mimesis III*, in quanto rfigurazione della prassi umana, unisce le teorie della mimetica e della pragmatica. La rfigurazione narrativa, storica o di finzione, mira a mediare tra il mondo del testo e il mondo del lettore⁵.

Riguardo alle poetiche della rfigurazione Ricoeur afferma che

La nuova component di cui si arricchisce la poetica dipende allora da una 'estetica' (...), se vogliamo restituire al termine di estetica l'ampiezza di senso che gli conferisce l'*aisthesis* greco e dargli per tema l'esplorazione delle molteplici maniere in cui un'opera, agendo su un lettore, lo segna. Questo essere segnato ha questo di notevole, che combina, in un'esperienza di tipo particolare, una passività e un'attività⁶.

Dalle considerazioni ricoeuriane sulla prefigurazione, configurazione e rfigurazione dell'esperienza, si deduce che la *mimesis* è una funzione dell'essere umano, il quale, in quanto essere duplicemente strutturato, deve mediare tra passività e attività, sensibilità e comprensione, finito e infinito, transitorio e permanente. Per Aristotele la *mimesis* è un modo naturale di costruire e abitare il mondo; mentre, in termini più moderni, la triplice *mimesis* ricoeuriana ha anche lo scopo di mediare il tempo, e cioè l'esperienza storica, con l'eternità, e cioè con la possibilità di significati sempre trascendenti⁷.

Se volgiamo ora, invece, la nostra attenzione al background moderno dell'estetica di Ricoeur, dobbiamo riconoscere che il suo debito maggiore è nei confronti di Kant, il quale offre la prima definizione intellettuale di estetica come campo autonomo nella filosofia. In realtà, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-'62) e la sua *Aesthetica* (1750-'58), precedono di poco Kant (1724-1801) e la sua *Critica del giudizio* (1790). Scrivendo prima di Kant, Baumgarten definisce l'estetica in termini di apprensione dei fenomeni sensibili; e introduce il concetto di evoluzione della bellezza come perfezione fenomenica. Tuttavia, è Kant che formula la caratteristica definizione moderna di estetica, intendendola come una dimensione autonoma che unisce due differenti aspetti dell'esperienza consapevole.

Kant sostiene che l'atto di unificazione è performato dalla facoltà di giudizio, che, nell'ordine delle nostre facoltà cognitive, forma un termine medio tra l'intelletto e la ragione; tale giudizio è governato da principi indipendenti e a priori, i quali costituiscono l'estetica e la rendono una dimensione particolare della filosofia⁸.

Ma seguiamo ancora la posizione di Kant. Dopo le prime due critiche, nelle quali Kant rivela le fondazioni *a priori* sia della conoscenza che della moralità, rimane il compito non solo di dare unità al progetto critico attraverso lo studio del giudizio, ma anche di dimostrare la legittimità dei giudizi di gusto; e in particolar modo del *giudizio riflettente*, caratteristico dell'estetica. Kant offre un'analisi e una deduzione che dimostrano la base a priori di questo particolare tipo di giudizio. I giudizi estetici non devono essere confusi o identificati con la conoscenza del mondo fenomenico o con l'attività della ragione pura pratica. Ma questo non implica che tali giudizi siano semplicemente particolaristici. Essi hanno una pretesa di universalità o, come dice Ricoeur, di comunicabilità: «(...) un tema centrale dell'estetica kantiana [è il fatto che] la comunicabilità costituisce una componente intrinseca del giudizio di gusto»⁹.

E già Kant accennava al fatto che il giudizio di gusto non è un giudizio intellettuale, né logico, ma estetico. Questo significa che il giudizio di gusto è tale che le sue ragioni

⁵ Ivi, pp. 151-158.

⁶ Ivi p. 257.

⁷ Ivi, pp. 367 sgg.

⁸ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, tr. it. a cura di L. Amoroso, con testo tedesco a fronte, BUR, Milano, 1995.

⁹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 277.

determinati non possono che essere soggettive¹⁰. Kant mantiene sempre una dicotomia di base tra il soggettivo e l'oggettivo, pur trasformando il significato di questi termini.

Ora, la posizione post-kantiana di Ricoeur è data dal fatto che l'operazione narrativa della *mimesis II* ha il carattere di un giudizio, e più precisamente di un giudizio riflettente, nel senso kantiano del termine. Infatti una funzione delle configurazioni narrative è quella di unificare una successione temporale. Per dirla con Ricoeur:

L'arte narrativa si riflette (...) nel tentativo di 'afferrare insieme' eventi successivi. L'arte narrativa, così come l'arte corrispondente di seguire una storia, quindi, richiede che siamo in grado di estrarre una configurazione da una successione; e il suo (...) interesse fondamentale è il mondo aperto dall'autore e dal testo¹¹.

Così concepita, la 'restaurazione' del discorso estetico di Ricoeur dà valore sia alla successione temporale – fondata nella considerazione dell'esperienza umana (Kant) – sia all'unità drammatica – fondata nella teoria della costruzione dell'intrigo (Aristotele)¹².

Questi due aspetti si ritrovano negli atti di configurazione, che 'incorporano', come prodotti del tempo, anche la storia di una comunità¹³. Inoltre l'ermeneutica di restaurazione di Ricoeur si sforza di rivelare le implicazioni sociali delle configurazioni narrative.

E certo noi potremmo ulteriormente porre in questione questa posizione. Un problema fondamentale è che l'atto configurativo, in Ricoeur, mira a sposare una considerazione storica della *mimesis* aristotelica (e l'implicito relativismo di una metafisica apparentemente arcaica) con i valori cognitivi particolari assegnati alla sua rilettura post-kantiana della *mimesis*.

Per rispondere a questa questione, vorrei inserire l'estetica di Ricoeur nel contesto della tradizione «kantiana post-hegeliana» – seguendo un'interpretazione che Ricoeur stesso dà di sé¹⁴. In particolare ci sono impressionanti similitudini tra l'estetica di Ricoeur e la lettura che Jürgen Habermas dà della relazione di Schiller con Kant e Hegel ne *Il discorso filosofico della modernità*. Qui Habermas sostiene che

certamente la *Critica del giudizio* di Kant ha anche reso possibile l'accesso ad un idealismo speculativo che non poteva accontentarsi delle differenziazioni kantiane fra intelletto e sensibilità, libertà e necessità, spirito e natura, perché proprio in tali distinzioni scorgeva l'espressione delle lacerazioni che caratterizzano le condizioni della vita moderna. Ma la facoltà mediatrice del giudizio riflettente serviva a Schelling e ad Hegel come ponte per passare ad un'intuizione intellettuale, che si voleva assicurare dell'identità assoluta. Schiller era più discreto: si è attenuto al significato ristretto del giudizio estetico, a dire il vero per farne uso agli scopi della filosofia della storia. Tuttavia mette tacitamente insieme il concetto kantiano con quello tradizionale del giudizio, che, nella tradizione aristotelica (fino ad Hannah Arendt), non aveva mai perduto il collegamento con la concezione politica del civismo. Così egli poté concepire l'arte principalmente come una forma di comunicazione, ed affidarle il compito di portare 'armonia alla società'¹⁵.

¹⁰ Cfr. I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit.

¹¹ P. Ricoeur, *The Narrative Function*, in J. Thompson (a cura di), *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, pp. 278-79.

¹² Cfr. Id., *Tempo e racconto I*, cit., pp. 108-116; e Id., *Sé come un altro*, tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993, pp. 262 sgg.

¹³ Cfr. Id., *The Narrative Function*, cit., pp. 286-96.

¹⁴ Cfr. Id., *La libertà secondo la speranza*, in Id., *Il conflitto delle interpretazioni*, tr. it. di R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo, Jaca Book, Milano, 1972, pp. 415-438; e la conclusione di *Tempo e racconto III*, cit.

¹⁵ J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, tr. it. di Emilio e Elena Agazzi, Laterza, Roma-Bari, 1987, p. 49.

Un passaggio simile a quello realizzato da Schiller potrebbe essere realizzato con Ricoeur: egli infatti mescola la concezione kantiana del giudizio con quella aristotelica (mediata dalla Arendt). Nella prefazione che Ricoeur scrive alla versione francese del testo della Arendt *La condizione dell'uomo moderno*, Ricoeur riconosce il valore della concezione arendtiana della storia, della azione e della *mimesis*.

La Arendt desidera mantenere la concezione greca della *mimesis*, intendendola come un'imitazione creativa dell'azione nella sua dimensione politica; Ricoeur estende questa *mimesis* alla configurazione narrativa, modellata su l'idea kantiana del giudizio estetico. Inoltre Ricoeur, seguendo la Arendt, vuole resistere alla tendenza moderna di rimpiazzare la concezione concreta, politica della *mimesis* con la concezione speculativa, hegeliana, della storia¹⁶.

Certamente la riabilitazione di Aristotele fatta da Ricoeur con i suoi aspetti postkantiani porta in sé dei problemi complessi; non ultime le difficoltà sottese alle teorie 'soggetto-orientate', compresa, in modo decisivo, il problema di capire che cosa garantisca la sicurezza e l'autorità delle categorie cognitive del soggetto conoscente (kantiano). Ricoeur stesso combatte con questa difficoltà, quando ripensa il soggetto in termini di identità narrativa¹⁷.

Dobbiamo riconoscere, però, che una lettura alternativa dell'estetica di Ricoeur passa, però, anche attraverso la tarda fenomenologia di Husserl, cioè attraverso la scelta di collocare il soggetto conoscente dentro le relazioni intersoggettive del mondo sociale. In questo caso, la cognizione e anche la *mimesis* hanno le loro radici in ciò che è umanamente e socialmente condiviso; non c'è creazione simbolica che non sia, in ultima analisi, radicata nel terreno del simbolico comune, dell'umanità. Ricoeur ha chiaramente un debito con la tradizione fenomenologica, che lo aiuta a chiarire il significato delle esperienze vissute del tempo. Sappiamo, infatti, che Ricoeur, su questa scia, darà anche un valore alla funzione dall'immaginazione: in termini fenomenologici, le variazioni immaginative rendono possibile l'apertura di mondi attuali e mondi possibili.

Secondo me, una lettura di Ricoeur che resta sensibile al suo debito husserliano (insieme a quello kantiano e aristotelico) dà ragione anche del suo progetto originario, quello avviato ne *Il volontario e l'involontario*. Il progetto di Ricoeur di una *Filosofia della volontà*, infatti, presupponeva sia la concezione di Kant di casualità naturale (intesa come l'ordine necessario, oggettivo, della successione temporale) sia l'analisi soggettiva di Husserl, relativa alla coscienza interna del tempo. Lo vediamo quando Ricoeur dice che

il tempo è la forma secondo cui il presente cambia costantemente, così come il suo contenuto (...); è l'ordine di successione dei momenti; ma dovremmo dire che i segni della soggettività si collegano solo agli atti legati da una successione? [No], perché la successione rappresenta la dualità fondamentale dell'esistenza umana, a cui è sottoposta e da cui è portata avanti¹⁸.

Quanto appena citato riflette i presupposti kantiani e husserliani riguardo al soggetto razionale e alla sua relazione con il tempo. Questi presupposti, però, caratterizzano anche l'aporia di *Tempo e racconto III*. L'aporia deriva dalla teoria ricoeurana dell'essere duale dell'uomo, per cui la *mimesis* diventa una funzione necessaria, nella mediazione tra libertà e necessità.

¹⁶ H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Uvy, Paris, 1983, pp. 23-30.

¹⁷ P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 367 sgg.

¹⁸ Id., *Freedom and Nature: the Voluntary and the Involuntary*, tr. by E. Kohak, Northwestern University Press, Evanston, 1966, pp. 151-52 [del testo esiste anche una tr. italiana: *Il volontario e l'involontario*, tr. it. di M. Bonato, Marietti, Genova, 1990].

Per vedere lo sviluppo di questa teoria dell'esperienza temporale all'interno dell'estetica, dobbiamo tornare a *Sé come un altro*.

Affrontando il problema dell'identità del Sé, Ricoeur va a riconoscere altri aspetti della libertà umana e della necessità naturale. Per certi versi, egli pone l'attività narrativa in una posizione comparabile a quella della mediazione fragile, descritta in *Finitudine e colpa*: la mediazione tra le estremità dell'infinito e della finitudine. Il contributo significativo di *Sé come un altro* ai dibattiti contemporanei sull'identità personale è da collocare nel fatto che questo testo traccia una distinzione post-kantiana tra l'identità-*idem* (medesimezza) e l'identità-*ipse* (ipseità). Su queste basi, Ricoeur introduce l'idea dell'identità narrativa come funzione dell'ipseità, all'interno del *milieu* temporale che si apre tra permanenza e mutamento¹⁹.

Per un altro verso, Ricoeur sviluppa invece l'arte husserliana della variazione immaginativa. Egli usa questa arte per mostrare il modo in cui la *mimesis* offre la possibilità di articolare la relazione tra lo spazio dell'esperienza e l'orizzonte delle aspettative. L'identità narrativa oscilla tra i due estremi della possibilità e dell'attualità, del mondo del testo e del mondo del lettore²⁰.

Posto questo, dobbiamo, però, affrontare una possibile obiezione alla nostra lettura. Se confrontiamo quella di Ricoeur con altre ricostruzioni del contributo di Kant alla teoria estetica contemporanea, il rifiuto di Ricoeur di accettare un'estetica dipendente da una teoria soggettiva della genesi del gusto individuale può sembrare contraddittorio. In particolare Ricoeur concepisce il valore estetico del mito come un lavoro comune, che va a costruire un mondo intelligibile, lo concepisce come una creazione simbolica, che, in ultima analisi, è radicata nella base simbolica comune dell'umanità, e dunque lo concepisce come l'esplorazione simbolica della nostra relazione con gli esseri e con l'Essere²¹. Questa concezione non è conciliabile con il giudizio estetico, che, dopo Kant, è considerato qualcosa di soggettivo, disinteressato, non connesso con il piacere, esclusivo, sganciato da qualsiasi scopo pratico, utile, immediato. Infatti Ricoeur mette in discussione questa definizione per chiarire il valore estetico del mito, che a suo avviso è da trovare nella mediazione tra tradizione e innovazione. Come risolvere questa apparente contraddizione?

Parlando in termini generali, i filosofi, da Kant in poi, hanno aperto diversi possibili sentieri di risposta. Da una parte, i filosofi analitici hanno scelto di sostenere l'estetica come discorso autonomo, e l'hanno considerata esterna e lontana da campi come quello politico, culturale, teorico. In questo caso si può ovviamente fare appello al disinteresse estetico (cosa che Kant dichiara espressamente, parlando del carattere dell'arte) piuttosto che fare appello a ciò che l'intera struttura della filosofia kantiana implica.

Ma una critica stringente all'estetica analitica potrebbe facilmente mostrare come siano reali e pressanti gli interessi ideologici che si nascondono anche dietro questi discorsi di autonomia di principi. Per nominare giusto qualche interesse ideologico: ci sono questioni di genere, razza, etnia e classe sociale anche dietro le questioni estetiche.

Dall'altro lato, altri filosofi, soprattutto i cosiddetti continentali, hanno cercato di affrontare la sfida kantiana accettando la necessità di 'articolare' in qualche modo *estetica*, *politica* e *gnoseologia*, sebbene con la consapevolezza delle difficoltà insite in un tale progetto. Questo progetto, infatti, deve inevitabilmente condurre oltre l'estetica in quanto tale, verso una considerazione degli interessi e delle pretese di verità che minano la sua autonomia.

¹⁹ Cfr. Id., *Sé come un altro*, cit., pp. 235 sgg.

²⁰ Ivi, pp. 269 sgg; 287 sgg.

²¹ Cfr. Id., *Struttura ed ermeneutica*, in Id., *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., pp. 41-76.

Io, però, vorrei insistere sul fatto che l'originalità di Ricoeur consiste proprio nel suo tentativo di cercare una mediazione tra questi due estremi.

È importante per questo sottolineare di nuovo qual è la questione che Ricoeur ci aiuta a riconoscere, questione che egli ritiene presente nell'analisi di Kant del giudizio estetico. Il problema di Kant è spiegare come il giudizio estetico sia connesso ad un particolare tipo di piacere estetico soggettivo – distinto da altri tipi di piacere –, che però non mette in gioco la validità universale di tale giudizio.

Kant afferma che le facoltà cognitive in campo estetico sono un «gioco libero», dal momento che non c'è un concetto definito che le restringe ad un ruolo conoscitivo. Questo «libero gioco delle facoltà conoscitive» va a rappresentar un oggetto che viene dato in una sorta di comunicazione universale. In altre parole, Kant ha l'obiettivo di dimostrare che i giudizi estetici sono fondati nella soggettività umana, e però non sono solo meramente relativi ad un soggetto individuale. Il gusto è comune, non particolaristico.

Io credo che la lettura di Ricoeur ci costringa ad affrontare la conclusione aperta della *Critica del giudizio* di Kant. Questo confronto può essere ridotto a due domande: l'universalità del gusto, una volta prodotta, risulta essere una naturale e originale proprietà del soggetto umano? O il soggetto – a cui una universalità del gusto potrebbe pur essere adeguatamente attribuita – risulta essere il prodotto di un processo di unificazione culturale e storica? Ricoeur sembra – inconsapevolmente o meno – fornire una risposta a queste domande: e lo fa conservando creativamente le tensioni inerenti all'estetica post-kantiana.

Da un lato, con le sue discussioni sulla prefigurazione, Ricoeur deve ammettere la dipendenza delle pratiche artistiche dalle relazioni sociali, storicamente variabili; e quindi deve ammettere il condizionamento sia delle opere d'arte e sia del modo in cui esse circolano socialmente e vengono recepite. Dall'altro lato, come abbiamo visto prima, un'opera d'arte mostra la sua autenticità nella misura in cui sviluppa quegli aspetti della configurazione narrativa che liberano l'autore/lettore e rendono possibile le qualità formali dell'atto di configurazione, inteso come giudizio riflettente. Il massimo che l'analisi delle relazioni sociali (che condizionano le pratiche artistiche) può fare è, dunque, spiegare i vari modi in cui la tradizione è mediata e così incessantemente raffigurata. Quindi, possiamo dire, in risposta alle critiche indicate all'inizio di questo saggio:

Bisogna rifiutare con la stessa forza la tesi di uno strutturalismo angusto che proibisce di 'uscire dal testo' e quella di un marxismo dogmatico che non fa altro che trasporre al livello sociale il *topos* logoro dell'*imitatio naturae*; è a livello dell'orizzonte di attesa di un pubblico che l'opera esercita (...) la 'funzione creatrice dell'opera d'arte'. (...) Se un'opera nuova può creare uno scarto estetico, ciò deriva dal fatto che esiste uno scarto previo tra l'insieme della vita letteraria e la pratica quotidiana. È un aspetto fondamentale dell'orizzonte di attesa sul quale si delinea la nuova ricezione, espressione a sua volta di una non-coincidenza più fondamentale, cioè l'opposizione, entro una cultura data, 'tra linguaggio poetico e linguaggio pratico, mondo immaginario e realtà sociale'. Quella che abbiamo sopra indicato come funzione di creazione sociale della letteratura si esercita precisamente in questo punto di articolazione tra le attese rivolte verso l'arte e la letteratura e le attese costitutive dell'esperienza quotidiana²².

Questa citazione mostra anche l'appropriazione che Ricoeur fa della storia degli effetti (*Wirkungsgeschichte*). Questa implica che, per quanto ci appropriamo delle esperienze passate con un orientamento al futuro, il presente autentico è preservato come un luogo di continua tradizione e innovazione: l'una non è possibile senza l'altra. Passato e futuro, tradizione e innovazione, si fondono nell'oggettivazione propria del contesto della storia degli effetti. Certamente, come Ricoeur stesso riconosce, ci sono differenti modi di leggere

²² P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 268-69.

la storia degli effetti, in relazione a come vengono intese continuità e discontinuità. In particolare, Ricoeur prende le distanze da Michel Foucault sulla questione della discontinuità²³.

Il problema che rimane, secondo Ricoeur, alla luce di certe teorie postmoderne, è infatti quello del discorso meta-estetico. Qui la risposta ricoeuriana alla critica postmoderna è nel tentativo di mantenere un rapporto produttivo tra testo e storia, libertà e costrizione, visione e debito. Per dirla con le sue parole:

Libera *dal* condizionamento esteriore della prova documentale, la finzione è interiormente legata da ciò che essa proietta fuori di sé. Libero *da...*, l'artista deve ancora rendersi libero *per...* Se non fosse così, come spiegare le angosce e le sofferenze della creazione artistica attestate dall'epistolario e dai diari intimi di un van Gogh e di un Cézanne? Così, la dura legge della creazione, che è quella di *restituire* nel modo più perfetto possibile la visione del mondo che anima l'artista, corrisponde puntualmente al debito dello storico e del lettore di storia nei confronti dei morti. (...) La *libertà* delle variazioni immaginative è comunicata soltanto rivestita dalla potenza *vincolante* di una visione del mondo. La dialettica tra libertà e condizionamento, interna al processo creatore, è così trasmessa per tutto il processo ermeneutico²⁴.

Da qui la mia conclusione: il discorso di Ricoeur sull'estetica culmina in processo ermeneutico/creativo. Questo potrebbe essere messo in connessione, per esempio, con quello che scrive la poetessa Veronica Forrest- Thomson: «se la poesia vuole giustificare se stessa, deve articolare il già noto e sottoporlo ad una rielaborazione che sospenda e metta in discussione le sue categorie, creando ordini alternativi»²⁵.

Nella correlazione dialettica tra tradizione e innovazione, Ricoeur offre un'estetica che costituisce ed è costituita a sua volta dalla possibilità di una rificazione poetica. Come abbiamo visto, la posizione di Ricoeur non è solamente la riaffermazione dell'estetica aristotelica o post-kantiana; ma il suo obiettivo è 'restaurare' il significato di entrambe queste tradizioni. Una tale restaurazione non è un progetto semplice. Incoraggia un impegno attivo con e contro le diverse critiche della tradizione estetica, incluse quella marxista, strutturalista e postmoderna. Questo impegno è produttivo nella misura in cui la triplice *mimesis* ricoeuriana della prefigurazione, configurazione e rificazione riflette un tentativo di rielaborare le categorie date, per 'significare' qualcosa di nuovo nel presente, un presente pregno dell'immanente futuro.

Quindi io vedo nell'estetica di Ricoeur un potenziale di visione poetica, di arrivo e di prospettiva:

[per] 'recuperare il passato e prefigurare il futuro',
e così completare il cerchio del [proprio] essere.

[tr. it. di Dominga Caracciolo]

²³ Ivi, pp. 332 sgg.

²⁴ Ivi, p. 274-75.

²⁵ V. Forrest-Thomson, *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth-Century Poetry*, Manchester University Press, Manchester, 1978, p. 53.

Jérôme Cottin

Metafora ed estetica nel pensiero di Paul Ricoeur¹.

Abstract: Malgré le fait que l'esthétique est peu thématisée dans l'herméneutique de Paul Ricoeur, il s'agit d'une question qui traverse implicitement toute sa pensée. A travers sa réflexion sur la métaphore et plus particulièrement son moment 'iconique', d'abord. Puis par les deux notions sémantiques de 'distanciation' et de 'monde du texte', qui revalorisent la poésie imaginative au cœur de la démarche herméneutique. Cela permet à Ricoeur de faire un lien entre le signe linguistique et le signe visuel qui, s'ils ne sont pas de même nature, procèdent d'une même trajectoire interprétative. Il en vient enfin – quoique fort discrètement – à suggérer une capacité religieuse de l'œuvre d'art plastique. Reprise dans un discours second, elle pourra pointer vers l'imaginaire des figures et des métaphores bibliques.

Anche se l'estetica è poco tematizzata nell'ermeneutica di Paul Ricoeur, si tratta di una questione che attraversa implicitamente tutto il suo pensiero. Attraverso la sua riflessione sulla metafora ed in particolare sul suo momento 'iconico', prima. E dopo con i due concetti semantici di 'distanziamento' e 'mondo del testo', che rivalutano la poesia immaginativa ponendola al cuore dell'approccio ermeneutico. Questo permette a Ricoeur di fare un collegamento tra il segno linguistico e il segno visivo, che, pur non essendo della stessa natura, procedono da una stessa traiettoria interpretativa. Alla fine il saggio arriva – anche se in maniera molto discreta – a suggerire una 'capacità' religiosa dell'opera d'arte visiva. In un discorso ulteriore, si potrebbe sviluppare l'ambito dell'immaginario nelle figure e nelle metafore bibliche.

Keywords: *Aesthetics; Metaphor; Images; Visual Sign; Art; Hermeneutics*

Parole chiave: *Estetica; metafora; immagini; segno visivo; arte; ermeneutica*

1) Un pensiero aperto all'estetica

Paul Ricoeur non è, in prima istanza, un pensatore di estetica. Il suo interesse primario è altrove: nell'ermeneutica, nella semantica e nell'etica. Eppure, si trovano nel suo pensiero numerosi elementi che vanno nel senso di una valorizzazione dell'estetica, tra i quali possiamo indicare un uso importante di molteplici termini legati alla dimensione 'visiva', una curiosità *vis-a-vis* con il linguaggio dell'arte sotto tutti i suoi aspetti, un'attenzione alla forma e non semplicemente alla sostanza, e, poi, di tanto in tanto, l'espressione delle sue emozioni davanti al linguaggio dell'arte, la descrizione dell'effetto di certe opere sull'esteta che egli era.

Questa dimensione estetica è implicitamente presente nel fatto che, per Ricoeur, la significazione del segno implica un'attenzione rinnovata al referente. Di conseguenza, non c'è semplicemente un processo di significazione, ma anche di simbolizzazione, o, meglio, di 'mostrazione'.

¹ J. Cottin è professore di Teologia pratica, presso la Facoltà di Teologia protestante dell'Università di Strasburgo. Ringraziamo l'autore e gli editori per il permesso di traduzione del testo, editato in francese in *Métaphore et esthétique dans la pensée de Paul Ricoeur*, in *La réception de l'œuvre de Paul Ricoeur dans les champs de la théologie* (Etudes de théologie et d'éthique, 3), a cura di D. Frey, Lit Verlag, Berlin, 2013, pp. 105-115. Una prima versione del tema, oggetto di un intervento orale durante l'incontro delle Facoltà di teologia protestante di Strasburgo e Heidelberg (13-14 maggio 2011), è consultabile in francese in: <http://www.protestantismeetimages.com/Metaphore-et-esthetique-dans-la.html>

L'oggetto primo del pensiero di Ricoeur è la questione dell'interpretazione², o, piuttosto, delle interpretazioni, mettendo l'accento sulle loro differenze e divergenze (pensiamo al celebre *Conflitto delle interpretazioni*³). La sua ermeneutica è, inoltre, di natura poetica e quindi aperta all'immaginario, considerato come uno dei fondamenti antropologici dell'immagine⁴. Si potrebbe quindi presentare, come momento estetico principale del suo pensiero, il fatto che egli si interessi a una poetica di natura 'ontologica', in quanto si tratta di una poetica che concerne l'esistenza e il luogo proprio dell'umano. «La poesia è più che l'arte di fare poemi, è *poiesis*, creazione nel senso più vasto della parola. È in questo senso che la poesia uguaglia l'abitare primordiale, perché l'uomo non abita se non quando esistono poeti»⁵.

Ma, in Ricoeur, questo momento estetico fondatore, legato alla poetica del discorso, è traducibile concretamente, in un'osservazione attenta alle opere d'arte? Pur non avendo elaborato esplicitamente una filosofia estetica, il filosofo dell'interpretazione è stato toccato esistenzialmente dal linguaggio delle arti. Amava guardare le opere d'arte, in particolare le sculture non figurative. Ne ha d'altronde commentate ed evocate diverse. Come non evocare la sua bella meditazione sull'autoritratto di Rembrandt, meditazione posta in apertura del volume *Lectures III. Aux frontières de la philosophie*⁶? Olivier Abel, che ha conosciuto bene Ricoeur, anche dal punto di vista personale, mi ha consegnato un giorno questo ricordo: «Ricoeur si nutriva di fonti non solamente verbali, ma anche non verbali. Passava delle ore a guardare immagini. Per lui era più importante che leggere Kant. Più che i quadri era la scultura che interessava Ricoeur: andava a tutte le esposizioni, comprava tutti i cataloghi»⁷.

In un testo un po' datato e poco conosciuto, che Ricoeur ha scritto quando era presidente della *Fédération protestante de l'enseignement*, Ricoeur insiste sull'importanza dell'opera d'arte nell'educazione e nell'insegnamento⁸. Si ritrova questa importanza della relazione estetica anche in questa dichiarazione del filosofo: «la filosofia comincia con l'esperienza dell'arte, che non è necessariamente linguistica»⁹.

Un lavoro di più grande ampiezza su questa tematica implicherà un confronto tra il pensiero di Ricoeur e quello di altri filosofi e fenomenologi a lui prossimi, che a loro volta hanno trattato la questione estetica, dato che egli ha intrattenuto con alcuni di essi relazioni di prossimità, tanto intellettuali che d'amicizia (per esempio con Mikel Dufrenne)¹⁰. Mi accontenterò, in questa breve introduzione, pensata per un pubblico non

² Ricoeur riassume la questione ermeneutica con una frase che prende in prestito dal cap. I del *Peri Hermeneias* di Aristotele: dire qualcosa di qualcosa è già dire un'altra cosa, cioè interpretare. Così P. Fedida, art. *Interprétation*, in *Encyclopédie Universalis*, tome 12, Paris, 1990, p. 501. Cfr. anche P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, tr. it. di R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo, Jaca Book, Milano, 1972, p. 18.

³ Ibid.

⁴ Cfr. P. Ricoeur, *L'immaginazione nel discorso e nell'azione*, in Id., *Dal testo all'azione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1989.

⁵ Id., *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 481.

⁶ Id., *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Seuil, Paris, 1994, pp. 13-15.

⁷ Intervento al seminario *Théologie et éthique des Images*, Facoltà di Teologia protestante di Parigi, marzo 2007.

⁸ P. Ricoeur, *La place de l'art dans notre culture*, "Foi & Education", 1957, n 38. Il testo è visionabile a questa pagina web: www.protestantismeetimages.com/P-RICŒUR-La-place-de-l-oeuvre-d.html

⁹ Id., *Dal testo all'azione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1989, p. 56.

¹⁰ Cfr. in particolare M. Eliade, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico e religioso*, Jaca Book, Milano, 1981/2007; H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 1983; Id. *L'attualità del bello*, tr. it di R. Dottori e L. Bottani, Marietti, Genova, 1986; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, tr. it di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2003, M. Dufrenne, *Fenomenologia*

specialista di Ricoeur, di evidenziare due momenti di questa ermeneutica, che vanno ad esplorare la questione dell'iconicità del senso.

2) Il lavoro visivo della metafora

Ricoeur riflette sulla metafora unicamente a partire dalla letteratura; ma da una parte il modello letterario tende costantemente ad espandersi oltre se stesso (e questo, grazie alla plasticità degli elementi di senso nella metafora, come vedremo); d'altra parte la realtà della metafora si congiunge strettamente a quella dell'opera d'arte. Si può dire che l'oggetto artistico è per essenza metaforico, e, anzi doppiamente metaforico: questo oggetto dice più di ciò che mostra, e dice di più rispetto a quello che può dire il linguaggio.

Ma, per cominciare, ricordiamo qualche elemento costitutivo della metafora per Ricoeur. Il filosofo evidenzia l'importanza della metafora nella costituzione del senso. Definisce la metafora, seguendo Aristotele, come «il trasferire ad un oggetto il nome che è proprio di un altro (...) per analogia»¹¹.

Egli pone così la poetica al di sopra della retorica, l'unità globale (frase, discorso) al di sopra dell'unità singolare (la parola). La sua definizione della metafora si ricollega a quella del simbolo, che riunisce due parti disgiunte: «La metafora tiene insieme, in un significato semplice, due diverse parti mancanti dei contesti diversi di questo significato»¹².

Inoltre, la metafora include un momento non verbale, sensibile, visivo: «se la metafora consiste nel fatto di parlare di una cosa nei termini di un'altra, non consiste allora nel fatto di percepire, pensare o sentire una cosa nei termini di un'altra?»¹³.

La metafora ha così una duplice funzione, significante, ma anche referenziale. Essa ha una capacità di 'ridescrizione'¹⁴. Essa non si limita al discorso, ma punta verso realtà extralinguistiche: «comprendendo il senso, noi ci portiamo verso la referenza»¹⁵. La metafora ha così il potere di «proiettare e rivelare un mondo»¹⁶.

dell'esperienza estetica, tr. it. di L. Magrini, Lerici, Roma, 1969; Id., *Estetica e filosofia*, tr. it. di P. Stagi, Marietti, Genova, 1989; Id., *L'occhio e l'orecchio*, tr. it. di C. Fontana, Il castoro, Milano, 2004. Più recentemente: J-L. Chretien, *La ferita della bellezza*, tr. it. di A. Bissanti, Marietti, Genova 2010; H. Maldiney, *Regard, parole, espace, Lausanne, L'âge d'Homme*, Paris, 1973 et 1994; Id., *L'art, éclair de l'être*, Comp'act, 1993; J-L. Marion, *Il visibile e il rivelato*, Jaka Book, Milano, 2007; J-L. Nancy, *La pelle delle immagini* (con Federico Ferrari), Bollati Boringhieri, Torino, 2003. Per una buona sintesi del ruolo dell'estetica nella filosofia contemporanea, cfr. J-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, PUF, Paris, 1997.

¹¹ P. Ricoeur, *La metafora viva*, tr. it. di G. Grampa, Jaka Book, Milano, 2010, p. 15.

¹² Id., *Metafora viva*, cit., p. 108. Sulla spiegazione della sua celebre formula «il simbolo dà a pensare», cfr. Id., *Il simbolo dà a pensare*, Morcelliana, Brescia, 2002; Id., *Le symbole et le mythe*, in "Le semeur", 1963, II, pp. 47-53; Id., *Herméneutique et symbolisme* (1988), ora in *Ecrits et conférences 2: Herméneutique*, Textes rassemblés et annotés par Daniel Frey et Nicola Stricker, Paris, Seuil, 2010, pp. 17-33. Più ampiamente Id., *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., pp. 303-348 (Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica); Id., *Parole et symbole*, in "Revue des Sciences Religieuses", 1975, 49, 1-2, pp. 142-61; Id., *Poétique et symbolique*, in B. Lauret, F. Refoule, *Initiation à la pratique de la théologie* (T. 1: Introduction), Cerf, Paris, 1982, pp. 37-61.

¹³ Id., *Metafora Viva*, cit., p. 113

¹⁴ Ivi, p. 118 (sottolineatura dell'autore). Ricoeur cita e commenta pensieri aperti all'estetica, come quelli di M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit.; M. Breardsley, *Aesthetics*, Harcourt, New York, 1958; G.G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Collin, Paris, 1968 ; N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Saggiatore, Milano, 2008.

¹⁵ P. Ricoeur, *Metafora Viva*, cit., p. 123.

¹⁶ Ivi, p. 124.

È così che, in maniera del tutto naturale, Ricoeur arriva a riflettere sul concetto di 'somiglianza'. Egli esamina il ruolo della somiglianza nell'esplicazione della metafora¹⁷.

Per questo segue l'iniziativa di apertura semantica al visivo, all'iconico. Si avvicina così a Le Guern e alla sua «definizione negativa dell'immagine, definizione che lascia in sospeso l'iconicità stessa dell'immagine». E pone la questione: «a che titolo l'analogia presente in una metafora può essere detta semantica»?¹⁸ Ecco che, quindi, Ricoeur si dirige verso una semantica più aperta alla dimensione visiva, come quella di Paul Henle¹⁹, secondo il quale «il carattere iconico specifica la metafora tra tutte le figure retoriche»²⁰. Ricoeur cerca così di ancorare l'immagine (a partire dall'immaginazione²¹) nell'innovazione semantica. Questa fa parte del processo di significazione/simbolizzazione, per il fatto stesso che la metafora comprende un momento visivo²². Ricoeur arriva così a trattare esplicitamente la problematica dell'icona e dell'immagine²³. L'iconocità, nel linguaggio metaforico, diventa così inseparabile dalla testualità.

«Il tratto essenziale del linguaggio poetico non è la fusione del senso con il suono, ma la fusione del senso con un flusso di immagini evocate o eccitate; ed è questa fusione che costituisce la vera 'iconicità di senso' (...); il senso è di per sé iconico, per questo suo potere di svilupparsi in immagini»²⁴.

Così la metafora non si limita a sospendere la realtà naturale, ma apre il senso sul versante dell'immaginario. Si tratta di quello che Ricoeur chiama, con la fenomenologia americana, a *picture thinking*, il «potere pittorico del linguaggio»²⁵. E il filosofo conclude sottolineando la complementarità dell'immagine e del senso: «il verbale e il non verbale sono così strettamente uniti, all'interno della funzione immaginante del linguaggio»²⁶. Ricoeur cerca allora di passare dalla semantica alla fenomenologia dell'immaginazione; e così cita e riprende a modo suo la frase di Gaston Bachelard: «l'immagine non è un residuo dell'impressione, ma un annuncio aurorale della parola»²⁷.

3) La distanziamento e il mondo dell'opera

Il secondo concetto che vorrei evidenziare nella semantica di Ricoeur è quello di 'distanziamento'. Questa nozione, che il filosofo ha pensato essenzialmente entro una semantica legata al testo, potrebbe essere utile alla recezione dell'opera d'arte plastica. Tutta la problematica dell'idolo, che ha complicato una possibile ricezione estetica dell'immagine, è stata legata, in effetti, a un'assenza di distanziamento tra oggetto artistico, referente e fruitore. Il filosofo Jean-Luc Marion ha mostrato bene questo ne *L'idolo e la distanza*²⁸.

¹⁷ Ivi, VI saggio: *Il lavoro della somiglianza*, pp. 229-284.

¹⁸ M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973 ; cit. in *Metafora viva* a p. 247.

¹⁹ P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 248, nota 16.

²⁰ Ivi, pp. 248; 252

²¹ Ivi, p. 255: «Il carattere iconico della somiglianza deve essere riformulato in modo che l'immaginazione divenga essa stessa un momento propriamente semantico dell'enunciato metaforico».

²² Ivi, p. 264.

²³ Ivi, pp. 273-284.

²⁴ Ivi, p. 277.

²⁵ Ivi, p. 281.

²⁶ Ivi, p. 282.

²⁷ Ivi, p. 284.

²⁸ J-L. Marion, *L'idolo e la distanza*, Jaka Book, Milano, 1979, evidenzia il concetto di 'distanza' come necessario all'iconocità del senso, perché si oppone al processo di idolatria che è una riduzione al simile. Più

Prendendo il testo come oggetto da interpretare, Ricoeur reintroduce in maniera positiva la nozione di distanziamento, necessaria ad ogni buona comunicazione. Il testo «rivela un carattere fondamentale della storicità stessa dell'esperienza umana, vale a dire che quest'ultimo è una comunicazione nella e attraverso la distanza»²⁹.

Questo distanziamento crea l'opera, nella misura in cui apre a un mondo altro rispetto a quello dell'autore o del lettore: «la triade discorso-opera-scrittura rappresenta solo il supporto che regge la problematica decisiva, quella del progetto di un mondo, che chiamo il mondo dell'opera, nel quale io intravvedo il centro di gravità della questione ermeneutica»³⁰.

Ricoeur va allora a precisare la nozione di opera. E utilizzerà, per questa, delle nozioni, che pur essendo legate al linguaggio, lo superano: si tratta degli *Speech acts*, degli atti linguistici (pensiamo ad Austin e Searle). Ricoeur lavora quindi sull'autore di *The Verbal Icon* (W. K. Wimsatt) «questo evento non è da cercarsi fuori della forma stessa dell'opera»³¹. Il filosofo allarga allora – ma senza sviluppare questo punto – la nozione di opera ad ogni prodotto umano, quindi anche alle arti: «l'interpretazione è la replica di questa distanziamento fondamentale che costituisce l'oggettivazione dell'uomo nelle sue opere di discorso, paragonabili alla sua oggettivazione nei prodotti del suo lavoro e della sua arte»³².

Ritorniamo, quindi, alla scrittura: che Ricoeur non ha mai abbandonato. Essa rende il testo autonomo nei confronti dell'intenzione dell'autore. Questa autonomia della scrittura fa nascere quella che Ricoeur chiama con Gadamer la 'cosa' del testo o anche il 'mondo' del 'testo'. Questi ultimi sono di una forza tale da far esplodere il mondo dell'autore. Ma il mondo del testo deve passare per una sorta di trasformazione. Questo testo, che ha un suo mondo proprio, è in effetti teso tra un senso e una referenza. Il senso è l'oggetto ideale, immanente al discorso. La referenza è il valore di verità del discorso, la sua pretesa di raggiungere la realtà³³. Cosa diventa la referenza, nel momento in cui il discorso orale diventa scrittura, testo e infine opera? Essa subisce una trasformazione, o piuttosto uno sdoppiamento: «L'abolizione di una referenza di primo grado, abolizione operata dalla finzione e dalla poesia, è la condizione di possibilità affinché sia liberata una referenza di secondo grado»³⁴.

Siamo al cuore della questione ermeneutica:

Interpretare, è esplicitare il modo di essere-nel-mondo, dispiegato davanti al testo (...). In effetti ciò che c'è da interpretare in un testo è una *proposizione di mondo*, di un mondo tale da essere abitato in modo da progettarvi uno dei miei possibili più propri (...). Grazie alla finzione, alla poesia si aprono nella realtà quotidiana nuove possibilità di essere nel mondo. (...) Con ciò stesso la realtà quotidiana subisce una metamorfosi in favore di ciò che si potrebbe chiamare variazione immaginativa che la letteratura opera sul reale³⁵.

Il testo, diventato opera, è la mediazione per la quale comprendiamo noi stessi. È in questo momento che entra in scena la soggettività del lettore. È la questione

esplicitamente che in Ricoeur, secondo Marion la teologia e l'estetica sono chiamate in causa nell'elaborazione del processo di significazione.

²⁹ Id., *Dal testo all'azione*, cit., p. 98.

³⁰ Ibid.

³¹ Ivi, p. 105.

³² Ivi, p. 106.

³³ Ricoeur riprende questa distinzione senso/referenza da Frege.

³⁴ Ivi, p. 109.

³⁵ Ivi, pp. 109-10.

dell'appropriazione personale. Ma è importante che questa appropriazione venga dopo il momento dell'oggettivazione dell'opera. «Contrariamente alla tradizione del *Cogito* e alla pretesa del soggetto di conoscere se stesso attraverso un'intuizione immediata, bisogna dire che noi ci comprendiamo solo attraverso il grande periplo dei segni d'umanità lasciati nelle opere di cultura»³⁶.

Ancora una volta, Ricoeur resta legato al testo, ma questa testualità può in effetti allagarsi a tutte le opere culturali, in quanto la cultura è «il *medium* attraverso il quale solamente noi possiamo comprenderci»³⁷. Il testo si allontana da me in quanto opera, ma allontanandosi mi raggiunge nel processo di appropriazione che mi apre ad un altrove, che mi rivela altro rispetto a quello che pensavo.

Ciò di cui finalmente io mi approprio è una proposizione del mondo: essa non è *dietro* al testo, quasi fosse un'intenzione nascosta, ma *davanti* al testo, come ciò che l'opera dispiega, scopre, rivela. Dunque comprendere è *comprendersi davanti al testo*. Non imporre al testo la propria limitata capacità di comprendere, ma esporsi al testo e ricevere dal testo un io più vasto³⁸.

4) Dalla semantica all'oggetto artistico

Si è visto che per Ricoeur la metafora comprende un momento iconico, visivo, in quello che lui chiama 'il lavoro della somiglianza'. D'altronde il filosofo valorizza costantemente le parole che indicano un superamento del linguaggio verbale in direzione di tutto ciò che è immagine. Da qui le parole 'iconico', 'analogia', 'figura', 'figurativo', 'rifi gurazione', 'mimetico', 'pensiero figurativo'³⁹. Tutti questi concetti sono fortemente teorizzati da Ricoeur. Siamo al di là della retorica, come Ricoeur stesso afferma. La tensione a riabilitare il linguaggio della metafora fa parte della volontà di mostrare i limiti di un approccio troppo linguistico al linguaggio. Ricoeur mostra che quest'ultimo trasborda continuamente in direzione del referente, e che il segno non è separabile dalla cosa, anche quando la sua comprensione passa per una messa tra parentesi del referente⁴⁰. Se Ricoeur non ha mai affrontato esplicitamente la questione del segno visivo, la semiologia che utilizza indica tuttavia la presenza di una concezione non strettamente verbale della lingua (Benveniste, Frege, Peirce); concezione che si oppone ai linguisti per cui la parola o la frase sono solo delle entità significanti (Saussure, Greimas).

La semantica di Ricoeur sembra poter adattarsi all'immagine in quanto oggetto estetico. Anche se egli ha limitato metodologicamente i suoi studi dalla metafora ai racconti di finzione, e più generalmente alla letteratura, senza andare oltre.

Ne *La critica e la convinzione*, Ricoeur affronta però in maniera specifica l'esperienza estetica⁴¹. In questa occasione, muove – timidamente, è vero – i passi in direzione delle opere extralinguistiche. L'opera d'arte plastica (quadro, scultura) – essenzialmente sotto la sua forma non figurativa – può essere considerata come una metafora linguistica. Essa si presenta sotto forma di un oggetto che ha le stesse caratteristiche della lingua; questa arte non figurativa, possiamo chiamarla, piuttosto, 'polifigurativa'.

³⁶ Ivi, p. 111.

³⁷ Ivi, p. 112.

³⁸ Ibid.

³⁹ P. Ricoeur, *Le statut de 'Vorstellung' dans la philosophie hégélienne de la religion*, in Id., *Lectures 3*, cit., pp. 41-62. L'Autore ha tradotto così 'Vorstellung', che si oppone significativamente a 'Begriff'.

⁴⁰ Id., *La critica e la convinzione. A colloquio con F. Azouvi e M. de Launay*, tr. it. di Iannotta, Jaca Book, Milano, 1997, p. 241.

⁴¹ Ivi, pp. 239-57.

In tal modo è possibile avvicinarsi a certi aspetti densificati del linguaggio, come la metafora, in cui diversi livelli di significazione sono tenuti insieme nella stessa espressione. L'opera d'arte può avere un effetto paragonabile a quello della metafora: integrare livelli di senso accavallati, frenati e contenuti insieme⁴².

Ricoeur ritorna su questo punto in un'intervista filosofica pubblicata su internet. All'intervistatore che constata

si è interpretata l'opera d'arte in maniera riduttiva come la rifrazione, il prodotto, la riflessione, la *mimesis*, etc., di ciò che già esiste, (...) ma sembra piuttosto che Lei sia nella posizione inversa, quella della teleologia, per la quale l'opera d'arte è un fine, un davanti, un progetto da far accadere, nel senso in cui l'intende Ernst Bloch,

Ricoeur risponde:

così, la metafora è la capacità di produrre un nuovo significato, nel punto focale di senso in cui un'incompatibilità semantica crolla davanti a più livelli di significazione, per produrre una significazione nuova, che esiste solo sulla linea di frattura dei campi semantici (...), al di là del linguaggio, ma anche al di là delle figure retoriche. (...) Costruire bene una metafora significa avere uno sguardo particolare (un *coup d'œil*) sulla somiglianza. Questo sguardo sulla somiglianza permette di leggere una somiglianza dove prima non si vedeva. In breve crea somiglianze che poi non possiamo non vedere⁴³.

Questo parallelismo tra segno verbale e segno visivo potrebbe ugualmente essere stabilito a proposito del concetto di 'rifigurazione' (o di *mimesis III*), che qui non abbiamo modo di presentare, ma che Ricoeur sviluppa abbondantemente⁴⁴. Sempre dell'intervista online citata prima, l'intervistatore riformula così il pensiero del filosofo: «la 'rifigurazione' è quindi la capacità di un'opera d'arte di ristrutturare il mondo del lettore, dell'ascoltatore o dello spettatore, sconvolgendo i suoi orizzonti, contestando le sue attese, rimodellando i suoi stati d'animo e rielaborandoli dall'interno»⁴⁵. E Ricoeur commenta così:

Non è forse questo lavoro del linguaggio del tutto parallelo a ciò che si fa fuori del linguaggio, nelle arti non trascrivibili nel linguaggio, come la musica essenzialmente, ma anche come la pittura e la scultura (sebbene in diversi gradi)? La capacità di 'parlare su', appartiene senza dubbio al carattere di significanza dei segni verbali e non verbali, e alla loro capacità di interpretarsi reciprocamente⁴⁶.

5) La possibile dimensione religiosa dell'opera d'arte

Ci resta un ultimo punto da affrontare, che interessa colui che cerca di costruire un'estetica teologica: il possibile rapporto tra l'estetica di Ricoeur e l'ambito del 'religioso'. Ricoeur, pur essendo del tutto radicato nella tradizione cristiana del protestantesimo riformato, non vuole affatto essere considerato come un filosofo cristiano⁴⁷. Non esclude tuttavia che l'arte possa investire il religioso in due maniere: esplicitamente o implicitamente.

⁴² Ivi, p. 241.

⁴³ M. Brohm, M. Uhl, *Arts, langage et herméneutique esthétique. Entretien avec P. Ricoeur* <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur.php>, tr. it. di A. Caputo, *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica*, in "Logoi", 2015, I, 2, pp. 45-46.

⁴⁴ P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1988.

⁴⁵ Id., *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica*, cit., pp. 52-53.

⁴⁶ Ivi, p. 53.

⁴⁷ Cfr. P. Ricoeur, *Vivo fino alla morte e frammenti*, tr. it. di D. Iannotta, Effatà, Torino, 2008. In questo testo postumo, l'autore rifiuta l'etichetta di 'filosofo cristiano', ma si definisce piuttosto come 'un cristiano di espressione filosofica'.

Implicitamente: perché, nella misura in cui defisce l'opera d'arte secondo una 'logica dell'eccesso' Ricoeur fa dell'esperienza estetica qualcosa di prossimo all'esperienza religiosa⁴⁸. Lo vediamo, per esempio, quando afferma: «la rifigurazione esprime la capacità che l'opera possiede di ristrutturare il mondo del lettore, mettendo a soqquadro, contestando, rimodellando le sue aspettative». O ancora: «l'opera è come una fiammata che esce da se stessa, toccandomi e toccando, al di là di me stesso, l'universalità degli uomini»⁴⁹.

Il nostro filosofo utilizza parole che potrebbero essere usate per definire l'esperienza religiosa, e anche mistica. L'arte non è un semplice *divertissement*, un'imitazione, una ri/produzione. Essa crea un mondo nuovo e ce lo fa amare. L'arte si situa in un superamento del linguaggio, anche se non può – in un secondo tempo – 'significare' senza di esso. Tutti questi elementi valgono anche per la fede. Altrove Ricoeur parla di 'trascendenza' dell'opera d'arte, sebbene non si dica espressamente se si tratti di una trascendenza profana (cioè quella del mondo dell'opera d'arte che 'trascende' la realtà quotidiana) o più dichiaratamente di una trascendenza religiosa (nel senso che l'opera d'arte va a designare una realtà trascendente). «La trascendenza dell'opera d'arte si afferma in opposizione all'utilità corrente nello storico. È la capacità di trascendere l'utilitarismo immediato che caratterizza l'opera d'arte in questa sua capacità di re/iscrizione multipla e indefinita»⁵⁰.

Questo legame tra esperienza estetica ed esperienza religiosa, però, può essere espresso ancora più direttamente, in maniera esplicita. Quando Ricoeur parla 'dell'effetto di trasmissione' dell'opera d'arte – cioè della sua capacità di implicarci, di farci agire (di qui la sua prossimità con l'atto morale) – egli utilizza un concetto biblico, ripreso (e trasformato) dalla teologia cristiana: quello di 'imitazione' (*Nachfolge*, sequela), riattivato nel XX secolo dalla teologia dialettica di Dietrich Bonhoeffer⁵¹.

Il bene, ma anche il bello (e in questo si distingue dai teologi della *Nachfolge*) sono, secondo Ricoeur, nell'ordine della *Nachfolge*. Precisando che non vuole in nessun caso «avvallare una sorte di confisca dell'estetico a opera del religioso», Ricoeur conclude «fra l'estetico e il religioso direi piuttosto che c'è una zona di sconfinamenti»⁵².

Il filosofo allaccerà il filo dei due ambiti tornando ai testi biblici: lascerà a lato il religioso, perché questa, secondo lui, è una condizione necessaria per fare una 'vera' esperienza estetica; ma questa esperienza lo riconurrà comunque alla narrazione biblica. Ricoeur terminerà infatti la sua evocazione dell'esperienza estetica evocando *Il cantico dei cantici*, e suggerendone una lettura insieme poetica e religiosa, ed anche estetica ed etica.

Questo testo biblico ha in effetti la capacità di unire dei campi troppo spesso separati, come la bellezza del corpo umano e la relazione con Dio, l'amore carnale e l'amore spirituale.

6) Conclusione

Il pensiero di Ricoeur, crocevia tra diverse discipline, è fondamentale anche per la teologia, se non altro in quanto include quest'ultima – in particolare l'esegesi biblica – nel

⁴⁸ Cfr., dal punto di vista teologico, P. Gisel, *L'excès du croire*, Desclée de Brouwer, Paris, 1990.

⁴⁹ P. Ricoeur, *La critica e la convinzione*, cit., pp. 241; 250.

⁵⁰ Id., *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica*, cit., p. 44.

⁵¹ Il titolo in tedesco di una delle sue opere maggiori è *Nachfolge* (1937), tradotto in italiano con il titolo *Sequela*, tr. it. di M.C. Laurenzi, Queriniana, Brescia, 2008.

⁵² Id., *La critica e la convinzione*, cit., pp. 255-56.

pensiero critico e universitario contemporaneo. È fondamentale anche per quelli che si interessano di estetica, in quanto riabilita la gratuità del momento estetico contro ogni ragione strumentale. Ricoeur sottolinea il superamento dell'etica da parte dell'estetica (che ha il diritto di essere a-morale), ma non separa totalmente l'estetica dall'etica, nella misura in cui l'estetica nasce dal linguaggio e dalle azioni umane (e non in Dio o dal creato in quanto tale).

Questo pensiero filosofico, infine, è fondamentale per colui che cerca di porre l'estetica nel cuore stesso della teologia. È un pensiero, in effetti, che lega (*relit*) secondo i due sensi del *'legere'*: legare (*relier*) e leggere (*relire*). Lega il linguaggio e l'essere, il pensiero e l'azione, la riflessione e l'emozione, la sostanza e la forma, la proclamazione e la rivelazione, Dio e l'umano. E (ri)legge l'esperienza passata alla luce del presente, preparando così la possibilità di esperienze ancora a venire.

Paul Ricoeur continua e sviluppa ciò che prima di lui aveva pensato un suo lontano predecessore, Giovanni Calvino⁵³, che aveva fondato l'estetica sulla base di una spiritualità del segno, inteso nella sua doppia realtà di segno verbale e segno sacramentale⁵⁴. Una spiritualità incarnata, perciò illuminata dall'esperienza dello Spirito.

[tr. it. di Andrea Rinaldi]

⁵³ Ho sviluppato alcuni possibili parallelismi tra l'estetica del segno di Calvino e quella del senso di Ricoeur in J. Cottin, *Calvino e Ricoeur. Da un'estetica del segno a un'estetica del senso*, in D. Jordan e S. Knauss (a cura di), *La promessa immaginata. Proposte per una teologia estetica fondamentale*, Edizione Dehoniane, Bologna, 2012, pp. 331-51.

⁵⁴ Cfr. J. Cottin, *'Ce beau spectacle du monde'. L'esthétique théologique de Calvin*, in "Revue d'Histoire et de Philosophie religieuse", 2009, 89, 4, pp. 489-510.

Drew R. A. Desai

An Autoportrait of Paul Ricoeur.

Peer-reviewed Article. Received: April 04, 2015; Accepted: May 08, 2015

Abstract: Among Paul Ricoeur's writings we have an intellectual autobiography, as well as some scattered remarks on the literary and painterly genres of autobiography and self-portraiture. We do not, however, have anything like a sustained reflection on these kindred genres, an absence that is all the more surprising given Ricoeur's avowal that «a systematic investigation of autobiography and self-portraiture would attest to the in principle instability of narrative identity». This essay attempts to fill this absence by synthesizing Ricoeur's scattered remarks on autobiography with his reflection on self-portraiture in the little-noticed essay, *Sur un autoportrait de Rembrandt* (1987).

Tra gli scritti di Paul Ricoeur abbiamo un'autobiografia intellettuale, come pure alcuni commenti sporadici sui generi letterari e pittorici dell'autobiografia e dell'autoritratto. Tuttavia non abbiamo una riflessione precisa su questi due generi affini: un'assenza che sorprende ancor più data la dichiarazione di Ricoeur secondo la quale «un'investigazione sistematica sull'autobiografia e il ritratto attesterebbe il principio d'instabilità dell'identità narrativa». Questo saggio tenta di colmare questa assenza attraverso una sintesi tra le osservazioni sparse di Ricoeur sull'autobiografia e la sua riflessione sull'autoritratto nel saggio breve dal titolo *Su un autoritratto di Rembrandt* (1987).

Keywords: Ricoeur, Autobiography, Self-Portraiture, Narrative Identity, Painting

Parole chiave: Ricoeur, autobiografia, autoritratto, identità narrativa, pittura

As far as I know Paul Ricoeur never took a 'selfie'. Indeed, given the word's recent coinage, it may well be that he simply could not have¹. Philosophers, those beings who deal *radically* with conceptualizations, who trace the roots of concepts, will recognize in the term 'selfie', however, as stemming from the fertile soil of the long-established genre from which it adapts its name, self-portraiture. Now, if we understand self-portraiture in a broad sense, one that includes its kindred genre, autobiography, we might say that we do in fact possess some self-portraits of Ricoeur. To call these works 'self-portraits' (*autoportraits*) in anything other than a metaphorical use of the term is a use of the term that has to be justified. For the purpose of this paper we will ask for the reader's indulgence, pointing to the *prima facie* family resemblance between self-portraiture and autobiography, and recalling that Ricoeur himself thought they were to be investigated together².

The examples we have can be divided into two categories. On the one hand, we have the first-order autobiographical material: an intellectual autobiography, *Réflexion faite*, as well as numerous interviews in which he appears both as a philosopher *and* as a human being, a being with a biography³. Added to these are the surprisingly intimate fragments

¹ The word, shorthand for self-portrait, was coined, in 2002, only came into mainstream use in 2013, the same year *Oxford Dictionaries* named it Word of the Year (though it has yet to be included in the canonical *Oxford English Dictionary*). That the selfie is less a self-portrait *of* than a self-portrait *with* (some landmark, object or person), ought not be taken as a radical revolution in the genre. Self-portraiture invariably portrays 'objects' other than the sitter-portraitist. We might cite, in this regard, the curious words of Rembrandt, the only ones we know him to have said, attested by H. Matisse, «I have done nothing but portraits».

² P. Ricoeur, *Temps et récit*, v. III, Seuil, Paris, 1985, p. 358. See below for a full discussion of this remark.

³ Cf. Id., *La Critique et la conviction*, Calmann-Lévy, Paris, 1995, where the interviewers point to this fact in the form of a question: «You have devoted several important works to the theme of subjectivity; your most recent work is entitled *Soi-même comme un autre*, but about you yourself, your life, your intellectual background, very little is known» (p. 11). See also the 2001 interview with Alan D. Savage in "Christianity and

and reflections on living and dying (his own and others') published posthumously in the beautiful volume *Vivant jusqu'à la mort*, alongside a moving portrait by his friend C. Goldenstein⁴. In these works Ricoeur offers a narration about who and with whom he is, has been, and seems to be going, thus a narration of his identity, though the line that divides the man and the thinker is insistently maintained⁵.

In addition to these auto-biographical sketches, we have, scattered across Ricoeur's oeuvre, a number of second-order reflections on the genre of autobiography itself. It is to this properly *philosophical* treatments of the theme that I will focus in this paper by reconstructing his rather scant and scattered remarks. Where one might have expected an elaborate interrogation of this eminently modern literary genre in his trilogy *Temps et récit* (hereafter *TR*), what we find instead is fairly modest: despite Ricoeur's mention of 'autobiography' more than a dozen times in roughly a thousand pages, and despite his avowal that, «a systematic investigation of autobiography *and* self-portraiture would no doubt attest to the in principle instability of narrative identity», he does not perform this investigation here or elsewhere⁶. Even in his reflections on personal identity in *Soi-même comme un autre* (hereafter *SM*)⁷, a work, emphatically concerned with the *autos*, what we have is rather miserly on the theme of autobiography. This situation of relative indigence has not, however, stopped at least one reviewer from seeing in *SM* an inchoative attempt at autobiography⁸. Though such a reading is entirely unwarranted, it is helpful to see what he

Literature”, 51, 2002, pp. 631-660, where Ricoeur states, «since I have no absolutely no taste for confession, I have drawn a somewhat arbitrary line, effectively identifying my life with my intellectual life, one which is of course not really true but which is something like my truth for others» (p. 634). François Dosse, who wrote a biography of Ricoeur, gives an interesting account of his subject's utter reticence to speak about or be spoken of in any personal way: «When I approached him about writing his biography, he made it clear that he did not want to take part in the endeavour in any way. (...) The portrait that I sketched is thus one of a man I never encountered. (...) Thus, I tried to write a biography which would correspond with the way Ricoeur himself had understood the construction of personal identity», *Le pari biographique. Écrire une vie*, La Découverte, Paris, 2005, p. 414 (for Dosse's biography cf. *Paul Ricoeur, les sens d'une vie*, La Découverte, Paris, 1997). And Ricoeur, in the preface to *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, where he describes, alongside public and professional preoccupations, the private preoccupation which gave rise to the writing of the book, he speaks about himself not as a private man but in terms of his intellectual itinerary (p. 1).

⁴ Id. *Vivant jusqu'à la mort suivi de Fragments*, Seuil, Paris, 2007. It is in the fragments that we get closest to the genre of the *journal intime* including the one on «Jacques Derrida» where Ricoeur considers his own «ordinariness» and wonders how he, like any ordinary man, will be remembered, referring, as he often does in these pages, to his confident hope that even those who leave no trace make a difference in God» (NB: All translations are my own.)

⁵ This is in keeping with the imperative of the hybrid genre known as 'intellectual autobiography', whose most early form might be said to be Aristotle's *Protrepticus* where the Philosopher describes the philosophical life, albeit as an exhortation. Reading the latter in this way may allow us to go beyond Heidegger's famously laconic biography of the Stagirite, «Aristotle was born, worked, and died», quoted in H. Arendt, *The Life of the Mind*, Harcourt, New York, 1977, p. 220, n. 43.

⁶ Id., *TR* v. III, p. 358, emphasis added. The word '*autobiographie*' and its cognate '*autobiographique*' appear nineteen times in *TR*, often preceded by the adjective 'pseudo-' or 'fictional' («*fictive*», «*déguisée*»), as, for example, D. Defoe's *Robinson Crusoe* or M. Proust's *À la recherche du temps perdu*. Ricoeur also relates autobiography to the confessional genre and its device of «supposedly infallible memory», without, however, dwelling on the puzzles of memory, something he does do elsewhere, though not in the context of a discussion of autobiography (cf. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, pp. 67-111). This connection has been explored by, for example, I. Calvino in his splendid autobiographical sketches in *La strada di San Giovanni* (1990), as well as his essay on Mussolini's portraits in *Eremita a Parigi, Pagine autobiografiche* (1994), where the fallible memory of the one who tries to remember his childhood is shown to be in a sense more *truthful* than the prosthetically-fitted memory, held up by the crutch of the archive (pp. 136-163).

⁷ Id., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

⁸ H. White, *Guilty of History? The longue durée of Paul Ricoeur*, in “History and Theory”, 46, 2007, pp. 233-251. The biography by François Dosse (already quoted) does precisely what White mistakenly suggests *SM* does, it writes a biography of the philosopher of narrative identity (see above, n. 3).

says about autobiography in his sixth study⁹. Here Ricoeur takes up again the concluding thoughts of *TR*, in particular what he called there the poetic response to the first aporia of temporality: narrative identity¹⁰.

In order, then, to elaborate more synthetically Ricoeur's thoughts on autobiography, we must look elsewhere. Happily, we have a most dramatically philosophical interrogation of the genre or, at least, a genre with which, as we've said, it bears a family resemblance in one of his precious (because extremely rare) reflections on painting, his essay, *Sur un auto-portrait de Rembrandt*¹¹. While this essay provides neither a «systematic investigation» of self-portraiture, nor an overt consideration of the «instability» of the narrated self (*le soi raconté*), it does offer some valuable hints about what such an investigation much look like, all the while resuming the force of the argument of *SM*—viz., that the self apprehends itself only through the detour of others. In order, then, to approximate a theory of autobiography within and across Ricoeur's disparate remarks, we will attempt to connect these two especially pregnant *topoi*: 1) his sporadic remarks on the genre of autobiography, and 2) his analysis of the genre of self-portraiture through the example of Rembrandt's 1660 autoportrait.

A fitting place to begin is the sole work published by Ricoeur that has the word 'autobiography' in its title, *Réflexion faite, autobiographie intellectuelle* (1995)¹². Here, before proceeding to tell the story of his thinking life, Ricoeur, good hermeneut that he is, examines the genre itself. After noting the specific limitations the adjective 'intellectual' places on the autobiographer, he goes on:

as for autobiography as such, I must be mindful of the snares and pitfalls of the genre. An autobiography is first of all the story (*récit*) of a life. It is, at the same time, as its name suggests, a work of literature; in this regard, it is based upon the gap (*écart*) created by retrospection between the daily unfolding of life and the act of writing; this gap is what distinguishes an autobiography from a diary. Finally, autobiography rests on the absence of any distance between the main character of the story who is oneself and the narrator who says 'I' and writes in the first-person singular¹³.

Ricoeur points to three elements of autobiography. First, there is the fact that, above all, an autobiography is a life story. Second, it is a mode of literary expression. And finally, in autobiography, the main character, the narrator and the author coincide. Let us look more closely at each of these elements, and their interrelations. The first and second elements are in a sense at odds with each other, and their relation is precisely what is at stake in *TR*. They are the poles of life and art, of art and life. Recall that Ricoeur's strategy therein—to bracket the difficult question of reference until halfway through the third volume—was occasioned by precisely this difficulty of articulating the interwoven references of history and fiction, of life and art. What he called the first moment of *mimesis*, or «*préfiguration*», referred to those narrative capacities that already serve to link lived time with cosmological time in our *pre*-narrative, quotidian experience. This is why we must ultimately give a negative answer to the question he poses toward the end of volume three, as to whether there are any experiences that are not already the fruits of narrative activity¹⁴. «Life in the 'raw' is beyond our reach for the very good reason that we are not born into a world of

⁹ P. Ricoeur, *Le soi et l'identité narrative*, in *SM* pp. 167-198.

¹⁰ Id., *TR* v. III, pp. 352-359.

¹¹ Id., *Lectures 3*, Paris, Seuil, 1999, pp. 13-15. Since this essay has not appeared in English translation, the following presentation will include a fairly in-depth paraphrase of these precious three pages.

¹² Id., *Réflexion faite, autobiographie intellectuelle*, Esprit, Paris, 1995.

¹³ *Ivi*, p. 11.

¹⁴ *Y a-t-il, demandions-nous, une expérience qui ne soit pas déjà le fruit de l'activité narrative?*, in P. Ricoeur, *TR*, v. III, p. 357.

children, but what, as unspeaking children, we come into a world already full of all our predecessor' narratives»¹⁵.

Life is thus always languaged, and it is in language itself that the temporal resources of narrative are contained, at least in a preliminary way such that our ability to use verb tenses competently already bears witness to our ability to follow a story. Now, to say that life is prefigured by the resources of narrative composition is not, of course, the same as saying that our lives are made up. Ricoeur is emphatic about the truth intention that is at the heart of all historical narration, which latter, as depending on the archived memory of the «*phase documentaire*», includes the recounting of one's own past, that is, *testimony* broadly construed. To be sure, aiming at the truth is not entirely absent from works of fiction themselves and it is due to this quality of verisimilitude that, not only autobiographical, but also fictional narratives are promising research tools for discerning all sort of otherwise unrecorded *historical* data, from costumes and manners to weather patterns. Clearly then, the interweaving of history and fiction, their overlapping competences, are of central importance to any understanding of autobiography.

There are, however, important limits to the identification of art and life and it is these that Ricoeur underlines here. He notes that, while life is lived, autobiographies are told, recounted, written down. This is not to deny that much of quotidian life is spent in self-examination, and thus in the activities of remembering and anticipating. The difference, however, the gap that separates the diary from the autobiography, stems from the structured, public character of the latter¹⁶. What these have in common, on the other hand, is the last quality Ricoeur mentions here, a lack of distance between the narrator and the main character. Ricoeur refers to this identity in other remarks on autobiography, always citing P. Lejeune¹⁷, for whom what marks both autobiography and self-portraiture is a «*pacte autobiographique*» through which we may assume «the identity of the name of the author, the narrator, and the character»¹⁸. We will look more closely at Lejeune when we turn to the paradoxes of looking at self-portraits. For now, we would like to point to the last characteristic of autobiography Ricoeur mentions here, that the author, who is also the narrator and main character, is said to speak in the first-person singular. This is not always so clear-cut: like narrative identities, aren't autobiographies often spoken, at least in the early going, in the first-person plural? Do we learn to say 'we' only after learning to say 'I'? What these questions point to is the difficulty of ascription generally: who is said to be the author of the composite action that is a life? In order to refine this line of questioning, let us now turn to another place where Ricoeur addresses autobiography.

Ricoeur takes up this relationship of the narrator and their life in a section of *SM* dealing with the act of recounting (*raconter*). To identify the one who recounts the story of their own life with the self whose lived identity is narrated in interwoven stories is not, however, without paradox. Is one the author of their enstoried life in the same way that

¹⁵ See Ricoeur's contribution to the roundtable discussion of the first volume of *Temps et récit*, published in "Revue de l'Université d'Ottawa. University of Ottawa Quarterly", 1985, LV, 4, pp. 301-322.

¹⁶ This distance is not always maintained, and would seem to be only a matter of degree, since Ricoeur mentions the diary, alongside autobiography, as types of «*témoignages écrits*». See P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 215. He also treats them together under the common heading of «reminders», see pp. 46-47.

¹⁷ Cited in Id., *TR* v. III, p. 168 *SM*, p. 189 n. 1; *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 340 n. 45.

¹⁸ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, pp. 23-24 (my translation). This equation between the uncertainties that confront the viewer of self-portraits and the reader of autobiographical texts is repeated in chapter 5 where Lejeune asks the very same question Ricoeur will ask, «What makes a self-portrait recognizable as such?» They agree that there is no sign *internal* to a self-portrait which would enable us to say it is not a mere portrait, to which Lejeune offers the ambitious thesis that perhaps painting cannot use the first person.

they can be the author of their autobiography?¹⁹ The point is not so much to stress the artificial character of the latter, its being *made* and thus, in a sense, more on the side of the voluntary than the former, which is our story only be being informed, even spoken, by others, including nature, since the self of narrative identity is always in a relation to the absolute involuntary of the facticity of existence. As O. Marquard likes to say, «we human beings are always more our accidents than our accomplishments»²⁰. We are not the authors or initiators of our lives, we do not choose to come to be, though we do choose to write our life story.

These gaps separating the narrated and narrating self from the subject and author of autobiography are already evident in certain expressions Aristotle uses to describe the relation between an agent and his action. Ricoeur, reflecting on this, takes most of these statements from the *Ethics*, though he does refer to the *Physics* as well, in part in order to show how the operation of ascription takes place at the intersection of description and prescription. The first way of articulating this juncture is that of the relation between an understanding of the agent as principle or cause and at the same time as being the progenitor, thus the metaphorical linkage between action and parenthood. The second is that of being the master (*kyrios*) of an action «from beginning to end». The third way of «indirectly approaching» the paradoxical ascription of an action to an agent, is through the notion of shared responsibility (*synaition*), a word coined by Aristotle to describe how we are, along with nature, co-responsible for our dispositions and virtues²¹. What is at stake here is the consistency of the notion of agency itself, of the responsible subject, especially in the face of the explosion of this concept due to modern technology²². But these paradoxes of agency are at the heart of the discordant concordance that is the self and they are equally evident for the one writing their own life. So for example, the question of where to begin an autobiography, that is, whether my life story ought to include events I do not remember such as my birth, or those of my parents, even my ancestors. Surely these are important parts of my life story. Even still, if autobiography must face this problem of beginning, of choosing a starting point, a year zero, it is still no less important for the living self narrating her identity²³. One difference, however, between narrating oneself to oneself and doing so for others, in public, communicatively, is simply that we cannot straightforwardly say that the self is the author of her life in the same way or to the same extent as the narrator is the author of her autobiography. We could go back even further in Ricoeur's writings and consider whether the 'autos' of the signature or *auto-graph* is helpful here, though he had very early criticized the study of handwriting in the same vein

¹⁹ Cf. Id., *SM*, p. 189: «Quand je m'interprète dans les termes d'un récit de vie, suis-je à la fois les trois, comme dans le récit autobiographique? Narrateur et personnage, sans doute, mais d'une vie dont, à la différence des êtres de fiction, je ne suis pas l'auteur, mais au plus, selon le mot d'Aristote, le coauteur, le *synaition*».

²⁰ This is the underlying principle of his «usualism». Cf. *In Defense of the Accidental*, R. Wallace (tr.), Oxford University Press, 1991, p. 3.

²¹ It is too bad that Ricoeur, who elsewhere insists on the interconnections between the voluntary and the involuntary, does not here recall another well-known Aristotelian expression of this co-responsibility, one which has as its content the generative sense he mentions. In book II of the *Physics*, where the generation of men is being discussed, Aristotle, thinking no doubt of the orderly nature of the cosmos, says that «man creates man, with the help of the sun» (*anthrôpos anthôpon genna kai hêlios*) (194 b 13). The forgetting of this principle is the basis of Rémi Brague's critique of modernity. Cf. *Les ancres dans le ciel*, Seuil, Paris, 2011, p. 114.

²² Cf. P. Ricoeur, *Le concept de responsabilité*, in *Le Juste*, Esprit, Paris, 1995, pp. 41-70, where Ricoeur, following Hans Jonas, speaks of the long-term extension of the effects of our technologically-mediated actions and the idea of the «une responsabilité illimitée» (p. 68).

²³ Examining these questions with the help of Maurice Halbwachs, Ricoeur remarks on the «*style quasi autobiographique*» of the latter's early writing on the subject. Cf. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 147.

as ethology: that it treats human beings as replaceable, as non-unique, as types, or at least it remains too much on the side of the involuntary²⁴.

Now, it is precisely this element of the involuntary that is almost suppressed in (fictional and non-fictional) autobiography. Ricoeur shows this with respect to the question of beginning by considering Proust's *À la recherche du temps perdu*. The first words are spoken by the narrator-character-pseudo-autobiographer, «*longtemps, je me suis couché de bonne heure*». We do not, of course, begin our lives speaking. What, then, Ricoeur asks, can this «*longtemps*» do, how does it function, if not by pointing to an almost indifferent and immemorial past that is hinted at in the beginning of a narrative. (One can say the same of the end, that, unlike lives, autobiographies must end their narrative at some arbitrary point, a point of their own choosing.) In any case, what the «*longtemps*» suggests is that one's life can be taken up as a whole and recounted, which is precisely what cannot be done in the case of our life-histories. Ricoeur makes the point very clearly:

Indeed, nothing in real life has the same function as the narrative commencement; memory loses itself in the mists of early childhood; my birth, and even more emphatically, the act whereby I was conceived, belong more to the history of others, of my parents, than to me. As for my death, it figures as a recounted event only in the stories of those who survive me²⁵.

So the problem of birth, of beginning, points to one of the chief difficulties of autobiography: that of precisely demarcating the extension of its subject. We are never more than coauthors of our lives and coagents of our actions—and in this sense, Aristotle's use of the metaphor of 'parent' is significant since birth, and, more obviously, conception itself, are always matters of partnership. Technology has in fact removed the stricture that a child be born of only two people and one might indeed ask whether the technologies of birth, their technicians and machines, ought to be included within the sphere of the *autos* of autobiography, and narrative identity, something B. Latour's 'actor-network theory' would take to be a matter of course. They would no doubt make for interesting and rather novel family portraits if these were to include IVF instruments, technicians, etc. This idea is not really that far-fetched. Indeed, for the subject of narrative identity, where one is born is an often significant fact, not only in the sense of being a natural-born citizen, but in the sense of belonging to a place, a people, a geography, a history. Even more than being born somewhere in the sense of a country and thus a nationality, we can talk about being born in a certain house or hospital, a seemingly insignificant fact made especially meaningful in the autobiographies of especially rural people, many of whom are born and die in the same place, the same room, and, at the limit, the same bed. But we can also move concentrically outward from our inhabited space, in the manner of Joyce's main character: «Stephen Daedalus / Class of Elements / Clongowes Wood College / Sallins / County Kildare / Ireland / The World / The Universe»²⁶. It is this ability to imaginatively vary the places of our belonging that marks the limit of any definitive sense of autochthony.

So we have seen some paradoxes of autobiography, and how the overlap with and divergence from the instabilities of narrative identity. This in principle instability is well attested for us by the photographs we possess of ourselves at different ages, where we see the emergence and disappearance of certain styles, postures, pastimes, even certain habits that can be read off our bodies. With the help of these portraits we are able to time-travel, to see ourselves as others, as coming to be who we are and also of not becoming the possibilities inscribed in our past. Nobody, it would seem, is more familiar with this process of making visible our coming-to-be than the self-portraitist, and there are few

²⁴ Id., *Le Volontaire et l'involontaire*, p. 344 ff.

²⁵ Id., *SM*, pp. 189-190.

²⁶ J. Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, Viking, New York, 1964, p. 15.

painters in the history of art who have given us more evidence of such self-examination than Rembrandt van Rijn. It is thus to the coincidence of this painter with a philosopher who, perhaps more than any other, posed the question of self-narration, that we now turn, that is, to Ricoeur's searching examination of the Dutch master examining himself.

Ricoeur begins his rumination on one of Rembrandt's self-portraits (1660) with a problem we have already seen: just as I must, in reading an autobiography, posit an identity between the author, narrator, and main character, I must, when looking at a self-portrait, posit an identity between the one who paints and the one painted. But what exactly is it that allows the viewer to posit such a relation between the signature and the person painted, the painter and what is sometimes called the 'sitter', (even, curiously, in those cases where the sitter is standing)? What distinguishes them is the difference that separates the active and the passive. The sitter sits, rests, remains. The painter, on the other hand, paints, and disappears into the painting. Many self-portraits try to lessen this distance by painting the painter painting. This, however, can lead to confusion: that the subject of a portrait is painted brush-in-hand cannot, without fail, be taken as an internal sign that the subject is the same as the painter²⁷. Even still there is the mediation of the mirror, which, too, is often depicted. P. Lejeune dedicates a chapter to the puzzles generated by Norman Rockwell's famous *Triple Self-Portrait* (1960) in which the author identifies the three possible degrees of the portrait: the stylized, thus anonymized, typified portrait on the canvas; the painter painting seen in the mirror; the artist from behind, painting and looking in the mirror²⁸. The third of these is rather interesting for it returns us right back into the thicket of perplexities of agency. But it adds another dimension as well: that we are seen, that we are, in the description of man offered by Hans Blumenberg, the being with the most back²⁹. How does Rockwell see his back in order to paint it? Does he simply paint his own back by painting another's, some other body's back? Or is the back made visible by elaborately mirroring mirrors? Is my back just a generic back, joined to my specific front? The passage through the other is thus not only necessary to circumvent the limit of cannot see, what we can see only obliquely.

Indeed, just as our lives are already prefigured by narrative competence, so also is the self-portrait always, at least in part, a representation of the history of the genre itself. This is made evident in Rockwell's painting since, along with the three self-portraits, we find, affixed to the margin of his internal canvas, four well-known self-portraits: Dürer, Rembrandt, Picasso, Van Gogh. These, however, are no longer first-level self-portraits; since Rockwell had to copy them, they are his own imitation of those great artists representing themselves. What is more, they are, rather conspicuously, and like many examples of the genre, nothing more than heads. In fact, Lejeune notes that, in his comparison of self-portraiture with portraiture in the Uffizi, the former are almost all males, while the latter are split fifty-fifty; portraits depicting a female subject are much more likely to be nudes and where men are nude, they are invariably painted as torsos³⁰.

²⁷ P. Lejeune gives the example of Frans Hals' *Portrait of a Painter* (ca. 1650) which was at one time mistaken for a self-portrait, ch. 5.

²⁸ There are historical precedents for the triple self-portrait, the first I know of being from Johannes Gump (1646). For a discussion of this painting and the light it sheds on portraiture itself, see Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Galilée, Paris, 2001.

²⁹ H. Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, Suhrkamp, Frankfurt, 2006.

³⁰ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 118. Lejeune poses an interesting question about the possibility of what will come to be known as the 'selfie': «what could the self-portrait be in photography?» (115). One thing is certain: photography has ended the relative monopoly that male subject have in self-portraiture. A further answer to Lejeune's question can be found by considering the film stills of photographer Cindy Sherman. Are these self-portraits? Here we might say, that though the author and narrator are Sherman, the character is not so much Sherman as art history, or *woman* in art history: thus they are autobiographical only to the extent that we describe ourselves as types, portraits of a lady. Going even further, we might at the

Having laid out some of the challenges of the genre of self-portraiture itself, and having seen how these overlap with autobiography, let us return to Ricoeur's questions: how do I know that the face I look at is the face of the painter himself? Whence do I glean this fact? This point, of course, is that it is not immediately apparent, that a person's name is not written on their face. Indeed, there is nothing on the tableau itself that allows the viewer to draw a necessary link between the face they see and the signature they read. In other words, to the extent that I can say that I am looking at a *self*-portrait, I must depend on what the French language very aptly calls *la légende*—the didactic panel which is so important to the modern museum experience. Without this I would not know that this is anything other than a portrait, since all I can glean from the signature is the painter's name, not the name of the person depicted. Thus, if I am to posit a relation of identity between the signature and the face, I must move outside the space delimited by the frame; I must appeal to the biography of the painter, to the *facts* of his life, and to his attestation of a self-portrait painted at this time. In other words, I must appeal to or pass through something like the alienation of objectivity, in this case the assurance attested to by the institutions of what Arthur Danto famously called «the artworld»³¹.

Now, if this description of the operation by which we are able to ascribe the prefix 'auto-' to a portrait sounds a great deal like the «detour by way of the other» that Ricoeur outlines elsewhere, it is not by accident: indeed, Ricoeur's short reflection on Rembrandt's self-portrait is dated 1987, precisely the same period in which Ricoeur wrote the later studies of *SM*. What makes self-portraiture so interesting for Ricoeur, especially since he was writing in the heyday of the «death of the author», and had long reflected on structuralism, is the fact that we cannot, in the face of such works, maintain the asceticism that had become an imperative of art as much as literary criticism. This enjoins us to approach a work from a purely aesthetic or literary point of view, and therefore hold in suspension any information about the flesh and blood artist or author, letting the orphaned work alone plead its cause. But, since self-portraiture cannot be guaranteed as such without some aid from psychobiographical data, such asceticism must always and in principle be prescinded from. Indeed, in order to identify the flesh and blood artist with the person represented, the viewer must consider his age, his life situation, his personal triumphs and tragedies since these inform the expression with which the painter gazes out from the canvas. Furthermore, in a more painterly register, the viewer must also consider, within the overall style of the painter, the phase of experimentation he engaged in at that

same time ask whether Mary Pratt's hyperrealist paintings of preserves, e.g., *Red Currant Jelly* (1972), or Tracey Emin's *My Bed* (1998) ought to be considered as quasi-autoportraits. Do not these intimate objects accomplish the precise detour through objectivity that Ricoeur finds constitutive of self-identity. Aren't the objects among which we live, and even our habitats, something like quasi-habits? As Lejeune has pointed out, the majority of self-portraits are clothed, many very suggestively, as with Rembrandt's 1658 self-portrait in which he wears an orientalizing fabric, one which has much the same effect as that adorning the Dutch master's Aristotle as he contemplates a bust of Homer (readers of Ricoeur are no doubt familiar with the image if for no other reason than that it adorns the cover of the *Points* edition of his *Lectures 1*, Seuil, Paris, 1999). Are the clothes worn by the subjects of autobiography part of their stories, even of their selves? Surely they must be taken into account in the sitter's self expression. Indeed, the adage holds here no less than in any other situation, that 'the clothes make the man.' The naked emperor is no emperor. This possibility, announced by these limit-cases, of admitting objects into the subject position of auto-portraiture and even autobiography, is beautifully attested to in the opening pages of Adalbert Stifter's masterpiece, *Die Mappe meines Urgroßvaters* (1841). It is, in fact, already evident from the epigraph: *Dulce est, inter majorum versari habitacula et veterum dicta factaque recensere memoria*. A rough paraphrase might be: «Sweet it is to spend time among the *things* with which our ancestors' dwelt, [things that help us] review in memory their words and deeds».

³¹ Though Ricoeur was familiar with Danto's work on action, he did not, as far as I know, address Danto's writings on aesthetics from which this term is drawn. Cf. A. Danto, *The Artworld*, in "Journal of Philosophy", 1964, 61, pp. 571-584.

time. Thus, biographical details must be held together with visual analysis, «I have no other resource to breach the gap between the signature and the legend» (supplied, of course, by another)³². In this sense, we must retrace the stages of the self-portraitist himself, think of him looking in the mirror, using his specular double as an image, scrutinizing his own face, and bringing to bear the resources of chiaroscuro on the clarity and obscurity of the self itself. The painter, painting himself, must examine himself, and it is the result of this self-examination that is witnessed by the self-portrait. And it is in the face of this face that we must note a possible difference between self-portraiture and autobiography: the self-portrait looks back at its viewer, it seems to look at us as we look at it; the reader of the autobiography does not seem to have any parallel experience. But in fact this is less of a difference than it seems: the world of the text and the world of the reader do intersect at the level of refiguration, where the possibilities of the latter serve to open up, in some sense, possibilities in the latter. The truth intention animating both autobiography and self-portraiture, their properly historical or representative character, demands that the world the author writes about not only existed, it is in some sense the very same as our own. When life goes in search of its history, that is, when one attempts to narrate their identity, it finds others' identities in the form of living narratives, but also autobiographies and self-portraits.

We are, as Ricoeur has stressed, not born into a world of children but rather come, unspeaking, into a world of speakers, and of those who have spoken, in other words, one already full of the stories of those who have come before us³³. It is in this sense that life must search for its history, and we borrow from others the fruits of their searchings. This is paralleled in the gesture by which we read Rembrandt's name onto his face, transposing it from the *légende*, itself the distillation of many testimonies, documents, and archives.

We would like to conclude by briefly reviewing what we have found. We began by recalling an unfulfilled project announced by Ricoeur, that «a systematic investigation of autobiography *and* self-portraiture would no doubt attest to the in principle instability of narrative identity». We sought to trace this testimony of instability across Ricoeur's scattered remarks on autobiography and self-portraiture. What we found were a number of paradoxes concerning the relationship between life and art, history and fiction, beginning and ending, speaking about oneself and being spoken (of), authoring and being authored, attesting to oneself and being attested. What each of these paradoxes involve are the ways that our identities are necessarily and essentially incomplete, and this is due to the fact that these puzzles can never satisfactorily be sorted out; indeed, their constitutive incompleteness is the reason for the dynamic nature of ipseity. Thus, in spite of their differences, the narrated subject, like the subjects of autobiography and self-portraiture, cannot say who they are, cannot truly *be themselves*, without the mediation of others, whether in the form of those close to us, the collectivities to which we belong, or the possible future story of humanity as a collective singular.

³² P. Ricoeur, *Lectures 3*, p. 14.

³³ "Revue de l'Université d'Ottawa. University of Ottawa Quarterly", 1985, LV, 4, p. 319.

Paul Ricoeur

***Recensione a J.P. Sartre, Il Diavolo e il Buon Dio (1951).*¹**

Peer-reviewed Translation and Article. Received: April 04, 2015; Accepted: June 04, 2015

Abstract: The aim of this translation of Ricoeur's review of Sartre's play *Le Diable et le Bon Dieu* is to present to the Italian public some of the few pages that the philosopher devoted to dramatic works over the years. In this review of 1951, Paul Ricoeur discusses Sartre's play, highlighting two possible levels of the work itself: that of the relationship between faith/atheism and that of the ethical/political dimension.

L'obiettivo di questa traduzione della recensione ricoeuriana della pièce teatrale di Sartre *Le Diable et le Bon Dieu* è quello di presentare al pubblico italiano le poche pagine che il filosofo dedicò alle opere teatrali nel corso degli anni. In questa recensione del 1951, Paul Ricoeur discute l'opera teatrale di J. P. Sartre, *Il Diavolo e il buon Dio*, mettendo in evidenza due possibili livelli di lettura dell'opera stessa: quello del rapporto fede/ateismo e quello etico/politico.

Keywords: Ricoeur, Sartre, The Devil and the Good Lord, faith/atheism, Ethics

Parole chiave: Ricoeur, Sartre, Il Diavolo e il Buon Dio, fede/ateismo, etica

È possibile correre il rischio di scrivere su una pièce teatrale quando si è stati feriti da essa? Sì, feriti. Alla rappresentazione, *Il diavolo e il buon Dio* ha offeso in me qualcosa di cui, del resto, la pièce mi ha aiutato a prendere coscienza, una sorta di pudore del sacro. Bisogna certamente che io parta da questa emozione iniziale, anche se la lettura ha potuto, come sto per dire, ridurre retrospettivamente lo shock del primo spettacolo. È proprio questa complessa capacità della pièce di oscillare tra un'emozione di rappresentazione e un'interpretazione riflessiva, dalla tonalità e persino dal significato molto differenti, a costituire per me un problema. Tale divario emozionale e anche, fino a un certo punto, questa inversione di senso tra la lettura e lo spettacolo mi sembrano tratti piuttosto caratteristici di questa pièce: al centro sta il personaggio ambiguo di Goetz, buffone del Male e in seguito falsario del Bene. Ora, la presenza in carne ed ossa dell'attore dà alle parole e ai gesti una tale potenza di percussione che l'impostura attraverso la quale passa la bestemmia è quasi sommersa dalla presenza atroce della bestemmia che là si scatena, reale in bocche reali, in comportamenti reali. Nello spettacolo, l'impostura del personaggio diviene al limite l'impostura della pièce. Devo dire che certe scene sono state per me quasi insopportabili (di certo non la raffigurazione dell'aspetto clericale e superstizioso della fede: Tetzl è anche molto buffo): avevo voglia più di fuggire che di vederne e di saperne di più. La scena delle false stimmate, in particolare, giunge a un grado inammissibile di eccesso: in me, il 'terrore' propriamente drammatico si era degradato in una paura non lirica, che, col senno di poi, paragono un po' a quella che Kierkegaard riferisce alla sua infanzia, quando vide suo padre maledire Dio. Sono uscito prostrato: il silenzio e l'assenza di Dio erano, per così dire, mostrati e attestati da questo potente simulacro della sfera religiosa che si richiudeva su di sé, senza altra via d'uscita o risposta che la difficile azione calata nella storia.

¹ La recensione (*Le Diable et le Bon Dieu*), apparsa per la prima volta nel 1951 nella rivista "Esprit", è stata poi ripubblicata in P. Ricoeur, , in *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, pp. 137-147. Si ringraziano la casa editrice e il *Comité éditorial* del *Fonds Ricoeur* per la concessione del permesso di traduzione in italiano.

Poi ho letto e riletto la pièce; è emerso un altro senso. Ma da tale modifica è scaturito un nuovo interrogativo, di cui parlerò alla fine.

Una cosa emerge con chiarezza dalla lettura: Goetz è una figura della malafede. Dall'inizio fino al lancio dei dadi (fine del terzo quadro), quando bara per entrare nella simulazione del Bene, egli non è che il buffone del Male; da quando smette di essere vestito con la carne di Pierre Brasseur, Goetz non è altro che (per dirla con le sue parole): «il Male [che] è la mia ragione d'essere»². Ma egli è senza ragion d'essere, privo dell'esigenza di essere ciò che egli è; gioca ad essere molto cattivo. In questo senso, egli è il più lontano possibile dall'esigente dismisura del *Caligola* di Camus; il suo gusto di massacrare, di umiliare, di bestemmia è fatto di capricci senza grandezza, come un grande *divertissement* in cui tutto è già deciso, del tutto volontario e privo di profonda creatività. La stessa spiegazione che dà è da buffone: «perché fare il Male? Perché il Bene è già fatto. Chi lo ha fatto? Il Padreterno. Io, invento».

Il vero reagente di Goetz, nel senso fotografico del termine, è Heinrich. Nello spettacolo, questo personaggio mi era apparso atroce: sospettavo che fosse una qualche figura di cristiano di sinistra, o di prete operaio, giudicato da una situazione storica che lo condanna a tradire; a tradire la Chiesa perché egli vuole essere con i poveri, e i poveri perché egli è «innanzitutto di Chiesa». Lascerà così la città, cercando di rifugiarsi nella coscienza infelice e di negare, con una sottile tecnica di illusione, l'atto compiuto, per non riconoscerlo e non assumersene la responsabilità. Ma Heinrich e Goetz sono della stessa razza: Goetz ha ben modo di riconoscerlo. «Faccia falsa!», «Bugiardo... tu sei un traditore», «Mi rassomigli tanto che ti ho creduto me stesso». Il niente e la vanità che caratterizzano l'essere di Heinrich emergono con chiarezza in queste parole: «Come soffri?», gli dice Goetz. «Non abbastanza», risponde, «sono gli altri che soffrono, non io. Dio ha permesso che io sia ossessionato dalla sofferenza altrui, senza mai sentirla». La coincidenza del Buon Dio e del Diavolo è innanzitutto questa somiglianza di Goetz e di Heinrich, ugualmente incapaci di essere estremi, prigionieri nella simulazione di una relazione autentica con l'Assoluto: il Bene, il Male.

Alla fine, i ruoli di Goetz e Heinrich si rovesciano, ma la loro parentela resta, finché Goetz non diviene capace, finalmente, di identificarsi con Hilda, la sana e virile Hilda. Heinrich, scomunicato, perseguitato dal compagno diabolico, del tutto estraniato da se stesso in quest'ombra assoluta, sarà la pseudo-coscienza di Goetz nel suo supremo tentativo di abiezione ascetica. Il Diavolo in cui Heinrich in-esiste, se si può chiamare inesistenza questa proiezione distruttrice, è diventato indistinguibile dal Buon Dio in cui Goetz si distrugge, al culmine di una sadica penitenza. Alla fine, l'inesistenza congiunta del Diavolo e del Buon Dio è la presa di coscienza dell'inesistenza dell'uomo stesso al termine di una relazione falsata con l'assoluto. Dall'inizio, il Buon Dio non è che l'inesistente assoluto cui si riferiscono la buffoneria del Male e la commedia del Bene. Questo Buon Dio non ha granché in comune con il Dio che Giobbe sfida, ma che sfida al centro di un'umile invocazione. Goetz non è mai stato che davanti all'assenza di Dio; la sua conversione all'ateismo è davvero la fine di un'illusione, l'accesso alla veracità, il recupero di sé rispetto ad una proiezione menzognera. Da che cosa dovrebbe essere offeso, dunque, il credente?

Andiamo fino in fondo a questa riduzione, *grazie alla lettura*, dell'emozione 'terrificata' dello spettatore. Credo che sia possibile tracciare un'interpretazione-limite della pièce che potrebbe essere, pressappoco, la seguente. Nell'opera, non sarebbe affrontato affatto il problema di Dio; il Diavolo e il Buon Dio sarebbero, nel linguaggio del XVI secolo, le figure

² [Nota dei traduttori]: Il testo di Sartre, che Ricoeur cita con molta libertà (senza indicare in maniera troppo precisa, per esempio, quando omette una parte di testo), è presentato qui nella traduzione di Felice Dessì (*Il diavolo e il buon Dio*, in J.-P. Sartre, *Teatro*, Mondadori, Milano, 1957, pp. 283-459).

di un problema etico e non religioso: quello del Bene, vale a dire del senso totale dell'azione di tutti su questa terra. L'illusione di essere di fronte al problema di Dio dipenderebbe dall'affabulazione storica, dalla 'cronaca' del XVI secolo, che traspone nel tempo i nostri problemi attuali.

Sono le ultime scene ad autorizzare questa lettura, in qualche modo per ricorrenza, dell'intera pièce. Goetz, guarito dalla fiera e fraterna Hilda, cercherà di vivere in una storia priva di dimensione trascendente, senza passione dell'estremo, senza le maiuscole del Male e del Bene, e farà la guerra, come una professione, nell'ambiguità dei fini e dei mezzi, nell'intreccio di 'Umanismo' e di 'Terrore'. «Ecco il regno dell'uomo che comincia. Bel principio. Avanti, Nasty, sarò boia e macellaio».

La fine di questa pièce è di una probità esemplare: Sartre non ha affatto voluto far rinascere la speranza; la storia è difficile e non è sicuro che la violenza progressista possa sfuggire alla propria trappola e risolvere le proprie contraddizioni, ma l'occasione non può essere colta senza pericoli. «Non temere», dice Goetz «non cederò. Farò loro orrore, perché non ho altro modo di amarli, darò loro degli ordini, perché non ho altro modo di obbedire. Rimarrò solo, con questo cielo vuoto sopra la mia testa, perché non ho altro modo di essere con tutti. C'è da fare questa guerra e la farò». L'ultima parola merita di essere confrontata con quella de *Le mani sporche*: «Non recuperabile». Se la fine dell'ultima pièce di Sartre è meno disperata, ciò è legato al fatto che la situazione non è più staliniana, ma leniniana: la speranza è nella giovinezza delle rivoluzioni, il maleficio si trova nella loro maturità; tutto è ancora possibile prima del punto di inflessione, in cui la Rivoluzione adulta si lascia corrompere dal potere dei suoi nuovi padroni. Ma questo male era all'origine: fin dall'inizio, Nasty ha dovuto mentire al popolo per aizzarlo contro il potere clericale.

È possibile che Sartre sia tanto radicalmente indifferente al problema religioso quanto lo furono certi uomini del XVIII secolo e che non ci sia che un dramma personale: quello dell'azione. È possibile che, dopo la morte di Dio, constatata freddamente come un fatto sociologico e un dato di coscienza, piuttosto che vissuta personalmente come una ferita mal cicatrizzata, non ci sia per lui che una sola domanda: quella di sapere se, al di là di quest'epoca detta «non recuperabile», ci sia un'altra epoca, in cui egli potrà fare la guerra dei contadini, la guerra dei poveri di sempre, e dire con Goetz «c'è da fare questa guerra e la farò».

Tale interpretazione-limite della pièce, che risale dalla fine all'inizio, illumina di luce nuova molte situazioni, e innanzitutto la relazione di Goetz con Nasty, questo 'anabattista', come si sarebbe detto nel XVI secolo, che si è proclamato capo della rivolta. Nasty è come il basso continuo di tutta la pièce; egli segna la continuità della guerra dei contadini e conserva la dimensione storica del dramma attraverso tutti gli interrogativi della soggettività. Distruttore della Chiesa clericale, profeta del sacerdozio universale, testimone della 'immediatezza religiosa' (l'uguaglianza subito, in un rapporto diretto di tutti fra loro e di ciascuno con Dio), preso dalla contraddizione tra un certo nichilismo («Signore, sia fatta la tua volontà. Il mondo è finito! finito! Sia fatta la tua volontà!») e tale immediatezza religiosa, egli è tutto quello che un rivoluzionario può essere nel contesto teologico del XVI secolo: è colui che i poveri hanno scelto, mentre Heinrich vorrebbe averli scelti. È questo il motivo per il quale, se Heinrich ha i mezzi per smascherare in Goetz il falsario, Nasty ha i mezzi per renderne ragione: «Tu crei del disordine, e il disordine è il miglior servo dell'ordine costituito (...); ogni distruzione caotica indebolisce i deboli, arricchisce i ricchi, accresce il potere dei potenti».

Goetz, distribuendo le sue terre e imponendo l'amore fraterno è, se vogliamo, l'impostore dell'immediatezza religiosa, il simulatore di Nasty; è Nasty, però, ad allontanare da sé la sua caricatura: «Tu salvare i poveri? Tu vuoi solo corromperli». È vero

che più tardi egli accetta il ricatto tramato da Goetz: soffocare la rivolta privando il popolo dei suoi preti; almeno l'ha accettato perché giudica la rivolta prematura, dunque per tattica rivoluzionaria. Ma, quando la guerra sarà scoppiata dovunque, egli saprà smascherare la menzogna della felicità in una sola città: «non lascerai sgozzare il mondo intero, per poter costruire in santa pace la tua Città-giocattolo, la tua Città modello?». Attraverso il velo del fanatismo, egli riconosce i limiti ineluttabili dell'azione. È senza illusioni, nel settimo quadro, che egli tenta di riportare Goetz alla sua causa: «qualunque siano i disegni di Dio, noi siamo i suoi eletti: io il suo profeta e tu il suo macellaio; non possiamo più tornare indietro». In questo, egli è meno puro di Hilda, la retta Hilda, che vuole restare con coloro che soffrono, senza mai essere fra quelli che decidono le sofferenze degli altri («Tu un povero? È molto tempo che non lo sei più! Tu sei un capo»). Ma Nasty ha fatto suo uno strano vangelo dell'odio, l'umanizzazione dei poveri attraverso la rivolta.

Dopo il nono e il decimo quadro, quelli dell'abiezione di Goetz penitente e della sua conversione all'ateismo, quadri centrati sulla relazione ambivalente di Goetz con Heinrich e Hilda, quando Goetz rientrerà in guerra e, attraverso la guerra, nella storia degli uomini, sarà di nuovo Nasty e non più Hilda ad essere il riferimento finale del dramma. Tale bilanciamento e tale sostituzione finale sono molto significativi. Hilda resta la coscienza lucida dello scacco, dell'alterità, del malinteso («HILDA: Se sarai semplice soldato tra i soldati, dirai loro che Dio è morto? GOETZ: No. HILDA: Dunque lo vedi. GOETZ: Che cosa vedi? HILDA: Che non sarai mai uguale a loro. Né meglio, né peggio: diverso. E se andrete d'accordo, sarà per sbaglio»). Ma Goetz ha optato per un senso che l'azione calerà nella realtà attraverso lo scacco: è per questo motivo che, alla fine, Nasty raccoglie Goetz e lo aiuta a dare alla luce il senso umano, cioè pratico, della sua conversione del tutto soggettiva; bisognerà certamente integrare l'azione con il crimine, con la menzogna e persino con una certa tolleranza della superstizione (la strega che sfrega i contadini con la mano di legno). Oramai, Hilda non potrà essere altro che la coscienza-rimprovero e Goetz, reso autentico da Hilda e efficace da Nasty, sarà capace di superare l'una e l'altro: Nasty, ferito dallo scacco, privo della sua fede, è reso completo dalla stessa purezza di Hilda (NASTY: «Conosci forse qualcosa di più ridicolo? Io, che odio la menzogna, mento spudoratamente ai miei fratelli per dar loro il coraggio di farsi uccidere, in una guerra che odio. GOETZ: Perbacco, Hilda, quest'uomo è solo quanto me. NASTY: Assai di più. Tu, lo sei sempre stato. Io ero centomila, e non sono più che me stesso. Goetz, non avevo mai conosciuto né la disfatta, né l'angoscia, e sono disarmato, contro di loro»).

In questo modo, il problema dell'impostura sembra definitivamente spostato dal piano religioso al piano etico dell'azione rivoluzionaria: esiste un'azione senza impostura? Forse, dice a se stesso Sartre, con molta onestà, ne *Il diavolo e il buon Dio*, ma non ne abbiamo la sicurezza.

Ecco dunque due interpretazioni-limite: quella che la prima emozione dello spettacolo mi ha proposto e quella che la lettura ha progressivamente sovrapposto. Secondo la prima, il problema della fede è al centro, l'ateismo è il nocciolo sano di un frutto marcio, la relazione all'assoluto: Diavolo, Dio. In base alla seconda, il problema della fede e dell'ateismo dipende dall'affabulazione storica: ciò su cui verte davvero la pièce sono l'etica e la politica.

Non posso credere che la seconda interpretazione possa escludere la prima. La pièce mi pare piuttosto costruita sottilmente come un'ellissi di cui il problema dell'ateismo e quello dell'azione costituiscono i due fuochi. È per questo motivo che la pièce ha due finali, l'uno al decimo quadro: «Il processo non è avvenuto: ti ripeto che Dio è morto»; l'altro all'undicesimo quadro: «C'è da fare questa guerra e la farò». Hilda è la testimone del primo finale, una volta che Heinrich è stato ucciso ed è stata abolita l'illusione

trascendente; Nasty è il testimone del secondo, una volta che Goetz è passato dalla morte di Dio per la soggettività alla storia intersoggettiva (i due finali sono collegati dall'ultima parola del decimo quadro; Goetz dice a Hilda: «Restiamo; ho bisogno di vedere degli uomini»).

Per la riflessione, questa pièce in cui nulla è lasciato al caso, nella successione delle scene, negli incontri, nel lessico teatrale, mi sembra costruita in maniera tale che l'impostura di Goetz, non potendo dimostrare l'ateismo (una pièce non può infatti avere una tale ambizione), operi per lo meno una sorta di *mostrazione* spaventosa del silenzio e dell'assenza di Dio attraverso la derisione dell'impostura. Questa mostrazione dell'inesistenza di Dio tramite l'impostura è la tappa necessaria in direzione del senso etico, politico e rivoluzionario della pièce. Bisogna infatti che venga raggiunta la convinzione che «Dio è morto» perché una coscienza guarita dall'assoluto entri infine nella veracità del relativo.

È qui, dove confluiscono le due letture, che si pone la domanda più imbarazzante: come può l'impostura avere tale potenza di mostrazione? Dato che la messa in scena dell'impostura da parte di Sartre non ha né la stessa intenzione, né lo stesso effetto della sua raffigurazione da parte di Léon Bloy o di Bernanos. È fin troppo evidente che, in questi ultimi autori, il problema dell'impostura è un problema della fede stessa: esso fa parte del movimento dell'esistenza-per-la-fede; è la fede che strappa le proprie maschere, col rischio di insanguinarsi il viso. Qui, invece, il problema dell'impostura non è, non può essere posto dentro una problematica della fede, ma resta sempre all'interno di una problematica dell'ateismo. Con ciò stesso, la problematica della fede tende a confondersi con quella dell'impostura, e l'impostura non può ricevervi che un'interpretazione drammatica che espelle la sua possibile purificazione da parte della fede e conclude esistenzialmente nell'ateismo. Tutta la mostrazione drammatica deve costringere a questa alternativa semplice, elementare: «Se Dio esiste, l'uomo è nulla; se l'uomo esiste... ».

Tale alternativa non ci insegna nulla di nuovo sulla filosofia di Sartre. Su questa linea, essa si ripete in maniera pura e semplice e ripete l'alternativa di Feuerbach: il divino procede da un salasso di coscienza, di esistenza e di potenza a spese dell'umano; tale sottrazione costituisce il tradimento e la mutilazione dell'uomo da parte dell'uomo. Per questo motivo, l'ateismo è il recupero dell'umano da parte dell'umano; partendo da qui una storia degli uomini è possibile, ma niente affatto assicurata; l'ateismo non può concepire altro rapporto tra Dio e l'uomo se non quello di possessione, vale a dire un rapporto nel quale l'uomo si aliena in una proiezione mostruosa di se stesso.

Come può, in tale prospettiva atea e in relazione a questo esito pratico dell'ateismo, la raffigurazione dell'impostura avere una potenza di *mostrazione*? A tale domanda si lega il senso stesso dell'ultima pièce di Sartre.

Mi sembra che sia necessario scartare un'interpretazione che renderebbe l'opera inoffensiva; essa, infatti, non è inoffensiva, ma corrosiva. Si dirà: 'Sartre non ha rappresentato nessun vero credente, forse nemmeno Nasty. Goetz non è mai stato in una relazione autentica con il divino, e nemmeno Heinrich. Di conseguenza le loro bestemmie cadono nel vuoto; un falsario non prova nulla contro ciò che sbeffeggia; la sua emozione di credente poggia su un controsenso e prova ne è il fatto che, in sede di lettura, tale emozione ha subito una riduzione'.

Io dico che questa interpretazione rende la pièce inoffensiva, se non la distrugge, addirittura: se Goetz non è mai stato in una relazione autentica con il divino, la sua conversione all'ateismo è priva di forza probante, voglio dire, senza quella forza probante che conviene ad un carattere. O Goetz è sempre stato al di fuori della sfera religiosa, e allora il suo ateismo non si connette a nulla ed è arbitrario a livello drammatico; oppure il

suo ateismo è motivato dalla commedia del Bene e dalla buffoneria del Male e allora... E allora bisogna davvero che, in un dato momento, *o poco a poco per la magia della rappresentazione*, l'impostura abbia avuto il potere di attirare su di sé tutto il senso possibile che può avere la fede in una problematica atea e che così la fine dell'impostura sia anche la fine della fede. Bisogna che l'inautentico sia divenuto poco a poco il solo senso possibile della pretesa all'autentico, perché la conversione dalla fede inautentica all'ateismo porti alla condanna della fede in quanto tale.

Ho utilizzato la parola magia: in effetti in questa pièce c'è una magia che non è completa se non nella rappresentazione e che si dissipa un po' alla lettura, e questo spiega lo scarto crescente tra lo spettacolo e la lettura ripetuta. Questa magia si fonda sul riassorbimento progressivo, per lo spettatore, di ogni fede possibile nella sua propria impostura.

Una lettura attenta del nono e decimo quadro mi convince che il culmine della simulazione della fede è diventato, per lo spettatore, l'equivalente della fede, perché in Goetz stesso la fede è diventata indistinguibile da una malafede consolidata. Goetz si è davvero interessato del Bene. Goetz *sapeva* forse ancora che stava barando allorché tentava di estorcere le stimmate e quando se le faceva, nello stesso tempo per dispetto e come vendetta contro il cielo muto. Non lo sa più, invece, quando si sprofonda nell'abiezione dell'asceti; non lo sa più quando supplica: «concedimi il frutto dei miei dolori. Signore, tu mi hai fatto uscire dal mondo, perché mi vuoi, tutto, solo per te». Goetz, in quel momento, è diventato *in maniera indistinguibile la figura dell'impostore, modellata dalla commedia del Male e del Bene, e la figura del credente, per come lo comprende l'ateo*. La forza di questa scena è di situarsi nell'equivoco della malafede e della fede: «GOETZ (con voce forte e piena di angoscia): Dio mio! Dio mio! È forse questa la tua volontà? Questo odio dell'uomo, questo disprezzo dell'uomo, questo disprezzo di me stesso, non li ho forse già cercati quand'ero malvagio? Da che cosa riconoscerò la solitudine del Bene dalla solitudine del Male?». È ancora l'impostura? È la fede? O piuttosto l'impostura, diventata fede e sul punto di trasformarsi in ateismo non appare, alla luce anticipata di questo ateismo, come mossa dagli stessi moventi della fede, vale a dire dall'odio dell'uomo per l'uomo?

È proprio nell'angoscia di tale domanda che finisce la buffoneria e che la conversione trova le sue motivazioni. C'è stato bisogno che l'impostura andasse oltre le *false* stimmate, fino al *vero* disprezzo di sé, perché il passaggio all'ateismo fosse drammaticamente probante. Se Goetz non fosse che un falsario che non testimonia, *nello stesso tempo*, della fede, questo scambio di apostrofi tra Hilda e Goetz sarebbe privo di significato: «HILDA: Questa carne, questa vita io la amo e non si può amare che sulla terra, non si può amare che contro Dio. GOETZ: Io non amo che Dio e non sono più di questa terra... L'uomo sogna di agire, ma è Dio che lo guida». Dio non aveva risposto nella scena atroce delle stimmate, in cui il miracolo era stato rubato, ma adesso bisogna proprio che Goetz abbia cominciato a credere di credere per poter urlare, nell'equivoco della fede e della malafede: «Ti ho interrogato, Dio mio, e mi hai dato la risposta. Sii benedetto, perché mi hai rivelato la malvagità degli uomini. Castigherò le loro colpe nella mia stessa carne, tormenterò questo corpo con la fame, il freddo e la frusta: a poco a poco. Distruggerò l'uomo, poiché lo hai creato per essere distrutto».

Al decimo quadro, la presenza immonda di Heinrich attesta, finché Goetz non lo uccide, consumando in sé la morte di Dio, la doppia coincidenza finale del Diavolo e del Buon Dio, della malafede e della fede. Se Dio è la negazione dell'uomo, la fede può essere indistinguibile da questo gioco abietto della sensualità esaltata e castigata. In tale chiaroscuro, le distinzioni si attenuano: il sacerdote posseduto dal Diavolo può allora favorire l'avvilimento del penitente posseduto dal Buon Dio, in un assalto di accuse. Da

parte sua, il sadico può distruggere l'istrione di cui ancora si pasce: «ho voluto che la mia bontà fosse più dannosa dei miei vizi... mostro o santo, me ne fregavo, volevo solo essere inumano». Lucidità demoniaca che prende la voce di falsetto di Heinrich, che dice la verità, in un certo senso, ma una verità ancora distruttrice: lucidità di uno sguardo che odia.

Se dunque Goetz non fosse stato *autentico*, almeno nella scena della requisitoria (X, 4), il suo ateismo sarebbe senza forza drammatica; non sarebbe che la conversione poco probante di un falsario dalla fede alla non-fede, sarebbe una confessione, non una promozione di esistenza. È stato necessario dunque che il culmine dell'impostura fosse la penitenza e che il culmine della penitenza fosse la fine dell'impostura, grazie alla presa di coscienza dell'impostore in quanto impostore e alla scoperta della potenza dell'*io* sulla sua impostura. In quel momento, il fantasma di Dio in cui l'*io* si annientava viene esso stesso annientato. Tutta questa scena è l'equivalente drammatico di un *Cogito* che argomenta: (io) fingo che (io) credo in Dio; (io) fingo al punto di credere che (io) credo in Dio; (io) credo in Dio dunque (io) mi distruggo; (io) mi distruggo, dunque (io) mi confesso; io mi confesso, dunque *sono io* che fingo; Io fingo, dunque IO sono; IO sono, dunque Dio non esiste.

A partire da questo equivoco della malafede e della fede nel nono e decimo quadro, mi sembra che si possa risalire sempre più verso l'inizio della pièce. In fondo, l'equivoco si trova in embrione fin dalla prima scena. Heinrich assomiglia abbastanza a un vero sacerdote perché in lui tutto il sacerdozio si coaguli e sprofondi, per la magia della rappresentazione, nella coscienza che si dannava. Se l'impostura non fosse, fin dall'inizio, in qualche misura incoscienza dell'impostura e inizio del 'credere che io credo', non si vede che senso potrebbero avere gli interrogativi più violenti, le sfide più insolenti: *è per questo che essi sono quasi insopportabili alla rappresentazione*. Attraverso l'impostura, passa qualcosa della violenza di Giobbe e delle maledizioni della fede e della non-fede mescolate, di fronte alla sofferenza, allo scacco storico dei poveri, alla morte dei bimbi, al maleficio di ogni storia, allo sconforto del moribondo che muore 'dopo aver visto il Diavolo'.

Ciò che è atroce allo spettacolo è che questo equivoco sia macchinato da un'intelligenza fredda e prosaica che mescola continuamente la parodia e la burla al dramma, laddove Giraudoux era in grado di cogliere dei fiori di lirismo (non mi ricordo che di un solo tratto di poesia, che fa pensare precisamente alla *Giuditta* di Giraudoux: «GOETZ: Se conoscessi una notte abbastanza profonda da nasconderci al suo sguardo... HILDA: L'amore è quella notte: Dio non vede coloro che si amano». E più avanti: «HILDA: Non si ama niente, se non si ama tutto»). Nasce, a contatto con Hilda, una religione terrestre, una identificazione lirica dolorosa tra gli esseri senza l'Essere). Mancando il canto e la vita cantata, il teatro dell'impostura diviene l'obitorio della fede. L'uomo che ne resuscita ignora ogni altro piano di coscienza che non sia la responsabilità lucida. Non potendo esistere a livelli differenti di verità, a livelli differenti di paesaggi spirituali, quest'uomo è abbandonato all'opzione brutale: o Dio o l'uomo. È escluso che il 'fare' responsabile e il 'dono' di Dio possano coincidere in un qualche punto misterioso di lui stesso.

Ecco perché la rappresentazione dell'impostura da parte di Sartre ha una potenza di insinuazione completamente diversa rispetto alla sua raffigurazione in Bernanos. Bernanos persuade (visto che anche lui non usa che risorse da artista) che la fede è possibile al di là dell'impostura; Sartre persuade che l'ateismo è necessario al di là dell'impostura. Nella misura in cui un personaggio di teatro convince con la potenza esemplare della sua esistenza nell'immaginario, Goetz attesta l'equivoco della fede e della malafede; se la fede è malafede consolidata, l'uomo, gettando la maschera della malafede, rinuncia anche all'esistenza, o all'inesistenza, del credente.

Al di fuori di questa coincidenza tra malafede e fede, la pièce è priva di forza. Grazie a tale equivoco pazientemente e lucidamente messo in scena, essa non può che far soffrire, al di là dell'interesse appassionante della lettura, lo spettatore che aspiri ad un'altra ascesi da quell'impostura, da cui la fede non è mai sicura di distinguersi.

[tr. it. di Alessandro Madruzzo e Filippo Righetti]

Alessandro Madruzzo e Filippo Righetti

Ricœur spettatore di Sartre: il mancato lirismo del tragico. Postfazione a P. Ricoeur, *Recensione a J.P. Sartre, 'Il Diavolo e il Buon Dio'*

Abstract: The short article matched with the translation points out the main features of Ricœur's approach to Sartre's work, through a comparison with the analysis about Greek Tragedy and the Book of Job, carried out by the author in *The Symbolism of Evil*. In this way, the centrality of the concept of 'lyricism' comes to light: the chief traits of Sartre's work could be connected to a non-lyrical approach to the relationship between man and the Absolute. This interesting review makes thus possible to point out what truly marks the difference, according to Ricœur, between Sartre's and his own philosophical approach.

Questo breve articolo, legato alla traduzione, evidenzia le caratteristiche principali dell'approccio di Ricoeur all'opera di Sartre, attraverso un confronto con l'analisi della tragedia greca e del libro di Giobbe, svolti dall'Autore ne *La simbolica del male*. In questo modo, viene alla luce la centralità del concetto di 'lirismo': i tratti principali dell'opera di Sartre potrebbero essere collegati ad un approccio non-lirico alla relazione tra l'uomo e l'Assoluto. Questa interessante recensione rende così possibile evidenziare ciò che caratterizza veramente la differenza, dal punto di vista di Ricoeur, tra il suo approccio filosofico e quello di Sartre.

Keywords: *Theatre, Tragedy, Review, Lyricism, Absolute.*

Parole chiave: *teatro, tragedia, revisione, lirismo.*

Lectures 2 conserva, ma tiene nascosta, quest'interessante recensione alla pièce teatrale di Sartre, *Le Diable et le bon Dieu*¹, pubblicata sulla rivista "Esprit" nel 1951, lo stesso anno della messa in scena dell'opera, a cui Ricœur assistette. Tale rappresentazione teatrale, «*qui sent le souffre*»², solleva questioni problematiche: al centro il personaggio scomodo di Goetz, che incarna il rapporto sempre impedito con la realtà dell'assoluto, prima vissuto nella sfida della ricerca del Male per il Male, poi in quella del Bene a tutti i costi, per sfociare infine nella rinuncia conclusiva all'assoluto stesso, alla luce di ciò, nella riscoperta della sfera attiva umana. Nella veste inedita di critico teatrale, non avendo alcuna intenzione di «*hurler avec les loups*»³, Ricœur si occupò dello scandalo evocato in scena secondo una chiave di lettura principalmente ermeneutica, originale rispetto al panorama della critica, pregiudizialmente avversa⁴. La sua prima impressione da spettatore, violenta tanto da farlo sentire ferito (*blessé*)⁵ e prostrato (*accablé*)⁶, e centrata sul problema religioso dell'ateismo, cede il passo, in funzione di una lettura ripetuta⁷, ad una seconda

¹ P. Ricoeur, *Le Diable et le Bon Dieu*, in *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, pp. 137-147 (il testo è citato dalla traduzione qui presentata; le pagine di riferimento restano quelle dell'edizione francese).

² F. Dosse, *Paul Ricoeur. Le sens d'une vie (1913-2005)*, La Découvert, Paris, 2008, p. 10.

³ Ivi, cit., p. 11.

⁴ Dosse rileva come «l'accueil de certains critiques est particulièrement violent: 'On attaque le 'blasphème dérisoire', Mauriac ironisa sur 'Sartre, l'athée providentiel', Thierry Maulnier titra: 'Y a pas de Bon Dieu'» (Ibid.).

⁵ P. Ricoeur, *Le Diable et le bon Dieu*, cit., p. 137.

⁶ Ivi, p. 138.

⁷ «Poi ho letto e riletto la pièce; è emerso un altro senso. Ma da tale modifica è scaturito un nuovo interrogativo» (Ivi, p. 138). Nella recensione, Ricœur, sottolineandolo più volte, assegna un certo rilievo al ruolo dell'azione ermeneutica della lettura; ciò non può che stupire, se, ad esempio, raffrontiamo questa evidenziazione con una *teoria della lettura estetica* (Cfr., *Tempo e racconto*, vol. 3, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1998, pp. 257-278), elaborata molto più tardi, nell'opera *Tempo e Racconto*, in cui, riferendosi proprio al genere della critica letteraria, il filosofo francese introduce il concetto di *buona lettura*, intesa

interpretazione di segno marcatamente etico-politico, che sembrerebbe rassicurare il lettore credente. Tuttavia, contro questo possibile spostamento di accento, lo spettacolo, in quanto tale, continua a mantenere una forza corrosiva (*Ccorrosive*)⁸ sul tema della dimensione religiosa, attraverso ciò che il filosofo francese definisce emblematicamente «*la magia della rappresentazione*»⁹. La tesi interpretativa di Ricoeur è la seguente: la pièce riesce ad ottenere il suo effetto drammatico e a perseguire il suo scopo etico-politico, soltanto attraverso una ‘mostrazione’¹⁰ dell’ateismo, ottenuta grazie all’equivoco di fede e malafede, il quale, egli aggiunge, è «pazientemente e lucidamente messo in scena»¹¹, ad opera di «un’intelligenza fredda e prosaica che mescola continuamente la parodia e la burla al dramma»¹².

A nostro avviso, porre la recensione in stretto rapporto al progetto di una *Poetica della Volontà*, in perenne ascolto dell’alterità dal filosofico e sfondo teorico della maggior parte della produzione ricœuriana, offre una chiave di lettura utile alla contestualizzazione filosofica di questo inedito approccio al teatro. La *Simbolica del male*, pubblicata nel 1960, rappresenta un momento centrale di questo progetto; tra i vari temi in essa affrontati, colpisce soprattutto la trattazione relativa ad una forma teatrale, quella tragica, che pare costituire un’occasione privilegiata di raffronto con il testo qui presentato. Proprio nel testo del ’60, la tragedia è considerata come espressione privilegiata del tragico dell’esistenza, e la sua peculiarità consiste nel produrre «una trasposizione estetica del timore e della pietà in virtù del mito tragico divenuto poesia e in grazia dell’estasi dello spettacolo»¹³. Dalla tragedia greca emerge il tema dell’accecamento prodotto nell’uomo dal divino, e dunque il tema scandaloso di una predestinazione al male; il tragico, sostiene Ricoeur, «non può tollerare di essere trascritto in una teoria», che dovrebbe essere «respinta non appena pensata»¹⁴. Si tratta quindi di una «*intollerabile rivelazione*»¹⁵, che però, aspetto decisivo, la tragedia consente di mettere in scena, determinando una *specifica riconciliazione tragica*, una sorta di purificazione, attraverso lo spettacolo¹⁶.

Come noto, nella *Simbolica del male*, il tragico viene riaffermato nel contesto della tradizione biblica, attraverso la figura di Giobbe¹⁷, anche se il lamento di quest’ultimo, «quando sembra distruggere la base di ogni relazione dialogica tra Dio e l’uomo, continua

come *esperienza viva* (cfr. *ivi*, p. 261). Attraverso il tripode dialettico istituito, fondato su una prima lettura detta di *combattimento*, una seconda detta *inesauribile* e infine una terza detta del *polisemantismo* (*ibid.*), scopriamo che la buona lettura risulta sostanzialmente inesauribile, «dialettica dell’attesa e – soprattutto – della domanda» (*Ivi*, p. 271). Inoltre, Ricoeur aggiunge: «L’autore che meglio rispetta il suo lettore non è quello che lo gratifica al prezzo più basso (...). Raggiunge il suo lettore solo se, da una parte, condivide con lui un *repertorio familiare*, quanto al genere letterario, al tema, al contesto sociale, o storico; e se dall’altra parte, pratica una *strategia di perdita della familiarità* rispetto a tutte le norme che la lettura crede di poter facilmente adottare e riconoscere» (*Ivi*, p. 262). Alla luce di questo passo, si può ulteriormente giustificare in chiave ermeneutica l’interesse ricœuriano per il teatro disorientante e scandaloso di Sartre: ad ogni modo, questo chiama alla lettura, rende *vivo* il lettore.

⁸ P. Ricoeur, *Le Diable et le bon Dieu*, cit., p. 144.

⁹ *Ibid.* «Ho utilizzato la parola magia: in effetti in questa pièce c’è una magia che non è completa se non nella rappresentazione e che si dissipa un po’ alla lettura, e questo spiega lo scarto crescente tra lo spettacolo e la lettura ripetuta» (*Ivi*, p. 145).

¹⁰ *Ivi*, p. 143.

¹¹ *Ivi*, p. 148.

¹² *Ivi*, p. 147.

¹³ P. Ricoeur, *La simbolica del male*, in *Finitudine e colpa*, tr. it. di M. Girardet, Il Mulino, Bologna, 1970, p. 495.

¹⁴ *Ivi*, p. 474.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ «Rimane lo spettacolo tragico stesso per purificare chiunque acceda alla sublimità del verbo poetico (...); attraverso lo spettacolo l’uomo qualunque entra nel ‘coro’, che piange e canta con l’eroe» (*Ivi*, p. 494).

¹⁷ «Giobbe non riscopre forse qui il Dio tragico, il Dio imperscrutabile dello spavento?» (*Ivi*, p. 593).

a muoversi nel campo dell'invocazione»¹⁸. Ora, secondo Ricoeur, nella pièce, attraverso l'impostura evocata, «passa qualcosa della violenza di Giobbe e delle maledizioni della fede e della non-fede mescolate, di fronte alla sofferenza»¹⁹. Ciò nonostante, il filosofo francese rileva come *Le Diable et le Bon Dieu*, pur contenendo qualcosa del tragico²⁰, si discosti dalla catarsi tipica della tragedia, poiché proprio alla rappresentazione – in quanto spettacolo – la pièce si presenta *atroce e insopportabile*, per nulla sublimante: «in me, il “terrore” propriamente drammatico si era trasformato in una paura non lirica, che col senno di poi paragono un po' a quella che Kierkegaard riferisce alla sua infanzia, quando vide suo padre maledire Dio. Sono uscito prostrato»²¹.

Che cosa rende la rappresentazione sartriana così insopportabile agli occhi di Ricoeur? Il concetto chiave ci sembra essere quello di *lirismo*; esso ricorre nella recensione²², come nel testo richiamato²³. Grazie all'equivoco di fede e malafede messo sapientemente in scena da Sartre, il credente è portato a confrontarsi con l'assoluto in maniera non più lirica, senza più «pudore del sacro»²⁴, ma con una lucidità che finisce per snaturare tale rapporto, rendendolo, perciò, atroce e portando, quindi, inesorabilmente all'ateismo: «mancando il canto e la vita cantata, il teatro dell'impostura diviene l'obitorio della fede»²⁵.

Per concludere, pare importante rilevare come il taglio critico della recensione riflette indirettamente la radicale distanza filosofica tra i due autori; ciò trova una conferma in una lettera inviata da Sartre a Ricoeur, proprio in risposta alla recensione: dopo aver apprezzato la perspicacia ermeneutica con cui quest'ultimo ha saputo evidenziare gli assi portanti e l'ambiguità insita nella pièce, il drammaturgo rifiuta tuttavia l'accusa che gli viene mossa – quella di aver volutamente messo in scena un artificioso equivoco tra fede e malafede – poiché l'identità tra questi due elementi si dà come convinzione fondante la propria filosofia, e, così, di rimando, l'assenza di lirismo nel rapporto con l'assoluto costituisce il presupposto della pièce stessa. Del resto, l'alternativa «*ou Dieu ou l'homme*»²⁶, sintetizza la filosofia sartriana e, non a caso, indica quale sia la chiave di volta di questa rappresentazione teatrale. In merito all'accusa di Ricoeur, dalla radice fortemente filosofica, Sartre può così controbattere: «Vous, chrétien, pouvez penser qu'il y a substitution des termes mais alors je vous demande de croire que j'en suis la dupe et non l'auteur»²⁷.

¹⁸ Ivi., p. 593.

¹⁹ P. Ricoeur, *Le Diable et le bon Dieu*, cit., p. 147.

²⁰ Nello specifico, la figura di Goetz, per Ricoeur, nasconde anche un'autentica tragicità dell'esistere, implicita alla farsa della sua impostura: «Se dunque Goetz non fosse stato *autentico*, almeno nella scena della requisitoria (X, 4), il suo ateismo sarebbe senza forza drammatica; non sarebbe che la conversione poco probante di un falsario dalla fede alla non-fede, sarebbe una confessione, non una promozione di esistenza» (Ivi, p. 146).

²¹ Ivi, pp. 137-138.

²² «Ciò che è atroce allo spettacolo è che questo equivoco sia macchinato da un'intelligenza fredda e prosaica che mescola continuamente la parodia e la burla al dramma, laddove Giraudoux era in grado di cogliere dei fiori di lirismo (non mi ricordo che di un solo tratto di poesia)» (Ivi, p. 146).

²³ «Il luogo della riconciliazione tragica è il “coro” con il suo lirismo» (P. Ricoeur, *La simbolica del male*, cit., p. 494).

²⁴ Cfr. P. Ricoeur, *Le Diable et le bon Dieu*, cit., p. 137.

²⁵ Ivi, p. 147.

²⁶ Ibid.

²⁷ Cfr., F. Dosse, Op., cit., p. 12. Siamo costretti a citare indirettamente, dal testo di Dosse, le parole della lettera inviata da Sartre a Ricoeur. Però, lo stesso Dosse attesta in nota che la lettera è conservata e catalogata presso il *Fonds Ricoeur* (www.fondsricoeur.fr).

Fernanda Henriques

Philosophie et Littérature chez Paul Ricoeur – une réponse aux limites de la rationalité.

Abstract: Paul Ricoeur est un philosophe des limites de la rationalité, de la conviction que la critique kantienne de la raison survit à Hegel. Mais, en même temps, quoiqu'il refuse le 'Savoir Absolu', il ne refuse pas la volonté de sens hégélienne et il cherchera toujours à trouver les médiations – imparfaites soit-elles – pour que l'humanité puisse accéder à la compréhension de soi et de son monde. C'est au parcours de cette recherche que Paul Ricoeur trouvera la 'littérature' comme l'altérité incontournable de la philosophie. Cette méditation veut développer ce chemin en voulant montrer que le rapport entre la philosophie et la littérature établie par Ricoeur représente sa réponse aux limites de la rationalité humaine.

Paul Ricoeur è filosofo dei limiti della razionalità, nella convinzione che la critica kantiana della ragione è sopravvissuta ad Hegel. Ma, allo stesso tempo, pur negando il Sapere assoluto, egli non rifiuta la volontà di senso hegeliana e cerca sempre di trovare delle mediazioni – per quanto imperfette – per mettere l'umanità in grado di accedere alla comprensione di sé e del proprio mondo. È nel corso di questa ricerca che Ricoeur trova la 'letteratura' come alterità indispensabile per la filosofia. Questo saggio vuole sviluppare questo percorso e mostrare come il rapporto tra filosofia e letteratura (stabilito da Ricoeur) rappresenti proprio la sua risposta ai limiti della razionalità umana.

Keywords: *Hermeneutics, Literature, Limits of Rationality, Metaphor, Narrative*

Parole chiave: *Ermeneutica, letteratura, limiti della razionalità, metafora, racconto*

Paul Ricoeur est un philosophe du *Conflit des Interprétations*, de la 'voie longue' et du caractère tragique de l'existence.

Pourquoi ?

Parce que Paul Ricoeur est un philosophe des limites de la rationalité, de la conviction que la critique kantienne de la raison survit à Hegel. Mais, en même temps, quoiqu'il refuse le 'Savoir Absolu', il ne refuse pas la volonté de sens hégélienne et il cherchera toujours à trouver les médiations – imparfaites soit-elles – pour que l'humanité puisse accéder à la compréhension de soi et de son monde.

C'est au parcours de cette recherche que Paul Ricoeur trouvera la 'littérature' comme l'altérité incontournable de la philosophie.

Il nous faut faire deux incursions chez Ricoeur pour analyser cette problématique:

- 1) comprendre les traits globaux de son œuvre;
- 2) comprendre le rôle du langage dans cette œuvre.

Cette méditation veut développer ce chemin en voulant montrer que le rapport entre la philosophie et la littérature établie par Ricoeur représente sa réponse aux limites de la rationalité humaine.

Cependant, dans une introduction, elle fera aussi un ensemble de considérations autour de la thématique du rapport entre la philosophie et la littérature elle-même.

1) Philosophie et Littérature: quelques topiques essentielles

La relation entre la philosophie et la littérature est une histoire très vieille, qui montre des traits conflictuels ou ambigus ou les deux à la fois.

1.1) *La Grèce: un cas paradigmatique*

Si nous pensons que le commencement de la philosophie chez les Grecs marque une rupture avec l'expression poétique-religieuse¹, nous trouvons la première ambiguïté chez Parménide qui présente à la fois une sorte de pensée au-dedans d'une logique rigide binaire 'd'être et de non-être' et s'exprime dans une forme poétique. Cependant, le modèle le plus exemplaire et du conflit et de l'ambiguïté dans la relation entre la philosophie et la littérature se trouve aussi chez les Grecs ; en fait, chez Platon nous trouvons des textes qui parlent de la poésie comme opposée à la vérité et, en même temps, ses dialogues ont une dimension poétique insurmontable².

Jean-Luc Nancy³ parle du fait de la complexité de la position platonique sur ce sujet et il dit aussi que cette position n'a pas été toujours la même. Néanmoins, je ne crois pas que nous puissions ignorer la façon dont Platon parle de la poésie dans *La République* où elle est chassée de la *Cité Juste*.

La République s'occupe de cette thématique en trois moments fondamentaux : dans les Livres II et III – quand elle développe les premières considérations sur les raisons du vivre ensemble de l'humanité; et dans le Livre X, au moment des dernières considérations sur la totalité de la thématique de l'œuvre⁴.

Dans les Livres II et III on établit que la poésie, sous quelle forme que ce soit, doit être exclue de l'éducation ou, au moins, elle doit être très surveillée et contrôlée à cause de sa mauvaise influence. Toutefois, dans le Livre X, Platon présente son argument le plus fort contre la poésie, quand il dit que la poésie dérange le discernement, parce qu'elle éveille la partie la plus basse de l'âme et efface la partie rationnelle. Autrement dit, dans *La République*, la poésie est une imposture et un simulacre.

Chez Platon, il y a quelque chose particulière dans le langage poétique parce qu'il séduit et attire; néanmoins, Platon pense que ce pouvoir de la poésie est un mal, parce qu'elle ne fait que tromper et corrompre le savoir et la vérité.

Ces deux dimensions antagoniques du langage poétique accompagneront l'histoire des rapports entre la philosophie et la littérature pendant tout son développement, mais dans notre contemporanéité elles iront déterminer une approche entre philosophie et littérature, notamment chez l'Herméneutique Heideggerienne, Gadamérienne et Ricoeurienne.

¹ Sur ce sujet, il y a un très beau texte de María Zambrano.

² O. Market, *La formación del lenguaje filosófico en Grecia*, "Cadernos de Filosofia Lisboa, Instituto de Filosofia da Linguagem da F.C.S.H. da Univ. Nova de Lisboa", n. 9/10, 2002) présente une proposition sur l'évolution du langage en Grèce qui pourrait être une justification pour la façon dont Platon fait l'usage du langage. En fait, selon lui, jusqu'à la textualité d'Aristote, tout à fait systématique et argumentative, la jeune modalité de la pensée philosophique a cherché différentes voies d'expression. Dans cette recherche, l'expression dialogique des dialogues de Platon représente un tournant qui a encore des enracinements mythique-poétiques. Quoique j'accepte la validité de cette explication, je pense aussi que le fait qu'un penseur à la hauteur de Platon aie écrit des dialogues doit avoir une autre signification. A mon avis, cela peut signifier l'ambiguïté de Platon envers la poésie.

³ J-L. Nancy, *Le partage des voix*, Galilée, Paris, 1982, note 51, pp. 72-73.

⁴ Aux Livres II et III, la poésie se lie à trois traits importants:

- La poésie et les poètes font des idées et des valeurs qui sont fausses.
- D'autre part, l'essence de la poésie est l'imitation et c'est pourquoi elle est fautive.
- Finalement, la poésie est dangereuse parce qu'elle est belle et parce qu'elle séduit les personnes en leur quittant leur liberté.

C'est pourquoi, Platon dit qu'on doit effacer beaucoup de mots des poètes - Homère en l'occurrence - «non parce qu'ils ne soient pas poétiques», mais, juste, parce qu'ils le sont et c'est pourquoi «ils ne doivent pas être entendus par les enfants et par les hommes qui doivent être libres» (387b).

1.2) *Le regard de la Philosophie Herméneutique Contemporaine*

La littérature joue un rôle très important dans la Philosophie Herméneutique Contemporaine. Ce rôle est lié à trois topiques essentiels de la contemporanéité:

- La crise de la rationalité moderne et l'affirmation d'une raison faible.
- Le 'tournant linguistique' – de Wittgenstein à Heidegger – qui a mis le langage au centre des philosophies du XXème siècle.
- L'autonomie du champ littéraire depuis le XVIIIème siècle, qui a produit le royaume de la littérature, selon Pierre Macherey⁵.

Chacun de ces topiques a produit un tas de problématiques qui se croisent. En ce qui concerne la relation entre la philosophie et la littérature, je crois qu'on doit signaler deux points; le premier est épistémologique et se produit à la fin du XIXe siècle autour de la question des Sciences Humaines; l'autre concerne la problématique de la fin de la métaphysique, notamment chez les penseurs de l'Herméneutique.

Selon Paul Ricoeur, l'herméneutique moderne se développe à l'intérieur de deux mouvements: le premier, de 'dérégionalisation', avec Schleiermacher et Dilthey, veut élargir la visée de l'herméneutique et faire une herméneutique générale; l'autre de radicalisation ontologique, avec Heidegger et Gadamer, veut fonder une herméneutique 'fondamentale'⁶. C'est ce dernier mouvement qui ouvrira le travail philosophique à l'art en général et au langage poétique en particulier.

L'herméneutique phénoménologique de Paul Ricoeur prendra la préoccupation épistémologique de Dilthey en même temps qu'elle poursuivra la voie ontologique de Heidegger. C'est pourquoi il dira que son chemin représente la 'voie longue' de fondation de l'herméneutique dans la phénoménologie⁷. Ce chemin-là se développera à partir du langage et s'ouvrira à tous les usages du langage, notamment son usage littéraire.

Dans ce parcours, Paul Ricoeur montrerait la possibilité et la fécondité du dialogue entre la philosophie et la littérature, 'sans mêler les deux genres'.

2) Paul Ricoeur: la demande d'une discursivité à la mesure d'une rationalité finie

La première grande rencontre de Paul Ricoeur avec le besoin d'un dialogue entre la philosophie et la littérature arrive vers les années soixante, dans le contexte du développement de sa *Philosophie de la Volonté*. Toutefois, d'une part, le discours poétique est présent depuis la naissance de sa *Philosophie de la Volonté*, et, d'autre part, la thématization effective de cette relation-là n'arrive qu'aux années soixante-dix et quatre-vingt, autour de l'idée de 'l'innovation sémantique', dans ses œuvres majeures: *La métaphore vive* et *Temps et récit*.⁸ Par ailleurs, je crois qu'on pourra dire que l'idée de l'Herméneutique en tant que philosophie a joué un rôle important dans le développement du regard de Paul Ricoeur sur le discours poétique.

Qu'est-ce qui représentent *La métaphore vive* et *Temps et récit* dans le parcours de Paul Ricoeur?

Pour le comprendre, il faut revenir au sens initial de son projet philosophique, aux années cinquante,⁹ et à son évaluation dans *Réflexion faite*, aux années quatre-vingt-dix¹⁰.

⁵ P. Macherey, *À quoi pense la littérature*, PUF, Paris, 1990.

⁶ Cfr. P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986, pp. 75-100.

⁷ Cfr. Id., *Le Conflit des Interprétations*, Seuil, Paris, 1969, pp. 7-27.

⁸ Id., *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975; *Temps et Récit I*, Seuil, Paris, 1983; *Temps et Récit II*, Seuil, Paris, 1984; *Temps et Récit III*, Seuil, Paris, 1985.

⁹ Id., *Le volontaire et l'involontaire*, Aubier-Montaigne, Paris, 1950.

¹⁰ Id., *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Éditions Esprit, Paris, 1995.

Comme on le sait très bien, le projet de Paul Ricoeur de faire une *Philosophie de la Volonté*, tel qu'il l'a présentée dans *Le volontaire et l'involontaire*, intégrait trois dimensions : une *eidétique*, une *empirique* et une *poétique* qui doivent s'élaborer à l'intérieur de deux révolutions coperniciennes :

Tout cet ouvrage n'est qu'un aspect de cette première révolution copernicienne qui restitue à la subjectivité son privilège. (...) Par rapport à cette révolution copernicienne, la poétique de la volonté doit apparaître comme une deuxième révolution copernicienne qui décentre l'être, sans pourtant retourner à un règne de l'objet¹¹.

L'*eidétique* est accomplie dans *Le volontaire et l'involontaire* même. L'*empirique* se résout dans *Finitude et Culpabilité*¹². Quant à la poétique, elle n'arrivera à se concrétiser dans aucun texte spécifique.

Dans *Réflexion faite*, Paul Ricoeur évalue son projet initial de la façon suivante :

Je l'ai déjà dit, cette programmation de l'œuvre d'une vie par un philosophe débutant était fort imprudent. Je la déplore aujourd'hui. Car qu'ai-je réalisé de ce beau projet ? *La Symbolique du mal* (1960) ne réalise que partiellement le projet de la seconde partie, dans la mesure où elle reste sur le seuil d'une empirique des passions ; quant à la poétique de la Transcendance, je ne l'ai jamais écrite, si l'on attend sous ce titre quelque chose comme une philosophie de la religion, à défaut d'une philosophie théologique (...) ¹³.

Au premier regard, cette confession, faite à la distance de cinquante années, semble signaler un projet échoué, dont il veut se séparer. Cependant, tout n'est pas si simple. Par la suite de ces affirmations, Ricoeur ira marquer l'idée de 'poétique' d'une forte charge polysémique, en même temps qu'il donne d'autres nuances à ses réflexions :

Je ne dirais pourtant pas que rien n'a été réalisé de ce que j'appelais alors une poétique. *La Symbolique du mal*, *la Métaphore vive*, *Temps et récit*, se réclament à plusieurs égards d'une poétique, moins au sens d'une méditation sur la création originale, qu'à celui d'une investigation des modalités multiples de ce que j'appelai plus tard une création réglée, et qu'illustrent non seulement les grands mythes sur l'origine du mal, mais les métaphores poétiques et les intrigues narratives (...) ¹⁴.

C'est-à-dire, l'affirmation de Ricoeur nous montre au moins deux significations pour interpréter 'poétique' : une méditative et l'autre d'investigation. La première concernant la Transcendance – celle que Ricoeur abandonne – et la deuxième, qui va s'occuper des conditions de légitimité selon lesquelles l'être humain peut créer de nouveaux sens.

Et Ricoeur de poursuivre ses réflexions :

(...) mon souci, jamais atténué, de ne pas mêler les genres m'a plutôt rapproché de la conception d'une philosophie sans absolu (...). C'est donc dans mes exercices d'exégèse biblique qu'il faut chercher une réflexion sur le statut d'un sujet convoqué et appelé au dépouillement de soi (...). Aussi bien les derniers mots du *Volontaire et de l'involontaire* n'étaient-ils pas : vouloir n'est pas créer ? Et ce mot n'était-il pas prémoniteur de l'abandon ultérieur du grand projet, dans la mesure où il mettait la création au sens biblique hors du champ de la philosophie ? ¹⁵

Ces déclarations du philosophe nous permettent de dire que son œuvre n'a jamais levé la suspension de la Transcendance que *Le Volontaire et l'Involontaire* avait établie à cause

¹¹ Id., *Le volontaire et l'involontaire*, cit., pp. 33-35.

¹² P. Ricoeur, *Finitude et Culpabilité. I. L'Homme faillible*, Aubier-Montaigne, Paris, 1960 ; *Finitude et Culpabilité. II. La symbolique du mal*, Aubier-Montaigne, Paris, 1960.

¹³ P. Ricoeur, *Réflexion faite*, cit., p. 26.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

de sa position sur la totale autonomie de la philosophie qui ne permet pas de «mêler les genres».

Cependant, Paul Ricoeur veut dire la totalité de la réalité tant que possible. Il ne laisse pas tomber le désir d'unité et de totalité de la raison humaine. Mais comment peut-il le faire dans le contexte de la finitude de la rationalité et de l'autonomie de la philosophie en tant que savoir par concepts? C'est cette aporie qui mène Paul Ricoeur à concevoir la possibilité d'un dialogue entre la Philosophie et la Littérature, à travers l'exploration conceptuelle de l'usage poétique du langage.

C'est pourquoi ce n'est pas sans difficulté que Ricoeur ira examiner la question de la 'poétique de la volonté' pendant son travail théorique; dans son monumental et incontournable livre sur Paul Ricoeur, François Dosse nous donne un ensemble de renseignements qui nous permettent de comprendre comment le philosophe se débat avec le problème¹⁶. Je voulais souligner surtout deux dimensions qui semblent contradictoires: d'une part, Paul Ricoeur parle de la manutention de son projet pendant pas mal d'années; d'autre part, il donne à voir qu'il a conscience qu'il ne peut pas le faire¹⁷. Ce n'est qu'au commencement des années quatre-vingt que Paul Ricoeur laisse tomber la référence à la 'poétique'. François Dosse parle du témoin de Bernard Quelquejeu à propos d'une réponse de Paul Ricoeur sur ce sujet: «Vous savez, c'est la seule fois de ma vie que j'ai promis un livre que je ne ferai jamais; car on est emmené là où on ne voudrait pas aller, comme saint Pierre à la fin de sa vie»¹⁸.

Que je sache, Ricoeur n'a dit dans aucun autre texte pourquoi il n'a pas complété sa 'Philosophie de la Volonté'. Ainsi, c'est à nous de suivre ses indications et voir l'appartenance de *La métaphore vive* et de *Temps et récit* «à plusieurs égards [à] une poétique» et interpréter ces œuvres-là comme «une investigation des modalités multiples de ce qu'[il] appelle[t] plus tard une création réglée». Cette poétique – que j'appellerais 'désacralisée' – aura une liaison intrinsèque avec la façon dont Paul Ricoeur pense son Herméneutique en tant qu'une exigence de la dimension polysémique du langage, elle-même 'le récit de l'être'. Cette dimension polysémique du langage permettra à Ricoeur de développer dans *La métaphore vive* et dans *Temps et récit* 'l'innovation sémantique' – sous la forme de métaphore ou de récit – et la constituer en possibilité d'élargir le champ conceptuel d'une façon indirecte, parce que l'innovation sémantique ne sera qu'une promesse de signification que le concept devra explorer. Cette position de Paul Ricoeur renforcera l'idée que pour une raison finie il y aura toujours une circularité insurmontable entre croire et comprendre.

2.1) L'innovation sémantique le noyau médiateur entre la Philosophie et la Littérature

D'abord, je pense qu'il est très important de souligner qu'il y a une relation entre l'approfondissement du concept d'herméneutique par Ricoeur et l'approfondissement équivalent de la dimension poétique du langage pour la rendre capable d'être elle-même sujet de réflexion et de spéculation philosophiques.

Il y a deux présuppositions essentielles dans *La métaphore vive* et dans *Temps et récit*:

- 1) le langage n'est pas un monde; il y a toujours dans le langage un vouloir dire, quelque chose qui n'est pas linguistique;
- 2) tous les usages du langage sont référentiels, c'est-à-dire, tous les usages du langage sont porteurs de vérité et sont capables de nous donner des façons d'habiter le monde.

¹⁶ Cfr. F. Dosse, *Paul Ricoeur. Les sens d'une vie*, Éditions la Découverte, Paris, 1997, pp. 450-460.

¹⁷ Nous devons prendre en attention la correspondance échangée entre Paul Ricoeur et les éditions Aubier: cfr. Ibidem.

¹⁸ Cfr. F. Dosse, *Paul Ricoeur, Les sens d'une vie*, cit., p. 451.

Autrement dit, tous les usages du langage sont à propos du monde et portent une visée ontologique. Et Ricoeur de le dire:

La Métaphore vive investigated the resources of rhetoric to show how language undergoes creative mutations and transformations. My work on narrativity, *Temps et récit*, develops this inquiry into the inventive power of language. Here, the analysis of narrative operations in a literary text, for instance, can teach us how we formulate a new structure of 'time' by creating new modes of plot and characterization¹⁹.

L'innovation sémantique se pose à la fin de la troisième étude de *La métaphore vive* comme 'création momentanée du langage', c'est-à-dire comme un sens nouveau, en liaison avec la compréhension de la métaphore vive.²⁰ Nous appelons une métaphore vive quand elle rompt avec le champ sémantique institué dans le langage et fait naître une signification tout à fait nouvelle. De cette façon, l'innovation sémantique va directement de pair avec l'idée d'ouverture à la nouveauté, à ce qu'on ne connaît pas encore²¹.

Dans la trilogie *Temps et récit*, l'innovation sémantique porte de nouvelles déterminations, quoiqu'elle se présente dans une continuité au regard de *La métaphore vive*, comme Ricoeur reconnaît quand il dit que «l'innovation sémantique à l'œuvre dans *la Métaphore vive* attestait une parenté cachée avec d'autres formes de création réglée, d'allégeance également sémantique, telle que la production des intrigues au plan narratif»²².

L'analyse de l'innovation sémantique à travers la métaphore et le récit montre que l'intentionnalité ricœurienne est de chercher la source du langage quand il s'enracine dans des expériences humaines fondatrices. Dans ce contexte, *La Métaphore vive* et *Temps et récit* appartiennent à une philosophie de l'imagination comme un champ rationnel ouvert aux nouvelles possibilités du sens. D'autre part, *La Métaphore vive* et *Temps et récit* ont leur source dans la conception du schématisme de l'imagination comme un travail d'approche entre champs hétérogènes, selon le point de vue de Kant. Ce schématisme nous permet de surmonter la perplexité à laquelle l'impertinence prédicative de la métaphore donne lieu, à travers la création d'un sens nouveau qui fait l'approche de champs sémantiques séparés auparavant. En ce qui concerne la mise en intrigue, c'est elle-même qui représente la construction d'une totalité de sens à partir d'éléments hétérogènes. C'est cet enracinement dans le schématisme kantien qui ouvre la voie philosophique à l'innovation sémantique par l'exploration de la problématique de la référence, dont la source est Frege²³. Paul Ricoeur part de la distinction de Frege entre *Sinn* - ce qu'un énoncé descriptif dit - et *Bedeutung* - sa référence, mais il élargit le postulat de la référence à tous les niveaux du langage, en le concevant comme un 'vouloir dire'.

¹⁹ M. Valdés (ed), *A Ricoeur Reader*, Harvester Wheatsheaf, New York, 1991, p. 463.

²⁰ Cfr. P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975, p. 126.

²¹ Dans les textes de Ricoeur la métaphore représente le paradigme du phénomène de l'innovation sémantique. Les textes les plus exemplaires à ce sujet sont : *The function of Fiction in Shaping Reality* (in Mario Valdés, *A Ricoeur Reader*, cit., 117-136), où la fiction n'est pas assimilée à aucun genre littéraire, et *La métaphore et le problème central de l'herméneutique* ("Revue Philosophique de Louvain", 1972, 70, pp. 93-112). Cette idée est aussi la source de *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning* (The Texas Christian University Press, Texas, 1976) quand elle introduit la question de la métaphore comme le chemin obligatoire d'une théorie générale de la signification.

²² P. Ricoeur, *Réflexion faite*, cit., p. 45.

²³ G. Frege, *Sinn und Bedeutung*, in Id., *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1962, pp. 40-80. Pour comprendre la position de Ricoeur à propos de Frege, il faut savoir qu'elle s'inscrit dans la distinction de Benveniste entre sémiotique et sémantique, notamment en ce qui concerne la conception de la prédication en tant que l'opération fondamentale du discours et le postulat de l'intention extralinguistique de l'énoncé discursif. Cfr. Paul Ricoeur, *La métaphore vive* 3^o et 7^o études, cit.

Maintenant, on peut se demander: de quoi parle-t-on, quand on parle de la référence de la discursivité poétique et fictionnelle?

Pour Paul Ricoeur c'est clair: l'usage poétique et fictionnel du langage suspend la référence directe à la réalité et ouvre la possibilité d'un autre ordre de référence qui la 'ré-décrit' et montre ses multiples possibilités d'être. Cette capacité de l'usage poétique du langage représente une médiation indirecte pour surmonter les limites de la rationalité en confrontation avec la complexité de la réalité, parce qu'elle réussit à illuminer des parties de notre expérience du monde qui ne sont pas directement accessibles. C'est-à-dire, la dimension poétique du langage concerne une forme de liaison avec la réalité que l'auteur lui-même caractérise par le recours au mot allemand *Dichtung*. C'est pourquoi Ricoeur établit la comparaison entre le rôle des modèles dans la science et le travail de la métaphore dans la compréhension de la réalité, Si «(...) dans le langage scientifique le modèle est essentiellement un instrument heuristique qui vise, par le moyen de la fiction, à briser une interprétation inadéquate et à frayer la voie à une interprétation nouvelle plus adéquate.»²⁴, la métaphore porterait aussi un rôle heuristique et ouvrirait de nouvelles significations à la réalité.

La Métaphore vive et *Temps et récit* représentent, chacun à sa façon, la légitimation du contenu informatif porté par les textes poétiques et fictionnels, de façon à les rendre capables de dialoguer avec la philosophie dans le contexte de sa *voie longue* d'accéder à l'ontologie. C'est-à-dire, l'innovation sémantique peut être interprétée comme une approche *oblique* de l'ontologie.

Comment se pourra-t-il se faire ?

Il y a deux moments où Paul Ricoeur s'occupe d'une façon privilégiée des rapports entre le philosophique et le littéraire: la conclusion de *La Symbolique du mal* et la dernière étude de *La métaphore vive*.

Paul Ricoeur s'y prend pour montrer la possibilité philosophique de ce rapport. À mon avis il y a une correspondance importante entre les deux textes, surtout du point de vue épistémologique.

A la fin de *La Symbolique du mal*, l'auteur se demande comment pourrait-on continuer une philosophie qui part des symboles religieux sur le mal. A la fin de *La métaphore vive*, l'auteur veut éclairer comment l'innovation sémantique peut se transformer dans une croissance de compréhension dans le plan conceptuel.

Je crois que la dernière étude de *La métaphore vive* reprend trois idées essentielles de *Le symbole donne à penser*:

- 1) après la symbolique du mal, la philosophie ne peut continuer que comme une herméneutique tout en faisant 'une interprétation créative du sens';
- 2) une philosophie herméneutique a son moment critique dans la reconnaissance du cercle 'croire-comprendre' comme l'horizon de l'ensemble de son travail d'interprétation;
- 3) une philosophie herméneutique qui part d'une appropriation des symboles accepte l'enracinement ontologique comme source du sens et elle limite la conscience à un rôle d'éclaircissement de ce sens-là. À mon avis, la dernière étude de *La métaphore vive* reprend tout ça au plan de l'articulation entre le poétique et le conceptuel.

La dernière étude de *La métaphore vive* s'intitule *la métaphore et le discours philosophique*²⁵ et au début elle fait le bilan de la totalité de l'œuvre:

²⁴ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, cit., p. 302. Ricoeur ira travailler sur Max Black, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, London-Ithaca, 1981, et Mary B. Hesse, *The Explanatory Function of Metaphor*, in Bar-Hillel (ed.) *Logic. Methodology and Philosophy of Science*, Amsterdam, North-Holland, 1955.

²⁵ Cfr. P. Ricoeur, *La métaphore vive*, cit., pp. 323-399.

La dernière étude de ce recueil a pour ambition d'explorer les confins philosophiques d'une recherche dont le centre de gravité s'est déplacé en passant au plan de l'herméneutique, de la rhétorique à la sémantique et des problèmes de sens vers les problèmes de référence. Ce dernier déplacement a engagé, sous forme de postulats, un certain nombre de présuppositions philosophiques²⁶.

Et elle continue: «La question est alors celle-ci: *quelle* philosophie est *impliquée* dans le mouvement qui porte la recherche de la rhétorique à la sémantique et du sens vers la référence?».

C'est-à-dire, ici Paul Ricoeur ne se questionne pas de la même façon qu'il le faisait dans *La Symbolique du mal* quant il disait: «Au terme de cette double approche – par la description abstraite de la *faillibilité* et par la 'répétition' de la conscience religieuse de la *faute* – la question se pose: comment continuer?»²⁷; ici il veut expliciter la sorte de philosophie que la démarche de *La métaphore vive* met en jeu. Pour le faire, Paul Ricoeur part des 'jeux de langage' de Wittgenstein, soulignant qu'il n'ira pas accepter leur hétérogénéité radical – à la façon de Wittgenstein²⁸ – mais qu'il ira maintenir leur 'discontinuité', pour garantir l'autonomie du discours philosophique, en même temps qu'il montre le besoin d'une interaction entre les jeux de langage :

Prenant pour thème la notion de discursivité en tant que tel, je voudrais plaider pour un relatif pluralisme des formes et des niveaux de discours. Sans aller jusqu'à la conception suggérée par Wittgenstein d'une hétérogénéité radical des jeux de langage (...) il importe de reconnaître, dans son principe, la *discontinuité* qui assure au discours spéculatif son autonomie.

C'est seulement sur la base de cette différence dans le discours, instaurée par l'acte philosophique en tant que tel, que peuvent être élaborées les modalités d'interaction ou, mieux, d'interanimation entre modes de discours, requises par le travail d'explicitation de l'ontologie sous-jacente à notre recherche²⁹.

D'un certain point de vue, ces préoccupations répètent 'Le symbole donnent à penser', notamment quand il soulignait le caractère autonome de la philosophie, et c'est dans sa continuité qu'on devra lire 'la métaphore et le discours philosophique' quand il dit :

(...) édifier sur la différence reconnue entre modalités de discours une théorie générale des intersections entre sphères du discours, et proposer une interprétation de l'ontologie implicite aux postulats de la référence métaphorique qui satisfasse à cette dialectique des modalités de discours.³⁰

Donc, Paul Ricoeur ira maintenir le caractère autonome de la philosophie et son besoin de s'ouvrir à la non-philosophie pour pouvoir avancer, comme il l'avait aussi dit dans *Le symbole donne à penser* à propos de la «interprétation créative du sens»³¹. Voici sa thèse:

il peut être montré, d'une part, que le discours spéculatif a sa *possibilité* dans le dynamisme sémantique de l'énonciation métaphorique, d'autre part, que le discours spéculatif a sa *nécessité* en lui-même (...). Autrement dit, le spéculatif n'accomplit les requêtes sémantiques du métaphorique qu'en instituant une coupure qui marque la différence irréductible entre les deux modes de discours. Quel que soit le rapport ultérieur du spéculatif au poétique, le premier ne prolonge la visée sémantique du seconde qu'au prix d'une transmutation résultant de son transfert dans une autre espace de sens.³²

²⁶ Ivi, p. 323.

²⁷ Cfr. P. Ricoeur, *La symbolique du mal*, p.323.

²⁸ Cfr. *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell, 1958.

²⁹ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, cit., pp.323-324.

³⁰ Ivi, p. 374.

³¹ P. Ricoeur, *La symbolique du mal*, cit., p. 325: «Mais ce que le symbole donne, c'est à penser. A partir de la donation, la position. L'aphorisme suggère à la fois que tout est déjà dit en énigme et pourtant qu'il faut toujours tout commencer et recommencer dans la dimension du penser».

³² Id., *La métaphore vive*, cit., p. 375.

Qu'est-ce que ça veut dire?

Répondre à cette interrogation oblige à expliciter les mots *possibilité* et *nécessité*.

La possibilité représente l'«ontologie implicite» au plan de la métaphore dans la mesure où les métaphores présentent de *l'innovation sémantique* ou une 'promesse' d'un sens nouveau, mais à ce niveau on n'a rien gagné au plan conceptuel. La métaphore ne fait qu'ouvrir des possibilités de nouvelles lectures de la réalité: «(...) ce qui résulte du choc sémantique est une demande en concept, mais non pas encore un savoir par le concept.»³³ Passer au plan conceptuel du savoir oblige à faire une 'détermination' au cœur des possibilités ouvertes pour la métaphore. Cette détermination correspond à prendre une 'décision' à l'intérieur des tensions métaphoriques. Paul Ricoeur dit que le spéculatif «(...) est celui qui met en place les notions premières, les principes, qui articulent à titre primordial l'espace du concept» et que «(...) le spéculatif est la condition de possibilité du conceptuel»³⁴; c'est-à-dire, il représente l'espace logique qui fonde la capacité de détermination du concept dans sa dynamique d'«élucidation» à la recherche de l'univocité.

Cette perspective explique la différence entre le métaphorique – qui atteint en *même* en tant que *semblable*³⁵ et le conceptuel qui atteint en *même* en tant que *même*. C'est pourquoi Paul Ricoeur peut dire que l'interprétation *Est l'œuvre du concept*³⁶ parce qu'il développe des 'décisions de signification', tout en montrant les cohérences entre les sens nouveaux proposés par les métaphores et la structure de l'être qui les rend possibles³⁷.

Cette affirmation du caractère, à la fois autonome et dépendant du spéculatif par rapport au métaphorique, représente l'affirmation que l'autonomie du conceptuel n'implique pas la suppression du métaphorique. C'est pourquoi elle représente le point de vue ricœurien sur la finitude de la raison et le refus qu'elle puisse atteindre un savoir absolu.

Pour ma part j'incline à voir l'univers du discours comme un univers dynamisé par un jeu d'attractions et répulsions qui ne cessent de mettre en position d'interaction et d'intersection des mouvances dont les foyers organisateurs sont décentrés les uns par rapport aux autres, sans que jamais ce jeu trouve le repos dans un savoir absolu qui en résorberait les tensions³⁸.

Mais, d'autre part, le caractère fécond que Paul Ricoeur donne au cercle métaphore-concept représente sa confiance dans le pouvoir de la rationalité et marque sa distance d'autres positions philosophiques, notamment celle de Derrida³⁹.

Dans la dernière étude de *La Métaphore vive* Paul Ricoeur refuse la thèse de Derrida exposée dans *La mythologie blanche* que l'on ne pourrait pas sortir du métaphorique⁴⁰. Comme Derrida, Paul Ricoeur reconnaît le caractère originaire du métaphorique; mais

³³ Ivi, pp. 375-376.

³⁴ Ivi, p. 380.

³⁵ Cfr. ivi, sixième étude.

³⁶ Ivi, p. 383.

³⁷ Ricoeur explore ici le § 49 de *Kritik der Urteilskraft*, *Kantswerke*. Akademie-Textausgabe, Bd. V, Walter de Gruyter, Berlin, 1968.

³⁸ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, cit., p. 382.

³⁹ Dans *La métaphore vive*, Ricoeur commente le texte de Jacques Derrida *La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique*, in *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972, pp. 247-324. Celui-ci lui répond dans *Le retrait de la métaphore*, in *Psyché*, Éditions Galilée, Paris, 1987, pp. 63-94. Pour une analyse systématique de la relation Ricoeur-Derrida voir: L. Lawlor, *Imagination and chance. The difference between the thought of Ricoeur and Derrida*, State University of New York Press, Albany, 1992.

⁴⁰ P. Lacoue-Labarthe, *La fable (Littérature et philosophie)*, in *Le sujet de la philosophie*, Aubier-Flammarion, Paris, 1979, pp. 7-30, défend une position semblable à celle de Derrida, dont la proximité l'auteur reconnaît (p. 10); mais il centre son argumentation dans la thématique du texte. C'est le texte et pas la métaphore qu'on ne peut pas surmonter.

contre lui, Ricoeur pense que le concept origine un sens originel qui n'est pas une simple usure ou obscurcissement du métaphorique.

On peut, donc, conclure que la réponse de Paul Ricoeur à la question formulée au début de la dernière étude de *La métaphore vive* – «quelle philosophie est *impliquée* dans le mouvement qui porte la recherche de la rhétorique à la sémantique et du sens vers la référence?» – doit être qu'il s'agit d'une philosophie qui «(...) fait de la réalité la catégorie ultime à partir de laquelle le tout du langage peut être pensé, quoique non connu, comme l'être dit de la réalité»⁴¹.

⁴¹ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, cit., p. 386.

Patrik Fridlund

Ambivalent Wisdom as the Fruit of Reading.

Abstract: It can be said that literary texts do not have any obligation to reality, and that literature destabilises our relations to the everyday use of words and to established perspectives. Literature stands in relation to something that cannot be explained or conceptualised, and in this respect it is close to religion. I argue that many of these characteristics of literature are also features of philosophical writing. I concurrently argue that literature is nonetheless connected to reality, and that it aims to say something about our world. I contend that philosophy can benefit from a deeper understanding of the close parallels and similarities between philosophical writing and literature.

Si può dire che i testi letterari non hanno un obbligo di realtà, che la letteratura e che destabilizza il nostro rapporto con l'uso quotidiano delle parole e con le prospettive abituali. La letteratura si trova in relazione con qualcosa che non si può spiegare o concettualizzare, e in questo senso è vicina alla religione. Fridlund sostiene che molte di queste caratteristiche della letteratura sono anche caratteristiche della scrittura filosofica. E sostiene anche che la letteratura è comunque collegata alla realtà, e che si propone di dire qualcosa sul nostro mondo. Egli ritiene che la filosofia possa beneficiare di una più profonda comprensione degli stretti parallelismi e delle somiglianze tra la scrittura filosofica e quella letteraria

Keywords: *Literature, Religion, Philosophical Writing, Ricoeur, E. Løvlie - D. Von der Fehr*

Parole chiave: *Letteratura, religione, scrittura filosofica, Ricoeur, E. Løvlie - D. Von der Fehr*

Introduction

In 2013, two Norwegian scholars in comparative literature, Elisabeth Løvlie and Druse von der Fehr, published a book entitled *Tro på litteratur (Believe in Literature)*. It is an eminently stimulating, interesting and creative work on literature. The tone is already set in the Introduction, in which they claim that literary texts are texts that cannot be summarised, paraphrased or even investigated¹. The style, form and expression of literary texts are intimately connected to their topics and themes. Whilst most texts can be summarised or paraphrased, literary texts intimately intertwine form and matter. In contrast to other kinds of text, any summary or paraphrase of a literary text would therefore become an obvious and fatal betrayal of meaning. Moreover, if the literary text is disconnected from the real world due to its fictitious character, then it remains impossible to make inquiries into events, persons and other phenomena mentioned in the text. Literature consequently concerns that which cannot be investigated. In literature, there is a *mise en scène* of a process that neither aims to clarify nor has an overarching goal (at least if such a goal is conceived of as essentially graspable and explainable). Løvlie and von der Fehr conclude that, on the contrary, literature 'is' the locus of undecidability, unpredictability and the absence of meaning².

The unusual term 'absence of meaning' may seem both audacious and overly strident. Yet it is not difficult to find good illustrative examples, particularly if 'absence of meaning' translates into an absence of identifiable and intended meaning. A classic example is Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*:

¹ E. Løvlie – D. Von der Fehr, *Introduksjon. Tro på litteratur*, in Id., *Tro på litteratur. Religiøse vendinger fra Dante til Derrida, Fosse og Knausgård*, Vidarforlaget, Oslo 2013, pp. 7-17.

² Ivi, p. 10.

Alice sighed wearily. «I think you might do something better with the time,» she said, «than waste it in asking riddles that have no answers.»

«If you knew Time as well as I do,» said the Hatter, `you wouldn't talk about wasting it. It's *him*.'

«I don't know what you mean,» said Alice.

«Of course you don't!» the Hatter said, tossing his head contemptuously. «I dare say you never even spoke to Time!»

«Perhaps not,» Alice cautiously replied: «but I know I have to beat time when I learn music.»

«Ah! that accounts for it,» said the Hatter. «He won't stand beating. Now, if you only kept on good terms with him, he'd do almost anything you liked with the clock. For instance, suppose it were nine o'clock in the morning, just time to begin lessons: you'd only have to whisper a hint to Time, and round goes the clock in a twinkling! Half-past one, time for dinner!»

(...)

A bright idea came into Alice's head. «Is that the reason so many tea-things are put out here?» she asked.

«Yes, that's it,» said the Hatter with a sigh: «it's always tea-time, and we've no time to wash the things between whiles.»

«Then you keep moving round, I suppose?» said Alice.

«Exactly so,» said the Hatter: «as the things get used up.»

«But what happens when you come to the beginning again?» Alice ventured to ask.

«Suppose we change the subject,» the March Hare interrupted, yawning. «I'm getting tired of this. I vote the young lady tells us a story»³.

Løvlie argues that when we are 'exposed to literature', we are faced with an experience in which the world is not always what it appears to be, and where words and concepts do not necessarily have the meaning that is usually attributed to them. Ultimately, no-one can claim ownership of perspective⁴. For instance, the quoted passage from *Alice's Adventures in Wonderland* appears to be filled with meaningless and ridiculous dialogues. While we may find these dialogues funny, tragic, sad or entertaining, it is difficult to pretend that there is a clear meaning, or that the text communicates an unambiguous message. Lewis Carroll's 'wonderland' is both similar and different to the 'land' that Alice comes from. Words and notions do not carry the same meaning or the same weight. Clarifications are odd. In short, Alice's perspective is called into question, and the reader's perspective is perhaps simultaneously interrogated⁵.

This literary piece illustrates what Løvlie considers to be one of the hallmarks of literature. She argues that literary ambiguity undermines strong definitions of concepts, and thereby introduces an emptiness of both sense and reference. Løvlie suggests that literature has a special character *as* literature, and identifies features of literature that she considers to be particularly 'literary'. However, her aim is not to distinguish between literary and non-literary objects, but rather the opposite. Løvlie asserts that literature presents us with a language that has multifarious features⁶. She describes it as delineating the limit of what can be known⁷. Literature thus creates a space in which one can connect with what cannot be conceptually grasped or explained⁸. Due to literature's lack of definitive meaning and unambiguous reference, the reader stands in relation to what

³ L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, in Id., *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*, Chancellor, London, 1982, pp. 69-70.

⁴ E. Løvlie, *Religiøse vendinger i kontinental teori og i Knausgårds En tid for alt*, in Id., *Tro på litteratur*, cit., p. 35. Elisabeth Løvlie and Druse von der Fehr are responsible for their respective chapters in the book. In this paper I refer mainly to Løvlie's theoretical chapters.

⁵ Cfr. P. Fridlund, *Mobile Performances. Linguistic Undecidability as Possibility and Problem in the Theology of Religions*, Peeters, Leuven, 2011, pp. 43-47.

⁶ E. Løvlie, *Religiøse vendinger i kontinental teori*, cit., pp. 34-36.

⁷ Id., *Litteraturen og kjærligheten til en kommande hemmelighet*, in Ivi, pp. 80-81.

⁸ E. Løvlie and D. Von der Fehr, *Introduksjon*, in Ivi, p. 9.

knowledge cannot control⁹. Løvlie states that in this particular sense, literature has neither a content nor a message. In this particular sense, literature is empty, Løvlie says¹⁰.

Løvlie's insistence that literature is empty of meaning implies that it lacks a message. However, it may be argued that there exist numerous examples of literature that intends to communicate a clear message, thus indicating that literature is not 'empty' in this sense. One could refer to George Orwell's critique of contemporary society in *1984*, or to the political themes in the Swedish Carl Hamilton novels (the *Coq Rouge* novels, 1986-1995) by Jan Guillou. Another interesting example is that of Philippe Claudel's *La petite fille de monsieur Linh* (2005), which explores the themes of the fragility of a refugee, the administration's lack of respect, and the formation of a profound wordless friendship that transcends cultural divides. All these things are strong fundamental *political* traits in this novel. There is apparently, a message.

I maintain, however, that these literary texts are open to a wide range of further interpretations, which transcend the ostensible message of the text. Such interpretation always remains a possibility insofar as these texts can, for example, be read for entertainment purposes, as expressions of exoticism, or even as poetry¹¹. Thus Løvlie views ambiguity, absence of meaning and undecidability as characteristic features of literature. In other words, Løvlie views literature as a structure that opposes the idea of a single fixed sense or meaning to a given text¹².

1.1) *The Case*

In their introduction to *Tro på litteratur*, Løvlie and von der Fehr establish that literature is the foremost enemy of conceptualisation. It remains both restless and uncertain concerning content, and regarding definitions¹³. It undermines fixed conceptual definitions¹⁴. In this sense, literary texts stand in stark contrast to other kinds of texts and perspectives. Simultaneously, in history, there has always been a different linguistic ideal, which resists uncertainty. The ideal of the search for a univocal, unambiguous, universal and transparent language, with a high level of precision aimed at minimising or avoiding misunderstandings, or even to make them impossible¹⁵. This attitude seems to conform to philosophy as a discipline, particularly prevalent in contemporary philosophy, especially in certain currents of contemporary philosophy, such as the 'analytic tradition.'

The term *analytic philosophy* roughly designates a group of philosophical methods that stress detailed argumentation, attention to semantics, use of classical logic and non-classical logics and clarity of meaning above all other criteria¹⁶.

Notions such as 'detailed argumentation' and 'clarity of meaning' have a prominent place here. So, at least some variants of philosophy would therefore be good candidates for the role of literature's primary opponent. In this paper, I will not undertake a comparative study. I rather suggest raising two questions that arise when we consider these definitions and this description of philosophy. Firstly, can even philosophy achieve clarity of meaning, or is this a fruitless enterprise? Secondly, is such a search for clarity 'desirable'?

⁹ E. Løvlie, *Litteraturen og kjærligheten til en kommande hemmelighet*, in Ivi, p. 96.

¹⁰ Ivi, pp. 80-81.

¹¹ Cfr. P. Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Éditions du Seuil, Paris 1986, pp. 175-176.

¹² E. Løvlie, *Litteraturen og kjærligheten til en kommande hemmelighet*, cit., p. 86.

¹³ E. Løvlie and D. Von der Fehr, *Introduksjon*, cit., p. 9.

¹⁴ E. Løvlie, *Religiøse vendinger i kontinental teori*, cit., p. 34.

¹⁵ Id., *Litteraturens usynlige spor. Om det uleslige og poetiske språk*, in Ivi, p. 131.

¹⁶ Wikipedia, accessed 21/11/2014; <http://en.wikipedia.org/wiki/Philosophy>, original italics. See also, for instance, the following claim in an introduction to the philosophy of religion: «...the business of philosophy is to clarify and analyse» (P. Cole, *Philosophy of Religion*, Hodder & Stoughton, London, 2004, p. 1).

1.2) Possible Clarity

The first question is whether ‘clarity’ is at all possible. One does not need to be a trained historian in order to have doubts. Anyone who has ever ventured to give a full account of something has been confronted with an endless stream of small but important details, which all need to be accounted for. A comprehensive account entails a process of progressive precision and clarification. Although this might seem obvious, it is sometimes necessary to make such points explicit. In his discussions of scientific perspectivism, Ronald Giere maintains that descriptions are ‘necessarily’ incomplete. Maps serve as a good illustration of this claim. Maps are partial representations of geographical features. They are of *limited accuracy*. «No real map could possibly indicate literally all features of a territory»¹⁷. Giere refers to a very short text from 1954, in which Jorge Luis Borges tells the following story:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas¹⁸.

For a map to provide an exact representation, it would not only have to be of the same size as the represented territory and coincide with it point for point, but would also have to occupy the same place. This is absurd. If the difference between the map and what is mapped is thus erased, then there is no longer any point in having a map. The purpose of a map is to provide orientation, not to identically replicate the territory that it represents. And a map that does identically replicate the represented territory is useless. Maps must therefore selectively represent some features according to some principles. They cannot represent all features of a territory. In other words, maps are always relative to some set of interests¹⁹. The same is true of various kinds of verbal description.

One could, of course, claim that there is a difference between ‘clarity’ and a complete description. A clear thought or utterance is not necessarily all-encompassing or exhaustive. What would then be needed is rather clarity about language, words, notions, meanings, tools, instruments, aims etc. I agree with this point. It is true that clarity is not necessarily or only a matter of complete description. However, focusing on the means rather than on the end provides no simple solution. One may also doubt the possibility of a transparent philosophical discourse²⁰. For instance, the meaning of words is the product of a metaphorical process. The same is true of philosophical concepts, which are consequently dependent on this metaphorical process. Moreover, philosophical concepts always have a history, they are determined as traces of traces, which implies a mobility of meaning. Philosophical concepts cannot be completely clear, transparent and stable pillars of the discourse²¹.

¹⁷ R. N. Giere, *Scientific Perspectivism*, University of Chicago Press, Chicago, 2006, p. 73.

¹⁸ J. L. Borges, *Del rigor en la ciencia*, in Id., *Historia universal de la infamia*, Alianza, Madrid 1971 [1954]. Engl. transl.: J. L. Borges, *Of Exactitude in Science*, in Id., *A Universal History of Infamy*, Penguin Books, New York, 1975 [1973].

¹⁹ R. N. Giere, *Scientific Perspectivism*, cit., p. 73.

²⁰ Cfr. J. Amalric, *Ricoeur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*, Presses universitaires de France, Paris, 2006, p. 17.

²¹ Ivi, pp. 18, 24, 54. See also: P. Fridlund, *Mobile Performances*, cit., pp. 52-58.

Of course, many times words and expressions have a stable meaning. So also philosophical concepts. However, this stability comes from a solid context. Sometimes there is an abundance of background information, one is well acquainted with the situation and there exists a general agreement regarding how things work, etc. In these situations, we can reasonably assume a relatively stable meaning²². But meaning is not absolutely stable, irrespective of context, as there cannot be any solid, pure and unambiguous foundation²³.

This view entails that we distance ourselves from what may be termed the ‘metaphysics of meaning.’ One component of this metaphysics is the often unthematized and veiled idea of a transcendental signified that would guarantee the stable meaning of the sign. Moreover, in order to secure the stable meaning of a linguistic entity, a subject with access to the pure and transcendental signified is required. There must hence be a transcendental speaker. Stable meaning requires an ultimate language user; an ultimate rule provider who guarantees the absolute fixity of meaning. This transcendent function has traditionally been identified with ‘God.’ In contemporary thinking, either *logic itself* has taken over this function, or it is simply assumed²⁴. The assumption in question is not only that transcendental meaning is guaranteed by a transcendent subject, but also that this meaning is accessible to human beings. Ordinary language users must have access to this transcendental meaning, and must understand that it is transcendental, even though they cannot but lack the capacity for such understanding. This is highly questionable²⁵. If ‘clarity of meaning’ requires linguistic clarity, then there are good grounds for doubting its possibility. The clarity of meaning is always limited, fragile, mobile, contextual and contingent, as it is always dependent on another destabilising metaphor²⁶.

Ricoeur suggests that the metaphor is not merely a superseded moment in the development of philosophical conceptualisation. It has intrinsic value, even in a philosophical discourse. According to Almaric, Ricoeur means that refraining from claims to absolute knowledge implies the ongoing use of metaphors²⁷. In this sense, metaphors and linguistic mobility are necessary.

Mobility allows for semantic polysemy and for the development of new linguistic uses²⁸. Otherwise, reading would be sheer deduction, which shows what is already known and enables absolute knowledge²⁹. Ricoeur refrains from claims to absolute knowledge³⁰, and believes that only this can allow for movement, time, change and transformation.

One could of course say that although clarity is not total or absolute, meaning may be relatively clear, and that is clear enough. Perhaps there are only ‘rough descriptions’³¹. But a rough description may nonetheless be a working one, and we may still aim to make it as

²² P. Fridlund, *Mobile Performances*, cit., p. 66.

²³ J. Derrida, *Limited Inc*, Galilée, Paris, 1990, pp. 266-67; see also P. Fridlund, *Mobile Performances*, cit., pp. 52-58; 107-09.

²⁴ P. Fridlund, *Mobile Performances*, cit., pp. 77-78.

²⁵ D. E. Cooper, *Metaphor and Derrida's Philosophy of Language*, in Eaglestone and Glendinning (eds.), *Derrida's Legacies. Literature and Philosophy*, Routledge, London, 2008, p. 47. Philosophical exercises that do not take into account the contradiction between the decisive factor of being able to see the transcendent meaning on the one hand, and being unable to do so on the other hand, are of little interest to me here. An example of such an investigation is J. R. Searle, *The Construction of Social Reality*, Penguin, London, 1996. For a discussion of the issue, see P. Fridlund, *Råa fakta, en oslipad idé*, in Jonsson (eds.), *Vetenskaps-societeten i Lund. Årsbok 2008*, Lund, 2008.

²⁶ J. Almaric, *Ricoeur, Derrida*, pp. 37-38.

²⁷ Ivi, p. 46.

²⁸ Cfr. P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, pp. 145-50; 162-63; see also J. Derrida, *Limited Inc*, cit., pp. 26-36; 95-100; 252-54; P. Fridlund, *Mobile Performances*, cit., pp. 71-73.

²⁹ P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, cit., pp. 175-176.

³⁰ Id., *The Creativity of Language*, cit., p. 27.

³¹ P. Fridlund, *Mobile Performances*, cit., p. 48.

sharp as possible. Striving for clarity is perhaps sufficient. Despite being difficult to obtain, it could still be the ultimate goal. This must be true to some extent, for we would not want an utterly chaotic discourse; a permanent stream of meaningless utterances or dysfunctioning communication.

1.3) *Desirable Clarity*

There are risks involved in aiming for clarity, and clarity may come at a price. Løvlie maintains that a preference for clear language over the obscure or vague always involves a loss³². In other words, if all communication were crystal clear, communicators would be like robots. If all communication were pure, the very idea of interpretation would be lost. This would have immediate and far-reaching consequences. Holy Scriptures would not need to be interpreted, as their meaning would already be clear, self-evident and fully understood. The same applies to literary classics. Daily life would also be different. It would be impossible to understand a trivial utterance in a shop as an expression of complicity, sisterhood, solidarity or flirtation³³.

As Jacques Derrida writes: «Car le jour où il y aura une lecture de la carte d'Oxford, la seule et la vraie, ce sera la fin de l'histoire. Ou le devenir-prose de notre amour»³⁴. That is to say, the day when it is possible to read for instance a postcard in only one way, when there will be only one true reading, this will also be the end of history. That will be, as Derrida says, the becoming-prose of our love (*le devenir-prose de notre amour*). It is not necessary to remain within the context of flirtatious conversations, romantic writings, sacred mysteries or the reading of ancient scriptures to see the implications of these issues. There is another side to this business too. Løvlie refers to a 17th century debate about whether respecting the apostle Paul requires the translator to retain some unclarity in the text when translating the New Testament. To simplify or clarify the message would be to contravene the objectives of Spirit. Consequently, the wisdom (*sagesse*) of the text would be lost³⁵.

One could claim that foregoing this wisdom and reducing the role of the metaphor is a process of idealization. There would be a struggle to replace metaphors with philosophical concepts with direct claim to the truth (which would, however, only be valid in ideal situations under ideal conditions, after acts of idealization). The underlying idea behind this process is that there exists a direct path to proper meaning (*sens propre*), i.e. to ideal or idealized meaning. The clear philosophical concept would thus supposedly surpass and supplant the ambiguous metaphor. The death of the metaphor would coincide with the fulfilment of a philosophical process that may be interpreted as the hope for absolute knowledge³⁶. While this may seem desirable, it would come at a high price. Wisdom, movement, history, the agent and subjectivity itself would be lost³⁷.

Løvlie and von der Fehr maintain that in literature, there exists a process that *neither* strives for clarity *nor* has any goal. Consequently, they claim that literature is the place *par excellence* for undecidability, unpredictability, and the absence of tangible meaning³⁸. This is perhaps precisely what the *sagesse* of literature consists in; the window that literature opens to wisdom.

³² E. Løvlie, *Litteraturens usynlige spor*, cit., p. 142.

³³ Cfr. P. Fridlund, *Mobile Performances*, cit., pp. 48-50; 71-72; 83-87; P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, cit., pp. 124-25; 138-40; 170-71.

³⁴ J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris, 1980, p. 127.

³⁵ E. Løvlie, *Litteraturens usynlige spor*, cit., p. 129.

³⁶ J. Amalric, *Ricoeur, Derrida*, cit., pp. 48-49.

³⁷ Cfr. P. Fridlund, *Mobile Performances*, cit., pp. 134-137; 145-147.

³⁸ E. Løvlie and D. Von der Fehr, *Introduksjon*, in *Id.*, cit., p. 10.

2) Literature and Other Texts

Løvlie presupposes that literature is something ‘special’. Poetry is different from ordinary language³⁹. In certain respects, Ricoeur has a similar line of thought. He maintains that in the metaphorical process, references to the ordinary world are cut off⁴⁰. The particularity of literature manifests itself in the absence of final meaning and unambiguous reference⁴¹. However, this very absence gives us access to that which cannot be articulated or conceptually grasped⁴². In literature, words lend themselves to something ‘else’, to something beyond ordinary language⁴³.

Although literature typically is empty in this particular sense, there is something in it that captures our interest and touches us. Løvlie maintains that in literature, there is something important, and makes something with us, and to us. Although we may not know what this is, it is nonetheless present. Drawing on Derrida, Løvlie claims that both literature and religion are marked or conditioned by a radical secret. This can never be communicated fully or entirely shared. It remains inaccessible to the reader (and to the writer). In this sense, the Secret cannot be communicated or conceptualised. That is what it means to be secret in this particular context. Yet there remains a trace, a ‘trace’ of this secret⁴⁴.

2.1) Traces

The trace thus appears as a trace of something that is not present, as it is ‘not’ this something. Neither is it completely absent, as it points to this something. A trace therefore points beyond itself, to something that is ‘other’, to something ‘else’. This something remains undecidable or indeterminate. It emerges, but it is neither present nor totally absent. In a specific respect, the trace introduces otherness⁴⁵, for it confronts us with something ‘secret’ that cannot be transmitted in its totality. And precisely because it is a secret, it cannot be said or expressed, although it is said through the trace⁴⁶.

There are, however, certain distinctions to be made. Not all traces have the same quality. Or perhaps better: not every text is literature in the strong sense of being the trace of a secret. That said, it should also be pointed out that all texts have something in common. Derrida suggests that any text may ‘become’ a literary text, i.e. a text that is relatively readable, but that does not refer to a particular reality⁴⁷. I will argue that what Løvlie says about literature therefore also has a bearing on *other* texts in other genres, including texts in philosophy, the humanities, the social sciences and the natural sciences.

2.2) Reading

One could say that once a text is written down, published or recorded, it is complete unto itself, but that its becoming nonetheless demands further acts of reading and interpretation. In these acts, a meeting takes place between the world of the text and the world of the reader⁴⁸. Ricoeur claims that this interplay between text and reading (or text

³⁹ E. Løvlie, *Litteraturen og kjærligheten til en kommande hemmelighet*, cit., p. 79.

⁴⁰ P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, cit., p. 246.

⁴¹ E. Løvlie, *Leserens troserfaring*, cit., p. 181.

⁴² E. Løvlie and D. Von der Fehr, *Introduksjon*, cit., p. 9.

⁴³ E. Løvlie, *Litteraturen og kjærligheten til en kommande hemmelighet*, cit., p. 79; E. Løvlie, *Leserens troserfaring*, cit., p. 181.

⁴⁴ E. Løvlie, *Litteraturen og kjærligheten til en kommande hemmelighet*, cit., pp. 80-81.

⁴⁵ Ivi, pp. 85-86.

⁴⁶ Ivi, pp. 80-81.

⁴⁷ J. Derrida, *La littérature au secret. Une filiation impossible*, in Id., *Donner la mort*, Galilée, Paris, 1999, pp. 173-75, quoted in E. Løvlie, *Litteraturen og kjærligheten til en kommande hemmelighet*, cit., pp. 86-87.

⁴⁸ J. Amalric, *Ricoeur, Derrida*, cit., pp. 79-80.

and reader) reflects the fact that words in natural language have a potential meaning, which has to be decided by context⁴⁹. Consequently, there is always another possible reading and another possible interpretation. If that were not the case, the act of reading would be an act of sheer deduction, which would only reveal something that is already known⁵⁰. This is not a marginal, innocent or unimportant issue in Ricoeur's philosophy. On the contrary, central to Ricoeur's corpus is a dialectic between the self on the one hand, and signs, symbols, texts and human praxis on the other. One implication is that, for Ricoeur, language is not simply the abstract concern of logic or semiotics⁵¹. This in turn has significant implications for the central place that Ricoeur attributes to human subjectivity and historicity: The text requires the reader precisely because the text is not a fixed and ossified formula.

A text hence does not simply describe what 'is' or what 'has been', but also opens itself to new fields when it is read. I consider it essential to see that this concerns also philosophical and scientific texts. New horizons are opened to the reader; if what one reads in the text is true, then this or that can be done, indeed must be done. The act of reading leads the reader to perceive that this or that can be rethought, or must be rethought. Let me quote a philosophical text written by A. J. Ayer:

What we have been in search of, in enquiring into the function of philosophy, is a definition of philosophy, which should accord to some extent with the practice of those who are commonly called philosophers, and at the same time be consistent with the common assumption that philosophy is a special branch of knowledge⁵².

and another philosophical text, this time by Jan Löfberg:

The analysis, to be possible at all, presupposes that the initial object, a certain interpretation of the sayings of Jesus, be established to a considerable extent, namely as much as is required to constitute the interpretation as a certain, specific interpretation in an interesting sense. (...) The analysis makes no historical-exegetical claims but operates blind to history, and according to the analytical and preferential preconditions of the method⁵³.

These quotations can be apprehended as traces of something that is no longer there; of something inaccessible, a secret. And also at the same time pointing 'out' and further. In neither case, it seems that the interesting point would be exactly what Ayer or Löfberg have been doing, at precise times and specific places. Rather, their texts are interesting because they provide possibilities and look 'forward' to what is yet to come, while remaining determined as 'traces' of a reflection, an observation and a decision that no longer exist. Löfberg's analyses and methodological choices were made by a concrete person (Jan Löfberg). Those who are «commonly called philosophers,» as Ayer says, are so called by some specific person(s) at some determinate point in history. Yet when this is reported in their texts, the focus is not on these specifics. Ayer's description and reasoning lead to a certain way of talking about philosophy, a particular manner of treating philosophers; the text does not seem to content itself with simply reporting what has been. In Löfberg, the text seems to structure the reading of the coming pages, which in turn are not meant to be an account of things 'as they are' at the very moment the words are written down, nor an

⁴⁹ P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, cit., pp. 51-54.

⁵⁰ Ivi, pp. 175-176.

⁵¹ P. Ricoeur, *The Creativity of Language*, in Kearney (eds.), *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers. The Phenomenological Heritage*, Manchester University Press, Manchester, 1984, p. 32.

⁵² A. J. Ayer, *Language, Truth and Logic*, Dover Publications, New York, 1952, p. 51.

⁵³ J. Löfberg, *Spiritual or Human Value? An Evaluation-Systematical Reconstruction and Analysis of the Preaching of Jesus in the Synoptical Gospels*, LiberGleerup, Lund, 1982, p. 16.

account of how things were at a particular moment of history. I suppose that Ayer and Löfberg could claim that they are dealing with general (i.e. atemporal and non-spatial) relations. While this is undeniable, it is not the only significant aspect of their texts. I suggest that as little as a reading does focus entirely on the reporting aspect, i.e. on what has been, it cannot content itself only with pure abstractions. One must find *some* implications and draw *some* conclusions. While Ayer and Löfberg's texts contain traces of a secret; of something we cannot know as readers, their texts hence also point elsewhere. They open new horizons to the reader.

This kind of meaningfulness, which is so dear to *les beaux arts*; to the humanities, theology and philosophy, is also unavoidably a vital feature of texts written in other disciplines, for example in computer science:

Prices on a local power market obviously depend highly on the balance between local production and consumption. This is clearly illustrated by Figure 5 and 6. The figures show local market prices on a market with 30 actors, in the first case nine of them have production capacity, in the second three of them have it. Everything else is equal. In the figures we can see that the local equilibrium prices are significantly lower in the case when the relative number of producers is higher⁵⁴.

While this passage undoubtedly contains observations, it also points beyond itself and incites us to 'do' something, perhaps to 're-organise' or re-strengthen the local power market. It concerns certain findings, but they are 'interesting' not merely as findings, not because they were found at a certain time by certain people. Rather, the findings point outwards, forwards, to something more and other, to something beyond. It is not the past tense that matters, not what 'has been', not where the experience was made, or by whom, or when, but the process of pointing forward: what 'comes out of this'... In other words, what matters most is what the text is pointing to or envisaging. The most important aspect is found in what Ricoeur calls 'before the text', i.e. 'the thing of the text'. Ricoeur claims that the text develops a 'world', in the sense that the interpretative interaction between the text and the reader concerns a suggested world, in which the reader can project her own possibilities⁵⁵. The world of a literary text is thus a projected world, which distances itself from everyday reality and turns possibility into a reality⁵⁶. My point is that in certain respects and to greater and lesser degrees, this is a feature of 'all' texts, including philosophical and scientific writings.

Of course, it would be decidedly odd if there was no relation between what is said and where the observation was made, the time at which it was made, etc. Yet if the observation were limited to these particulars, the value of the text would be close to nil. What I wish to stress is that all texts point forward and outward. Even when they are anchored to history, to empirical observations, to what has been and what is, the primary purpose of the act of reading must be to what the particular text points. Questions must be asked: What is disclosed and opened? Which actions are made possible or excluded? What is called for and what is prohibited?

2.3) *Literary Freedom*

Løvlie argues that precisely because literature does not have any obligations to reality, it can express itself freely, without necessarily referring to any concrete state of affairs⁵⁷. Literature is not obliged to refer to something 'out there'⁵⁸ and its relation to time and

⁵⁴ P. Carlsson, *Algorithms for Electronic Power Markets*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 2004, p. 215.

⁵⁵ P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, cit., pp. 57-59.

⁵⁶ Ivi, pp. 142-143.

⁵⁷ E. Løvlie, *Religiøse vendinger i kontinental teori*, cit., pp. 33-34.

⁵⁸ Id., *Litteraturen og kjærligheten til en kommende hemmelighet*, cit., p. 88.

space is therefore inessential.⁵⁹ In literature, an author may move between different times and places, and temporal and spatial relations are not necessarily 'real'. In several of his crime stories, Henning Mankell writes afterwords in which he thematises this topic. He insists that he writes about things that could have happened, but that have not necessarily taken place in the way he describes them⁶⁰.

In a sense, it is of course extremely important that *commissaire* Maigret walks the way he does in the first paragraphs of *Maigret et le clochard*. It is similarly important to the Sister Fidelma Mysteries that the events take place in the seventh-century⁶¹. And the TV series *Downton Abbey*⁶² is about a precise historical period. Løvlie would certainly not disagree with any of this. She simply insists that in literature, the very message (if any) is not related to this 'reality'; to the time and the place. The 4.50 from Paddington could just as well have been another train, leaving from another station, as long as the subsequent events can unfold and a crime story can be constructed⁶³. Similarly, many of the interesting and fascinating events in Peter Tremayne's novels about Sister Fidelma and many features of the plot of *Downton Abbey* could have been depicted as taking place in another era. Precisely this kind of transposition frequently occurs in theatre, opera and film.

While I agree with Løvlie, the only thing I want to say is that this is similar regarding texts in general, and not only of strictly literary texts. I must emphasise that I do not aim to dismiss or reduce the roles played by the body, the concrete human, real experiences, actual human subjects, or our historicity. On the contrary, I argue that research must begin with the here and now, not with generalities, but with real texts, concrete cases and so forth⁶⁴. I aim to point out that if literature moves beyond time and space, then this is also true of other texts. A double movement is thus required. Non-literary texts go beyond the 'here and now' and *also* have atemporal and non-spatial features that are 'important', and to some extent absolutely *decisive*. On the other hand, literature is also anchored to reality, which too is important and decisive. That is at least my argument in the next section.

2.4) Fiction—Non-Fiction

Løvlie claims that a novel typically begins with a description of something. It can be of a person, a landscape, a building, a city or a feeling. For Løvlie, it is significant that although there is a description, it does not refer to anything in particular⁶⁵. Løvlie's claim that a literary text has a content that does not refer to a particular reality connects to established views of fiction⁶⁶. Fiction is often described in terms of its use of certain literary devices, and a fictional text would thus typically include invented elements, which describe something that has never happened, invoke names that do not refer to anybody, etc. By

⁵⁹ Id., *Leserens troserfaring*, p. 180.

⁶⁰ H. Mankell, *Den orolige mannen*, Pocketförlaget, Stockholm, 2009, efterord; H. Mankell, *Hundarna i Riga*, MånPocket, Stockholm, 1992, pp. 338-339. H. Mankell, *Danslärarens återkomst*, Ordfront, Stockholm 2000, efterord.

⁶¹ Sister Fidelma is the principal character in a series of historical mystery novels and short stories by Peter Tremayne (pseudonyme for Peter Berresford Ellis). The first one, *Absolution by Murder*, was published in 1994.

⁶² *Downton Abbey* is a British period drama television series first aired on ITV in the United Kingdom and Ireland on 26 September 2010.

⁶³ S. A. Christie, *4.50 from Paddington*, Published for the Crime Club by Collins, London, 1957.

⁶⁴ Cfr. P. Fridlund, *Mobile Performances*, cit., pp. 147-150, 153-157. For a broad theoretical background, see also H. Spiegelberg, *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*, Nijhoff, The Hague, 1965, pp. 659-68; 672-76.

⁶⁵ E. Løvlie, *Leserens troserfaring*, cit., p. 185.

⁶⁶ Id., *Litteraturen og kjærligheten til en kommande hemmelighet*, cit., pp. 86-87.

contrast, non-fiction typically endeavours to render facts accurately, and refers to real people, real places, real events, etc.⁶⁷

This is a highly doubtful claim, and it is incredibly easy to provide counter-examples. The Swedish author P. O. Enquist has written several novels on historical persons or events, such as *Lewis resa* or *Legionärerna: en roman om baltutlämningen*⁶⁸. The Belgian author Amélie Nothomb refers to her proper *feelings* in autobiographical novels like *Stupeur et tremblements* and *Ni d'Ève ni d'Adam*⁶⁹. However, such references are ambiguous. How and to what extent do they refer? Can they even be said to refer at all? More concrete references are made with regard to geography. For example, in Georges Simenon's *Maigret et le clochard*, commissaire Maigret walks along the Seine with a colleague⁷⁰. In *Min kamp 6* by Karl-Ove Knausgård, the author drives along the coast in South-West Sweden⁷¹. Or let us consider the following passages from Emile Zola's *Au bonheur des dames*:

Denise était venue à pied de la gare Saint-Lazare, où un train de Cherbourg l'avait débarquée avec ses deux frères, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de troisième classe. Elle tenait par la main Pépé, et Jean la suivait, tous les trois brisés du voyage, effarés et perdus au milieu du vaste Paris, le nez levé sur les maisons, demandant à chaque carrefour la rue de la Michodière, dans laquelle leur oncle Baudu demeurait. Mais, comme elle débouchait enfin sur la place Gaillon, la jeune fille s'arrêta net de surprise.

(...) C'était, à l'encoignure de la rue de la Michodière et de la rue Neuve-Saint-Augustin, un magasin de nouveautés dont les étalages éclataient en notes vives, dans la douce et pâle journée d'octobre. Huit heures sonnaient à Saint-Roch, il n'y avait sur les trottoirs que le Paris matinal, les employés filant à leurs bureaux et les ménagères courant les boutiques. Devant la porte, deux commis, montés sur une échelle double, finissaient de pendre des lainages, tandis que, dans une vitrine de la rue Neuve-Saint-Augustin, un autre commis, agenouillé et le dos tourné, plissait délicatement une pièce de soie bleue. Le magasin, vide encore de clientes, et où le personnel arrivait à peine, bourdonnait à l'intérieur comme une ruche qui s'éveille.

(...) Dans le pan coupé donnant sur la place Gaillon, la haute porte, toute en glace, montait jusqu'à l'entresol, au milieu d'une complication d'ornements, chargés de dorures. Deux figures allégoriques, deux femmes riantes, la gorge nue et renversée, déroulaient l'enseigne : *Au Bonheur des Dames*. Puis, les vitrines s'enfonçaient, longeaient la rue de la Michodière et la rue Neuve-Saint-Augustin, où elles occupaient, outre la maison d'angle, quatre autres maisons, deux à gauche, deux à droite, achetées et aménagées récemment⁷².

These passages exemplify a relation between the literary text and reality. Ricoeur draws on this relation when he claims that each discourse is connected to the world; if it did not say something about the world, then what would it be talking about?⁷³ Fiction therefore does not lack reference, even though reference can be more or less explicit⁷⁴. This is perhaps trivial. Løvlie certainly has something else in mind when she claims that literature does not refer to reality. It would be very surprising if someone claimed that there are no 'real names', no 'real references' and no 'reality' in fiction. But it may plausibly be claimed (as I think Løvlie wants to say when she claims that literature does not refer to reality) that such 'real references' do not truly function as references to a real world. I mentioned the above examples because I think that their references to 'reality' add something and make a

⁶⁷ S. Friend, *Fiction as Genre*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", 2012, CXII, 2, p. 189.

⁶⁸ P. O. Enquist, *Lewis resa: roman*, Norstedt, Stockholm, 2001; P. O. Enquist, *Legionärerna. En roman om baltutlämningen*, Norstedts, Stockholm, 1968.

⁶⁹ A. Nothomb, *Stupeur et tremblements: roman*, Albin Michel, Paris, 1999; A. Nothomb, *Ni d'Ève ni d'Adam: roman*, Albin Michel, Paris, 2007.

⁷⁰ G. Simenon, *Maigret et le clochard*, Presses de la Cité, Paris, 1963, pp. 8-9.

⁷¹ K. O. Knausgård, *Min kamp 6: roman*, Oktober, Frankfurt, 2012, pp. 7-8.

⁷² E. Zola, *Au bonheur des dames*, Gallimard, Paris, 1980, pp. 29-30.

⁷³ P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, cit., pp. 156-58.

⁷⁴ Ivi, pp. 20-21.

difference to the texts (this difference depends on the references that are made). Nonetheless, I believe this is not the point Ricoeur wants to make either. More importantly, he thinks that the metaphorical language that is so characteristic of literature aims to touch on a reality beyond language, and strives to achieve an expansive grasp of the truth. Moreover, fiction has the ability to 'transform' reality. The text aims to create a new horizon⁷⁵.

2.5) *Literature and Truth*

The Norwegian author Karl Ove Knausgård reflects on the writing process in the sixth and final volume of his autofictional novel *Min kamp (My Struggle)*. He describes his memory of his relationship with a 13-year-old girl when he worked as a teacher in his twenties. When this memory arose in the writing process, the only authentic thing that the author could do was to follow the thought and let what was merely a thought and a desire be actualised and acted out in the 'reality' of the novel. In the novel, it was necessary that he had sex with the girl, so strong was his desire at the time of the 'historical event'. For Knausgård, this process is essential to writing a novel. All tendencies, wishes and desires are crystallised into a single point and a single picture, in which everything that was hidden is revealed. The novelist may thus express the truth, while nonetheless writing about events that never took place. In this particular case, the physical desire was so strong and so intense that it had to be made into an explicit act in the novel in order to remain faithful to a reality in which the desire was never realised⁷⁶.

These reflections on what it means to write a novel mirror Ricoeur's more abstract deliberations about text, reference and meaning. Ricoeur points out that language changes character every time that it shifts its attention to the message itself⁷⁷. He maintains that reading involves a movement towards a way of being in the world that is opened by the text⁷⁸. The reader's interest is not directed towards the potential reference of the text, nor to potential concrete events, names and places, but rather to the meaning that remains⁷⁹. To understand a text is hence to follow this movement from what it says to what it speaks about⁸⁰. This movement, however, does not consist in a turn away from reality. Fiction rather points at reality in another direction and through indirect means⁸¹.

In these kinds of situation, to tell or give an account of something (for instance, to write a report) is typically about giving *examples*; there is an aspect of *exemplarity*⁸². A laboratory report may describe what has happened in a very concrete and particular situation, but its value lies in its *exemplarity*. What is observed in a concrete and particular situation can be expected to be observed at other times and in other contexts, providing that the same or similar relevant conditions obtain. This exemplarity is also identifiable in other contexts. Even the most exceptional account of a unique event in a fictive world may *exemplify* something that could have happened or that may take place. And such fictitious accounts can also exemplify reactions to an event or ways in which events can be recounted⁸³. Aristotle seems to have something like this in mind when he says that comedy

⁷⁵ Ivi, pp. 26-28. See also Mankell, who affirms in an afterword that he writes in order to make the world more understandable (Mankell, *Den orolige mannen*, efterord).

⁷⁶ K. O. Knausgård, *Min kamp* 6, cit., pp. 936-38.

⁷⁷ P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, cit., pp. 26-28.

⁷⁸ J. Amalric, *Ricoeur, Derrida*, cit., p. 78.

⁷⁹ P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, cit., p. 117.

⁸⁰ Ivi, p. 233.

⁸¹ Ivi, p. 246.

⁸² Cf. J. Derrida, *Passions*, Galilée, Paris, 1993, p. 91.

⁸³ S. R. Queneau, *Exercices de style*, Gallimard, Paris, 1947, in which a short event is told in 99 different ways.

pictures or imitates human characters, while tragedy imitates actions⁸⁴. These forms of drama hence do not give us the ‘complete’ picture of an event⁸⁵, but nonetheless provide examples.

Knausgård uses a memory as an example of what could have happened, should have happened or was bound to happen, if the agent’s wish or desire had been satisfied. In the same vein, Henning Mankell claims in the afterword to the novel *Danslärarens återkomst* that such fictive elements are intertwined with a number of unambiguous truths⁸⁶. This corresponds to Aristotle’s view that mimicking or imitating gives us *insights*, even if we do not know precisely what is being imitated, and even if the imitation considerably deviates from what it imitates⁸⁷. In his afterwords to the novels *Den orolige mannen* and *Hundarna i Riga*, Mankell claims that the most important aspect of the fictitious text is that it unveils reality⁸⁸. The aim of writing is to make the world more understandable⁸⁹. One can hence conclude with Ricoeur that fiction does not lack reference, although the reference sometimes only exists ‘indirectly’⁹⁰. In a similar fashion, Ricoeur argues that metaphors aim to reach a reality beyond language, and to say the truth about that reality. Fiction could therefore be said to have the force to ‘transform’ reality, as fictional texts aim to create a new horizon of reality⁹¹. Hence, literature also refers to the world. But it is also true that philosophy uses fiction.

3) Philosophy and Fantasy

In post-war philosophy of religion, not least in the Anglophone analytic tradition, a debate arose around the issue of verification. I previously described how this particular philosophical tradition emphasises ‘clarity’ and ‘argumentative rigour’, and ‘stress[es] detailed argumentation, attention to semantics, use of classical logic and non-classical logics and clarity of meaning above all other criteria’. It thus appears to stand in opposition to literature, if the latter is taken to be devoted to unclarity, lack of reference, fictitiousness, etc. (in short, if it devotes itself to being untrue, in Løvlie’s sense). Yet, it is precisely in this philosophical tradition that *The parable of the invisible gardener* by John Wisdom plays a central role.

Once upon a time two explorers came upon a clearing in the jungle. In the clearing there were growing many flowers and many weeds. One explorers says, «Some gardener must tend this plot.» The other disagrees, «There is no gardener.» So they pitch their tents and set a watch. No gardener is ever seen. «But perhaps there is an invisible gardener.» So they set up a barbed-wire fence. The electrify it. They patrol with bloodhounds. (For they remember how H. G. Wells’s ‘Invisible Man’ could be both smelt and touched though he could not be seen.) But no shrieks ever suggest that some intruder has received a shock. No movements of the wire ever betray an invisible climber. The bloodhounds never give cry. Yet still the Believer is not convinced. «But there is a gardener, invisible, intangible, insensible to electric shocks, a gardener who has no scent and gives no sound, a gardener who comes secretly to look after the garden which he loves.» At last the Sceptic despairs, «But what remains of your original assertion». «Just

⁸⁴ *The Poetics of Aristotle*, chapters V and VI; <http://www.gutenberg.org/dirs/1/9/7/1974/1974-h/1974-h.htm>; accessed 13 January 2015.

⁸⁵ *The Poetics of Aristotle*, chapter VI; <http://www.gutenberg.org/dirs/1/9/7/1974/1974-h/1974-h.htm>; accessed 13 January 2015.

⁸⁶ H. Mankell, *Danslärarens återkomst*, cit., efterord.

⁸⁷ *The Poetics of Aristotle*, chapter IV; <http://www.gutenberg.org/dirs/1/9/7/1974/1974-h/1974-h.htm>; accessed 13 January 2015.

⁸⁸ H. Mankell, *Den orolige mannen*, cit., efterord; H. Mankell, *Hundarna i Riga*, cit., pp. 338-39.

⁸⁹ See H. Mankell, *Den orolige mannen*, cit., efterord.

⁹⁰ P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, cit., pp. 20-21.

⁹¹ Ivi, pp. 26-28.

how does what you call an invisible, intangible, elusive gardener differ from an imaginary gardener or even no gardener at all?»⁹²

This use of literary fiction can be read in the light of Ricoeur's claim that the role of this type of image is to constitute a play of different possibilities in a state of non-commitment; to test new ideas, new values, new ways of being in the world⁹³.

It strikes me that there are two lines of argument being brought together when reading Løvlie and Ricoeur. I agree with Løvlie when she affirms that literature does not refer to 'out-there', that what we have are rather traces of a secret. The fictional character of a literary text frees it from time and space and from the obligation to communicate anything in particular. However, I also agree with Ricoeur when he insists that literature is about the world, and, as I have pointed out, that literature finds its basis in non-fictional elements.

In this paper, I have moved from Løvlie's and von der Fehr's 'theory' of literature to philosophical questioning about the extent to which it is possible and desirable to strive for clarity of meaning. I then considered the literary traits present in supposedly 'non-literary' texts, and the place of 'reality' in literature. I have provided examples from both science and philosophy, but it is undeniable that philosophy is my main concern. It is obvious that literature is influenced by philosophy - it suffices to mention such writers as Albert Camus and Jean-Paul Sartre. But philosophy has a similar relation to literature. Plato, Berkeley, Hume and others are well-known for their employment of literary devices. However, despite the fact that the programme of the 20th century analytic philosophy tradition is far from literature, it also employs literary devices, albeit often in an unthought and unthematized way. This is unsurprising, as references to reality must simultaneously move beyond reality. Philosophy could hence learn from literature, and do so in a conscious and deliberate way. This will be the topic of the final section of this paper.

Consequences

I have argued that the essential features of literature identified by Løvlie also bear on other kinds of text. From her reflections on literature, Løvlie draws the conclusion that one key feature of literature is that it destabilises and liberates fixed opinions⁹⁴. But I suggest that this can also be said of philosophy, and perhaps all academic work. In this section, I will focus on philosophy, and particularly on its status as a 'creative' work.

Gilles Deleuze and Félix Guattari point out that philosophy is the art of inventing, forming and producing concepts⁹⁵. They consider this creative process to be particularly important, as concepts do not come down to us ready-formed or as already available⁹⁶. The creative process also implies that every concept has a history. There was a time when the particular concept in question did not exist. Concepts are created in response to particular problems, or more precisely, in response to the need for new concepts to address such problems⁹⁷. They are thus constituted as tools for dealing with specific issues. This entails that concepts can only be evaluated in relation to specific situations⁹⁸.

I suggest that this gives both a destabilising and a stabilising character to philosophy, and that both of these aspects are related to how philosophy intervenes in concrete

⁹² As quoted by A. Flew in A. Flew, *Theology and Falsification. A Symposium*, in Mitchell (eds.), *The Philosophy of Religion*, Oxford University Press, London, 1971, p. 13.

⁹³ P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, cit., pp. 243-45.

⁹⁴ E. Løvlie, *Litteraturen og kjærligheten til en kommande hemmelighet*, cit., p. 93.

⁹⁵ G. Deleuze –F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 8.

⁹⁶ Ivi, p. 11.

⁹⁷ Ivi, pp. 22-23.

⁹⁸ Ivi, p. 31.

problematics. As Deleuze and Guattari argue, the creation of concepts can contribute to stability by helping philosophers to deal with a specific problem: If we are unable to tackle an issue, new concepts may be needed and they may help. Stability can thus be created. On the other hand, creating concepts can also contribute to a certain kind of mobility: New concepts transform the scene, challenge established views and overthrow old answers. This aspect of the creative process is particularly well captured in the following passage by Ricoeur:

For me the philosophical task is not to close the circle, to centralize or totalize knowledge, but to keep open the irreducible plurality of discourse. It is essential to show how the different discourses may interrelate or intersect but one must resist the temptation to make them identical, the same⁹⁹.

This perspective finds a clear foundation in Ricoeur's views on language and human subjectivity. Words have a potential meaning that is eventually decided by context¹⁰⁰. As I have remarked, another interpretation is always possible, for to read would otherwise simply amount to deducing what is already said or to understanding something that is already known¹⁰¹. Ricoeur's emphasis on interpretation and transformation reflects his view that reading is a creative process that eludes absolutes¹⁰².

Since I began this paper by focusing on literature from a philosophical point of view, let me end it with a few words on the relationship between philosophy and literature. There are certainly many things to be said about this relation. I consider Løvlie's and von der Fehr's reading of literature to be highly stimulating. Literature or artistic writing (in the sense of the German *Belletristik*, from the French *belles lettres*), brings the reader to a land of undecidable secrets and traces. The elusive character of literature evokes belief and an experience of what cannot be known, explained or conceptualised. Løvlie and von der Fehr suggest that in this sense, literature has an affinity with religion. In this paper, I argue that philosophical texts also share significant and interesting features with literature. If this claim is taken seriously, I believe that philosophy may find a stimulating interlocutor in literature. Two horizons in which such dialogue may take place immediately come to mind. Firstly, the style, form, genre, context and even the typographic choices that serve to constitute a philosophical text should be valued as important factors. They should not only be valued for aesthetic reasons, but for properly 'philosophical' reasons, as it were. The material expression of thinking, conceptualisation or reflection should not be neglected, especially when we consider the means through which the text is shared with its readers. The text is an inseparable part of the 'message'. It is also vital to reflect not only on what is said, but on how it is said – the manner of expression is not innocent. Secondly, if philosophy engaged in a productive dialogue with literature, it could become more aware that there is a secret in philosophy itself. There is always something hidden and unconceptualised, yet still philosophically important. This undoubtedly presents significant difficulties. How can the secret be spoken about, and what purpose does it serve to speak or think about something that apparently cannot be said or thought? Historically, many have drawn the conclusion that it 'cannot' be spoken about. Not in philosophy, and not in a serious manner. As Emmanuel Lévinas says: «[L]'histoire de la philosophie occidentale n'a été que la réfutation [...] de la transcendance. Le logos *dit* a le dernier mot dominant tout sens...»¹⁰³. The dominant idea has been that this speculation is a matter for one's spare time; harmless at home but inappropriate at work. But I believe that to be a

⁹⁹ P. Ricoeur, *The Creativity of Language*, cit., p. 27.

¹⁰⁰ Id., *Du texte à l'action*, cit., pp. 51-54.

¹⁰¹ Ivi, pp. 175-76.

¹⁰² Cfr. Ricoeur, *The Creativity of Language*, cit., p. 27.

¹⁰³ E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, LGF, Paris, 1990, p. 262.

mistake. It makes knowledge the norm and excludes from philosophy anything that transcends knowledge and conceptualisation¹⁰⁴. The need for change is pressing. I hope that this paper may contribute in some way to that change.

Acknowledgements

I am very grateful to Zhang Zhiping for inviting me to Shanghai Normal University, and to the students who attended my guest lecture there in May 2014. These events guided me to the topic of this paper. I had the opportunity to explore some of the ideas further in November 2014, at a lecture (Docentföreläsning) at Lund University. A written version of that lecture will be published in 2015, in the Swedish journal *Svensk Teologisk Kvartalskrift*. It is a shorter version of this paper, which is different in several respects. I would especially like to thank Ylva Gravenfors and Anita Thomas for their critical but encouraging informal discussions of my ideas.

¹⁰⁴ Ivi, p. 154.

Francesca Brezzi

Borges e Ricoeur. Parola desiderata, parola ricercata.

Francesca Brezzi in this essay shows how – in a different way – Borges and Ricoeur exceed the distinctions of philosophy and literature, although they come from those fields and intersect (symphonically) on some key issues (not by chance, limit-issues), such as the word/writing, text/world, narrative/self-understanding relationships, and, in particular, the work of metaphor («language in celebration, festive language», as Ricoeur put it) and the labyrinthine game of imagination.

Francesca Brezzi in questo saggio mostra come – in maniera diversa – Borges e Ricoeur superino le distinzioni di filosofia e letteratura, pur provenendo da quelle e arrivino ad incontrarsi (sinfonicamente) su alcuni temi fondamentali (non a caso, temi-limite), come quelli del rapporto parola/scrittura, testo/mondo, narrazione/autocomprensione, ed in particolare il lavoro della metafora («linguaggio in festa», per dirla con Ricoeur) e il gioco labirintico dell'immaginazione.

Keywords: Jorge Luis Borges, Narrative, Metaphor, Labyrinth, Imagination

Parole chiave: Jorge Luis Borges, racconto, metafora, labirinto, immaginazione

1) Borges tra letteratura e filosofia

Jorge Luis Borges: non solo scrittore di racconti o romanzi (invero pochi), ma filosofo aforistico, non narratore realista, ma poeta di grande profondità metafisica, in cui paradossalmente troviamo unite caratteristiche come il rigore logico e il gusto della bellezza formale, inventore di una inedita maniera di scrivere e di pensare, sorta di veggente, in cui la cecità determina un cammino nuovo.

Letterato istintivamente portato al racconto avventuroso, nonché al *noir* e al fascino dell'insolito, vive con i suoi personaggi vicende arcane e sollecitanti, «poeta che scrive racconti con il piglio del saggista e saggi con la fantasia e la libertà del narratore»¹.

Ironico, distaccato, gran parlatore e brillante intrattenitore, immagina intrecci di ricordi e fantasia, sogni e realtà, dove il banale e il consueto non hanno diritto di cittadinanza. Borges ovvero «una memoria prodigiosa nutrita da molteplici esperienze culturali occidentali e orientali, vigilata e accompagnata da una provocatoria reattività creativa»².

Scrittore labirintico, definito altresì pensatore *di confine*, che invita a scavare nelle sue proprie ambivalenze, contraddizioni, che assumono il carattere di cifra del suo esistere e della sua produzione: il primo paradosso è relativo alla sua stessa appartenenza culturale, dal momento che ci si chiede se sia stato uno scrittore argentino o europeo. E un suo critico e studioso Tentori Montalto in perfetto clima borgesiano afferma: «Perché non dire che Borges è sostanzialmente uno scrittore inglese che si esprime in spagnolo?»³

¹ F. Tentori Montalto, *Paragrafi sull'ultimo Borges*, in J.L. Borges, *Elogio dell'ombra*, Einaudi, Torino, 1971, p. 5.

² D. Porzio, *Introduzione a J.L. Borges, Tutte le Opere*, vol. I, Mondadori, Milano, 1985, p. XIII.

³ F. Tentori Montalto, *Note del curatore in J.L. Borges, Conversazioni*, Bompiani, Milano, 1986, p. 5.

Nasce nel 1899 a Buenos Aires – i suoi antenati combatterono a favore dell'indipendenza per l'America Latina –, in una famiglia in cui l'inglese era quasi lingua materna; passò l'adolescenza in Europa, dove compì gli studi, in particolare soggiornò a Ginevra, impadronendosi della lingua francese, poi si avvicina al tedesco dichiarando di averlo appreso – attraverso la mediazione 'della splendida lingua dei versi di Heine' – per leggere in originale il libro di Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, testo letto comunque dopo l'ardua immersione ne *La critica della ragion pura* di Kant. E dopo un ritorno in Argentina, trascorse gran parte della sua vita in molti vagabondaggi in tutto il mondo, riconosciuto come grande

Borges, a sua volta, si è autodefinito «un europeo in esilio», mentre Octavio Paz afferma che il cosmopolitismo di Borges e la sua universalità non sono altro che una inequivocabile prova di appartenenza all’Ispanoamerica, in quanto questa è caratterizzata da una sorta di «eccentricità europea», da un «modo non europeo di essere occidentale», che lo pone allo stesso tempo dentro e fuori della tradizione europea.

Da qui la difficoltà di trovare un filo unitario nella sua produzione che qui analizziamo unicamente nella cornice più generale del rapporto filosofia e letteratura, filosofia e poesia; ma nuovamente si impongono altre domande (quasi una vertigine): Borges è da annoverare o meno tra i filosofi? Questione sollevata e molto discussa e per rispondere si deve rimanere empatici con l’autore, inoltrandoci in un labirinto o in una babele contenutistica, dal momento che alla nostra lettura si offrono continuamente le affermazioni «contraddittorie» del grande scrittore argentino, che, da un lato, rifiuta l’etichetta di filosofo («né pensatore, né filosofo»), definendosi unicamente uomo di lettere e poeta che vuole coltivare ed esplorare le possibilità letterarie della filosofia, ma, d’altra parte, si autoproclama uno scettico, «che come numerosi scettici, non è sicuro di esserlo. Io non sono sicuro che tutto non sia un sogno»⁴.

La mia ipotesi vuole disegnare il labirintico groviglio nell’opera del grande argentino di filosofia e letteratura, e, dopo le grandi demolizioni del Novecento da Nietzsche a Derrida, passando per Freud, Heidegger, Zambrano, Sartre e de Beauvoir (solo per ricordarne alcuni/e), cogliere le ibridazioni profonde o gli intrecci reciproci, superare steccati anacronistici, per mostrare la trama di un pensare altrimenti.

Borges come altri grandi poeti ha la capacità di mettere in discussione, ogni volta l’essenza stessa dei discorsi, le definizioni tradizionali: «Borges inventa un discorso nuovo che supera le distinzioni di filosofia e letteratura, pur provenendo da quelle, e inoltre arriva a quelle stesse verità colte dai grandi filosofi, Heidegger e Wittgenstein»⁵.

Non possiamo, tuttavia, non segnalare – almeno cautelativamente – le difficoltà che l’interpretazione filosofica trova dinanzi ai testi borgesiani e questo non solo per i livelli eterogenei del discorso (racconto, poema, saggio, conversazioni), che l’autore stesso percorre con prospettive ogni volta diverse, da cui deriva una ‘varietà di verità’; quindi sarebbe un’impresa impervia cercare un senso unitario, personalmente, più in profondità vogliamo sottolineare che non si devono operare distinzioni troppo rigide tra filosofia e letteratura, dal momento che Borges è un autore che rimette in discussione i generi tradizionali.

Se talvolta sembra esprimere nella poesia una verità metafisica profonda, tuttavia questa rimane un miraggio per i commentatori (e forse per Borges stesso), che – quale sommo artista e non in quanto filosofo –, non ha voluto trasmettere un messaggio, ma

scrittore ovunque, privato immotivatamente del premio Nobel; gli anni della vecchiaia sono anche quelli del successo internazionale, soprattutto in Francia moltiplica gli incontri, le conferenze, gli interventi presso tutte le università del mondo. «Con la sua aria di vecchio gentiluomo timido, con lo sguardo cieco, la sua passione per la poesia, la letteratura, le idee metafisiche e più ancora per l’analisi delle contraddizioni dell’esistenza, egli appare agli occhi di tutti quelli che lo ascoltano quasi come un mago e un visionario: egli è l’Edipo di Buenos Aires»: R. Quilliot, *Borges ou l’étranger du monde*, Presses Universitaire de Strasbourg, Strasbourg, 1991, pp. 30- 31.

Per notizie più particolareggiate sulla vita di Borges, cfr. J.L. Borges, *Borges uguale a se stesso*, intervista con M. E. Vasquez, in Id., *Venticinque Agosto 1983 e altri racconti inediti*, tr. it. di G. Guadalupi, Mondadori, Milano, 1990; cfr. anche D. Porzio, *Introduzione a: Borges, Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. XI- CVII.

⁴ J.L. Borges, *Imágenes, memorias, diálogos*, citato in S. Champeau, *Borges et le métaphysique*, J. Vrin, Paris, 1990, p. 247

⁵ S. Champeau, *Borges et le métaphysique*, pp. 13; 35.

giocare con le parole e le immagini e realizzare opere belle e commoventi e in certi casi sconcertanti e divertenti⁶.

Piuttosto che rinunciare a cercare nei testi borgesiani un senso filosofico come ha detto Ernesto Sabato, si corre *il rischio*, di cui parla Platone, «il bel rischio del cercare», partendo proprio dai contenuti ancora e sempre contraddittori e ambivalenti in Borges e nei suoi stessi commentatori. Ancor in linea generale, ma già in cammino verso il contenuto che si vuole esplicitare, si deve riconoscere oltre alla ambivalenza dei riferimenti più volte ricordata, la prismaticità della posizione borgesiana, termine che mi è caro, ma che ritrovo anche in Quilliot che rileva: «la diversità delle posizioni non esclude l'esistenza di una coesione delle sue opzioni fondamentali, per scomporsi poi, una sorte di prisma, in cui le sue intuizioni hanno una unità originaria»⁷.

A sua volta Porzio osserva acutamente: «le assimilazioni dei vari filosofi sono in lui sempre parziali. (...) Borges sa, comunque, che se ogni teoria si legittima, nessuna è definitiva e che ogni sistema è da rifiutare, perché tutti i sistemi conducono all'errore; né ignora che ogni teoria filosofica è inutile perché – scrive in *Finzioni* – ‘al principio è una descrizione verosimile dell'universo, passano gli anni e diviene un semplice capitolo – se non un paragrafo, o un nome – della storia della filosofia’»⁸.

La ricerca della 'filosofia' in Borges percorre vari livelli, quasi un palinsesto (termine che ritorna inesorabile di fronte allo scrittore argentino): innanzi tutto le affermazioni e prese di posizioni esplicite dell'Autore stesso, che, in secondo luogo, trasforma i problemi e le domande filosofiche in materia tematica dei racconti, ma anche – aggiungiamo – mette in atto un apparato di 'negazioni': rifiuta la scienza, scrutatrice dell'ignoto, che tuttavia è infinito, nega la matematica che non obbedisce a nessun sistema, ironizza nei confronti della storia, che non esiste come disciplina scientifica, ma accetta la concezione della sua ciclicità e 'fatalità', non solo, ma coglie la storia dei popoli nelle epopee, nelle verità mitiche e nelle grandi narrazioni poetiche⁹.

Infine, ultimo strato del palinsesto, quasi di conseguenza, i suoi testi si possono leggere come parabole, metafore, miti degli interrogativi filosofici stessi.

Discorde ambivalenza in Borges, ancora, che talvolta qualifica la sua opera come speculazione teologica e metafisica (e si deve sottolineare la fascinazione che la metafisica esercita sullo scrittore, per lo meno per le sue domande, più che per le risposte), tal'altra si impegna in una serrata critica di questa¹⁰.

Per ora si deve sottolineare da un lato, il forte interesse per la metafisica, ovvero per una interrogazione radicale, per una lucida perplessità da trasmettere con i suoi scritti, ma che rappresenta anche il suo stesso *modus vivendi*; dall'altro si mostra scettico nei confronti dei sistemi metafisici e dogmatici, considerando una presunzione vana il tentativo di molti pensatori di imbrigliare il reale complesso e sfuggente in un sistema, appunto, in una gabbia rigida, univoca. Per queste motivazioni sente una abissale lontananza dai filosofi¹¹ (ma si è detto che molti invece sono i legami più o meno sotterranei), dal momento che ritiene l'arte quale forma di dubbi continui, anzi come una critica radicale alla filosofia.

⁶ Cfr. R. Quilliot, *Borges ou l'étrangéité du monde*, cit., p. 18.

⁷ Ivi, pp. 18-19. Lo studioso francese dedica paradossalmente – in conclusione del suo bel libro – un capitolo, molto completo, al rapporto di Borges con la storia della filosofia (come un altro capitolo è giustamente dedicato alle fonti letterarie).

⁸ D. Porzio, *Introduzione*, cit., p. LXXXV. Secondo il curatore delle opere, Borges «da Platone estrae, soprattutto, la teoria degli immutabili archetipi celesti; da Berkeley l'ipotesi di un dio che sogna un mondo reale; da Schopenhauer la visione di un mondo governato dalle forze irrazionali della volontà».

⁹ Cfr. *Ibid.*

¹⁰ Rinviamo per un'analisi più completa di queste argomentazioni al nostro libro *Nel labirinto del pensiero. Borges e la filosofia*, ETS, Pisa, 2014.

¹¹ Ivi, pp. 21 sgg.

Conclusivamente ritengo che da un lato i temi che egli affronta nei suoi racconti siano quelli eterni della riflessione filosofica, (il soggetto, il mondo, il tempo, il male, Dio), dall'altro in quegli stessi testi egli interroga il non ancora tematizzato e quindi le risposte possono essere *altre*.

Da qui anche l'espressione 'poesia intellettuale' con cui Borges definisce la sua opera poetica, espressione che condensa nella contraddittorietà dei termini, i caratteri di tale conoscenza poetica stessa: come è stato detto le inappagate e cicliche interrogazioni delle filosofie e delle teologie sono sollevate a materia di lucida e appassionata poesia.

2) Sinfonie di linguaggi. Borges e l'ermeneutica

Il tema proposto, *La sinfonia dei linguaggi*, sembra esprimere il *proprium* del opera borgesiana. Se ciò è evidente aprendo una qualsiasi opera di Borges – e non ne è esclusa la complessità, ma insieme la fecondità – possiamo affermare che siamo di fronte a una *ingens sylva*; e con tale termine ci situiamo in *medias res*, come sembra suggerirci lo stesso Borges nel famosissimo passo – descrizione de *La biblioteca di Babele*, – in cui non è calcolabile il numero di scaffali, gallerie, piani e corridoi, perché, conclude Borges, «la Biblioteca è interminabile»¹².

Selva intricatissima, costituita appunto dai tanti alberi rappresentati dai libri (Borges definisce la biblioteca paterna quale giardino costituito dai tomi), nella cui lettura egli si immergeva felice, ma dalla selva-labirinto Borges ci trasporta nell'universo-mondo, «universo che altri chiamano la biblioteca di Babele» e il cerchio si chiude o forse si schiude il gran gioco della letteratura borgesiana.

Da qui la mia proposta di avviare un confronto, o meglio una re-interrogazione di Borges alla luce dell'ermeneutica contemporanea. Se per ricercare gli intrecci tra l'opera di Borges e l'ermeneutica possiamo ricondurci all'immagine della selva intricata – di cui si è detto –, allora il filo può essere trovato nell'inconsapevole adesione di molte affermazioni borgesiane ad alcuni principi dell'ermeneutica contemporanea: Borges sembra accettare uno dei presupposti odierni, la scoperta della linguisticità (*Sprachlichkeit*) di ogni esperienza, la dicibilità di principio, secondo la famosa espressione gadameriana – *l'essere che può essere detto è linguaggio* –, che garantisce all'ermeneutica una posizione non puramente metodologica o di stampo esegetico.

Tralasciamo di ricordare le caratteristiche dell'ermeneutica nel suo millenario cammino (da *techne* particolare a filosofia vera e propria, nel Novecento), ma limitiamoci a rilevare come in questo percorso Borges possa situarsi 'tra Heidegger e Gadamer', passando per Ricoeur, del quale, soprattutto, riprende l'importanza dei simboli e la metafora come cifra di verità, come vedremo.

In particolare in Borges come nell'ermeneutica ricoeuriana è centrale la problematica del testo piuttosto che quella della struttura dialogante di Gadamer e anche lo scrittore argentino sostiene come la relazione fondamentale sia appunto quella del lettore-testo, che

¹² «L'universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d'un numero indefinito e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere. Da qualsiasi esagono si vedono i piani superiori e inferiori, interminabilmente. La distribuzione degli oggetti nelle gallerie è invariabile. Venticinque vasti scaffali, in ragione di cinque per lato, coprono tutti i lati meno uno; la loro altezza, che è quella stessa di ciascun piano, non supera di molto quella d'una biblioteca normale. Il lato libero dà su un angusto corridoio che porta ad un'altra galleria, identica alla prima e a tutte... Di qui passa la scala a spirale, che s'inabissa e s'innalza nel remoto. Nel corridoio è uno specchio che fedelmente duplica le apparenze. Gli uomini sogliono inferire da questo specchio che la Biblioteca non è infinita (se realmente fosse tale, perché questa duplicazione illusoria?) io preferisco sognare che queste superfici argentate figurino e promettano l'infinito... La luce procede da frutti sferici che hanno il nome di lampade ... Io affermo che la Biblioteca è interminabile» (J.L. Borges, *La biblioteca di Babele*, in *Tutte le Opere*, cit., vol. I, pp. 680 sgg.).

Ricoeur spiega secondo quattro linee principali, a nostro parere condivisibili da Borges, talvolta affermate seppure in forma molto rapsodica: il testo quale relazione della parola alla scrittura, il testo come opera strutturata, il testo colto quale proiezione di un mondo, il testo come mediazione della comprensione di sé¹³.

Non potendo seguire in maniera particolare i vari livelli si può sottolineare come con Ricoeur si superi l'ermeneutica romantica quale ideale dialogo di un soggetto con opere o personalità insigni del passato, ma si realizzi anche l'oltrepassamento di una ermeneutica esistenziale che privilegia la comprensione del sé, a favore di uno spossessarsi della soggettività, che consente la rivelazione del testo, la sua apertura di un mondo, di cui l'interpretazione sarà una modalità¹⁴. Da qui scaturisce la ricchezza extralinguistica del linguaggio stesso seguendo le tracce della metafora e della finzione narrativa, metafora che in Borges è 'utilizzata' in maniera molteplice e feconda di pagine altamente poetiche.

A tale proposito lo scrittore si autocolloca quasi con precisione: «mi credo pressoché incapace di pensare per mezzo di ragionamenti, io tendo piuttosto a pensare per mezzo del mito o comunque dei sogni, per mezzo delle mie invenzioni»¹⁵.

Per meglio esprimere questo nodo si può lasciare la parola ad brano poetico mirabile di Borges dal significativo titolo *Il Principio*:

Due greci stanno conversando: forse Socrate e Parmenide... il tema del dialogo è astratto. Talvolta alludono a miti nei quali entrambi non credono... Non polemizzano. E non vogliono né persuadere né essere persuasi, non pensano né a vincere né a perdere. Sono d'accordo su una cosa sola; sanno che la discussione è la non impossibile via per giungere a una verità. *Liberi dal mito e dalla metafora pensano o cercano di pensare*. Non sapremo mai i loro nomi Questa conversazione tra due sconosciuti in un luogo della Grecia è il fatto capitale della storia. *Hanno dimenticato la preghiera e la magia*¹⁶.

Dove situare allora la poetica borgesiana? Se parleremo più avanti della metafora, qui possiamo azzardare che Borges, pur non raggiungendo le profondità teoretiche di alcuni filosofi, avverta fortemente tale problematica del linguaggio e, da grande affabulatore, rifiuti di esprimersi nell'unica razionalità scientifico-tecnica, anzi, invitando a ricaricarsi alle fonti originarie, cioè al mito e al simbolo, attingere alla ricchezza del simbolo. E dal momento che in lui la poesia è la forma più alta di letteratura si devono «*far cantare le parole*» senza perderne il senso, giocando sulle loro armonie naturali¹⁷.

E ci inseriamo in tal modo nel tema della 'sinfonia dei linguaggi'.

Si è detto della ricchezza e complessità dell'argomento, quindi ci limitiamo a enucleare alcuni nodi relativi al linguaggio e ai linguaggi: 1) rapporto parole/cose; 2) valore della metafora; 3) teoria dell'immaginazione che diventa gioco immaginativo.

Per il primo tema, annoso e mai risolto, da un lato Borges afferma, citando il *Cratilo*¹⁸,

¹³ Cfr. P. Ricoeur, *Dire Dio*, Queriniana, Brescia, 1978, pp. 47 sgg.

¹⁴ «Ciò di cui finalmente io mi approprio è una proposizione del mondo; essa non è *dietro* il testo, quasi fosse un'intenzione nascosta, ma *davanti* al testo, come ciò che l'opera dispiega, scopre, rivela... . Allora la comprensione è esattamente il contrario di una costituzione nella quale il soggetto avrebbe la chiave. A tale riguardo sarebbe più corretto parlare di un io costituito dalla 'cosa' del testo»: P. Ricoeur, *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano, 1989, p. 112.

¹⁵ J. L. Borges, *Conversazioni*, cit., p. 75.

¹⁶ Id., *Tutte le opere*, vol. II, Mondadori, Milano, 1985, p. 1341.

¹⁷ Quilliot rivela una sorta di discontinuità nelle infinite metafore presenti negli scritti giovanili di Borges, là dove nell'opera *Arte poetica*, trovando le identità simboliche fondamentali che costituiscono per il poeta le trame affettive del mondo, il poeta svela l'essenza, e queste sembrano in numero finito (R. Quilliot, *Borges ou l'étrangéité du monde*, cit., p. 174).

¹⁸ Significativo l'incipit della poesia *Il Golem* : «Se è vero (come nel *Cratilo* è detto)/ che l'archetipo della cosa è il nome/, nella parola *rosa* è già la rosa / E il Nilo nelle lettere di *Nilo*»: J.L. Borges, *Il Golem*, in *Tutte le Opere*, vol. II, cit., p. 65.

che le caratteristiche della parola sono quelle di svelare la proprietà dell'essere che nomina o conferirgli una presa su di lui e al limite dargli l'esistenza (valore magico delle parole), da questo punto di vista la parola dunque riflette l'archetipo della cosa alla quale è unito per legame interno; non solo ma lo scrittore si spinge ancora più in profondità indicando nella letteratura uno scopo ambizioso (anche se non raggiungibile), cioè trovare un unico senso del mondo, svelarlo, rinchiudere il mondo in un testo unico, cercare la parola definitiva che la unificherà in Dio. Ma, d'altro lato, in molti testi, – a nostro parere inconsapevolmente – l'Autore argentino arriva poi alla tesi della non rispondenza di linguaggio alle cose, utilizzando spesso la metafora della Torre di Babele¹⁹. Una paradigmatica e mirabile narrazione di questa distanza tra parola e cosa è in *L'altra tigre*: con grande suggestione e mano di artista, Borges inizia indicando il luogo preciso: «penso a una tigre. La penombra esalta/la vasta Biblioteca laboriosa/e sembra far distanti gli scaffali»; il poeta tratteggia e descrive poi una tigre vera, e sentiamo «la pelle delle parole: il sangue fiammeggiante, l'odore, il fruscio della foresta, il sentore del cervo, le verghe di bambù; ma egli insieme avverte che quella è una tigre dei versi, tigre di simboli e di ombre, memoria di enciclopedia e quindi cerca una terza tigre che possa distinguere il simbolo dalla realtà. Ma l'operazione non riesce, simboli si aggiungono a simboli, il reale gli sfugge. Ma lo scrittore continua:

cercheremo una terza tigre. Questa sarà come le altre una figura del mio sogno, un sistema di parole umane e non la tigre vertebrata che, oltre tutte le mitologie, preme la terra. Lo so, ma qualcosa mi impone quest'avventura imprecisa, antica ed insensata, e io mi ostino a cercare nel tempo della sera un'altra tigre, che non sta nel verso²⁰.

3) Il linguaggio in festa: la metafora viva

Circa il valore della metafora, infiniti sono i passi in cui Borges dichiara il suo interesse e la sua passione per le saghe nordiche, e per il loro ricco patrimonio di miti, mentre si mostra – felicemente – ambiguo nei confronti della metafora: se nella poesia *L'inizio* già ricordata contrapponeva la metafora al *logos*, ancora scavando non si può dimenticare il suo giovanile periodo 'ultraista', al ritorno a Buenos Aires nel 1924, nel cui manifesto-programma metodologico e contenutistico (la rivista murale *Prisma* che i giovani scrittori incollavano sui muri delle case) il primo principio richiedeva: «la riduzione della poesia lirica al suo elemento essenziale, la metafora»²¹.

Molto interessante, ancora, un saggio *Scritto sulla metafora* del 1921 (in Italia introvabile e di cui dà notizia Saul Yurkievich, il quale lo considera la prima analisi epistemologica della metafora in termini moderni che lui conosca)²²; testo che vuole chiarire il funzionamento e il contenuto gnoseologico della metafora ultraista, metafora di estrema libertà in cui il legame è, per Borges, straordinario e 'miracoloso'; non solo ma il giovane scrittore sostiene altresì che tutte le cognizioni hanno un'origine mitologica, cioè metaforica, dal momento che niente può operare all'interno del proprio ordine senza una traslazione di senso, senza *transfert* verso altri ordini. Ogni conoscenza diventa metaforica

¹⁹ Rinviamo a tre racconti dello scrittore, vere e proprie *summae* di questo tema: *Lo specchio e la maschera*, *Undr*, *La parabola del palazzo* (*Tutte le opere*, cit., vol. II, pp. 614 sgg. e vol. I, p. 1155).

²⁰ J.L. Borges, *Opere*, vol. I, p. 1205. Giustamente Quilliot annota: «la realtà bruta è indicibile e può essere appresa solo nel silenzio» (R. Quilliot, *Borges ou l'étrangéité du monde*, cit., p. 179).

²¹ Altri principi enunciati sono l'eliminazione di congiunzioni, frasi connettive etc., l'abolizione di ornamenti e vaghezza predeterminata, la sintesi di più immagini in una per allargare la capacità di suggestione. Cfr. D. Porzio, *Introduzione*, op.cit., p. 58.

²² S. Yurkievich, *La fiction labyrinthique*, in "Magazine littéraire" (numero monografico dedicato a Borges), 1988, pp. 53 sgg.

perché ogni sistema simbolico di rappresentazione – sistemi che fanno e disfanno il mondo – trovano la loro origine nella metafora.

Tuttavia ritroviamo una certa ambiguità, se leggiamo le affermazioni più tarde, in cui lo scrittore manifesta quasi un rimpianto per aver creduto a tale essenzialità della metafora nella poesia, teoria in qualche modo da lui applicata ne *La luna di fronte*, ma in seguito abbandonata, quello che rimane afferma Borges è un ‘fervore letterario’, espressione che si presta a molteplici interpretazioni²³. Se spesso lo scrittore si sente nella buona compagnia di Platone per l’uso fecondo e necessario dei miti e delle metafore, ci piace considerare Borges inconsapevolmente – e contro la sua volontà –, ma con la sua opera stessa come una delle tante espressioni del ‘linguaggio in festa’ di cui parla Ricoeur²⁴.

Di fronte al simbolo e alla metafora si possono, come è noto, per brevità indicare due filoni di pensiero: da un lato coloro che – con intenzione dissacrante – considerano il simbolo come il residuo di un segno da abbandonare, una volta che sia stato decifrato; dall’altro coloro che invece concepiscono il simbolo come riserva di senso, anzi come moltiplicatore di sensi, non sempre rispettati nel concetto.

Riteniamo che Borges possa essere situato con Ricoeur, e in linea con l’ermeneutica heideggeriana, e post-heideggeriana all’interno di questa seconda prospettiva, e di fronte ad una pluralità di costellazioni ermeneutiche, talvolta in conflitto tra di loro, egli privilegi, un’espressività irriducibile alle significazioni univoche e questo è il dire carico di senso, polisemico, ‘linguaggio in festa’, appunto. Secondo il filosofo francese, infatti, il vasto campo in cui l’ermeneutica si trova coinvolta è quello del senso multiplo, pertanto il conflitto con le altre discipline avviene sulla base di una prima ed essenziale contrapposizione, da un lato la chiusura e autosufficienza della semiologia e della linguistica, dall’altro il regime dell’apertura: «l’esplosione del linguaggio verso l’altro da sé, questa esplosione è dire, e dire è mostrare».²⁵ L’apertura sta a significare che l’ermeneutica assume il compito di cerniera tra linguistico e non linguistico, tra codice espressivo ed esperienza vissuta, anche se poi questa presa del linguaggio sull’essere e dell’essere sul linguaggio si attua in modi differenti.

La funzione ontologica del dire allora consiste, secondo Ricoeur, in «un linguaggio che opera e diviene se stesso sempre ed ogni volta come potenza che scopre, che manifesta, che porta alla luce. Allora esso tace davanti a ciò che dice»²⁶.

Ancora in consonanza inconsapevole con il filosofo francese Borges sembra rifiutare il concetto di metafora come semplice tecnica retorica, abbellimento puramente figurativo del discorso, per evidenziare la metafora viva «che iscrive lo slancio dell’immaginazione in un pensare di più a livello di concetto»²⁷, metafora di invenzione o impertinenza

²³ «...Avevo, come adesso, un gran fervore letterario, e una fede nella metafora che ora non ho più. Non so perché mi fosse venuto in mente che la metafora fosse l’elemento essenziale della poesia. Logicamente, basterebbe un solo bel verso privo di metafore ed è facile trovarlo... per provare la falsità di questa teoria. Inoltre abbiamo l’esempio della poesia popolare di tutti i paesi, che è quasi del tutto priva di metafore»: Intervista a Borges in M.E. Vásquez, *Imágenes, memorias, diálogos*, Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1977, pp. 71-72.

²⁴ «Invece di filtrare una sola dimensione di senso, il contesto ne lascia passare di più, anzi ne rafforza parecchie ed esse vanno avanti insieme, come i testi sovrapposti di un palinsesto. Allora si sprigiona la polisemia delle nostre parole. In questo modo la poesia lascia che tutti i valori semantici si rinforzino vicendevolmente. Allora la struttura di un discorso che permette a molteplici dimensioni di senso di realizzarsi insieme, giustifica anche più di una interpretazione. Insomma il linguaggio è in festa»: P.Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, tr. it. di R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo, Jaca Book, Milano, 1977, p. 107).

²⁵ Id., *La metafora viva*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1981, p. 81.

²⁶ Id., *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 82.

²⁷ Ivi, p. 401.

semantica, carica di una potenzialità di ridescrizione della realtà e insieme cifra di dimensioni ontologiche finora implicite. Ricoeur dopo essersi attardato in indagini molto erudite sulla metafora, da Aristotele ai nostri giorni, disegna questa come via privilegiata per una innovazione di senso, dal momento che essa ha di mira l'essere non secondo le modalità dell'esser dato, bensì secondo quelle del poter essere²⁸. E un autore come Borges non può che attuare nella pagina letteraria tali affermazioni di principio, non solo, ma lo scrittore sembra impersonare con i suoi scritti la «dimensione creativa degli enunciati metaforici»²⁹.

Interessante ricordare come in questo gioco metaforico Borges inserisca altresì l'intreccio delle sfere di discorso (poesia, saggi, romanzi), cioè la pluralità e fecondità delle prospettive semantiche, intravedendo quasi una dialettica che anima le varie modalità del discorso nelle loro affinità e nelle loro differenze ed evidenziando la metafora come cerniera; come giustamente sottolinea Champeau, spesso la metafora in Borges sostituisce il concetto (tipica per esempio la metafora della luce) in tal modo riprendendo la tesi di Schelling, per il quale il mito è realtà, e la metafora come espressione di verità.

Si può pensare che Borges di fronte alla necessità della rappresentazione si presti all'utilizzo delle immagini, anzi a molti giochi d'immagini avvertendone l'interna difficoltà (che è poi quella di molta parte della storia della filosofia), essendo questa una espressione di alterità.

La metafora, come campo dell'innovazione semantica, infine, rinvia a una teoria dell'immaginazione, o gioco immaginativo che possiamo ritrovare in Borges, come in molti filosofi e per quanto ora ci interessa in Ricoeur.

Significativamente si possono cogliere in Borges vari livelli circa questa salutare funzione del gioco immaginativo: innanzitutto egli si impegna a demistificare il carattere serio in letteratura, sotto diversi aspetti: in una sorta di confessioni 'eretiche e salubri', confessa per esempio che non ha letto per intero le opere di cui parla e che per certe è sufficiente il riassunto (*l'Ulisse* di Joyce per esempio), ancora ironicamente lo scrittore, grande conoscitore di molte lingue, afferma anche che una traduzione può essere superiore e arricchire il testo originale³⁰.

In secondo luogo Borges, trascinato nel gioco immaginario sottolinea tale unione tra immaginazione e gioco, come Ricoeur, cogliendone i vantaggi teoretici e pratici, lasciando trasparire la sua convinzione che l'immaginario che accompagna il gioco non sia l'irreale, ma significhi l'apertura al mondo, in cui il gioco è evento-avvento che manifesta il possibile e nel possibile si produce il tutto. Si offre qui una cifra topica di Borges, la vertigine appunto, o il gioco immaginativo, o meglio il continuo gioco di passare dall'immagine al concetto, termini tuttavia che ci trasportano già dal piano letterario alla dimensione filosofica.

Ma non è sufficiente soffermarsi su tale 'valore' e su tale capacità dell'immaginario di neutralizzare il reale, unicamente su questa sorta di presa di distanza dal quotidiano, perché dalla sospensione del mondo pragmatico e utilitaristico deve emergere il legame, appunto ludico, con il mondo della vita autentico, legame che viene ad assumere una valenza ontologica, in quanto dice qualcosa sull'uomo, sugli esseri e su Dio.

Da parte sua – con maggiore intensità filosofica – Ricoeur vuole rilevare questa feconda positività del gioco immaginario (o dell'immaginazione ludica) che ridescrive la realtà aprendo dimensioni nuove, progettando anche il futuro, secondo il principio dell'aumento

²⁸ Id., *Dire Dio*, in E. Jünger - P. Ricoeur, *Dire Dio. Per un'ermeneutica del linguaggio religioso*, Queriniana, Brescia, 1978, p. 55.

²⁹ Cfr. P. Ricoeur, *La sfida semiologica*, Armando, Roma, 1974, p. 283.

³⁰ Paradossalmente vale anche il contrario, quando Borges dichiara di aver letto il *Don Chisciotte* la prima volta in inglese e solo successivamente in spagnolo, in quella che a lui sembrò una brutta traduzione.

iconico³¹, già compreso da Aristotele quando poneva in stretta relazione *mythos* e *mimesis*, ma soprattutto ancora da Kant che considerava, come è noto, l'immaginazione quale funzione generale del possibile pratico.

Ne deriva, come è stato detto, che in Borges il gioco immaginario si rivela nella non univocità dei suoi percorsi, che non presentano limiti o margini fissi, insomma nella polisemia che nasce dai 'sentieri che si biforcano', da deduzioni spesso antagoniste; Borges offre sempre l'incertezza; in lui quindi metafisica e mitologia, elucubrazioni e immaginazione vanno di pari passo e sono intercambiabili. Borges diluisce la realtà, le dona leggerezza. Dall'indeterminatezza tra ciò che è possibile e ciò che è prodigioso, dall'uguaglianza tra ciò che è visto e ciò che è sogno sorge un mondo di cui non si sa se è concreto o un semplice riflesso. Il tema degli specchi irrompe.

Non affrontiamo qui il concetto di gioco in Borges³², vorremmo, tuttavia, aggiungere un ulteriore tassello borgesiano 'unico', ma molto significativo all'interno di questa tematica: la libertà dell'immaginazione infatti conduce Borges a scrivere la recensione critica di libri immaginari, non reali, impresa che in lui, afferma Quilliot, raggiunge la perfezione, anche se non è il primo a farlo ³³.

Se in questa capacità Borges smentisce due pregiudizi, quello secondo cui si può fare un commentario erudito solo di un'opera reale, e quello che un commentario non è creativo, riafferma altresì una sua tesi di fondo e cioè che la letteratura è indipendente dalla realtà e non ne è in alcun modo un rispecchiamento o una copia e in questo lo scrittore è molto vicino alle avanguardie letterarie contemporanee, comunque le 'false recensioni' generano sconcerto nel lettore per la loro paradossalità, per il loro anticonformismo³⁴.

4) Il labirinto

Si aprirebbero a questo punto gli infiniti sentieri del gioco immaginativo di Borges riconducibili alle sue metafore più importanti, quali il sogno, gli specchi, il labirinto, ma ci limitiamo a quest'ultimo ricordando una celebre poesia (fra le tante dedicate a questo tema):

Non ci sarà sortita. Tu sei dentro/e la fortezza è pari all'universo/dove non è diritto né rovescio/né muro esterno né segreto centro./Non sperare che l'aspro tuo cammino che ciecamente si biforca in due,/che ciecamente si biforca in due,/abbia fine. È di ferro il tuo destino,/così il giudice. Non attender l'urto/del toro umano la cui strana forma/plurima colma d'orrore il groviglio/dell'infinita pietra che s'intreccia./Non esiste. Non aspettarti nulla. Neanche nel nero annottare la fiera³⁵.

Tema centrale, il labirinto considerato dagli interpreti un condensato di tutti i simboli borgesiani, metafora che arriva ad esprimere il mondo.

Se il punto di partenza si può rinvenire in un labirinto preciso, il palazzo di Creta, visitato dallo scrittore nel suo vario girovagare³⁶ successivamente si offrono scenari diversi,

³¹ Espressione che Ricoeur mutua da F. Dagognet, *Ecriture et Iconographie*, Vrin, Paris, 1973.

³² Si veda il mio testo: *Nel labirinto del pensiero. Borges e la filosofia*, cit., p. 94.

³³ R. Quilliot, *Borges ou l'étrangéité du monde*, cit., p. 185. Il capitolo di Quilliot è giustamente intitolato *La letteratura e l'assurdo (paradossi dell'opera letteraria)*.

³⁴ Quilliot esamina vari esempi, considerando quale capolavoro borgesiano di questo genere *Pierre Ménard, autore del don Chisciotte*.

³⁵ *Il labirinto*, in Borges, *Opere*, cit., vol. II, pp. 277-79.

³⁶ Varie sono le descrizioni di quella visita; ci limitiamo a una stringata definizione «un labirinto è un edificio costruito per confondere gli uomini; la sua architettura, ricca di simmetrie è subordinata a tal fine»: J.L. Borges, *A-Z*, Oscar Mondadori, Milano, 1991, p. 115.

non sempre spaventosi: la stanza in cui sta conversando, più spesso la Biblioteca Nazionale di via Messico che Borges dicesse per vari anni e che rammenta un preciso sogno:

Ovunque mi trovi nel mondo, di notte sognando mi trovo nel quartiere di Monserrat e sogno infallibilmente la Biblioteca... Sogno di essere in un luogo qualunque e che per un motivo o per l'altro voglio uscire da quel luogo, riesco a lasciarlo, ma mi trovo nuovamente in un luogo esattamente uguale al primo, o nello stesso. Ciò si ripete più volte e allora so che si tratta del sogno del labirinto. So che si ripeterà indefinitamente, che la stanza sarà sempre la stessa, e quella contigua e così la successiva³⁷.

Da qui progressivamente Borges allarga la metafora al cosmo:

tutto è labirinto, gli oggetti ma anche il tempo e l'universo. Il vero labirinto non è spaziale ma è lo scarto tra ciò che noi crediamo di vivere e ciò che viviamo realmente, tra ciò che pensiamo di essere e ciò che gli altri vedono di noi, tra ciò che speriamo dalla vita e ciò che ci accade veramente, tra ciò che crediamo di comprendere e la pesante verità che intravediamo troppo tardi³⁸.

Ne deriva il labirinto quale un prisma concettuale, che quindi non esprime unicamente una riflessione sulla mostruosità, ma una densità di visioni: la paura della morte, per un verso, ma anche – immaginando l'essere umano come immortale – l'angoscia di errare in eterno. Non solo, o forse proprio per tali caratteristiche, nelle poesie borgesiane *si impone* il labirinto quale espressione di perplessità e di meraviglia (e ricordiamo che la filosofia, come afferma Aristotele, nasce dalla meraviglia):

per esprimere questa perplessità che mi ha accompagnato durante tutta la vita e che fa sì che molte delle mie stesse azioni mi siano inesplicabili, ho scelto il simbolo del labirinto; per meglio dire il labirinto mi si impose, perché l'idea di un edificio costruito perché qualcuno ci si perda è il simbolo inevitabile della perplessità³⁹.

Di conseguenza Borges avverte che il labirinto come simbolo della perplessità davanti all'universo e davanti al problema 'fondamentale', il problema del tempo e dell'identità personale, ne esprime la aporeticità: risolvere tali problemi sarebbe positivo perché sapremmo tutto, ma si avrebbe altresì la morte della metafisica e della filosofia. Riflessione sul labirinto dunque come una necessità ineluttabile, anche se il nodo non è risolvibile.

E la conclusione irrompe in profondo stile borgesiano: «il più frequente è l'incubo del labirinto; ... e l'incubo è il labirinto»⁴⁰.

³⁷ J.L. Borges, *Conversazioni*, cit., p. 127.

³⁸ Ibid.

³⁹ Id., *Conversazione con Vasquez*, in M.E. Vásquez, *Imágenes, memorias, diálogos*, cit., p. 83.

⁴⁰ Id., *Conversazioni*, cit., p. 127.

Marco Casucci

La tentazione dell'eterno: Ricoeur e La montagna incantata di Thomas Mann.

Peer-reviewed Article. Received: April 13, 2015; Accepted: May 08, 2015

Abstract: The aim of this contribution is to highlight the relationship between the thought of P. Ricoeur and the Thomas Mann's novel *The Magic Mountain*. As it is well known, Ricoeur analyses the novel in the second and in the third volume of his work *Time and Narrative*, in order to underline the contribution of the fictive experience of time to the phaenomenological conception of time itself. Ricoeur in particular notes that in *The Magic Mountain* is presented a particular connection between time, death and eternity. Starting from this point, the paper wants to investigate on which philosophical basis is rooted the investigation on time in the *Zauberberg* in order to highlight the 'temptation of the eternity' which works both in Mann's novel and in Ricoeur's masterpiece.

L'obiettivo di questo contributo è quello di evidenziare il rapporto tra il pensiero di P. Ricoeur e il romanzo di Thomas Mann, *La montagna incantata*. Com'è noto, Ricoeur analizza questo romanzo nel secondo e nel terzo volume della sua opera *Tempo e racconto*, al fine di sottolineare il contributo dell'esperienza del tempo nel racconto di finzione in relazione alla concezione fenomenologica del tempo in sé. Ricoeur, in particolare, nota che ne *La montagna incantata* è presentata una particolare connessione tra tempo, morte ed eternità. Partendo da questo punto, questo saggio vuole cercare le basi filosofiche su cui è fondata la ricerca sul tempo in *Zauberberg*, al fine di evidenziare la 'tentazione dell'eternità', presente sia nel romanzo di Mann sia nel capolavoro di Ricoeur.

Keywords: *Time, Eternity, Death, Narrative, Mountain.*

Parole chiave: *Tempo, eternità, morte, narrativa, montagna*

In un significativo passo di *Tempo e racconto 1*, Ricoeur, affrontando il tema introduttivo delle aporie della temporalità in Agostino e Aristotele fa un'affermazione molto forte riguardo l'intenzione e il fine ultimo del suo studio. Dice egli infatti: «L'interrogativo più grave che questo libro potrà sollevare resta quello di sapere fino a che punto una riflessione filosofica sulla narratività e il tempo può aiutare a pensare insieme l'eternità e la morte»¹.

Il discorso improntato da Ricoeur sul tema della narratività, sulla storia così come sul romanzo, viene a toccare, con questa affermazione, una questione metafisica fondamentale che è quella del rapporto tra tempo ed eternità, attraverso il momento di negatività radicale rappresentato proprio dalla morte come punto di contatto estremo di queste due dimensioni. Questo aspetto d'altronde si era già anticipato nella parte dedicata espressamente al problema della temporalità in Agostino; anche se, come egli stesso afferma esplicitamente esso non viene tematizzato ancora in tutta la sua radicalità, preferendo piuttosto mantenere viva l'attenzione sulla dialettica di *distensio-intentio*, che costituisce uno dei punti focali dell'opera ricoeuriana. Da questo punto di vista, la dimensione dell'eterno viene ad assumere per Ricoeur un valore 'negativo' sulla cui base leggere la problematica della temporalità in Agostino:

Trattando del tempo, Agostino fa riferimento all'eternità solo per sottolineare più nettamente la carenza ontologica tipica del tempo umano e si misura direttamente con le aporie che segnano la concezione del tempo come tale. Per correggere un po' questo torto fatto al testo agostiniano, introdurrò nuovamente la

¹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto. Volume 1*, tr. it. a cura di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 2008⁴, p. 138.

meditazione sull'eternità ad uno stadio ulteriore dell'analisi, allo scopo di trovarvi una *intensificazione* dell'esperienza del tempo².

Ricœur, così, si rende conto di 'ridurre' in un certo senso l'esperienza agostiniana dell'eternità, anticipando una ripresa di tale tema più avanti. È in questo modo quindi che possiamo fare un salto al secondo e più ancora al terzo volume di *Tempo e racconto*, perché è qui che la tematica dell'eternità, anticipata nella lettura di S. Agostino, viene ripresa proprio a proposito della lettura di quelle 'favole sul tempo' di cui lo *Zauberberg* di Mann rappresenta uno dei più alti esemplari.

Affrontare la lettura che Ricœur fa del romanzo di Mann ci permetterà così di penetrare questo tema del rapporto tra tempo ed eternità che rimane sottotraccia nel testo ricœuriano. Quasi come una 'tentazione' che si annuncia ma che non viene mai del tutto esplicitata, se non per brevi accenni, tra le righe di un'opera monumentale in cui si attraversano i molteplici e caleidoscopici meandri del tempo nel quale viviamo e ci muoviamo, ma nel quale tuttavia riluce sempre la questione fondamentale, senza di cui i molteplici colori del caleidoscopio non potrebbero essere proiettati: la questione dell'eternità.

Questione che appunto assillò l'opera di Mann e che anche nella sua opera si presenta come una pericolosa tentatrice, che tuttavia non può essere elusa, così come non la elusero due dei grandi 'maestri' a cui Mann non mancò mai di riferirsi: Schopenhauer e Nietzsche, i quali pensarono proprio a partire da quella luce, pericolosamente ineludibile, come le vette che essi tentarono di raggiungere.

1) L'eternità e la morte nella lettura ricœuriana de *La montagna incantata*.

Ricœur reintroduce il tema dell'eternità nei capitoli di *Tempo e racconto* 2 e 3 intitolati rispettivamente *La configurazione del tempo nel racconto di finzione* e *La finzione e le variazioni immaginative sul tempo*³. In questi capitoli si tratta dell'ambito della narrazione di finzione dopo che si è analizzata la dimensione del tempo storico. In particolare vale la pena di notare come una delle prime preoccupazioni dell'autore sia quella di rimarcare la differenza che intercorre tra la dimensione della storia e quella del racconto di finzione. Questa differenza è la libertà in un duplice senso negativo e positivo. Se infatti da una parte «il tempo del racconto di finzione è liberato dai vincoli che esigono di trasferirlo al tempo dell'universo», dall'altra «la caduta dei condizionamenti del tempo cosmologico ha come contropartita *positiva*, l'indipendenza delle finzione nell'esplorazione delle risorse del tempo fenomenologico che restano non sfruttate, non dispiegate dal racconto storico»⁴.

A partire da questa prospettiva, quindi, è possibile per il romanzo rimodulare la questione della temporalità, in maniera tale da offrire all'attenzione del lettore quelle variazioni immaginative sul tema che rimanevano precluse alla narrazione storica. Ma non solo. Oltre a questo infatti il romanzo permette anche di approfondire la questione del tempo fenomenologico, permettendo di accedere a tematiche che ad esso rimanevano non del tutto attingibili. Attraverso la dimensione del racconto di finzione è infatti possibile per Ricœur mettere in luce i «limiti della fenomenologia, che sono quelli del suo stile

² Ivi, p. 20.

³ Cfr. P. Ricœur, *Tempo e racconto. Volume 2. La configurazione nel racconto di finzione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1987¹, pp. 187-214; Id., *Tempo e racconto. Volume 3. Il tempo raccontato*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 2007², pp. 193-212. Per quel che riguarda il tema qui affrontato si farà riferimento prevalentemente all'impostazione del problema presentata da Ricœur nel terzo volume di *Tempo e racconto*, in cui viene inquadrato più precisamente il carattere filosofico del problema.

⁴ Id., *Tempo e racconto. Volume 3*, cit., pp. 194-195.

eidetico»⁵. Coi romanzi presi in esame in questa sezione è possibile una «reviviscenza del tema dell'eternità»⁶. Essi infatti «forniscono all'immaginazione un vasto campo di possibilità di eternizzazione, che hanno un solo tratto comune: quello d'essere messi in coppia con la morte»⁷. In questo senso, le narrazioni sul tempo sono in grado di recuperare alla riflessione il rapporto tra tempo, morte ed eternità che nella filosofia fenomenologica husserliana e ancor di più heideggeriana, rimaneva non esplicitato.

È a partire da questa prospettiva, quindi, che Ricoeur può rivolgersi alle 'favole sul tempo' dal momento che

le esperienze-limite che, nel regno della finzione, contrappongono eternità e morte, servono al tempo stesso da rivelatore nei riguardi dei limiti della fenomenologia, che col suo metodo di riduzione porta a privilegiare l'immanenza soggettiva, non soltanto riguardo alle trascendenze esteriori, ma anche a riguardo delle trascendenze superiori⁸.

È quindi in questo spirito che Ricoeur si accinge a parlare del romanzo di Thomas Mann. In esso infatti è estremamente forte l'ambiguità di un domandare esperienziale che rifugge la tematizzazione speculativa di quell'interrogativo sull'eternità che tuttavia ha abitato la speculazione filosofica fino ad Hegel, lasciando poi il testimone a chi dell'eternità fece una esperienza fondante del proprio filosofare⁹.

Non è un caso che da subito Ricoeur presenti la questione della temporalità ne *La montagna incantata* sotto il segno della 'perversione'. Egli sostiene infatti che il tempo del Berghof in cui si svolgono le vicende narrate è «un tempo malsano e decadente, dove l'eroticismo stesso è segnato dalle stigmate della corruzione»¹⁰. Proprio per questo l'antinomia tra tempo cosmologico e tempo esistenziale viene a risolversi nel tentativo di estromettere completamente il primo rispetto al secondo. Hans Castorp, protagonista del romanzo,

tenta di risolvere l'antinomia con l'abolizione delle misure del tempo. La posta in gioco, per conseguenza, è quella di sapere quale addestramento, quale elevazione – quale *Steigerung* – può risultare da una sperimentazione con il tempo, così amputato di ciò che ne fa una grandezza, una magnitudine. [...] rispetto alla reiscrizione mediante la storia del tempo vissuto entro il tempo cosmico, *Der Zauberberg* propone una variazione immaginativa particolarmente perversa; infatti è ancora un modo di rapportarsi al tempo cosmico quello di tentare di sopprimere le tracce di tale tempo, come fa il medico astuto che offre ai suoi pazienti truffatori un termometro non graduato: è ancora nei panni della 'suora muta' che il tempo ordinario accompagna l'avventura spirituale dell'eroe¹¹.

Il gioco del tempo nelle regioni montane è quindi tale che costituisce un inganno costante. Per quanto infatti i personaggi, e in particolare il protagonista con la sua ambigua malattia, cerchino di sfuggire al tempo ordinario, sono comunque tarlati da quel 'male di vivere' che rende impossibile un distacco definitivo tra questi due livelli. Seppur nell'assenza, il tempo cronologico continua a far sentire i suoi effetti, negativamente, accusando in un certo senso la dimensione del vissuto interiore per averlo estromesso dalla sua centralità, per abbandonarlo 'al basso'. 'Basso' che drammaticamente tornerà a far

⁵ Ivi, p. 211.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ivi, p. 212.

⁹ Mi riferisco a tale proposito a pensatori come Schopenhauer e Nietzsche, di cui si tratterà diffusamente più avanti, in quanto senz'altro costituiscono fonte di ispirazione per il concetto di eternità in Mann.

¹⁰ P. Ricoeur, *Tempo e racconto. Volume 3*, cit., p. 198.

¹¹ Ivi, pp. 198-99.

sentire la sua voce proprio alla fine del romanzo, col tuonare dei cannoni della prima guerra mondiale¹².

Così, il tempo cosmico, scacciato dai personaggi del romanzo in cerca di una elevazione metafisica, si ritrova alla fine pesantemente a svolgere il suo ruolo di richiamo ad una realtà rispetto a cui l'anelito all'eternità costituisce l'«incanto» della montagna. Ed è proprio su questa via che ci conducono le considerazioni ricœuriane, nel momento in cui il Nostro si appresta ad introdurre quello che forse può essere considerato il momento saliente che caratterizza la narrazione sul tempo dello *Zauberberg*, in cui cioè il fascino maligno della montagna fa sentire maggiormente i suoi effetti di irretimento sulla percezione della temporalità.

Ricœur, nel terzo volume di *Tempo e racconto*, introduce questo aspetto con una considerazione sul romanzo di Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* a proposito del suicidio del protagonista, Septimus, che testimonia come «il tempo è un ostacolo assoluto nei confronti della visione completa dell'unità cosmica. Noi diciamo: non è più il tempo che è mortale, è l'eternità che dà la morte»¹³. Questa terribile considerazione pesa come un macigno nel momento in cui ci si accinge ad introdurre tale tema nello *Zauberberg*. Esso infatti è, a detta di Ricœur medesimo «la finzione più ricca di variazioni sul tema dell'eternità e della morte»¹⁴.

Per Ricœur è infatti possibile distinguere nel romanzo di Mann quattro momenti fondamentali in cui viene esplicitato il rapporto tra tempo ed eternità in cui questo tema viene sottoposto a delle variazioni che ne mettono in luce la differente portata di significato. È così che si presenta al lettore il caso della *Ewigkeitsuppe*¹⁵, in cui l'eternità viene presentata come 'la solita minestra': un ripetersi all'infinito del medesimo che risuona ironicamente più come una condanna che come una beatitudine. Altra cosa è, invece «l'eternità da carnevale della *Walpurgisnacht*»¹⁶, in cui i partecipanti alla festa sono rapiti come in un sogno in cui continuamente si dissimulano i rapporti, e l'eternità vi appare come una presa in giro, rispetto alla 'condanna a morte' dinanzi alla quale sono posti tutti i partecipanti, pazienti del Berghof. Un altro aspetto che ancora viene messo in luce nel romanzo di Mann è poi quello dell'«eternità» immobile della circolazione stellare, dinanzi a cui è posto il protagonista, in particolare nella contemplazione notturna della 'cura a sdraio'. E infine, l'episodio cardine di tutto il romanzo nel capitolo intitolato *Schnee* in cui l'eternità viene presentata nella sua dimensione 'giubilante'.

Queste quattro modalità di presentarsi dell'eternità nel romanzo di Mann costituiscono il tema delle variazioni immaginative che permettono di coglierla nella sua plurilivellità a seconda del piano su cui si colloca l'esperienza e la coscienza di colui che la compie. Tuttavia, Ricœur non tematizza esplicitamente questo aspetto, piuttosto, si rifugia dietro l'«ironia del narratore», che per lo stesso Mann sarebbe lo strumento per presentare il tema del rapporto tra tempo ed eternità, senza lasciarsi troppo coinvolgere in quella tensione che a partire da una tale questione fondamentale viene a crearsi. In questo senso, l'ironia di Mann verrebbe a costituire una sorta di schermo dietro il quale operare e manovrare le

¹² Da questo punto di vista Ricœur si domanda in *Tempo e racconto 2* che relazione ci sia nello *Zauberberg* tra la dimensione dello *Zeitroman*, quella del *Bildungsroman* l'atmosfera di morte e di decadenza culturale all'interno del quale si colloca la vicenda narrata. Queste dimensioni si intrecciano propriamente nella figura del personaggio principale del romanzo che diviene così il catalizzatore di queste linee di fuga intorno a cui ruota la trama del romanzo. Secondo Ricœur infatti Castorp «né vinto dall'universo malsano, né vincitore goethiano in un trionfo grazie all'azione, non sarebbe piuttosto una vittima la cui crescita avviene nella dimensione della lucidità, della potenza riflessiva?»: P. Ricœur, *Tempo e racconto. Volume 2*, cit., pp. 194-195.

¹³ P. Ricœur, *Tempo e racconto. Volume 3*, cit., p. 205.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Cfr. a tale proposito anche Id., *Tempo e racconto. Volume 2*, cit., pp. 203-204.

¹⁶ Id., *Tempo e racconto. Volume 3*, cit., p. 205. Cfr. a tale proposito anche Id., *Tempo e racconto. Volume 2*, cit., p. 205.

molteplici modalità di espressione dell'eternità, senza il bisogno di doversi mettere in gioco, sperimentandola fino in fondo nella sua dimensione qualitativa. È quindi un po' come se l'autore volesse in qualche modo invitarci a prendere parte indicandoci più vie, senza tuttavia indirizzarci esclusivamente verso l'una, piuttosto che verso l'altra. E tuttavia non si può certo negare che l'eternità di *Schnee* costituisca un momento essenziale, senza il quale non potrebbero essere comprese 'ironicamente' anche le altre. Tale esperienza costituisce infatti da ultimo il criterio che in qualche modo illumina tutte le altre, conferendogli senso, in una sorta di *climax* ascendente che costituisce uno dei punti di fuga dell'intero romanzo¹⁷.

La lettura ricœuriana, da questo punto di vista, oscilla tra due direttrici principali, senza mai prendere espressamente partito. Da un lato infatti Ricœur continua a collocarsi nella dimensione di fascinazione propria della montagna incantata, in virtù di cui essa manifesta come sia l'eternità a dare la morte, manifestando tutta la sua potenza negativa nei confronti della vita, una sorta di *cupio dissolvi* da cui tutte le dimensioni dell'eternità presentate da Mann sarebbero pervase: «Quanto all'affinità che può sussistere tra queste eternità disparate – afferma infatti Ricœur a tale proposito –, non è certo che essa non sia assicurata dal fascino malefico della 'montagna incantata'»¹⁸.

Così, il rapporto tra tempo ed eternità nello *Zauberberg*, appare inficiato, forse addirittura infettato, nella lettura ricœuriana dalla presenza ossessiva della malattia come anticipazione di quella morte che costituisce il cardine della narrazione. Si tratta tuttavia di vedere in che misura l'intenzione manniana si orienti su questa prospettiva, cercando di cogliere le fonti che condussero Mann sulla via dell'eterno. Su questa strada si incontrano senz'altro Schopenhauer e Nietzsche come ispiratori, in cui la 'tentazione dell'eterno' fa sentire la sua voce oltre l'atmosfera di decadenza entro cui il romanzo si colloca.

2) L'esperienza dell'eternità nello *Zauberberg* a partire dai saggi di Mann su Schopenhauer e Nietzsche

A Schopenhauer e Nietzsche il 'mago' di Lubeca dedicò due vibranti saggi¹⁹, che a mio parere possono costituire la chiave di accesso filosofica al tema del rapporto tra tempo ed eternità che si presenta nel capolavoro qui preso in considerazione²⁰.

Occorre quindi innanzitutto sgombrare il campo da un possibile fraintendimento che potrebbe occorrere con l'impostazione di un simile problema. Si tratta dell'idea inveterata in virtù di cui Schopenhauer e Nietzsche sarebbero 'pensatori della volontà': più specificamente della 'volontà di vivere', l'uno, e della 'volontà di potenza', l'altro. In questo ovviamente contrapposti l'uno all'altro in una affermazione/distruzione degli ideali ascetici che costituirebbero il campo di contesa tra i due. In realtà, per quanto lo stesso Mann nei suoi saggi non riesca del tutto ad evitare di cadere in questa diatriba – inaugurata dallo stesso Nietzsche allo scopo di occultare il suo più profondo legame col maestro – ciò che si vuole qui adottare come pregiudizio produttivo è piuttosto l'idea in virtù di cui i due pensatori siano accomunati da un profondo senso per l'eternità nella sua relazione col

¹⁷ Dice Ricœur a tale proposito: «Da tutti questi avvenimenti emerge un episodio – *Schnee*, 'Neve' – che solo merita di essere iscritto nella successione degli istanti di sogno e dei sogni d'amore evocati nelle ultime righe del romanzo, 'istanti' (*Augenblicke*) che restano delle cime discontinue dove il tempo raccontato e l'esperienza del tempo trovano insieme il loro culmine» (*Tempo e racconto. Volume 2*, cit., p. 206).

¹⁸ Id., *Tempo e racconto. Volume 3*, cit., p. 205.

¹⁹ Th. Mann, *Schopenhauer*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 1235-292, e Id., *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, in Ivi, pp. 1298-338.

²⁰ Nel suo saggio *Thomas Mann e il tempo* (Jouvence, Roma, 1980) Silvia Ferretti, prendendo in considerazione il tema all'interno de *La montagna incantata*, cerca la radice di tale questione nella filosofia bergsoniana, mediante un paragone con la *Recherche* di Proust. Viene tuttavia tralasciata una tale radice schopenhaueriana e nietzscheana, che del rapporto tra tempo ed eternità fecero uno degli elementi centrali del loro pensiero.

tempo, di volta in volta colta su livelli e da punti di vista differenti, ma che comunque rimane a fondamento della loro esperienza filosofica.

La sensibilità di Mann non manca di riconoscere questo aspetto, sottolineando in più punti dei suoi saggi il convenire dei due pensatori su questo tema essenziale. Mann, così, coglie l'attenzione schopenhaueriana nei confronti dell'eternità prendendo in considerazione la fonte ispiratrice principale di una tale sapienza, ovvero Platone. La radice platonica in Schopenhauer è infatti quanto mai forte ed è proprio a partire da questa che il filosofo di Danzica poté affermare con forza il legame del suo pensiero col fondamento eterno ed imperituro dell'essere nel suo distaccarsi dal divenire temporale. Ed è proprio in questa atmosfera che Mann colloca la sua lettura dello schopenhauerismo:

Ognuno sente che questa elevazione dell'ideale a unica realtà, superiore al fenomeno nella sua molteplicità peritura, ha in sé qualcosa di profondamente morale: la *svalutazione* del mondo dei sensi a favore di quello dello spirito, del temporale a favore dell'eterno, esattamente nello spirito che sarà del tardo cristianesimo; in questo modo, infatti, il fenomeno perituro e l'attaccamento dei sensi a esso vengono posti in uno stato di peccato: la salvezza, la verità, la trova soltanto chi si rivolge all'eterno. Osservata da questo punto, la filosofia di Platone mostra l'affinità e il legame tra scienza e morale ascetica²¹.

Alla luce di questo platonismo di fondo, così, Mann interpreta il pensiero di Schopenhauer, collocandolo in quell'orizzonte di eternità in cui da sempre il platonismo stesso si riconosce nei suoi tratti essenziali. Il senso schopenhaueriano per l'eternità risuona nel breve saggio di Mann nella tensione polare tra la vita e la morte. Ed è ancor più significativo che nell'affermare tale relazione si faccia riferimento esplicitamente allo *Zauberberg*:

'Chi si interessa della vita' ho scritto nella *Montagna incantata*, 'si interessa in realtà della morte'. In queste parole è ben visibile l'orma di Schopenhauer, profondamente impressa e persistente in tutta la mia vita. E anche sarebbe stato schopenhaueriano se avessi aggiunto: 'Chi si interessa della morte, cerca in essa la vita'²².

È ovvio che con una tale affermazione, allo stesso tempo, Mann si pone in continuità e in rottura con il pensiero schopenhaueriano, aprendo a considerazioni ulteriori che vogliono piuttosto penetrare lo 'spirito' piuttosto che la lettera dell'eremita di Francoforte. Come infatti sarebbe stato possibile mettere simili parole sulle labbra di un filosofo che aveva fatto della negazione del mondo e della vita il significato ultimo del suo sistema? Non si tratta quindi tanto di riferire con correttezza la dottrina di un pensatore, quanto piuttosto di penetrarne il non-detto attraverso il detto, ovvero di «mostrare che noi possiamo pensare nello spirito di un filosofo senza minimamente pensare *secondo* quello spirito»²³.

È in questo senso che quindi è possibile riunire la triade di vita, morte, eternità perché è in essa che si sostanzia lo 'spirito' della filosofia schopenhaueriana e della poetica manniana. Perché il conflitto di vita e morte non avrebbe senso se esso non si sostanziasse della dialettica di tempo ed eterno, che costituisce proprio la soglia su cui vita e morte mutano il proprio scontro in un dialogo fecondo, rendendo l'umanità degna e libera nella sua più profonda essenza.

Senza questo accesso alla visione delle regioni superiori dell'essere non sarebbe possibile quella coniugazione di «pessimismo e umanità»²⁴ che costituisce per Mann uno dei punti più alti della lettura di Schopenhauer. Lettura che in questo senso permette

²¹ Th. Mann, *Schopenhauer*, cit., p. 1241.

²² Ivi, p. 1269.

²³ Ivi, p. 1271.

²⁴ Ivi, p. 1282.

ancora a Mann di mettere in strettissima relazione l'eremita di Francoforte con l'asceta di Sils-Maria. È solo la possibilità di vedere il mondo giustificato nella sua dimensione estetica, e quindi platonicamente eterna, ideale, che consente a Nietzsche di sopportare il pessimismo o, meglio, di riaffermarlo nella sua potenza disvelativa. In questo, secondo Mann – e a ragione, aggiungerei – «Nietzsche restò schopenhaueriano», «anche al tempo dell'apostasia»²⁵.

Per quanto tuttavia Mann colga una forte continuità tra i due pensatori, risulta più difficile ritrovare, nelle parole da lui scritte su Nietzsche, la traccia dell'eternità come elemento di congiunzione delle disparate e disperate tendenze del pensiero di quest'ultimo. Nietzsche rimane per Mann un enigma, esattamente come la folle figura di Amleto a cui significativamente viene paragonato il filosofo di Röcken nell'introduzione del saggio a lui dedicato²⁶. Ed è altrettanto fuori di dubbio che con questi due saggi in qualche modo Mann voglia cercare di moderare la tendenza schopenhaueriana con quella nietzscheana e viceversa, quasi a cercare un punto di mediazione umanistico tra colui che invitò l'umanità alla negazione totale di sé e colui che al contrario fece del superuomo la massima figura del potenziamento possibile per una umanità a venire. Questo aspetto, a ben vedere, si riverbera, seppur con mutati termini, nei personaggi di Naphta e Settembrini nello *Zauberberg*, entrambi prototipi di uno 'schopenhauerismo' e di un 'nietzscheanismo' antitetici e discordanti fino al ridicolo²⁷, rispetto a cui si pone l'autentica figura sperimentale del giovane Castorp, ricercatore di quel senso in grado di superare le astratte posizioni dei due 'maestri' che languono nella 'lettera' ideologica di una sapienza che, invece, chiede di essere interrogata nel suo 'spirito'.

Risulta più difficile rintracciare nella lettura che Mann fa di Nietzsche il tema del rapporto tra tempo ed eternità come elemento fondamentale del suo pensiero. A discapito di questa trattazione sta senz'altro la svalutazione da parte di Mann dell'opera capitale di Nietzsche, lo *Zarathustra*, a favore del polemista e dello psicologo crocifisso al legno della sua malattia²⁸.

A parere di Mann Nietzsche si è spinto troppo in là rispetto a ciò che è concesso ad un mortale, perdendosi inevitabilmente in quelle altezze che aveva tentato di afferrare²⁹. Tuttavia in questa lettura che si propone di analizzare la 'decadenza di un pensiero', rimangono comunque delle tracce che, riconnettendolo alla tradizione precedentemente

²⁵ Ivi, p. 1283.

²⁶ Cfr. Th. Mann, *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, cit., p. 1298.

²⁷ A parziale conferma di questo argomento è possibile ricordare come nello *Zauberberg* più volte il personaggio di Settembrini venga pateticamente indicato come «suonatore d'organetto», lo stesso termine che Nietzsche aveva utilizzato nello *Zarathustra* per apostrofare i suoi animali che, non comprendendo il significato della sua visione dell'eterno ritorno, ripetevano vanamente il suo pensiero, senza riuscire a penetrarne l'enigma (Cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1996, pp. 255-256). Allo stesso modo, il superomismo progressista di Settembrini, non è altro che una caricatura, un 'pagliaccio di Zarathustra', per riprendere la pregnante e sinistra figura del *Prologo*.

²⁸ Cfr. Th. Mann, *La filosofia alla luce della nostra esperienza*, cit., p. 1306. Ad equilibrare questo sin troppo ingiusto ritratto di Zarathustra mi permetto di ricordare un saggio di tutt'altra impostazione di E. Mirri, *Considerazioni sulla figura del superuomo* (in Id., *Pensare il medesimo*, a cura di F. Valori e M. Moschini, Napoli, ESI, 2006, pp. 319-36), che già nel titolo può ben far comprendere l'altissimo significato filosofico della 'figura' di Zarathustra, forse troppo rapidamente liquidata da Mann nella sua considerazione 'letteraria' e affatto filosofica.

²⁹ Dice a tale proposito Mann nel suo saggio su Nietzsche: «L'immagine che ci si presenta è quella di una nobile normalità fornita di meravigliose doti, cui sembra destinata una carriera regolare e di alto livello. E invece, pur muovendo da questi principi, quale tormentoso errare per vie senza meta! Quale smarrirsi salendo troppo in alto, verso vette mortali! L'espressione *sich versteigen* [smarrirsi salendo troppo in alto], che ormai sta ad indicare un giudizio morale e intellettuale, deriva dal linguaggio degli alpinisti e denota la situazione per cui, nella scalata, l'alpinista non riesce più ad andare né avanti né indietro, ed è perduto» (Th. Mann, *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, cit., p. 1301).

additata nel suo precursore e maestro, permettono di scorgere degli elementi in grado di condurci nella direzione di quelle vette da Nietzsche ricercate:

Nietzsche – afferma a tale proposito Mann –, in maniera molto nobile e bella, vuole il *souvrastorico*, quello che distoglie il nostro sguardo dal divenire elevandolo a ciò che dà all'esistenza carattere di eternità e di immutabilità, ossia all'arte e alla religione. Il nemico è la scienza, poiché essa vede e conosce la storia e il divenire, non l'immutabile, l'eterno³⁰.

Mann vede così nel desiderio nietzscheano di eternità quel punto di intersezione in cui si congiungono la giustificazione estetica della vita e del mondo, la dottrina del superuomo e la difficile relazione col suo maestro Schopenhauer. Solo nell'idea che l'umanità si salva nei suoi più alti rappresentanti, nella dimensione del genio, anticipata da Schopenhauer e che poi diventerà normativa per il delinarsi del superuomo³¹, è possibile trovare un punto di sutura tra questi elementi, i quali si sostanziano tutti di una eternità che ne costituisce il sugello qualitativo supremo ed apicale, senza di cui non sarebbe possibile giustificare eternamente il mondo, e il superuomo sarebbe solo un pagliaccio che salta su una corda offendendo il periglioso cammino dell'uomo teso tra la bestia e il superuomo. Solo così, la *Steigerung* compiuta da Castorp nello *Zauberberg* può collocarsi nella sua cornice essenziale, inscrivendosi in quell'orizzonte filosofico che aveva fatto dell'eternità il suo punto di riferimento: pensiero in cerca di una elevazione radicale cui il romanzo manniano tenterà di dare una narrazione, una sorta di incarnazione poetica nella viva esperienza del suo protagonista.

3) Ricoeur, Mann e la 'tentazione' dell'eterno

L'approccio di Mann ai due pensatori precedentemente presi in considerazione rende possibile ripensare filosoficamente il senso profondo del rapporto tra tempo ed eternità all'interno de *La montagna incantata*.

Per fare questo è necessario aggiungere un elemento ulteriore che accomuna l'opera schopenhaueriana, quella nietzscheana con lo *Zauberberg* di Mann, ovvero l'ambientazione montana. Tanto la filosofia di Schopenhauer che quella di Nietzsche, infatti, sorsero sotto la possente ispirazione delle 'alte vette' del Monte Bianco e del Pitz Bernina, così come i monti di Davos costituirono la cornice del romanzo di Mann. E questo aspetto non deve essere sottovalutato in direzione di una *Steigerung*, di una ascesi che sa allo stesso tempo di 'askesis' e di 'ascensus', che costituisce il nucleo del pensiero e della poetica tanto di Schopenhauer che di Nietzsche, quanto di Mann, per poi essere riconsiderato dallo stesso Ricoeur come orizzonte di comprensione imprescindibile³². L'ambiente montano è quindi ciò che rende possibile proprio questo movimento dello spirito nella possibilità di fornire un distacco trasumanante in cui l'io è chiamato a fare i conti con se stesso, col limite potenziale della propria mortalità, in direzione di una meta che lo trascende e che allo stesso tempo lo richiama e lo accoglie, seppur minacciandolo. La montagna costituisce così un luogo duplice, composto di una potenziale ambiguità che tuttavia si lascia accompagnare verso la possibilità di una elevazione che ne possa afferrare la dimensione criteriante.

³⁰ Ivi, p. 1313.

³¹ Su questo punto, particolarmente evidente a patire dalla connessione della *II Inattuale* con la dottrina dell'eterno ritorno, si veda il già citato saggio di E. Mirri, *Considerazioni sulla figura del superuomo*, cit., pp. 326-27.

³² Sotto questo punto di vista va tuttavia fatto notare come per Ricoeur rimanga preclusa la possibilità di un autentico inquadramento della dimensione montana nella sua qualità 'ascetica'. Dalla lettura che Ricoeur dà della 'montagna' trapela piuttosto un carattere di 'fuga' che per il 'filosofo militante' rimane un'aberrazione. Al contrario tanto per Schopenhauer che per Nietzsche fu solo in quelle altezze per loro possibile concepire la loro filosofia a «6000 piedi al di là dell'uomo e del tempo».

Ricœur ha forse troppo insistito sul carattere di ambiguità di cui sarebbe portatore un testo come *La montagna incantata*, ma bisogna sottolineare come essa sia generata da un'operazione ironica. Mann riesce infatti ad ottenere un tale effetto trasportando l'umanità malata nelle altitudini della montagna, ottenendone così una sorta di visione *sub specie aeterni* in cui l'uomo 'di laggiù', privato delle sue occupazioni abituali che si consumano nel tempo ordinario, evidenzia ancora di più la vacua inattività delle sue passioni e dei suoi 'flirt'. Da questo punto di vista, mi permetto quindi di rimarcare una differenza sostanziale rispetto alla lettura Ricœuriana. Per il pensatore francese, infatti, la 'malattia' che aleggia, anticipatrice di morte, in tutto il romanzo è un effetto dell'incanto della montagna su coloro che ne abitano le pendici³³. Ma se fosse vero il contrario? Non è piuttosto la grande salute della montagna a mettere a nudo la malattia dell'uomo che vive 'in basso', che è malato di morte, pur non sapendo di esserlo? Il senza-tempo della montagna rappresenterebbe il criterio che manifesta la 'malattia' del tempo che inconsapevolmente scorre nel mondo 'mondano'. L'esperienza di Castorp, così, non sarebbe altro che la messa in luce di questo limite, attraverso una critica che attinge nel senso di eternità della montagna il suo criterio.

È così che abbiamo le tre fondamentali esperienze dell'eternità del romanzo che culminano nell'episodio *Neve* che costituisce il punto cardine verso cui tende tutta la narrazione. Non è un caso che al polo opposto di un tale episodio si collochi proprio quello iniziale e banale della *Ewigkeitssuppe*, in cui l'eternità, vista dal punto di vista del tempo e delle sue occupazioni "ordinarie" viene colto come un vano ripetersi del medesimo, ovvero come quel *temporis sine fine aut principio successio* che Schopenhauer contrapponeva all'eternità del *nunc stans* e che possiamo ritrovare sotto mentite spoglie nella lettura che il Nano dà dell'eterno ritorno ne *La visione e l'enigma*. Il vuoto circolare del tempo su se stesso è in effetti l'idea più immediata che l'uomo 'impegnato' nel calcolo del proprio vivere quotidiano si fa dell'eternità: una noia mortale, appunto, da riempire eventualmente con una riproduzione astratta di una ordinarietà di cui non ci si libera neanche dinanzi alla morte³⁴.

Sul secondo livello di esperienza dell'eterno troviamo poi la dimensione sognante della *Walpurgisnacht*, così come già evidenziata da Ricœur. A questa esperienza è legata un'atmosfera di fuga nelle lontananze di un esotico ricordo, legato ancora ad un erotismo che, seppur malato, si affaccia sull'eternità come risposta possibile alla morte che nell'erotismo stesso si annuncia. D'altronde, il fatto che il dialogo tra Castorp e la straniera dagli occhi chirghisi si svolga in francese, lingua dell'erotismo *par excellence*, tende a trascinare l'intera visione dell'eterno in un sogno erotico³⁵.

L'eternità sperimentata nell'episodio della *Walpurgisnacht* risponde propriamente a questo lato dell'esperienza dell'eterno. Sarà necessario che Castorp raggiunga i limiti della sua esistenza possibile per elevarsi ad una contemplazione dell'eterno il più autentica e autenticante possibile.

È così che Castorp si presenta al cospetto della montagna, in quel «mondo libero e grandioso»³⁶. che fino a quel momento lo aveva atteso al di là delle miserie del Berghof e delle dispute rabbiose tra Naphta e Settembrini. Con questo gesto quindi «Castorp si portava in alto»³⁷ alla ricerca di una 'sfida'³⁸ che allo stesso tempo suonava come un

³³ «La magia, la stregoneria della montagna incantata, è l'esser stregati dalla malattia, dalla pulsione di morte. Anche l'amore è prigioniero di questo fascino. Al Berghof sensualità e marciume camminano insieme» (P. Ricoeur, *Tempo e racconto. Volume 2*, cit., p. 191).

³⁴ Sono ben noti a tale proposito gli strali schopenhaueriani contro questa visione dell'eterno come il 'paese della cuccagna' che da sempre viene reiterato come modello di un 'paradiso' in cui l'uomo, avendo esaurito tutti i dolori per l'inferno, non ha saputo mettervi altro che la noia.

³⁵ Cfr. Th. Mann, *La montagna incantata*, (tr. it. di E. Pocar, Milano), Corbaccio, 1992, pp. 313 sgg.

³⁶ Ivi, p. 447.

³⁷ Ivi, p. 446.

radicale messa in discussione delle sue pregresse certezze ed un confronto a viso aperto con quell'ambiente maestosamente ostile che, dall'alto delle vette dei monti, rendeva tutto il resto drammaticamente piccolo e insignificante, chiedendo così al viandante di mettersi in cammino. Il percorso stesso che viene compiuto in questa 'sfida' assume quindi le caratteristiche di un tentativo continuo di superare le negatività che si presentano, fino ad ottenere in cambio una visione veritativa in grado di coronare la ricerca medesima con la sua apicalità.

La montagna si mostra inizialmente nel suo aspetto annichilente, favorendo col dissolvimento delle forme abituali di cui un paesaggio innevato è capace, quella *caligo* mistica che costituisce il presupposto di ogni autentica visione. Il paesaggio si presenta come un «deserto invernale»³⁹ che sempre di più accentua, nel biancore abbagliante della neve, l'annullamento dell'ordinario che prepara l'avvento dello straordinario: «Era il nulla, il bianco nulla vorticoso che gli si affacciava, quando tentava di guardare»⁴⁰.

Castorp, così, si abbandona alla sua visione in cui gli si fa presente l'idea una umanità riscoperta nella sua bellezza 'nonostante' il sacrificio dell'innocente che si consuma tragicamente nella cella del tempio⁴¹. Ed è qui forse che a Mann si fa palese nel senso più alto quella dimensione dionisiaca che aveva colto in Nietzsche, ma che in lui egli vedeva incompiuta da una veemenza carica di follia che non permetteva di accoglierla in tutta la sua portata. Dioniso: il dio lacerato e ricomposto da Apollo è in effetti quello spirito che aleggia silenziosamente nella visione mediterranea di Castorp.

Questa volta, occorre precisarlo, non si tratta di una visione ambigua. La felicità e la pace che albergano nel paesaggio mediterraneo in cui si muovono le figure di una umanità compiuta non è frutto di un compromesso con le potenze inferi che nella cella del tempio immolano l'innocente. Si tratta piuttosto di una visione sobriamente chiara e consapevole, seppur terribile, esattamente come Nietzsche la dipinse nel suo capolavoro giovanile⁴² e la elaborò nella visione dell'«eterno ritorno».

È esattamente il gesto compiuto da Castorp, nella consapevolezza che per alcuni momenti attraversa la sua mente una volta risvegliatosi dalla visione. È in questo contesto che egli fa un'affermazione essenziale per comprendere il grado di persuasione qualitativa raggiunta in quegli attimi di assenza/presenza a se stesso. Venendo per un attimo di nuovo assalito dalle dispute tra il conservatorismo di Naphta e il progressismo di Settembrini, il 'pupillo della vita', con gesto semplice quanto essenziale, si trova ad affermare l'unica prospettiva autenticamente sapienziale derivante dalla visione ricevuta: «No, non sono problemi!» In questa negazione si condensa l'esito della *Steigerung* a cui Mann consegna il suo protagonista: la visione dell'eterno nelle altezze della montagna restituisce al suo detentore la capacità di assolversi da quella litigiosa conflittualità⁴³.

³⁸ Ivi, p. 449.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ivi, p. 451.

⁴¹ Cfr. Ivi, pp. 460-461. Utilizzo qui volutamente la congiunzione 'nonostante' nello stesso senso in cui Ricoeur la utilizza nel suo saggio *Il male. Una sfida alla filosofia e alla teologia*, (a cura di I. Bertoletti), Brescia, Morcelliana, 2003, p. 54.

⁴² Mi riferisco a tale proposito a *La nascita della tragedia*, in cui Nietzsche propone la sua visione estetica del mondo in cui il fondo terribile della sapienza dionisiaca si lascia cantare dall'ordine e dall'equilibrio apollineo secondo una sorta di 'fratellanza fra le due divinità' (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 1995, p. 145).

⁴³ «Amore e morte: ecco una rima mal riuscita, insulsa, sbagliata. L'amore è opposto alla morte, esso solo, non la ragione, è più forte di essa. Esso solo, non la ragione, suggerisce pensieri di bontà. (...) Voglio restare fedele alla morte dentro al mio cuore, ma rammentare con chiarezza che la fedeltà alla morte e al passato è soltanto cattiveria e tetra voluttà e misantropia, se determina il nostro pensare e governare. *Per rispetto alla bontà e all'amore l'uomo ha l'obbligo di non concedere alla morte il dominio sui propri pensieri*» (Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 464). Rileggendo queste righe mi piace sempre pensare al *Cantico dei cantici*, laddove lapidariamente si afferma con forza che «forte come la morte è l'amore» (*Cc*, 8:6). Solo

È qui che, propriamente, si compie la ‘tentazione dell’eterno’ nella lettura dello *Zauberberg*. È da qui che essa attinge il suo valore e il suo significato, così come la assume per Schopenhauer e per Nietzsche sulle alte vette del pensare da loro frequentate. Questo perché l’eterno tenta, ma non inganna. Chi eventualmente si inganna è l’uomo in quanto tale, nella sua fallibilità ed è questo un ‘mistero’ destinato a rimanere tale.

In questo senso è possibile quindi anche rileggere l’interpretazione ricœuriana, tentando di capovolgere la prospettiva entro cui Ricoeur stesso legge il romanzo. Per il pensatore francese, infatti, l’atmosfera generale entro la quale si colloca il romanzo è quella di un generale senso di decadenza in cui l’incanto della montagna è generato dalla manifesta corruzione che alberga nel sanatorio, rispetto a cui la stessa esperienza dell’eterno che lì si realizza sarebbe inficiata dall’impossibilità di tradursi in una efficace ‘guarigione’ o ‘salvezza’ per il protagonista. Rimane uno iato incolmabile tra il tempo e l’eterno, secondo Ricoeur, in virtù di cui quest’ultimo sarà sempre condizione negativa del primo, anche quando, si sarà annullato ogni tempo ordinario e fatto spazio per la temporalità pura del vissuto interiore – esattamente come egli spiega nell’introduzione del tema agostiniano dominante in *Tempo e racconto*.

Tuttavia, rimane una domanda che forse è possibile ancora rivolgere ad un romanzo come *La montagna incantata*, ovvero se l’‘incanto’ di cui in essa si parla non nasconda in sé un significato duplice, che può sconfinare nell’ambiguità e nell’ironia parodistica solo se considerato da ‘un’ angolo visuale che è quello appunto della ‘malattia’ e della ‘morte’. A partire da questi due elementi, certamente predominanti nella narrazione, l’eternità non può che apparire come un sinistro scherzo, una presa in giro che conduce sull’orlo di un baratro da cui non si fa più ritorno. Questo sarebbe vero solo se non vi fosse la narrazione di *Neve*, che non a caso viene considerata tanto da Mann quanto da Ricoeur stesso il nucleo essenziale di tutta la narrazione. In questa visione, anticipata dal richiamo che Castorp sente provenire dalla montagna, è l’eterno nella sua translucidità a mostrarsi ‘al di là del bene e del male’.

È la ‘tentazione dell’eterno’, di cui si vuole mostrare il lato tanto soggettivo che oggettivo del genitivo. Certo, se da un lato Castorp è tentato dall’eterno, lo è nella misura in cui vi è condotto da un distacco generato dalla morte e dalla malattia. Sono infatti esse a condurlo sulla soglia potenzialmente annichilente di un mondo pervertito dall’assentarsi degli standard di funzionalità tipici del mondo umano comune. Tuttavia, non sembra che Ricoeur prenda in considerazione la seconda possibilità, in virtù di cui la tentazione dell’eterno possa risuonare secondo una modalità per cui è l’eterno a tentare Castorp, ad avocarlo a sé in una aporeticità che costituisce la condizione preliminare di ogni disvelamento veritativo. Da questo punto di vista, la ‘sfida’ con cui il protagonista si avventura nel cuore della montagna non è tanto una provocazione soggettiva quanto piuttosto l’accoglimento di un richiamo che proviene dal profondo di sé stesso, da quell’altezza che costituisce il criterio non ulteriormente sondabile in virtù di cui il tempo si mostra per quel che è: un non-problema. Questo è il presupposto della testimonianza e della profezia, ovvero di quello spirito che rende una storia degna di essere raccontata.

Come recita *Geremia* (20,7): «Tu mi hai sedotto o signore, e io mi sono lasciato sedurre». È questo in fondo il rapporto che Castorp intrattiene con l’‘incanto’ della montagna, oltre la malattia e la morte. È questa la tentazione dell’eterno che qui si è tentato di mettere in evidenza sulla scia della lettura ricœuriana⁴⁴. Castorp attraversa la

questa affermazione, in effetti, rende il poema erotico contenuto nella Bibbia carico di un messaggio che supera l’erotismo e dischiude ad una dimensione più alta, *agapica*.

⁴⁴ È inevitabile a tale proposito un riferimento all’altra ‘tentazione’ che Ricoeur tenterà in ogni modo di scongiurare. Si tratta della ‘tentazione hegeliana’ di una sintesi assoluta di tempo ed eternità nell’assoluto (Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto. Volume 3*, cit., pp. 298-316). Se quindi è necessario per il francese ‘rinunciare a Hegel’, tuttavia ciò non vuol dire ‘rinunciare all’eternità’, che rimane come tentatrice/seduttrice nel senso del profeta Geremia oltre i limiti del ‘soggetto padrone del senso’.

seduzione della malattia e della morte, ma non vi soccombe perché ciò a cui tende è anche ciò che lo attende: la visione ‘giubilante’ nella neve in cui si mostra l’amore come risorsa perenne per chiunque si metta in cerca di se stesso. Alla seduzione della morte si sostituisce la seduzione dell’eterno.

In questo senso bisogna quindi lasciar risuonare le ultime, interrogative, parole del romanzo: «Chi sa se anche da questa mondiale sagra della morte, anche dalla febbre maligna che incendia tutt’intorno il cielo piovoso di questa sera, sorgerà un giorno l’amore?»⁴⁵. Una parola di speranza, sulla soglia dell’eternità in cui la fallibilità umana può sempre trasfigurarsi, anche se solo per un attimo, raro.

Un tale superamento della funzione negativa della montagna, si accenna d’altronde anche in Ricoeur, quando lo *Zauberberg* viene associato alla *Recherche* di Proust. «È affascinante – dice infatti Ricoeur – porre accanto le variazioni sull’eternità di *Der Zauberberg* e quelle di *Alla Ricerca*»⁴⁶. Tale accoppiamento permette infatti di rileggere il tema dell’eternità al di là del “fascino malefico” della montagna incantata.

La combinazione di queste due letture permette infatti a Ricoeur di cogliere quel *quid* che consente di rivalutare l’esperienza apicale dell’eternità, oltre l’ironia dissimulatrice che troppo spesso finisce per sconfinare nel cinismo:

L’accesso al regno ‘extra-temporale’ delle essenze estetiche, nella grande meditazione del *Tempo ritrovato*, sarebbe ugualmente sorgente di delusione e di illusione quanto l’estasi di Hans Castorp nell’episodio *Schnee*, se la decisione di ‘fare un’opera d’arte’ non venisse a fissare la fuggevole illuminazione conferendole la riconquista del tempo perduto. Non occorre allora che la storia venga a interrompere una vana esperienza di eternità: sigillando una vocazione di scrittore, l’eternità si è mutata da sortilegio in dono; essa conferisce di ‘ritrovare i giorni antichi’⁴⁷.

In questo passo viene presentata l’alternativa rifiutata per la *Montagna incantata* di Mann, ma che tuttavia permane e si riafferma proprio sull’apparente sfondo negativo dell’incanto-perversione. È infatti fuori di dubbio che l’episodio *Schnee* sia fonte di ‘delusione’ per Hans Castorp, la cui figura ironica di ingegnere che si affaccia sui temi della trascendenza, del tempo e della morte non può che fallire dinanzi al ‘Gaal’⁴⁸ dell’eternità che gli si presenta nella visione durante la tempesta di neve. Appena tornato al Berghof, una volta scampata la morte per assideramento, infatti, si dice che egli ‘mangiò come un lupo’ dimenticando poco alla volta la visione dell’eternità ‘giubilante’ ricevuta in dono tra le braccia della montagna. Tuttavia, se per un attimo è possibile sospendere l’ironia del narratore per farsi trascinare nella dimensione propria, qualitativamente fondativa degli attimi vissuti da Hans Castorp lassù, in mezzo alla neve, si potrà constatare come il bisogno profondo che spinge Mann a narrare un simile episodio-chiave per tutto il romanzo non è che lo stesso di quello esplicitato da Proust ne *La recherche*. La ‘decisione

⁴⁵ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 676. Vale la pena di ricordare a tale proposito anche le parole con cui lo scrittore di Lubeca concludeva la sua conferenza sullo *Zauberberg* all’università di Princeton: «Castorp cercatore del Graal: non credo che Loro ci abbiano pensato, leggendo la mia storia, e se io stesso lo pensai, fu più e meno che un pensiero. Rileggano il libro sotto questo angolo visuale: forse troveranno che cosa sia il Graal, il sapere, l’iniziazione, quel ‘supremo’ che non solo l’ingenuo protagonista, ma anche il libro stesso va cercando. Lo troveranno soprattutto nel capitolo intitolato ‘Neve’, dove Castorp, smarrito in altitudini mortali, sogna la sua poetica visione dell’uomo. Il Graal che egli, anche se non lo trova, intuisce nel suo sogno quasi mortale prima di essere trascinato dalla sua altezza nella catastrofe europea, è l’idea dell’uomo, la concezione di una umanità futura, passata attraverso la più profonda conoscenza della malattia e della morte. Il Graal è un mistero, ma tale è anche l’umanità: poiché l’uomo stesso è un mistero, e ogni umanità è fondata sul rispetto del mistero umano». (Th. Mann, *Introduzione alla ‘Montagna incantata’ per gli studenti dell’Università di Princeton*, in *La nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Milano, Mondadori, 1997, p. 1521).

⁴⁶ P. Ricoeur, *Tempo e racconto. Volume 3*, cit., p. 205.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Cfr. Th. Mann, *Introduzione alla ‘Montagna incantata’ per gli studenti dell’Università di Princeton*, cit., p. 1521.

di fare un'opera d'arte' costituisce sempre al fondo il desiderio di fissare una esperienza di eternità, che nel suo darsi qualitativo non è mai 'vana'. L'eternità costituisce sempre un 'dono' e per questo chiede di essere poetata. Anche se filtrata attraverso le maglie di una visione apparentemente ironica e distaccata di una narrazione che tende a proporre delle alternative, piuttosto che 'imporre' delle prospettive, la potenza della visione permane in tutta la sua portata poetica, perché in essa è pur sempre la 'vetta' del monte che tenta il narratore e chiede di essere raccontata.

Così lo *Zauberberg*, l'incanto di cui esso racconta, può essere letto sulla base di una plurilivellità di esperienze in virtù di cui l'apparente ambiguità che si costituisce nella polarità del termine 'incanto', possa essere superata in direzione di una qualità ulteriore di cui proprio l'episodio *Schnee* è la più alta, seppur rara, testimonianza.

Sophie Vlacos

Poetica della volontà.

Identità narrativa ed etica dell'ipseità in Paul Ricoeur.¹

Abstract: Sophie Vlacos links *Literature and Imagination* and broadens our gaze, calling us to direct it to some writers examined by Ricoeur, like Proust and Musil (decisive for the discussion on narrative identity), but also like Sophocles and Antigone, who, as we know, become symbols of the ethical dilemmas in situations.

Sophie Vlacos collega *Letteratura e immaginazione*, e amplia il nostro sguardo, chimandoci a dirigerlo verso alcuni scrittori esaminati da Ricoeur, come Proust e Musil, decisivi per la discussione sull'identità narrativa; ma anche autori come Sofocle e Antigone, che, come è noto, diventano simboli dei dilemmi etici in situazione

Keywords: *Poetics of the will, Narrative Identity, Ethics of the Self, Literature, Tragic*

Parole chiave: *Poetica della volontà, identità narrativa, etica del Sé, letteratura, tragico*

1) Identità narrativa ed etica dell'ipseità in Paul Ricoeur

... L'identità narrativa è la risoluzione poetica del circolo ermeneutico².

Attraverso la configurazione delle azioni, la funzione narrativa media la nostra esperienza temporale e i nostri giudizi etici. Temporalità ed etica sono, quindi, iscritte all'interno di una relazione immaginativa reciproca, dove le narrazioni configurano l'esperienza all'interno d'insiemi significativi, fornendo le 'storie' o i racconti di comprensione con i quali inconsapevolmente e consapevolmente viviamo; ma d'altro canto la nostra capacità di giudicare queste narrazioni e di proiettare nel futuro le nostre azioni (ritenendole valide) è condizionata dalle operazioni di schematizzazione della funzione narrativa. Verso la fine di *Tempo e racconto*, Ricoeur comincia a sviluppare questa concezione narratologica dell'azione e del giudizio, in direzione di una teoria dell'ipseità, e a sviluppare una soluzione più dettagliata ed eticamente più ricca di sfumature, una soluzione alle critiche ormai note al cogito apodittico cogito e alla ontologia diretta. Il racconto costituisce l'espressione esterna e la possibilità storica di una comprensione che può afferrare se stessa solo transitoriamente e indirettamente. Coerentemente con queste critiche, la concezione ricoeuriana dell'ipseità è dialettica, materiale e intrinsecamente sociale, un compimento progettato e perseguito in relazione agli altri, piuttosto che una forma neutrale e chiusa, data dalla nascita.

Nelle pagine conclusive del terzo volume di *Tempo e racconto*, Ricoeur pone la sua distinzione fondamentale tra la concezione classica dell'identità intesa come stessità o medesimezza (*idem*) e la propria concezione ermeneutica dell'identità-ipseità, intesa come persistenza o continuità nel tempo (*ipse*). Ciò detto, gli aspetti imprevedibili e talvolta auto-alienanti dell'esperienza-della-vita costituiscono una sfida costante per l'ideale del mantenimento e coerenza del sé (*self-constancy*). L'ipseità è un progetto in itinere, che ha bisogno di un costante rinnovamento. In questo modo, la teoria dell'identità narrativa di Ricoeur conferisce il proprio peso critico e postrutturalista al modello classico e biblico di

¹ S. Vlacos è docente di Letteratura inglese presso l'università di Glasgow e autrice del recente volume: *Ricoeur, Literature and Imagination*, Bloomsbury, New York, 2014. Presentiamo qui la traduzione di parte del capitolo V di questo libro. Ringraziamo l'Autrice e la casa editrice per il permesso di traduzione concessoci.

² P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1986, pp. 378.

virtù o di bene (costruito attraverso l'auto-esame), attraverso la 'deviazione' narrativa, che attesta una modalità di riflessione critica e di auto-espropriazione. Non è un caso che le analisi di Ricoeur in *Tempo e racconto* inizino con Sant'Agostino, le cui *Confessioni* si pongono all'inizio di una lunga tradizione di auto-esame, attraverso un'auto-narrazione pubblica. La lotta di Agostino per la coerenza, la virtù e la fede, come sua lotta per conciliare l'aporia tra tempo e coscienza, riflette la forma di una comprensione che cerca coerenza e mantenimento attraverso il tempo. Il percorso di Agostino (dall'essere peccatore alla beatitudine) è mediato attraverso la configurazione narrativa-attiva del sé e la rfigurazione e la ricerca di ciò che Ricoeur in diversi modi chiama auto-identità, auto-mantenimento e auto-stima (*estime de soi*).

L'ipseità procede attraverso i movimenti dialettici di un sé già stabilito, già narrato e configurato, e un progetto del sé che deve ancora venire. «Il soggetto appare allora costituito ad un tempo come lettore e come scrittore della propria vita, secondo l'auspicio di Proust». E quindi come capace di realizzare «la vita stessa come un tessuto di storie raccontate»³. L'ipseità concepita come il mantenimento e la coerenza narrativa del sé è così intrinsecamente etica, nella misura in cui «il sé della conoscenza di sé è il frutto di una vita sottoposta ad esame»⁴. L'acquisizione del sé procede attraverso l'auto-interrogazione e auto-attestazione, benché la forma narrativa di questo processo presupponga sempre un elemento di auto-giustificazione sociale, o, per dirla con i termini di Ricoeur, di *imputazione* da parte dell'altro.

Per sua stessa natura, la comprensione narrativa implica le azioni e i giudizi degli altri. Non ci può essere nessun racconto che narri o progettuale una vita che non includa la figurazione narrativa di altri individui o comunità. L'identità narrativa descrive così «i processi di fondamentale socializzazione attraverso i quali una persona acquisisce una propria identità, un'identità in grado di proiettare un racconto nel mondo in cui essa è sia autore sia attore»⁵. La società degli altri, le sue norme, le aspettative e, per dirla tutta, anche le carenze, rappresentano una sfida fondamentale e costitutiva ai narcisismi dell'ego incontrollato, sono la spinta ad un auto-esame critico, ad una ri-valutazione narrativa, e anche al mantenimento e alla coerenza del sé. Kearney riassume questo concetto così: «L'auto-costanza è la proprietà di un soggetto istruito dalle 'figure' di una cultura che egli ha criticamente applicato a se stesso»⁶. L'identità – e questo vale tanto per le comunità e le società collettive quanto per i singoli - dipende dal processo circolare-ermeneutico di interpretazione e re-interpretazione: una dialettica tra le storie raccontate e la loro rivalutazione pratica. L'identità dell'individuo o della comunità è una storia prefigurata, configurata e criticamente rfigurata in vista dell'altro. Il processo di riconfigurazione critica è un processo di riflessione e di revisione. Esso, guidato dalle finalità della vita pratica, è comunque mediato dalle norme delle storie prefigurate.

Ricoeur estende questo modello di azione narrativa anche alle comunità e alle società. Ne *Il conflitto di interpretazioni*, Ricoeur aveva usato l'esempio della tradizione giudaica, là dove un forte senso di identità culturale e comunitaria si costituisce a partire dal racconto e dalla reinterpretazione dei 'racconti fondatori' della tradizione stessa (e questo come controcanto al modello totemico immutabile, reso prioritario dagli antropologi strutturalisti). Così come gli individui, le comunità traggono il loro senso di identità da un processo di re-iscrizione e revisione storica. Per di più, queste narrazioni comuni costituiscono una forma di memoria vivente, a cui Ricoeur attribuisce l'importante imperativo morale di ricordare i morti. Ma questa forma di coerenza e mantenimento sociale deve essere accompagnata da una forma di autoconsapevolezza critica, se non vuole

³ Ivi, p. 376.

⁴ Ibid.

⁵ R. Kearney, *The Owl of Minerva*, Ashgate, Hants-England, 2004, p. 109.

⁶ Ibid.

soccombere alle debolezze etiche di un tradizionalismo cieco o alle aggressioni delle grandi narrazioni. Comporta una forma di mediazione pratica e di negoziazione critica del conflitto interpretativo. Mettendo Aristotele in dialogo con Kant, il modello critico (ricoeuriano) della *phronesis* costituisce ciò che J. Wall chiama un 'arco ermeneutico' della pratica morale. La *phronesis* critica indica la nostra «capacità di perseguire il bene, non semplicemente o direttamente, ma dialetticamente, in relazione alla particolare e singolare alterità degli altri»⁷.

2) *Je est un Autre*. Ricoeur, modernista poststrutturalista

Il titolo stesso del libro di Ricoeur *Sé come un altro* contiene una serie di citazioni: da Lévinas alla tradizione dialettica hegeliana (entrambi più o meno stimolazioni critiche per Ricoeur); e ancora una costellazione di filosofi-critici il cui lavoro fa anche riferimento ad Arthur Rimbaud, il poeta/veggente maledetto, che ha sconfessato le sue radici letterarie e il mondo della convenzione ottocentesca con l'espressione: *Je est un autre*. Questa dichiarazione contiene la rinuncia alla filosofia moderna dell'identità e all'estetica idealista, e offre le *parole giuste* a tutta la tradizione della scuola del 'sospetto', in relazione alla scrittura, l'immaginazione, la psicoanalisi, l'alienazione sociale e la mediazione linguistica. Le ambiguità che circondano una tale affermazione dichiarativa e magniloquente – è una affermazione letterale di auto-abnegazione o una forma retorica di autodeterminazione? – insinuano le permutazioni delle poetiche e delle filosofie moderniste e postmoderniste, e anche un ampio spettro di conflitto d'interpretazioni riguardo ai concetti di mediazione linguistica e di totalizzazione poetica.

Preso come un'affermazione che riguarda l'alterità del linguaggio e la stranezza contenuta del dire 'io' (pensiamo al paradosso del sé che perde se stesso nel proprio atto di auto-designazione), la dichiarazione di Rimbaud consegna il pensiero alla pura immanenza della sfera testuale, alla cassa di risonanza beckettiana di uno spossamento parlato. La decostruzione accosta il paradosso di questa interpretazione, segnalando l'instabilità dell'io, e l'impossibilità di una dichiarazione *letterale* (in questo contesto). La divisione tra il letterale e il retorico presuppone un certo grado di autonomia e di azione, che solo il pensatore moderno o modernista più ottimista può prendere in considerazione. Per Ricoeur, modernista poststrutturalista, il dinamismo interno alla significazione è regolato, e la divisione tra figura e concetto viene mantenuta, sia pur in linea provvisoria. Con la sua filosofia dell'immaginazione semantica, Ricoeur fornisce la difesa più radicale a quella che egli chiama la trascendenza del parlante di fronte alla mediazione linguistica. In assenza di un'auto-identità, di un'autocertificazione si deve passare attraverso l'auto-negazione, attraverso un rifiuto iniziale del falso cogito e delle sue chiarezze illusorie, e passare attraverso l'interpretazione, la configurazione e la riconfigurazione critica. Come è accaduto nel percorso narrativo di Agostino verso la giustizia o come è accaduto nella scrittura di Marcel Proust in *À la recherche du temps perdu*, la dichiarazione di auto-negazione di Rimbaud è legata all'auto-attestazione di questa stessa dichiarazione.

Ho sollevato in altro luogo⁸, la questione della dialettica ricoeuriana, che, come mezzo di delucidazione, secondo alcuni si rivela eccessivamente sincretica. Fino a che punto, pertanto, la premessa di una mediazione simbolica fa davvero giustizia al conflitto delle interpretazioni e alle rivendicazioni etiche dell'altro? La dialettica della configurazione e la rfigurazione immaginativa possono davvero rendere giustizia a queste rivendicazioni? In alternativa, dobbiamo dire che il rapporto dialettico di Ricoeur con l'altro è in realtà solo una manifestazione dello 'stesso', una forma di falsa coscienza estetica o di falsa

⁷ Ivi, p. 326.

⁸ Nell'Introduzione al già citato *Ricoeur, Literature and Imagination*.

differenziazione (cosa che Lévinas ritiene di individuare nella dialettica hegeliana e nella dichiarazione di alterità di Rimbaud)? Secondo Lévinas, «L'io, come altro, non è un Altro».

L'alterità dell'io che prende se stessa come altra può colpire la fantasia del poeta proprio perché non è che il gioco della stessa fantasia: la negazione dell'io da parte del sé è precisamente una modalità di identificazione dell'io⁹.

In termini tipicamente platonici, Lévinas sottolinea le qualità derivate (e fuorvianti) dall'immaginazione poetica. L'auto-espropriazione costituisce un atto di auto-determinazione che conferma solo la circostante identità, poeticamente (e dovremmo intendere: superficialmente, illusoriamente) posta in discussione. Eppure, in *Sé come un altro*, Ricoeur tiene a dimostrare come la dichiarazione dell'io parlante, legata all'istanza del discorso, non sussuma la distinzione né di sé, né dell'altro. Un'ermeneutica del sé «può pretendere di tenersi ad eguale distanza dal *Cogito* esaltato da Cartesio e dal *Cogito* che Nietzsche ha dichiarato decaduto»¹⁰. Rivendicando una soluzione dialettica all'antinomia di cogito e anti-cogito, la teoria dell'identità narrativa di Ricoeur e il modello di etica ad essa legato, sostiene di non essere fedele a nessuna delle due posizioni. La soluzione dell'identità narrativa può solo essere indicata come un 'terzo termine', nel senso dialettico, nella misura in cui designa l'area d'azione di questi termini, prioritari e in costante implicazione. Come per tutte le dialettiche ricoeuriane, non c'è un'unità sintetica finale tenuta dentro la premessa dell'identità narrativa; si tratta di una lotta che si svolge storicamente, la cui natura conflittuale implica il carattere etico del progetto dell'ipseità, interno al campo pratico.

La giustificazione narrativa data da Ricoeur a questa forma non totalizzante della dialettica tra sé e altro, cogito e anti-cogito, deriva dalla distinzione che egli fa tra identità del sé concepita come medesimezza (l'identità dell'*idem*) e identità del sé concepita come ipseità (*ipse*). «La rottura tra sé (*ipse*) e stesso (*idem*) esprime in ultima analisi, la più fondamentale rottura tra *Dasein* e semplice presenza, sotto mano»¹¹. Le categorie di identità del sé – identità numerica, che è l'unicità come opposta alla pluralità e come capacità d'essere re-identificato come lo stesso, in continuità attraverso il tempo e permanenza nel tempo – sono le astrazioni derivate da un modo più originale di intendere la ipseità, che, con Heidegger potremmo chiamare il porsi in questione del *Dasein*. «Solo il *Dasein* è *mio*, e più in generale sé»¹². La questione dell'identità è quindi qui concepita in senso attivo ed etico come questione del *chi* piuttosto che del *che cosa*. Mentre le questioni relative alla medesimezza tendono a portare il discorso sulle proprietà (caratteristiche dell'identificazione e della durata), il discorso focalizzato sull'ipseità attiene al campo d'azione eticamente modulato.

Il sé, sostiene Ricoeur, semplicemente non appartiene alla categoria dei fatti e degli eventi. Concepito come un agente, il sé e la sua identità è una questione *ascrizione*, dell'ascrivere ad un agente un'azione e, di conseguenza, di caratterizzarlo attraverso una *imputazione* morale. Come nel caso del *Dasein* considerato onticamente, la questione del carattere e dell'imputazione si interseca con le domande relative al 'cosa'. È nel racconto che l'intersezione tra gli atti dell'ipseità e le proprietà esterne della medesimezza, *ipse* e *idem*, si intersecano. Una soluzione narrativa agli estremi del cogito e anti-cogito presuppone a priori questa dialettica tra ipseità e medesimezza, dal momento che la maggior parte dei problemi delle teorie moderne sull'identità – tra cui il paradosso di Rimbaud, dell'auto-rinuncia – sono conseguenza diretta del mancato riconoscimento

⁹ E. Levinas, *Totality and Infinity*, trans. Alphonso Lingis, Duquesne University Press, 1969, p. 37.

¹⁰ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993, p. 99.

¹¹ Id., *Narrative Identity*, in *On Paul Ricoeur; Narrative and Interpretation*, ed. David Wood, Routledge, London, 1991, p. 191.

¹² Ivi, pp. 191-92.

dell'ipseità come modalità fondamentale del domandare. Le dialettiche totalizzanti per le quali Rimbaud è condannato da Levinas (ritorno al falso *cogito*) e la contro-premessa dell'anti-cogito, sono astrazioni all'interno del campo della semplice presenza sotto mano¹³. Dopo l'identificazione di quella falsa opposizione, Lévinas condanna Rimbaud, negando alla poetica un sostanziale ruolo filosofico.

Voglio concludere elaborando la soluzione narrativa che Ricoeur offre a questa falsa antinomia all'interno del contesto della sua lettura di testi letterari. In questo modo spero di dimostrare in quali modo l'etica ricoeuriana della lettura strappi il motivo modernista dell'auto-distanziamento e dell'auto-scrittura (proprio di Rimbaud, Proust e Woolf per citare solo tre autori) dalle grinfie di questa falsa antinomia e di sottolineare il modo in cui la poetica, contrariamente a ciò che pensava Levinas, implichi un'etica. Per porre questo obiettivo in termini più letterari, vorrei concludere dimostrando come Ricoeur rivendichi un'etica della poetica modernista contro la falsa caratterizzazione di un'ermeneutica dalla profondità naif, che si muoverebbe al recupero di una presenza nascosta. Implicitamente, la rivendicazione di Ricoeur di un'etica modernista, di un'auto-comprensione raggiunta attraverso la mediazione e lo svelamento di false certezze, si distingue anche dall'impasse etica dell'anti-cogito, indicata da autori del calibro di Hillis Miller e da altri lettori testualisti.

2.1) *Il conflitto narrativo. 'L'uomo senza qualità'*

La soluzione narrativa di Ricoeur, l'identità narrativa del sé implica il rifiuto della falsa antinomia tra cogito e anti-cogito. La soluzione presuppone la priorità dialettica dell'auto-interrogazione del *Dasein*, dell'ipseità oltre l'*idem*, e di azioni moralmente imputabili a qualcuno al di sopra delle proprietà esterne di identificazione di questo qualcuno. È nel racconto che Ricoeur individua la capacità di conciliare questi diversi aspetti dell'identità del sé. «L'atto di raccontare sembrerebbe essere la chiave per il tipo di connessione a cui si allude quando parliamo con Dilthey della 'coesione di una vita'»¹⁴. Ma per quale giustificazione o *meccanismo* la soluzione narrativa si distingue da un ingenuo 'gioco della stessità'? La risposta a questa domanda arriva dal moderno racconto di finzione, e dall'innesto che Ricoeur fa (su di esso) del modello aristotelico della costruzione dell'intrigo poetico, intesa come discordanza concorde. Una buona costruzione dell'intrigo, secondo Aristotele, comporta la disposizione dell'inevitabile, del necessario e del probabile, insieme alle istanze più improbabili e sorprendenti. Le storie migliori sono quelle in cui per caso, il casuale e lo scioccante sembrano arrivare attraverso un disegno. Una dinamica omologa può essere vista e trovata all'interno del regno dell'identità personale; proprio come l'autore deve armonizzare le forze del caso e dell'alterità all'interno di un modello di necessità e di coerenza, così l'individuo deve riconfigurare la propria identità di fronte alle circostanze alienanti. Il ciclo del conflitto e la riconfigurazione catalizza il racconto e determina il personaggio (i personaggi) della narrazione in entrambi i casi. Come sappiamo, Ricoeur sostiene una rivendicazione quasi-trascendentale della circolarità tra tempo e racconto. Dietro di essa si trova la visione preminente dell'immaginazione semantica, spogliata del suo substrato trascendentale, ma ancora costitutiva. L'omologia fra la costruzione dell'intrigo narrativo (o configurazione) e l'identità narrativa è in realtà un'unità; la configurazione narrativa del poeta nella finzione è un'istanza minore (un'intensificazione poetica) delle identificazioni immaginative soggiacenti ad ogni auto-comprensione. Eppure questo esempio poetico è soltanto un caso minore dal punto di vista pratico. In termini filosofici, la costruzione dell'intrigo letterario è cruciale per il chiarimento dell'immaginazione narrativa (per come la intende Ricoeur). Di più: il

¹³ Il conflitto tra cogito e anti-cogito riflette la continuità sotterranea tra soggetto e testo. Si rimanda per questo al cap. IV di S. Vlacos, *Ricoeur, Literature and Imagination*, cit.

¹⁴ P. Ricoeur, *Narrative Identity*, cit., p. 195.

racconto moderno di finzione, dove l'auto-identità è posta in primo piano come una questione a sé stante, in cui Ricoeur trova la sua giustificazione, la sua prova, per la complicità tra racconto e identità.

Vale la pena di sottolineare a questo punto che Ricoeur non sta cercando di predicare un messaggio universale sulla letteratura, come se tutta la letteratura sia ugualmente degna di nota in termini filosofici, ma di discutere un aspetto universalmente poetico intrinseco all'auto-comprensione. Frederic Jameson ha fatto notare con un certo grado di cinismo la preferenza di Ricoeur per i romanzi moderni in *Tempo e racconto*, come se la sua scelta di trascurare i romanzi postmoderni, i romanzi dell'anti-cogito e della spazialità, fosse metodologicamente orientat¹⁵. Seguendo Northrop Frye, Ricoeur legge l'evoluzione delle forme letterarie in maniera speculativa e riflessiva. Le risonanze ideologiche e antropologiche dell'opera sono intese come rifrazioni e permutazioni storiche di una struttura costante (ed eppure vacillante) d'immaginazione.

Il romanzo moderno abbonda di situazioni in cui la mancanza di identità di una persona è prontamente esposta, esattamente l'opposto di quella sorta di fissità che gli eroi trovano nel folklore, nell fiabe, ecc. Si potrebbe dire, a questo proposito, che il grande romanzo di XIX secolo, come Lukács, Bakhtine e Kundera lo hanno interpretato, ha esplorato tutte le combinazioni intermedie tra la completa sovrapposizione di medesimezza e ipseità e la completa dissociazione tra queste due modalità dell'identità¹⁶.

Da questo punto di vista è ovvio che nel ventaglio di tipi letterari (collettivamente così informativo), alcuni tipi e forme assumono maggiore importanza filosofica. È in quello moderno piuttosto che nel romanzo postmoderno, che la continuità tra racconto e identità può più facilmente essere percepita, perché è qui, dove si presume che l'identità sia ancora una domanda, che «la questione dell'identità è volutamente esposta come ciò che è posta in gioco nel racconto». Nelle narrazioni di Woolf, Mann e Proust, analizzate nel secondo volume di *Tempo e racconto*, Ricoeur collega la preoccupazione modernista con le modalità alternative di sradicamento e auto-recupero delle strutture sperimentali delle forme narrative. Come scrive Ricoeur, «la crisi del personaggio è correlativa alla crisi dell'identità della trama»¹⁷. Dal punto di vista storico, si può vedere come i testi modernisti oscillino tra le esigenze contrapposte di un'unità narrativa e di un conflitto narrativo, e mettano a nudo un conflitto intrinseco a tutte le modalità di autoconfigurazione narrativa, un conflitto tra le energie di armonizzazione del linguaggio comune (le frasi fatte di raccoglimento, causa ed effetto) e le forze alienanti dell'esperienza stessa. *À la recherche du temps perdu* di Proust è il massimo esempio del racconto modernista nel suo aspetto redentivo; l'io che parla, nella sua alterità, viene recuperato, redento, attraverso il ricordo e la riconfigurazione narrativa. La costruzione di Proust del 'non-identico Marcel' è un atto di auto-creazione che segue alla rinuncia del falso cogito nell'atto operata grazie ad un auto-distanziamento narrativo. Ma ciò che dimostra *L'uomo senza qualità* di Robert Musil all'altra estremità di questa scala narrativa, è che la disintegrazione narrativa e il mancato raggiungimento di un'identità narrativa non è mai una questione di mancanza d'identità. La premessa posta dietro i tre volumi del capolavoro di Musil – che nell'età moderna della diversità, spogliata delle sue certezze socialmente unificanti, vede i mantenimenti tradizionali del carattere, delle loro 'qualità' o proprietà, non più adeguati – informa in maniera ossessiva il suo protagonista, Ulrich. Scritto in più di 20 anni, il romanzo riflette i cambiamenti storico-sociali e intellettuali all'interno della vita di Musil, ma come dice Ricoeur, si tratta di una finzione della perdita di identità, piuttosto che di un suo recupero. L'urgenza di scrivere di un'identità libera da proprietà e da prospettive unificanti centrali, inaugura il collasso dell'identità di Ulrich e del racconto in cui è stato scritto. Il punto di

¹⁵ Cfr. F. Jameson, *Valences of the Dialectic*, Verso Books, London, 2009.

¹⁶ P. Ricoeur, *Narrative Identity*, cit., p. 195.

¹⁷ Ibid.

vista di Ricoeur, però, è che un «non-soggetto non è nulla rispetto alla categoria del soggetto»¹⁸. Forse la nauseata e paradossalmente auto-affermantesi *volontà* che c'è dietro *l'Unnameable* di Beckett afferma questo più volubilmente. Le qualità soggettive dell'identità, o anche la qualità della loro assenza, della non-identità, sono attributi secondari della semplice presenza sotto mano. La coerenza narrativa è un indice del sé nel suo rapporto con l'identità secondaria dell'*idem*, ma ciò che il racconto non sradica mai – anche nella sua forma più frammentata (o addirittura annullata) dal punto di vista temporale, spaziale e concettuale – è la questione ineliminabile del *Chi?*, presente in ogni discorso.

2.2) *Il conflitto e la saggezza tragica: 'Antigone'*

Come *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust, *l'Antigone* di Sofocle è saldamente posta all'interno del canone di soggetti letterario-filosofici. La sfida di Antigone al re suo zio, la sua lotta per seppellire il fratello in conformità con i dettami della pietà familiare e del costume (contro gli statuti civici della legge di suo zio), mette in scena un conflitto universale tra l'individuo e lo Stato. Più in generale, mette in scena un conflitto tragico d'interpretazioni, tra due sistemi inconciliabili di condotta. L'universalità di questo conflitto tragico, dell'incommensurabilità dell'interpretazione e dei suoi limiti estremi, è il cuore del fascino filosofico dell'*Antigone*. Secondo Martha Nussbaum, le tragedie morali ci aiutano ad apprezzare le particolarità storiche della nostra situazione e a percepire il ruolo puramente normativo svolto dai codici e dalle istituzioni sociali. In questo modo, possono renderci attenti nei confronti della nostra ottusità morale o della nostra disattenzione, e dei pericoli connessi all'adesione automatica alle regole di condotta socialmente sanzionate. In modo simile, nello studio che Ricoeur fa di questa tragedia, egli identifica una 'ristrettezza del punto di vista' delle prospettive del re Creonte e di Antigone, un'aderenza riduttiva e auto-contraddittoria rispetto ai principi posti dalle rispettive obbligazioni¹⁹.

Eppure mentre Ricoeur concorda con Nussbaum sulla questione centrale della percezione, i suoi ulteriori commenti su *Antigone* riflettono la distinzione qualitativa che viene operata tra la (propria) etica poetica e l'etica letteraria della Nussbaum. Antigone e Creonte sono moralmente ottusi, secondo Ricoeur, e, tuttavia, egli fa notare che il centro gravitazionale dell'intuizione simpatetica e tragica appartiene solo al personaggio di Antigone. Come spiega Ricoeur, la sua dedizione per il corpo del fratello morto e per il rito della sepoltura «attesta un legame tra i vivi e i morti, in cui si rivela il limite del politico (...), il carattere umano, troppo umano, di ogni istituzione»²⁰. La tragedia rappresentata da *Antigone* – e su questo la Nussbaum sarebbe d'accordo – nasce dalla vanità degli ideali umani e dalla fallibilità della giustizia. E, tuttavia, con l'individuazione dei limiti discorsivi della politica, Ricoeur mostra di fare un importante passo in avanti rispetto alla Nussbaum, al suo modello propedeutico e alle ingenuità esegetiche ed emotive a volte attribuiti al suo lavoro.

Ricoeur concorda con la Nussbaum sul fatto che quella tragedia implichi una risposta emozionale, ma quello che approva è l'opposizione gerarchica tra emozioni poetiche e riflessioni filosofiche, che la Nussbaum (nella sua tesi letterario-morale) e Lévinas (nel suo rifiuto della dimensione letterario-morale) entrambi sottoscrivono. Infatti, secondo la lettura ricoeuriana dell'*Antigone*, la nostra inclinazione verso questa pia fratellanza ha meno a che fare con l'emozione e con il senso di una certa superiorità morale (perché in questo Antigone non è meno ottusa di suo zio), e invece ha maggiormente a che fare con un riconoscimento intellettuale conseguente al suo legame mortale, vale a dire con i limiti dell'interpretazione e con il carattere umano troppo umano di ogni istituzione sociale.

¹⁸ Ivi, p. 196.

¹⁹ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993, p. 349.

²⁰ Ibid.

«L'insegnamento che l'etica riceve ad opera del tragico fa emergere il riconoscimento di questo limite [intellettuale]», un limite che il personaggio miticamente e simbolicamente 'sovradeterminato' di una tragedia antica è adatto a presentare²¹. La tragedia per questo motivo è irriducibile «ad un semplice modalità della scelta e della deliberazione, quale viene descritta da Aristotele e da Kant»²². Piuttosto che presentare una modalità superiore di pensiero etico, produce 'un'aporia etico-pratica' nel cupre del nostro ragionamento. Il conflitto tragico è in-trattabile, non-negoziabile; segna i limiti del ragionamento e l'«inevitabilità del conflitto nella vita morale». Ma piuttosto che condannarci al pathos, l'aporia interpretativa che sta nel cuore della tragedia rappresenta una sfida per l'immaginazione; di fronte alle limitazioni della ragione, il riconoscimento tragico presenta una sfida alla nostra 'convinzione', incoraggiando una modalità di saggezza pratica e riflessiva.

Rifiutando di apportare una 'soluzione' ai conflitti che la finzione ha reso insolubili, la tragedia dopo aver disorientato lo sguardo, condanna l'uomo della praxis a riorientare l'azione, a proprio rischio e pericolo, nel senso di una saggezza pratica in situazione, che *risponda*, nel migliore dei modi, alla saggezza tragica²³.

Piuttosto che sottolineare l'impossibilità della saggezza morale, le risonanze irriducibili e mitiche della tragedia ci aiutano a circoscrivere i limiti del ragionamento sistematico. Attraverso la sua singolarità e la sua sovradeterminazione simbolica, la tragedia presagisce il bisogno di una modalità particolare di saggezza immaginativa in situazione. In questo modo, Ricoeur collega il pathos tragico dell'interpretazione al potere dell'azione.

[tr. it. di Sterpeta Cafagna]

²¹ Ivi, p. 349.

²² Ivi, p. 346.

²³ Ivi, p. 352.

Henry Venema

La lettura rfigurativa e l'identità narrativa in Paul Ricoeur.¹

Abstract: This paper explores the relation between personal identity and story telling. In particular I examine how Paul Ricoeur links narrative discourse to identity formation. For Ricoeur stories are not simply aesthetic objects disconnected from experience, but are rooted in the very fabric of life and have the capacity to profoundly refigure our world. Narrative discourse and life are for Ricoeur dialectically tied to each other through a 'mimetic arc'. This, however, poses interesting problems and difficulties. How do stories affect the transformation of experience? According to Ricoeur the identity of the text can be incorporated into my own personal and communal identity through a mode of analogical transfer. This is the art of interpretation, the art of selfhood, the performative process of becoming a self in relationship with others.

Questo articolo esplora il rapporto tra l'identità personale e il racconto (*story telling*). In particolare esamino come Paul Ricoeur colleghi il discorso narrativo alla creazione dell'identità. Per Ricoeur le storie non sono semplicemente oggetti estetici scollegati dall'esperienza, ma sono radicate nel tessuto stesso della vita e hanno la capacità di rfigurare profondamente il nostro mondo. Il discorso narrativo e la vita sono per Ricoeur dialetticamente legati tra loro attraverso un 'arco mimetico'. Questo, tuttavia, pone problemi interessanti e difficoltà. Come fanno le storie a trasformare un'esperienza? Secondo Ricoeur l'identità del testo può essere incorporata nella mia identità personale e comunitaria attraverso una modalità di trasferimento analogico. Questa è l'arte dell'interpretazione, l'arte del sé, il processo performativo di diventare un sé in rapporto agli altri.

Keywords: *Narrative, Life, Identity, Story telling, Mimetic Arc*

Parole chiave: *Ricoeur, narrativa, vita, identità, racconti, arco della mimesis*

Ogni sera sono abituato a leggere i racconti della buonanotte a mia figlia di cinque anni. Poco importa se, in particolare, una storia degli orsi Berenstain sia stata letta almeno un centinaio di volte; sentirla ancora una volta non la annoia mai. Anche se prima che legga la storia lei sa già cosa accadrà e ricorda perfettamente l'ordine narrativo. La sorpresa per la sua capacità infinita di ricordare i dettagli della storia è inferiore solo alla gioia che riscopre nel riconoscere le parole e impararle a leggere. Ogni nuovo libro, mi rende testimone della trasformazione del mondo di mia figlia: posso letteralmente vedere sul suo viso la reazione: qualcosa sta accadendo proprio a lei. Alla lettura del terzo o quarto capitolo, gli occhi mi si chiudono, ma mia figlia mi spinge a finire di leggere la storia. La sua mente vola attraverso le ripetizioni e i cambiamenti di ogni pagina; l'avventura della sua immaginazione continua ad espandersi, nel bisogno di conoscere la fine della narrazione. Questa non è la conclusione di una necessità logica; al contrario, le storie finiscono per necessità solo attraverso il completamento degli eventi che sono necessari per poter raccontare la storia stessa. Qualcosa si trasmette, succede qualcosa attraverso la lettura della storia, qualcosa che non può essere ridotto semplicemente al trasferimento di informazioni. Leggere trasforma la nostra immaginazione, rigura il nostro mondo (di esperienza) e aiuta la narrazione della nostra identità, del senso di noi stessi. Ora, se questo può accadere con le storie degli orsi Berenstain, immaginate cosa accadrà quando mia figlia leggerà Shakespeare, Sartre o la Sacra Scrittura.

¹ [Nota della traduttrice] La versione originale in lingua inglese di questo saggio, *Paul Ricoeur on Refigurative Reading and Narrative Identity*, è stata pubblicata in "Symposium", 2000, IV, 2, pp. 237-248. Si ringraziano l'autore e la rivista per il permesso di traduzione.

Vorrei concentrarmi su questo aspetto del leggere storie. Qual è la relazione affettiva tra il testo e il lettore? E quale funzione hanno le storie nella formazione di una identità? Se, come credo sia vero, il viaggio alla scoperta del sé è portato al linguaggio attraverso il discorso narrativo, allora si potrebbe anche sostenere che il compito di diventare un sé non prende forma soltanto attraverso il linguaggio narrativo, ma è costituito attraverso la modalità narrativa del discorso stesso. In altre parole, il venire a patti con *chi sono* avviene non solo attraverso la costruzione di narrazioni personali; arrivo a capire me stesso come personaggio all'interno delle storie che racconto su di me e vedo la possibilità di essere diverso nelle storie degli altri. Leggere apre il mio mondo a infinite possibilità, a variazioni di me stesso che possono apparire reali. Posso immaginarmi come un personaggio all'interno di una storia, perché anch'io sono un personaggio all'interno della mia storia. Posso identificarmi con i personaggi di una narrazione perché la mia identità è intrinsecamente narrativa nella sua struttura. In questo saggio voglio riflettere sull'intersezione tra storia e lettore, come la intende Paul Ricoeur.

1) Narrazione (*narrative*)² e identità narrativa

Nei suoi magnifici tre volumi di *Tempo e racconto* (1984-1988)³, Ricoeur si lancia in una complessa e dettagliata analisi della connessione tra discorso narrativo ed esperienza umana. Egli afferma che la funzione narrativa è «il mezzo privilegiato grazie al quale ri/configuriamo la nostra esperienza temporale confusa, informe e, al limite, muta»⁴. Ricoeur mostra con attenzione come la modalità narrativa permetta insieme la diversità e l'esperienza di unità e di ordine, altrimenti incomprensibili, delle azioni umane (oltre a mostrare l'unità della storia e l'ordine dell'intreccio). Anche se Ricoeur insiste sul fatto che questi tre volumi sono destinati a rivelare la necessaria correlazione tra narrazione ed esperienza – una correlazione dove l'esperienza «diviene tempo umano nella misura in cui questo è articolato in modo narrativo»⁵ e, viceversa, dove la narrativa «è significativa nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza»⁶ – il vero scopo di *Tempo e racconto* rimane un po' nascosto. È soltanto alla fine del terzo volume di *Tempo e racconto* che la vera intenzione di tutta l'opera si rivela: «è questo il nocciolo duro dell'intera nostra ricerca; infatti è solo in questa ricerca che con pertinenza sufficiente si rispondono l'aporetica del tempo e la poetica del racconto (*narrative*)»⁷.

Questa rivelazione è davvero importante, se si considera che i tre volumi di *Tempo e racconto* sono lunghi più di ottocento pagine e che in essi l'unica trattazione tematica del concetto di identità narrativa si dispiega in sole quattro pagine e sembra essere un pensiero successivo, in risposta ai problemi persistenti che le indagini di Ricoeur sulla narrativa non sono state in grado di risolvere⁸.

² [Nota della traduttrice] È noto che il termine *récit* in francese viene tradotto nella lingua inglese con *narrative*, mentre nella lingua italiana il titolo della trilogia ricoeuriana è tradotto con *Tempo e racconto*. In questo contesto abbiamo preferito mantenere il *récit* francese più vicino all'inglese *narrative*, traducendolo in italiano con *narrativa*, scelta voluta anche per mantenere la relazione del sostantivo con l'aggettivo presente nell'espressione 'identità narrativa'. Là dove, come in questo caso, viene reso in maniera differente, verrà posto tra parentesi il termine originale.

³ P. Ricoeur, *Tempo e Racconto* Vol. 1, Jaca Book, Milano 1983; Id., *Tempo e Racconto* Vol. 2, Jaca Book, Milano 1987; Id., *Tempo e Racconto* Vol. 3, Jaca Book, Milano 1988 (Da ora in poi TR1, TR2, TR3).

⁴ TR1 p. 10.

⁵ TR1 p. 15.

⁶ Ibidem.

⁷ TR3 p. 413.

⁸ In una nota a piè di pagina a conclusione dei tre volumi di *Tempo e Racconto* Ricoeur scrive che «queste conclusioni dovrebbero chiamarsi postfazione. Derivano, infatti, da una rilettura compiuta circa un anno

Questo può sembrare sorprendente: la ricerca dell'identità dovrebbe avvenire senza alcuna sorpresa per chiunque abbia familiarità con le opere di Ricoeur. Sempre alla ricerca del fondamento della creatività umana, Ricoeur ha esplorato la molteplicità dei modi in cui il discorso creativo porta l'esperienza al linguaggio. Nonostante abbia condotto indagini sul segno, il simbolo o il mito, sul linguaggio della confessione o della regressione, sul potere della metafora di vedere la realtà in un modo completamente nuovo, o sulla capacità della narrativa di tenere insieme la nostra situazione, Ricoeur è da sempre alla ricerca di una risposta alla domanda *Chi?*, chi sono io che posso essere detto in tanti modi diversi? Il problema dell'identità narrativa, come sviluppato nei tre volumi di *Tempo e racconto*, è solo un'altra variazione della domanda *Chi?*. La narrativa, come tutte le altre forme di discorso creativo, porta con sé l'esperienza del linguaggio, ma in questo caso si tratta dell'esperienza della temporalità e dell'azione. Le narrazioni costruiscono mondi possibili, dove chi agisce è costretto a cambiare e a modificare la propria soggettività in cerca della propria identità.

Gli eventi delle nostre storie comuni formano una grande diversità di testi intrecciati tra loro, attraverso i quali cerchiamo di costruire una narrazione significativa di chi siamo in relazione agli altri. La differenza e l'alterità del passato ricevuto sono riprese attraverso l'uso del processo immaginativo o della produzione di storia, e viene dato ordine e significato ad esse in relazione alla nostra ricerca di identità. Cercare la propria identità significa accettare la responsabilità del proprio passato in relazione al proprio presente *spazio d'esperienza* e in relazione all'*orizzonte di attesa* per il futuro⁹.

Si tratta del tentativo di creare una narrazione completa a partire dalla diversità di eventi che, in quanto soggetto agente, vivo e patisco. Per Ricoeur:

questa interpretazione narrativa della teoria psicanalitica implica che la storia di una vita proceda da storie non raccontate e represses, in direzione di storie effettive che il soggetto potrebbe assumere e considerare costitutive della sua identità personale. È proprio la ricerca di tale identità personale che assicura la continuità tra la storia potenziale o incoativa e la storia repressa di cui noi ci assumiamo la responsabilità¹⁰.

La ricerca dell'identità è legata al passato vissuto, ma richiede che il passato venga segnato da un marchio di proprietà. Il nostro frammentato passato storico deve essere dato al linguaggio, che avrà il potere di riconfigurare la nostra esperienza così come noi la costruiamo attraverso la nostra identità personale e sociale. È un processo interpretativo che inizia con quella che Ricoeur chiama «esperienza prefigurata» e si conclude con la «rificazione» della nostra esperienza: processo che è sia ricettivo che creativo. La funzione narrativa è un lavoro di fantasia, che si costruisce nell'intreccio di storie che danno una forma linguistica alla mediazione che si svolge tra la diversità di esperienze temporali vissute e il momento unificante dell'azione¹¹. Con l'organizzazione di eventi storici in una unità narrativa, le società e gli individui possono testimoniare chi sono e come vogliono sottolineare la loro esistenza al mondo. Questo processo che si muove dalla prefigurazione, attraverso la configurazione, verso la rificazione dell'esperienza, offre proposte concrete per vivere, offre prescrizioni per identità rinnovate che diverranno

dopo il completamento di *Tempo e Racconto III*. La redazione di tali conclusioni è contemporanea dell'ultima revisione del manoscritto» (TR3 p. 369, nota 1).

⁹ Cfr. TR3 p. 318.

¹⁰ TR1 p. 122.

¹¹ Il momento unificante dell'azione è delineato da Ricoeur con il concetto di "iniziativa", per cui l'azione costituisce l'identità e l'essere dell'agente: «Io faccio (il mio essere è un mio atto)». (Cfr. P. Ricoeur, *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano 1989, p. 262). Eppure, come vedremo, non è chiaro che tipo di iniziativa voglia mettere in evidenza: una descrizione dell'agente, dell'identità o di se stesso? Cfr. TR3 p. 350 sgg.

costitutive della propria identità attraverso la decisione, l'impegno della scelta e l'azione. Quali narrazioni possono offrirsi come modelli linguistici immaginari (o come modelli di vita identificabili con chi siamo) attraverso l'unione di vita e racconto (*narrative*), unione che si ottiene attraverso il rapporto riconfigurante del mondo del testo con il mondo del lettore?

In modo cruciale, per quanto riguarda l'argomentazione, Ricoeur accetta prontamente – e non dimentica di esaminare¹² – le difficoltà poste dall'intersezione e dal rapporto esistente tra vita e racconto (*narrative*). Ricoeur sostiene che il collegamento tra narrativa ed esperienza temporale non è casuale, ma «presenta una forma di necessità transculturale»¹³. La narrativa e l'esperienza sono legate dal potere operativo «dell'arco mimetico» d'interpretazione¹⁴. L'interpretazione del mondo temporale dell'esperienza umana avviene attraverso configurazioni narrative modellate da strutture pre-narrative, configurazioni che sono completate dal ritorno al mondo del lettore. Questo è il significato del processo narrativo. La narrativa media tra la sedimentazione e l'innovazione del campo pratico dell'esperienza umana. Ricoeur scrive: «la mia tesi è che il senso stesso dell'operazione di configurazione costitutiva della costruzione dell'intrigo, risulta appunto dalla sua posizione intermedia tra le due operazioni che chiamo *mimesis 1* and *mimesis 3*»¹⁵.

Scegliendo il termine *costruzione dell'intreccio* Ricoeur spera di cogliere il carattere dinamico del rapporto tra esperienza e racconto (*narrative*). La costruzione di storie è solo un momento dell'«intero arco delle operazioni grazie alle quali l'esperienza pratica» viene intesa¹⁶. L'atto di configurazione della narrativa ha inizio con «una pre-comprensione del mondo dell'azione: delle sue strutture intelligibili, delle sue risorse simboliche e della sua natura temporale»¹⁷; ma trova compimento nella 'applicazione' dell'intenzione referenziale della storia nella vita del lettore o dell'ascoltatore.

È compito dell'ermeneutica ricostruire l'insieme delle operazioni grazie alle quali un'opera si eleva dal fondo opaco del vivere, dell'agire e del soffrire per esser data dall'autore ad un lettore che la riceve e in tal modo muta il suo agire¹⁸.

E, così facendo, crea cambiamenti e soddisfa il suo significato. L'espressione «costruzione dell'intreccio» indica un profondo e necessario collegamento tra le storie che raccontiamo su noi stessi e la struttura dell'esperienza umana da cui le narrazioni nascono e in cui finiscono. Il discorso narrativo è per Ricoeur una stazione intermedia di riflessione o il momento critico di distanziamento, che, pur ontologicamente radicato nel mondo pratico dell'esperienza, consente la variazione immaginativa di ciò che è ricevuto, per far sì che le narrazioni possano riconfigurare o riorganizzare l'esperienza in modelli più significativi. Per Ricoeur il significato ultimo della connessione tra la narrativa e la vita si trova nella analoga trasferibilità dell'identità del testo a quella delle persone e delle comunità, a titolo di lettura pre-figurativa.

La difficoltà di questa posizione è, però, subito riconosciuta da Ricoeur. Sebbene l'identità narrativa sia proposta come risoluzione poetica ai problemi della narrativa e

¹² In particolare David Can (1986) considera il racconto (*narrative*) di Ricoeur come artificio letterario che sottopone l'esperienza a regole narrative piuttosto che vedere le caratteristiche temporali dell'esperienza come elementi costitutivi della composizione narrativa. Per ulteriori approfondimenti si veda #4.3.

¹³ TR1 p. 91.

¹⁴ Cfr. TR1 p. 92.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ TR1 p. 94.

¹⁸ TR1 p. 92.

dell'esperienza, «l'identità narrativa non è una identità stabile e senza fessure»¹⁹. L'*applicazione* dell'unità narrativa di un testo all'identità personale è lontana dall'essere un semplice gesto. Non esiste un solo testo; tuttavia deve esserci colui che (agente) deve appropriarsi di significati narrativi per formare la propria identità non solo come testo tra gli altri, ma come la storia di una vita che riflette l'identità personale.

La selezione di significati importanti, che devono diventare rappresentativi di ciò che io sono, comporta procedure molto complesse nel corso della vita. Ad accrescere questo problema, l'affermazione di Ricoeur che la vita non potrà mai offrire una *mediazione totale*²⁰. L'identità narrativa è «*mediazione* aperta, incompiuta, *imperfetta*, cioè una rete di prospettive incrociate tra l'attesa del futuro, la ricezione del passato, il vissuto del presente, senza *Aufhebung* in una totalità in cui la ragione della storia e la sua effettività coinciderebbero»²¹. Non c'è una meta-narrativa che può totalizzare la mia esperienza. L'identità narrativa è un'identità plurale, fatta di tante storie. «Come è possibile comporre diversi intrighi a proposito dei medesimi accadimenti (...) (*come accade per i quattro Vangeli*), così è sempre possibile costruire sulla propria vita intrighi differenti, anzi opposti»²².

Ricoeur è convinto che il suo concetto di identità sia legato a una diversità che nessuna narrazione (*narrative*) può insabbiare e riconoscere come regola unificante. «L'identità narrativa diviene il titolo di un problema, così come quello di una soluzione»²³.

2) La rifigurazione attraverso la lettura ricettiva

L'identità narrativa cerca di colmare il divario tra il linguaggio e la vita, completando il mondo del testo attraverso il mondo del lettore. La comprensione è incompleta, fredda, senza vita, senza la trasfigurazione del mondo di chi cerca di capire. Quindi, la lettura è, secondo Ricoeur, un atto di accoglienza che è «al tempo stesso rivelante e trasformante»²⁴. La lettura è un lavoro di 'applicazione'. «È soltanto nella lettura che il dinamismo di configurazione compie il proprio percorso. Ed è al di là della lettura, nell'agire effettivo, reso istruito dalle opere ricevute, che la configurazione del testo si tramuta in rifigurazione»²⁵.

Nel momento in cui la lettura segna il percorso di applicazione narrativa per creare azioni importanti, segna anche l'intersezione che dà all'«opera letteraria (...) la significanza completa»²⁶. Il rapporto tra «il mondo del testo e il mondo dell'uditore o del lettore *richiede* il fenomeno di lettura, del quale abbiamo appena colto il ruolo strategico nell'operazione di rifigurazione»²⁷. Bisogna essere in grado di *figurarsi che*²⁸ il mondo temporale del lettore possa essere *visto* come il mondo di un testo narrativo per rifigurare in modo nuovo la nostra esperienza più personale. Le narrazioni sia storiche che di finzione rifigurano l'esperienza sotto questa regola di analogia, che è, sotto il dominio di costruzione dell'intreccio, governata dalla logica della metafora, logica che riconnette l'arte alla vita attraverso la trasformazione del «visto come» nell'«essere come».

¹⁹ TR3 p. 378.

²⁰ TR3 p. 317.

²¹ Ibidem.

²² TR3 p. 378. Corsivo dell'Autore.

²³ TR3 p. 379.

²⁴ TR3 p. 242.

²⁵ TR3 p. 243.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ivi, pp. 243-244. Corsivo dell'Autore.

²⁸ TR3 p. 280.

Questo compito di rifigurazione narrativa richiede un atto di immaginazione produttiva che costruisce interattivamente il significato del testo. Mentre la forza retorica del testo *influisce* sul lettore, l'interazione tra il mondo del testo e il mondo del lettore richiede una risposta *attiva* da parte di quest'ultimo. Come spiega Ricoeur: «questo essere segnato ha questo di notevole, che combina, in una esperienza di tipo particolare, una passività e una attività, che permettono di designare come *ricezione* del testo l'*azione* stessa del leggerlo»²⁹. L'effetto della retorica della persuasione sul lettore è passiva; il significato del mondo del testo risulta invece dall'*atto di lettura*³⁰. Tenendo a mente questa dualità nell'atto della lettura reattiva, Ricoeur fa riferimento al lavoro di Wolfgang Iser e Roman Ingarden³¹. In particolare, Ricoeur si concentra sull'appropriazione di Iser del concetto di natura incompleta dei testi letterari di Ingarden: incompleta per quanto riguarda l'attuazione della attività creatrice di immagini (*image-building*) e il mondo del testo³². Poiché il testo richiede un lettore per avviare la volontà letteraria della *sequenza di frasi*, e poiché cambia, in questo modo, il compimento della volontà letteraria ogni volta che la storia viene letta, Iser conclude che il testo deve avere un *punto di vista itinerante*³³. Questo concetto «esprime questo duplice fatto che la totalità del testo non può mai essere percepita ad un tempo; e che, situati a nostra volta all'interno del testo letterario, anche noi viaggiamo con esso nella misura in cui la nostra lettura progredisce»³⁴. La natura indeterminata del punto di vista rivela un rapporto dinamico paragonabile all'atto della costruzione dell'intreccio. Leggere è un *dramma della concordanza discordante*, in cui il tentativo di *concretizzazione creatrice di immagini* oscilla tra gli estremi di un'intera «carenza di determinazione [e] un eccesso di senso»³⁵. In *questa ricerca di coerenza* il lettore oscilla tra l'illusione della familiarità completa e

la smentita inflitta dal sovrappiù di senso, il polisemantismo dell'opera, insieme a tutti i tentativi del lettore per aderire al testo e alle sue istruzioni. (...) La 'buona' distanza rispetto all'opera è quella in cui l'illusione diviene volta a volta irresistibile e insostenibile. Quanto all'equilibrio tra questi due impulsi, non è mai, a sua volta, compiuto³⁶.

Leggere è un'*esperienza vitale*³⁷ che chiede ai lettori di concretizzare l'immagine del testo attraverso la rifigurazione della propria esperienza. Mai statico, ogni atto di lettura entra in uno scambio dinamico tra la struttura configurata del testo e il mondo immaginario di senso, sia per cadere preda alla sua forza persuasiva e soccombere all'illusione di familiarità, sia per appropriarsi di una parte della sua polisemanticità e per trasformare l'esperienza. L'atto della lettura vive all'interno della dialettica «libertà e condizionamento»³⁸, che è, nello spazio della immaginazione che costantemente Ricoeur descrive, una combinazione di attività e passività. Secondo Ricoeur, questo atto di lettura ricettiva deve essere anche inteso in relazione alla «*ricezione pubblica* dell'opera»³⁹. Sebbene ogni atto di lettura sia una risposta individuale, il significato del testo è sempre inteso dall'individuo 'in comune' con gli altri lettori e con le diverse tradizioni in cui viene

²⁹ TR3 p. 257.

³⁰ Cfr. TR1 p. 124.

³¹ Sull'importanza della lettura negli ultimi 25 anni vedere U. Eco, *Intentio Lectoris: The State of the Art*, in *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1990, pp. 44-63.

³² Cfr. TR3 p. 259.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ TR3 p. 261. Corsivo dell'Autore.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Cfr. TR3 p. 275.

³⁹ TR3 p. 264.

letto. Ogni generazione risponde ad un testo attraverso la propria «logica della domanda e della risposta»⁴⁰, sperando di trovare «una soluzione per la quale deve a sua volta trovare le domande adeguate, quelle che costituiscono il problema estetico e morale posto dall'opera»⁴¹. Questa è propriamente la *Wirkungsgeschichte* del testo, per usare l'espressione di Hans Georg Gadamer. In questo modo, il rapporto tra un individuo e una comunità di lettori apre la soggettività a una diversa dimensione di alterità. Per comprendere un testo devo acquisire 'conoscenza' di un altro mondo di riferimento, comune agli altri lettori.

L'obiettivo della lettura *con* gli altri ha per effetto una risposta che produce non solo una configurazione intelligibile del testo, ma, più significativamente, la rfigurazione dell'esperienza mediante la conoscenza intersoggettiva. Per comprendere veramente un testo bisogna portarlo a compimento nella vita; pertanto «è l'applicazione che orienta teleologicamente l'intero processo»⁴². Aniché lasciare il lettore con un astratto «riconoscimento dell'alterità del testo»⁴³, Ricoeur sostiene che il processo di narrazione deve superare questa differenza costruendo un'uguaglianza o un'identità tra testo e lettore. Utilizzando la distinzione triadica di Hans Robert Jauss tra «poiesis, aisthesis, catarsi», Ricoeur spiega che il piacere estetico ricevuto dall'attualizzazione del mondo del testo, se deve ritornare al mondo vivente del lettore, deve andare oltre l'esperienza estetica per effetto catartico «più morale che estetico dell'opera; valutazioni nuove, norme inedite vengono proposte mediante l'opera, che affrontano o scuotono i 'costumi' correnti»⁴⁴.

L'effetto catartico allontana il lettore dal mondo immaginativo di significato e lo porta a chiarire l'esperienza mediante l'istruzione morale che la lettura ha prodotto. Questa è la chiave del concetto di rfigurazione di Ricoeur. «Grazie alla chiarificazione che essa esercita, la *catharsis* abbozza un processo di trasposizione, non soltanto affettiva ma cognitiva, che può essere accostato all'*allegoresi*, la cui storia risale alla esegesi cristiana e pagana»⁴⁵.

Per rappresentare un'esperienza bisogna trovare un'analogia tra testo e lettore. La lettura non si limita a estrarre il contenuto morale dal testo, ma tenta di forgiare una congiunzione di identità tra il testo e il lettore. Questa trasposizione di nuove valutazioni e norme richiede che il lettore attualizzi valutazioni e norme nel mondo intersoggettivo, proprio del soggetto che agisce e patisce. Il lettore deve identificarsi con questo mondo e assumersene la responsabilità; l'effetto catartico ha infatti ripercussioni riguardo al momento dell'iniziativa e dell'azione, del momento che definisce chi siamo. In altre parole, l'arco narrativo è completato da un'applicazione allegorica del mondo del testo al mondo immediato del lettore; questo processo non è secondario rispetto al significato del testo, che è inseparabile dal significato testuale. E poiché l'arco narrativo costituisce i modi necessari a comprendere un'esperienza, per capire il testo bisogna rendere la propria soggettività identica a quella proposta dal testo. Questa non è solo una identificazione che riguarda il contenuto del testo, ma la struttura stessa del testo diventa tutt'uno con il lettore attraverso l'applicazione catartica. Vedere se stessi come quelli proposti dal testo accade, mediante la scelta e l'azione, nella misura in cui si diventa se stessi come proposti dal testo. La rfigurazione trasforma, più delle valutazioni morali, la vera identità di colui che si assume la responsabilità di sé; e le azioni configurate dal mondo del testo vengono trasformate dalle possibilità che il mondo del testo propone. La lettura permette il

⁴⁰ TR3 p. 266.

⁴¹ TR3 p.269.

⁴² TR3 p. 270.

⁴³ TR3 p. 272.

⁴⁴ TR3 p. 273.

⁴⁵ TR3 pp. 273-274.

trasferimento di analogia dal testo al lettore secondo una pratica prevista. Attraverso la distanziamento, l'immaginazione nasce dall'esperienza e il mondo umano dell'azione è trasformato sotto il potere rfigurativo della lettura stessa.

Come spiega Ricoeur, «questa (*la lettura*) appare volta a volta come una *interruzione* nel corso dell'azione e come un *rilancio* verso l'azione»⁴⁶. Essa è allo stesso tempo «stasi e impulso», per distanziarsi e per agire nel mondo dell'umano agire e soffrire. La lettura apre uno spazio immaginativo all'interno di un'esperienza in grado di influenzare l'esperienza stessa. In questo mondo immaginativo viene effettuato un collegamento analogo tra l'identità dei testi e quella delle persone, uno spazio entro cui la fantasia si ricollega alla vita per avviare nuove azioni, un nuovo inizio: «cominciare per continuare: un'opera deve venir di seguito»⁴⁷. L'inizio dell'azione avvia la transizione da un mondo di possibilità a un'effettiva opera di formazione dell'identità da parte di colui che deve assumersene la responsabilità. La lettura rfigurativa è una «provocazione ad essere e agire altrimenti... grazie ad una decisione che fa dire a ciascuno: qui io sto»⁴⁸, questo è ciò che sono e questo è ciò che ho fatto! Io sono colui che è disposto ad accettare la responsabilità di questa azione! Ma se questo spazio di immaginazione e di esperienza è il luogo dove si forma l'identità personale e comune, il luogo dove dovrei scambiare il mio ego per un sé fedele all'altro, chi è questo *io* che si impone? chi è questo *io* che vuole essere costantemente in relazione ad un altro? che cosa è questa storia di me, il sé, se stesso, il mio ego, la mia soggettività, la mia identità, «identità compresa nel senso di un se stesso (ipse)»⁴⁹ cioè il sé *soggetto individuale*⁵⁰? Per il Ricoeur di *Tempo e racconto*, il 'Chi?' rimane senza una risposta chiara. Tuttavia mi identifico in molti testi così come posso non ritrovarmi in altri, tanto da poter riscrivere la mia identità attraverso la narrativa e rendere questo compito infinito.

Allora, alla fine, Ricoeur ci dice chi siamo? Beh, no; e giustamente no. Ricoeur non può né deve avere nulla da dire su chi sono io; solo io e chi mi conosce può farlo. L'ipseità è pratica, è progetto, un processo performativo di cui posso dare un resoconto semantico o narrativo. Ma solo tu puoi raccontarmi la tua storia e io posso dirti la mia. Per Ricoeur è, in effetti, vero che le nostre storie sono interpretazioni di narrazioni incomplete di una serie di eventi ricchi di momenti significativi e significati fondamentali, significati che sono in relazione agli altri: che mi richiedono di offrire la mia storia (frammentata) come il compito della costituzione della mia ipseità

Questo sono io: il padre felice che narra e si interrompe nel raccontare le storie a sua figlia. Questo sono io: che trovo il senso di me stesso nei teneri momenti di intimità con coloro che amo; e con questo particolare altro, una bimba di cinque anni che ridacchia e chiede che continui. Questo frammento della mia storia che racconta storie, una storia di storie condivise è un momento ripetuto, comune a tutti coloro che abbiano letto almeno una volta una storia per il proprio bambino. Questo è quello che sono? Ed è questo ciò che significa esercitarsi ad essere un'ipseità?

Beh, è certamente parte della mia storia in quanto ipseità un breve racconto del mio rapporto mistico di comunione e amore che ho bisogno di dire continuamente a me stesso.

Una storia rfigurativa che ho bisogno di ripetere in modo originale, che devo ripetere a me stesso più e più volte, per trasformare il mio io dall'essere *visto* come immagine familiare all'essere realmente intimo a coloro che mi sono più vicini.

[tr. it. di Valentina Patruno]

⁴⁶ TR3 p. 277. Corsivo nostro.

⁴⁷ TR3 p. 351.

⁴⁸ TR3 p. 379.

⁴⁹ TR3 p. 375.

⁵⁰ Cfr. TR3 p. 376.

George H. Taylor¹

Ricoeur, la narrazione e il giusto.

Abstract: Building on Paul Ricoeur's theories of narrative and legal judgment, George Taylor's essay argues that determination of the just remains an ongoing task of contingent judgment. Just as narrative transforms a sedimented tradition to incorporate the new and discordant through innovation, so does legal judgment require supplementation and correction of an existing legal principle as that principle is applied to a new set of facts. Legal logic is not a matter of inevitability but of human choice, human judgment, and human creativity. We can look back on the evolution of human notions of justice and see logic in its development, but the logic could have developed quite differently.

Lavorando sulle teorie ricoeuriane della narrazione e del giudizio giuridico, il saggio di George Taylor sostiene che la determinazione del giusto rimane un compito permanente del giudizio in situazione. Così come la narrazione trasforma una tradizione sedimentata per incorporare ciò che è nuovo e discordante attraverso l'innovazione, così anche il giudizio giuridico richiede l'integrazione e la correzione di un principio giuridico esistente, nella misura in cui questo viene applicato ad una nuova serie di fatti. La logica giuridica non è il campo dell'inevitabilità, ma quello delle scelte umane, del giudizio umano, della creatività umana. Possiamo guardare all'indietro e, osservando l'evoluzione delle nozioni umane di giustizia, vedremo la logica del loro sviluppo: ma vedremo anche che questa logica avrebbe potuto svilupparsi in modo molto diverso.

Keywords: *Legal Hermeneutics, Justice, Contingency, Imagination, Metaphor*

Parole chiave: *Ermeneutica giuridica, giustizia, contingenza, immaginazione, metafora*

In questo articolo ho fatto ricorso al lavoro del filosofo Paul Ricoeur per mettere in relazione temi apparentemente eterogenei come quelli della narrazione² e della giustizia. La mia tesi nasce a partire dall'affermazione di Ricoeur secondo cui «noi parliamo di umanità non solo come una specie, ma di fatto come un compito, dato che l'umanità non esiste da nessuna parte»³. Nonostante si possa pensare a narrazione e giustizia partendo dalla prospettiva per cui si tratta di termini già assodati – con una storia già definitiva o con principi già esistenti che tentiamo di mettere in pratica – io vorrei interconnettere narrazione e giustizia come compiti (*tasks*): non come termini già stabiliti ma aperti, incompleti e legati alla creatività umana.

Mi sembra dunque appropriato introdurre un articolo sulla narrazione con un breve racconto. Vorrei paragonare quanto è stato sostenuto sull'evoluzione umana con la relazione sussistente tra la narrazione ed il giusto. Il biologo evoluzionista Steve Jay Gould afferma che l'evoluzione sulla terra è soggetta a contingenze (*contingency*) significative. La storia della terra è testimone di periodi durante i quali ci sono state estinzioni di massa, durante i quali – in circostanze estreme – un'alta percentuale di specie non sono riuscite a sopravvivere. Probabilmente il più celebre ed evidente di questi accadimenti è l'asteroide che ha colpito la terra sessantacinque milioni di anni fa. Le polveri e le ceneri prodotte hanno causato un grave disordine ambientale, che ha insieme condotto all'estinzione dei dinosauri ed alla creazione di uno spazio ambientale adatto a far prosperare i vertebrati,

¹ G. H. Taylor è *Professor of Law* presso la *University of Pittsburgh School of Law*. Una prima versione di questo articolo è stata pubblicata in inglese in "Universitas: Monthly Review of Philosophy and Culture" (Taiwan), CDLXX, 2013, pp. 145-58. L'autore <e "Logoi.ph"> ringraziano la rivista per aver concesso il permesso di tradurre questo articolo.

² [Nota del traduttore] è noto come il termine 'récit' francese sia reso in inglese con 'narrative'. In italiano il titolo della famosa trilogia ricoeuriana è stato reso con *Tempo e racconto*. In questo contesto abbiamo preferito mantenere una vicinanza al termine inglese e dunque rendere 'narrative' con 'narrazione'.

³ P. Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, ed. by G. H. Taylor, Columbia University Press, New York, 1986, p. 253 [tr. it. di G. Grampa e G. Ferrari, Conferenze su ideologia e utopia, Jaca Book, Milano, 1994].

compresi infine gli uomini⁴. Sono state sempre le contingenze (attraverso altri svariati eventi precedenti a questo) che hanno portato l'asteroide a colpire la terra; dunque, senza la presenza di queste contingenze, non si sarebbero sviluppati i vertebrati e gli stessi umani non sarebbero mai esistiti. Gould sostiene che qualsiasi riproduzione della storia del mondo, a causa del contingente mutare degli eventi, potrebbe «portare l'evoluzione ad un percorso radicalmente diverso dalla direzione presa attualmente»⁵. L'esistenza stessa degli uomini sulla terra è un evento di tipo contingente nella storia della terra. Gould non nega che esista anche un qualche vincolo in questo processo: l'obbedienza della vita a principi fisici, i limiti del probabile anche sul piano della costruzione biologica, e così via⁶. Ma Gould pone una distinzione tra 'leggi di fondo' (*laws in the background*) e 'contingenze particolari' (*contingency in the details*) e sostiene che il grande potenziale delle variazioni nella storia della terra – incluso l'apparire dell'uomo all'interno di questa storia – dipende da contingenze particolari⁷. L'evoluzione non è un modello senza senso o senza significato, tuttavia il modello è verificabile soltanto dopo che si è dato di fatto. Se cambiano gli eventi contingenti, cambia a sua volta il modello evolutivo⁸.

Ma non abbiamo bisogno andare a constatare la presenza di contingenze solo a livello di evoluzione terrestre: in realtà possiamo coglierle anche guardando a livello umano. In soli settant'anni abbiamo visto più volte come la minaccia di una guerra nucleare - e la potenziale devastazione della razza umana - sia sembrata molto concreta. Gould si chiede anche, per esempio, come sarebbe potuta cambiare la storia umana se le spedizioni navali cinesi, che hanno raggiunto l'Africa Orientale agli inizi del 1400, non fossero state ridotte dai leader cinesi che si sono susseguiti. La combinazione tra le abilità navali e l'invenzione cinese della polvere da sparo avrebbe potuto portare ad una dominazione cinese dell'Europa?⁹

Desidero sviluppare la filosofia di Ricoeur per sostenere che vi è una contingenza simile – un racconto analogo di una narrazione contingente – nella natura di ciò che gli uomini ritengono essere il giusto. Come nell'evoluzione descritta da Gould, così vorrei convenire che le nozioni legate all'ambito della giustizia esprimono indubbiamente grandi verità, ma vi è tanta contingenza nel loro impiego e nella prassi. Possiamo volgere lo sguardo al passato e, guardando l'evoluzione delle nozioni umane di giustizia, trovare una logica nel loro sviluppo; ma questa logica avrebbe anche potuto svilupparsi in modo del tutto differente. La logica non è questione di inevitabilità, ma di scelta, giudizio e creatività umana.

In riferimento alla riflessione di Ricoeur sulla narrazione, ho attinto dai tre volumi del suo lavoro *Tempo e Racconto*¹⁰. Ciò che ho trovato particolare e distintivo in questi testi è l'enfasi posta da Ricoeur sul fatto che una narrazione non è un intero senza soluzione di continuità, la messa a punto di un racconto con una conclusione inevitabile. Come ha fatto Gould in relazione all'evoluzione biologica, dovremmo guardare alla narrazione che leggiamo e, nel suo sviluppo, valorizzare la logica presente in essa, anche se, nel mezzo del racconto, questa logica è incerta ed instabile. La logica della narrazione è contingente in relazione agli avvenimenti. Ricoeur presenta l'atto narrativo incapsulandolo come ciò che cerca la concordanza (*the concordant*) attraverso la discordanza (*discordant*) o va ad agire

⁴ S. J. Gould, *Wonderfull Life: The Burgess Shale and the Nature of History*, W. W. Norton & Co., New York, 1989, pp. 54-55; 208 [del testo esiste anche una tr. italiana: *La vita meravigliosa*, tr. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano, 1990]

⁵ Ivi, p. 51.

⁶ Ivi, p. 289.

⁷ Ivi, p. 290.

⁸ Ivi, p. 51.

⁹ S. J. Gould, *Second Guessing the Future*, in *The Lying Stones in Marrakech: Penultimate Reflections in Natural History*, Harmony Books, New York, 2000, pp. 214-16 [tr. it. *Le pietre false di Marrakech*, Il Saggiatore, Milano, 2007].

¹⁰ P. Ricoeur, *Tempo e racconto I-III*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1986-'88.

come «sintesi degli eterogenei»¹¹. C'è molto di provocatorio in queste affermazioni. La narrazione, tanto nell'umano in generale quanto nella storia individuale, non è già data, ma deve essere costruita. È un atto. Ed è un atto che cerca concordanza, che possiede un determinato scopo, è il frutto di una scelta. Potremmo invece scegliere di decostruire, di mettere in luce il discordante nel concordante. Ricoeur focalizza l'attenzione nella ricerca della concordanza, ma lo fa attraverso la discordanza, una mossa caratteristica di tutto il suo lavoro.

La peculiarità della narrazione – intesa come un cercare la concordanza attraverso la discordanza – viene rafforzata se rievochiamo la discussione che Ricoeur conduce, parallelamente, riguardo alla metafora, nella sua opera *Metafora viva*¹². Nella creazione metaforica della similitudine, dice Ricoeur, «il 'simile' è percepito *a dispetto* della differenza, *malgrado* la contraddizione. (...) Il 'medesimo' opera *a dispetto* della 'differenza'»¹³. L'azione della metafora rende ancora più chiara la funzione di questa ricerca della concordanza attraverso la discordanza, propria della narrazione. Non è certo sorprendente questa analogia tra metafora e narrazione. I due libri di Ricoeur su queste tematiche sono difatti stati «ideati insieme»¹⁴. Sia nel racconto che nella metafora, un atto che possiamo paragonare a quello dell'immaginazione produttiva crea un ponte in grado di attraversare discordanza e differenza¹⁵. La narrazione è un atto creativo.

Ritornando alla nostra discussione sulla giustizia, è illuminante il fatto che la caratterizzazione di Ricoeur della narrazione come qualcosa che ricerca la concordanza attraverso la discordanza, non riguardi soltanto la narrativa letteraria, ma vada bene anche per la narrazione sociale e politica. Ricoeur inquadra infatti la tradizione stessa tra le forme di narrazione. Una tradizione non è una semplice manifestazione di continuità. Una tradizione, dice Ricoeur, non è «la trasmissione inerte di un deposito già morto, ma la trasmissione viva di una innovazione sempre suscettibile di essere riattivata grazie ad un ritorno ai momenti più creativi del fare poetico»¹⁶. La tradizione consiste nell'interazione tra innovazione e sedimentazione¹⁷. La narrazione include l'innovazione, mantiene aperto il cambiamento, è plastica. Ricoeur amplifica la questione identificando l'innovazione con l'azione dell'immaginazione produttiva¹⁸. La narrazione non è né data, né fissa; essa implica l'agire dell'immaginazione, che tende a stabilire una coerenza al di sopra della disuguaglianza, cercando di estendere la narrazione a nuove situazioni.

Un secondo ponte verso la nostra discussione sulla giustizia è dato dal riconoscere che quanto Ricoeur dice sulla narrazione è molto simile alla sua più ampia teoria dell'interpretazione, alla sua ermeneutica. Per l'ermeneutica, risulta insufficiente descrivere la comprensione come l'applicazione di ciò che è venuto prima (un concetto 'sedimentario' di narrazione) a ciò che è presente. Al contrario, la narrazione già esistente prende forma a partire dalla nuova istanza (l'istanza dell'applicazione), così come, nell'interpretazione, la comprensione della parte prende forma dal tutto¹⁹.

¹¹ Come prova della proliferazione di questi termini in Ricoeur, si considerino i numerosi passi nel volume I di *Tempo e racconto* dedicati al tema della concordanza/discordanza e alla sintesi degli eterogenei.

¹² P. Ricoeur, *La metafora viva*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1981.

¹³ Ivi, p. 260.

¹⁴ Id., *Tempo e racconto I*, cit., p. 7.

¹⁵ Ivi, p. 8.

¹⁶ Ivi, p. 114.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Come si può facilmente comprendere, in *Tempo e Racconto* Ricoeur separa l'immaginazione produttiva (come forma di configurazione narrativa) dal momento dell'applicazione raffigurativa.

Il nuovo particolare non è compreso sulle basi della sua adeguazione al racconto già esistente, poiché la narrazione va invece in-formata e tras-formata grazie alla manifestazione e all'incorporazione dello stesso particolare²⁰.

Prima di spostare il discorso verso la relazione tra la narrazione e la determinazione del giusto in Ricoeur, mi siano concesse due annotazioni conclusive sulla stessa teoria della narrazione in Ricoeur: una positiva, l'altra più critica. L'annotazione positiva è che la teoria di Ricoeur, nella sua negoziazione della tensione tra la concordanza e la discordanza, nella sua ambizione - sempre parziale e mai certa - di raggiungere l'armonia attraverso la dissonanza, incontra la sfida (*challenge*) proposta dai critici postmoderni come Lyotard alla teoria della narrazione. A mio avviso, la teoria della narrazione di Ricoeur mostra la faccia postmoderna del suo lavoro. Come è risaputo, Lyotard ritiene che il postmoderno sia basato sull'«incredulità nei confronti delle metanarrazioni»²¹. Sebbene non nomini esplicitamente Ricoeur, Lyotard critica come «moderna» ogni scienza che legittimi se stessa come «un appello esplicito a qualche grande narrazione», come l'hegeliana «dialettica dello Spirito» o «l'ermeneutica del significato»²². Di contro, argomenta Lyotard, la perdita della metanarrazione lascia la «condizione postmoderna» in una condizione di «eterogeneità dei giochi linguistici», di semplice «determinismo locale». Il postmoderno «raffina la nostra sensibilità per le differenze e rafforza la nostra capacità di tollerare l'incommensurabile»²³. Lyotard ritiene che anche la giustizia come «grande narrazione» venga meno, allo stesso modo in cui è accaduto per la verità²⁴. Per Lyotard abbiamo due opzioni: l'unità (la narrazione onnicomprensiva) e la differenza; e per lui la condizione postmoderna deve riconoscere la differenza. Ciò che ho trovato eccezionale nella teoria della narrazione di Ricoeur è che essa media tra queste due opzioni²⁵. Cerchiamo la concordanza, ma la cerchiamo non nella negazione o nella privazione della discordanza, ma all'interno di questa, attraverso la differenza. Ogni concordanza raggiunta è sempre fratturata, limitata, sempre minacciata dall'esistente o dalle nuove situazioni di discordanza, che esigono che il racconto sia sempre di nuovo ripreso. L'umanità è un compito continuo, non qualcosa di dato. È un peccato che l'interpretazione 'modulata' della teoria narrativa fatta da Ricoeur non sia più apprezzata e che egli sia spesso ridotto, seguendo Lyotard, ad una posizione che va ad avallare la metanarrazione.

La mia critica a questa idea consiste nel sostenere che la teoria della narrazione di Ricoeur può essere allo stesso tempo difesa dalla sfida di Lyotard, ed anche essere sensibile rispetto alla sue istanze. Come già ho scritto altrove²⁶, una parte significativa del lavoro di Ricoeur è a due facce. Un lato afferma la tensione tra concordanza e discordanza. L'altro sembra collocare definitivamente la propria posizione nella concordanza. La mia riserva verso la teoria narrativa di Ricoeur è dovuta proprio a questo. Per lui la configurazione

²⁰ Per Ricoeur la differenza è tra adeguazione e manifestazione; si veda a riguardo P. Ricoeur, *Philosophy and Religious Language*, in *Figuring the Sacred*, trans. by D. Pellauer, ed. by M. I. Wallace, Fortress Press, Minneapolis, 1995, p. 36.

²¹ J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, tr. it. di C. Formenti, Feltrinelli, Milano, 1985, p. 6.

²² Ivi, p. 5.

²³ Ivi, p. 7.

²⁴ Ivi, p. 6.

²⁵ Una più lunga replica a Lyotard dovrebbe anche sottolineare la differenza tra l'ermeneutica di Ricoeur e la 'grande narrazione' nel senso della prospettiva hegeliana finale dello Spirito come conoscenza assoluta. Ricoeur scrive: «è necessario scegliere tra la conoscenza assoluta e l'ermeneutica»: P. Ricoeur, *Appropriation*, in *Hermeneutics and the Human Sciences*, trans. and ed. by J. B. Thompson, Cambridge University Press, New York, 1981, p. 193.

²⁶ G. H. Taylor, *Ricoeur v. Ricoeur? Between the Universal and the Contextual*, in *From Ricoeur to Action: The Socio-Political Significance of Ricoeur's Thinking*, ed. by T. Mei and D. Lewin, Continuum, London, 2012, pp. 134-54; cfr. Anche Id., *Prospective Political Identity*, in *Poetics, Praxis and Critique: Paul Ricoeur in the Age of Hermeneutical Reason*, ed. by R. Savage, Lexington Books, Lanham, Maryland (in corso di pubblicazione).

dell'atto narrativo va a mediare, integrare²⁷, affermare la molteplicità degli eventi e a condurli insieme verso un'unica storia, un'unica narrazione, una totalità²⁸. La descrizione di Ricoeur della narrazione come concordanza discordante concede prevalenza alla concordanza²⁹. La narrazione è una «*sintesi* degli eterogenei»³⁰. Ricoeur afferma che la sintesi dell'eterogeneo nella narrazione 'avvicina' quest'ultima alla metafora, nel senso che la metafora a sua volta è un'intuizione della somiglianza e della similarità³¹. Il mio interesse è diretto al fatto che il vocabolario della mediazione, integrazione, concordanza, sintesi e somiglianza dia priorità alla risoluzione della differenza e non invece alla profondità della discordanza – alle nuove, controverse possibilità - né alla narrazione 'fratturata' che potrebbe risultarne o al bisogno reiterato di novità, che può essere trasformato in racconto. Come dovrebbe risultare evidente dalla mia esposizione, ho considerato la parte di Ricoeur attenta alla tensione narrativa tra concordanza e discordanza come molto preziosa e descrittivamente molto accurata in particolare per quanto concerne la natura della condizione umana.

È questo che io considero il lato tensivo del narrativo a cui mi voglio rivolgere per sviluppare la relazione tra narrazione e giustizia. Lyotard ci ha allertati già sul dubbio da esercitare nei confronti della verità. Anche la questione della giustizia va collocata come risposta alla sfida (*challenge*) postmoderna. Abbiamo già fatto riferimento ai due 'ponti' presenti tra narrazione e giustizia, i quali riguardano la caratterizzazione ricoeuriana della tradizione, nella struttura narrativa e nella giustapposizione tra la teoria della narrazione e la più ampia ermeneutica di Ricoeur.

Nella applicazione di una tradizione narrativa e dei suoi principi ad una nuova situazione, la situazione nuova non è giudicata sulla base della sua possibile ricaduta all'interno o all'esterno della narrazione già esistente - delle norme esistenti - poiché l'incorporazione della nuova situazione nella narrazione data potrebbe modificare la narrazione stessa e i principi che essa rappresenta. Lasciatemi utilizzare questa relazione tra narrazione e applicazione ermeneutica come punto d'accesso al discorso dell'ermeneutica giuridica e delle questioni che essa solleva nell'ambito della giustizia. Prima di sviluppare la teoria del giudizio legale di Ricoeur, vorrei brevemente contestualizzare il problema riferendomi alla valutazione che Hans-George Gadamer fa dell'ermeneutica giuridica. Gadamer e Ricoeur sono stati i due più illustri filosofi dell'area ermeneutica nella seconda metà del ventesimo secolo. E l'ermeneutica giuridica possiede, nella formulazione di Gadamer, un «significato esemplare»³² per l'ermeneutica in senso più ampio. La legge è piena di casi su casi dove i significati esistenti devono essere estesi a nuove situazioni di applicazione. La relazione tra significato e applicazione non è una relazione di sussunzione. Piuttosto, come afferma notoriamente Gadamer, l'applicazione implica la co-determinazione, l'integrazione e la correzione di un principio. Il significato non è determinato una volta per tutte al momento della sua origine, ma va riconsiderato al comparire di nuove circostanze. Il significato può cambiare in base a come è applicato; la determinazione del significato richiede un giudizio. Ed è dal punto di vista del giudizio che voglio sviluppare le dimensioni del poetico (dell'immaginazione) in direzione della creazione di una narrazione all'interno dell'ermeneutica giuridica e di quella generale.

Sono totalmente d'accordo con il testo di Ricoeur, *Il giusto*³³, con la sua elaborazione estremamente profonda del processo di applicazione giuridica e di ciò che comporta. La precisione di Ricoeur in questo caso va oltre Gadamer. «L'applicazione di una regola – dice

²⁷ Id., *Tempo e racconto I*, cit., p. 109.

²⁸ Ivi, p. 110.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid. (corsivo nostro).

³¹ Ivi, p. 8.

³² H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 1983, p. 376.

³³ P. Ricoeur, *Il giusto 1*, tr. it. di D. Iannotta, SEI, Torino, 1998

Ricoeur – è di fatto un'operazione molto complessa, in cui l'interpretazione dei fatti e l'interpretazione della norma si condizionano reciprocamente»³⁴. Ricoeur sostiene che l'applicazione giuridica tiene insieme interpretazione e argomentazione³⁵, e disegna un parallelismo tra queste due e la sua precedente teoria dell'interazione tra spiegazione e comprensione³⁶. L'argomentazione è necessaria, poiché l'estensione della legge ad una nuova situazione non è un mero salto intuitivo, ma richiede un giudizio adeguato e conveniente, qualcosa che autorizzi l'analisi, e cioè la spiegazione³⁷. Ricoeur comprende che questa relazione include alcuni fattori, come l'indagine empirica, l'interpretazione dei fatti, l'impiego dei canoni interpretativi e la valutazione di ciò che è dato³⁸. Ma la determinazione di ciò che è conveniente (*fit*) richiede che vengano tenuti insieme il carattere logico dell'argomentazione ed il lato creativo dell'interpretazione³⁹. Ricoeur si rivolge alla teoria del giudizio riflettente di Kant, presente nella *Critica del Giudizio*⁴⁰, ritenendola particolarmente utile nel chiarificare e nello sviluppare effettivamente la natura dell'interrelazione tra argomentazione ed interpretazione. Ricoeur ritiene che nella *Critica del Giudizio* kantiana possiamo trovare un gioco tra i poli dell'«intelletto, vale a dire una funzione ordinatrice e l'immaginazione, vale a dire una funzione di invenzione, di creatività, di fantasia»⁴¹. Ricoeur chiama questo gioco con l'espressione: «immaginario giudicante»⁴². L'interpretazione, nella legge, è il percorso che

l'immaginazione produttiva segue quando il problema non è più quello di applicare una regola nota ad un caso che si suppone correttamente descritto, come nel giudizio determinante, ma di 'cercare' la regola sotto di cui è appropriato collocare un fatto che chiede, esso stesso, di essere interpretato⁴³.

Consentitemi di mostrare le implicazioni di questa frase. In un certo numero di casi, il giudizio giuridico è un «giudizio determinante», nel senso che il caso di applicazione ricade esattamente entro i limiti di una regola legale esistente. Al contrario, il «giudizio riflettente» appare dove la regola esistente ed applicabile non riesce ad includere direttamente i fatti legati ad un caso nuovo. I fatti di questo tipo devono essere interpretati per poter essere relazionati alle categorie giuridiche, ma le categorie giuridiche devono a loro volta essere sottoposte a modifica, per poter abbracciare i fatti che si presentano. In certi casi, la funzione ordinante richiede un'integrazione da parte dell'immaginazione produttiva, perché è necessario estendere e trasformare la regola ad un contesto nuovo. L'immaginazione non è pertanto estranea all'argomentazione, ma una parte stessa del processo argomentativo⁴⁴. L'immaginazione giuridica è, allora, ad un primo livello, la creatività e l'ingegnosità che giace nel cuore dell'applicazione giuridica. L'immaginazione giuridica è un'immaginazione produttiva – campo del giudizio riflettente – che va a creare nuovi collegamenti che trasformano le comprensioni e le regole precedenti. È interessante che la discussione di Ricoeur sulla legge derivi dalla sua conoscenza del *Civil Law System*

³⁴ Ivi, p. 152.

³⁵ Cfr. il saggio *Interpretazione e/o argomentazione* in *Il giusto*, cit., pp 139-158.

³⁶ Ivi, pp. 140; 156. Per i primi lavori di Ricoeur, si veda P. Ricoeur, *Spiegare e comprendere*, in Id., *Dal testo all'azione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1989, pp. 155-176.

³⁷ Id., *Interpretazione e/o argomentazione* in *Il giusto 1*, cit., p. 152.

³⁸ Ivi, pp. 152 sgg.

³⁹ Si veda P. Ricoeur, *Il giusto 2*, tr. it. di D. Iannotta, Effatà ed., Torino, 2007, p. 92: «un simile stabilizzarsi del fit [mutual convenienza], in cui consiste l'applicazione della norma al caso, presenta una faccia inventiva e una faccia logica».

⁴⁰ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, tr. it. a cura di L. Amoroso, con testo tedesco a fronte, BUR, Milano, 1995.

⁴¹ P. Ricoeur, *Il giusto 1*, cit., p. 124.

⁴² Ivi, p. 126.

⁴³ Ivi, p. 157.

⁴⁴ Ivi, p. 140.

francese. Solitamente i paesi del *Common Law* come Regno Unito e Stati Uniti sono osservati perché permettono una più ampia possibilità di discrezione in campo giudiziario, ma la valutazione di Ricoeur suggerisce giustamente il giudizio riflettente perché questo può funzionare anche nel *Civil Law System*.

Il giudizio riflettente, nell'immaginazione giuridica, può essere facilmente messo in relazione con ciò che abbiamo precedentemente detto sulla metafora e la narrazione. Torniamo brevemente alla metafora, perché ci offre lo scenario per discutere la questione narrativa. Come si è visto, Ricoeur asserisce che il terreno per la predicazione metaforica si manifesta quando non è più sufficiente il significato usuale; appare una crepa tra la comprensione presente e una nuova serie di fatti e condizioni. La metafora può superare questa crepa. «Nella metafora, scrive Ricoeur, il 'simile' è percepito a dispetto delle differenze⁴⁵. In questo senso l'applicazione giuridica è metaforica, poiché agisce per trascendere e trasformare le categorie giuridiche esistenti. L'applicazione crea somiglianza dove precedentemente vi era semplicemente differenza. In modo simile, l'atto del giudizio riflettente nella immaginazione giuridica è anche un atto narrativo. L'agente giuridico deve trasformare l'attuale narrazione giuridica per cercare la concordanza oltre la discordanza creata dalla nuova situazione fattuale. La nuova situazione fattuale non si adatta alla narrazione esistente, e dunque deve essere creata una concordanza più ampia, una narrazione trasformata.

Per esprimere la cosa in un vocabolario tradizionale, la tradizione giuridica esistente (la dottrina) è già sedimentata e l'innovazione, nella tradizione, deve intervenire per indirizzare la nuova situazione. La tradizione è così rinnovata.

L'atto metaforico della trasformazione narrativa è un atto di immaginazione giuridica. «L'immaginazione è questa capacità di produrre nuovi tipi di assimilazione e di produrli non al di sopra delle differenze, come nel concetto, ma a dispetto e attraverso le differenze»⁴⁶. L'interrelazione immaginativa tra regole esistenti e nuovi particolari può creare delle nuove somiglianze metaforiche – una narrazione trasformata – oltre la divisione iniziale.

Se ci richiamiamo all'esempio iniziale tratto da Gould, così come tante contingenze storiche e biologiche hanno subito il corso della storia e dell'evoluzione umana, così anche il corso della giustizia è continuamente influenzato dalle contingenze. In ogni passaggio in cui nuovi fatti chiedono alla legge di incorporare un giudizio riflessivo, l'immaginazione giuridica può sostenere o creare una nuova legge che poi potrà essere estesa in una varietà di direzioni. La direzione della narrazione giuridica non è predeterminata o preannunciata, ma è un prodotto del giudizio umano. A posteriori, la logica della narrazione può dargli un senso, ma la logica avrebbe potuto essere differente, perché la logica, nel momento del giudizio, è potenzialmente aperta a percorsi molteplici. Ad ogni congiuntura del giudizio riflettente, l'immaginazione produttiva può condurre la narrazione giuridica verso diverse traiettorie.

Mi sia consentito concludere offrendo un esempio di queste diverse possibilità giuridiche a partire da una disputa tenutasi di recente davanti alla Corte Suprema degli Stati Uniti. Nel 2010, il presidente Obama ha approvato l'*Affordable Care Act*⁴⁷, una riforma considerevole, all'interno del sistema legislativo, che ha portato ad un ripensamento globale dell'ambito sanitario. Una importante disposizione dell'Atto in sostanza richiede a tutti gli americani (o alle loro famiglie) di acquistare una assicurazione

⁴⁵ P. Ricoeur, *Metafora viva*, cit., p. 260.

⁴⁶ Id., *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling*, in *On Metaphor*, ed. by S. Sacks, University of Chicago Press, Chicago, 1979, p. 146.

⁴⁷ <http://www.healthcare.gov/law/full>.

sanitaria. Nella primavera del 2012 la Corte suprema è stata raggiunta da una serie di istanze, nelle quali ci si chiedeva se questa richiesta di assicurazione fosse costituzionale⁴⁸.

Senza soffermarci troppo sui dettagli di queste istanze, è giusto dire che, nella fase precedente – alle argomentazioni giunte per lo più da commentatori accademici (di diverse posizioni politiche) – la Corte aveva risposto valutando la richiesta come costituzionale. Eppure, nel corso dell'argomentazione orale, molti dei giudici hanno considerato in modo critico la costituzionalità dell'Atto, attraendo sorprendentemente gli studiosi e lasciando aperta la questione di come la Corte avrebbe potuto decidere⁴⁹. La Corte ha infine confermato la costituzionalità dell'Atto, con una decisione davvero controversa e contesa⁵⁰; ma, per il nostro percorso, la cosa interessante è l'incertezza della direzione della Corte dopo la difesa verbale. In quel momento, le contingenze create dall'Atto lasciavano la narrazione costituzionale aperta in direzioni molteplici. A prescindere dal fatto che la Corte potesse ritenere la richiesta d'assicurazione costituzionale o meno, la sua decisione viene a sottolineare da un lato che la razionalità della Corte è stata congruente con la tradizione, ma dall'altro lato che la tradizione (la tradizione narrativa) potrebbe essere rinnovata. Forme differenti di giudizio riflettente potrebbero tendere a cercare di creare invece delle concordanze al di sopra della discordanza emersa in quella circostanza. La creazione nella giustizia e nelle narrazioni è un compito continuo, aperto, sempre incompleto, e campo del giudizio immaginativo.

[tr. it. di Fabio Lusito]

⁴⁸ Le istanze sono state accolte in udienza dalla Corte; cfr. *National Federation of Independent Business v. Sebelius*, 132 S.Ct. 603 (2011); *Department of Health and Human Services v. Florida*, 132 S.Ct. 604 (2011); and *Florida v. Department of Health and Human Services*, 132 S.Ct. 604 (2011). Per una discussione più generale, cfr. G. Kolata, *The ABC's of the Health Care Law and Its Future*, "New York Times", April 3, 2012, p. D5; J. B. Stewart, *Commerce, Health Care and Broccoli*, "New York Times", March 31, 2012, p. B1.

⁴⁹ A. Liptak, *Justices' Cerebral Combativeness on Display*, *New York Times*, April 3, 2012, p. A3.

⁵⁰ *National Federation of Independent Business v. Sebelius*, 132 S.Ct. 2566 (2012). Questa decisione in particolare consolidò la risposta della Corte alle argomentazioni presentate in tutte le istanze accolte in udienza. Per un commento, cfr. A. Liptak, *Justices, By 5-4, Uphold Health Care Law*, *New York Times*, June 29, 2012, at A1; N. K. Katyal, *A Pyrrhic Victory*, *New York Times*, June 29, 2012, at A25; R. A. Epstein, *A Confused Opinion*, "New York Times", June 29, 2012, at A25.

Fabrizia Abbate

***Dalle ideologie alla lotta per il riconoscimento:
Paul Ricoeur e gli studi sull'immaginazione politica.***

Peer-reviewed Article. Received: April 16, 2015; Accepted: May 08, 2015

Abstract: This article aims to discuss the political philosophy of Paul Ricoeur, offering a reading of Ricoeur's political thoughts in a way that demonstrates both the significance of the political in his own thinking throughout his career, and how Ricoeur's understanding of the political offers something valuable to current discussions in political philosophy. Justice, Political Imagination, Recognition will be the paths of our hermeneutical study.

Questo lavoro si propone di discutere la filosofia politica di Paul Ricoeur, offrendo una lettura del pensiero politico ricoeuriano, che dimostri sia l'importanza della politica nel suo pensiero durante il suo percorso, sia come la comprensione ricoeuriana della politica possa essere preziosa per le discussioni attuali nell'ambito della filosofia politica. Giustizia, immaginazione politica e riconoscimento saranno i percorsi attraversati dal nostro studio ermeneutico.

Keywords: *Ethics, Politics, Imagination, Recognition, Justice*

Parole chiave: *Etica, Politica, Immaginazione, Riconoscimento, Giustizia*

Soltanto dieci anni fa.

Paul Ricoeur, il nostro Maestro, ha lasciato la sua vita a *Chatenay-Malabry* in un giorno di Maggio del 2005. Certo, dieci anni sono molti, e forse non dovrebbe essere spontaneo scrivere «soltanto dieci anni fa».

Nel caso di Ricoeur, però, è davvero impossibile non usare questa espressione. Basta leggere un suo libro, infatti, uno di quelli prodotti già da ottantenne - come *La memoria, la storia, l'oblio* (2000) oppure l'ultimo *Percorsi del riconoscimento* (2004) - per rendersi conto della contemporaneità di idee e di pensiero di questo straordinario precursore; un pensatore che ha saputo costruire non solo per il suo presente, ma anche per un futuro che non vivrà mai, per il tempo che noi viviamo e in cui lui invece non è più, ma che leggendolo, è come se ci fosse e avesse scritto oggi, stamattina, magari a commento delle notizie di un quotidiano.

Dire «soltanto dieci anni fa» significa, per me, ribadire la contemporaneità di Ricoeur. E proprio come tutte le contemporaneità, anche quella delle sue idee è sempre ricca, sempre aperta, proiettata a dire di più. Quello che egli ha detto con parole rimaste celebri a proposito dell'ermeneutica del *simbolo*, ossia che «dà a pensare» e che «non smette di dire», che è inesauribile tesoro di potenzialità a dire meglio e di più, potrebbe ora essere detto dei suoi libri, dei suoi ragionamenti, del suo lascito filosofico: Ricoeur dà a pensare e non smette di dire.

Anche da novantenne, nel 2003, in quell'ultima occasione che ebbi di incontrarlo e conversare con lui, all'Università di Roma Tre, mi colpì il fatto che non facesse mai uso di verbi autocelebrativi al passato, ma parlasse solo al futuro, con quella discrezione umile che lo portava ancora ad affermare «dovrò studiare», «dovrò confrontarmi con quell'autore», «scriverò questo e poi altro».

Sono convinta, quindi, che la dimensione filosofica di Ricoeur sia il futuro, non il passato, e la mia convinzione nasce non tanto da motivazioni legate ai contenuti della sua opera, quanto piuttosto al suo metodo ermeneutico, alla sua dialettica interpretativa e discorsiva che resta ancora, la chiave di volta per un incontro non autodistruttivo dei saperi nell'epoca attuale in cui le incertezze, le fragilità del pensiero critico e i tormenti

fecondi della ricerca si mescolano alle arroganze dell'utile, del dominio delle parti, dell'assenza del dubbio, della mancanza di discernimento.

C'è soprattutto un territorio nel quale Ricoeur ha da dire molto, forse più ancora che nella ermeneutica dei linguaggi e delle narrazioni testuali, più ancora che nella filosofia della religione e nella teoretica, o addirittura più ancora che nella filosofia della soggettività e nella fenomenologia del tempo e della memoria, tutti campi di speculazione a cui si è di certo dedicata la sua analisi e la sua penna: penso alla filosofia dell'azione, all'etica sociale, e in particolare alla filosofia della politica.

Dalla *piccola etica* del suo capolavoro del 1990 *Sé come un altro* fino a *Il giusto I e II*, rispettivamente del 1995 e del 2001, e i già citati studi sulla storia e sul riconoscimento, il Maestro ha impresso un cambiamento di rotta alle sue riflessioni, mettendo a frutto tutte quelle novità che via via emergevano dai suoi scritti, fin dalla stagione di *Tempo e racconto: l'identità narrativa*, come risposta definitiva alla questione della soggettività, la fenomenologia dell'*uomo capace*, l'ascrizione e l'imputabilità delle azioni, le frontiere della giustizia e della stima sociale, l'intersoggettività politica del mutuo riconoscimento.

Tutte novità che si sono tradotte in una topica ricoeuriana delle istituzioni, dell'impianto etico delle democrazie occidentali, delle responsabilità sociali, nata dal confronto con i dibattiti emergenti e con i colleghi di tutto il mondo, in particolare di provenienza tedesca e statunitense. Del resto, per venti anni gli Stati Uniti hanno accolto Paul Ricoeur, nella prestigiosa *Divinity School dell'University of Chicago*, dopo le sofferte pagine biografiche del suo impegno accademico come Rettore a Nanterre negli anni del '68. «Uomo capace di riabilitare e riconciliare l'etica e la politica», fu definito infatti dal Ministro della Cultura Renaud Donnedieu, nel ricordo che ne fece il governo francese e il Presidente Chirac, quel giorno di maggio di dieci anni fa.

A questo punto, tentiamo quindi di raccordare proprio qui, in questo spazio di approfondimento, alcuni dei suoi suggerimenti etico-politici ancora attuali. Partiamo proprio dall'oggi.

1) La giustizia e la coscienza

Negli ultimi tempi, ho seguito con attenzione *House of Cards*, una serie televisiva statunitense di grande successo.

Il soggetto è rappresentato dalle complesse relazioni di autorità, potere, ragion di stato e interesse individuale connesse alla figura del Presidente degli Stati Uniti: si tratta del frutto della immaginazione degli autori, ovviamente, così come i singoli casi politici che occupano lo spazio narrativo di ciascuna puntata della serie. Tuttavia gli scenari della complicata realtà americana e mondiale entrano nel gioco della verosimiglianza narrativa e costruiscono trame a volte molto forti, con un impatto socio-politico non indifferente che dà a pensare.

Non è questa la sede per ragionare di *House of Cards*, possiamo capirlo. Tuttavia penso a un episodio in particolare, peraltro molto citato e dibattuto dalla stampa nazionale e internazionale, in cui il protagonista Frank Underwood, il Presidente, apparentemente assalito da dubbi di natura morale e spirituale, decide di recarsi in Chiesa per rivolgere alcune domande al Vescovo.

Il grande quesito attorno al quale ruotano i dubbi di Underwood è cosa sia la Giustizia. Ad avere innescato la spirale dell'incertezza sembra essere stato proprio un precedente discorso del religioso a proposito della giustizia divina e di Abramo, il padre della fede, a cui viene chiesto di passare attraverso la crisi morale del sacrificio di Isacco, poi risparmiato e ripagato con la promessa della discendenza e della pace. Underwood è uomo pragmatico e il suo approccio non riguarda la giustificazione della giustizia divina e trascendente, quanto piuttosto il riesame e la determinazione della giustizia umana, del tutto orizzontale. Ammette di riuscire a comprendere il dio del Vecchio Testamento nelle

sue espressioni di potenza e di forza, ma sembra essergli meno facile la comprensione di un Dio fattosi uomo che media la sua giustizia con la fallibilità degli uomini.

Il Vescovo intuisce subito il punto di vista del suo interlocutore, tanto che la prima risposta che fornisce è quella di una definizione degli ambiti, ossia c'è la giustizia di Dio, ma c'è *our justice created by men*, la nostra giustizia affidata agli uomini. Questa giustizia orizzontale è regolata dai Dieci Comandamenti, spiega il religioso, comandamenti che però, essendo affidati alla libertà degli uomini, sono soggetti a variabili e polisemiche 'interpretazioni'. Tanto è che, in un'ottica di appartenenza di fede, il precetto dei precetti resta quello dei primi due comandamenti, ovvero il riconoscimento del Dio da amare e l'amore per il prossimo: il discorso del religioso è lineare, coerente nel suo impianto e si compie nella frase rivolta al Presidente, *it is not your job to determine what is just*, non è tuo compito determinare che cosa sia giusto, occorre servire Dio e attraverso di lui servire gli altri.

Questa dimensione di scambio con il divino non è affatto quella in cui vive Frank Underwood, rappresentante di un'etica dell'interesse totalmente autocentrato e che ben poco spazio ammette al divino: l'episodio si chiude infatti con una scena ritenuta blasfema da molti, in cui Underwood resta da solo con il Crocifisso esposto sull'altare e sputa alla statua, affermando sprezzante che se è 'l'amore' quello che quel Crocifisso vuole vendere, ebbene lui non lo compra. L'uso di un gioco linguistico appartenente al campo del potere commerciale mette una pietra tombale su quella labile e complessa dialettica tra giustizia e amore che il Vescovo aveva tentato di intavolare.

Ho scelto di raccontare questo episodio per un motivo preciso: l'aporetico dibattito statunitense sui piani in cui la giustizia si attua, alla fine del post-moderno e a valle delle teorie di John Rawls, sembra essere una trascrizione delle pagine di Ricoeur, dei suoi dubbi, dei suoi tentativi di far dialogare le ideologie con le istanze di giustizia.

Oltre il 'questionamento' etico-religioso che fa da sfondo all'episodio citato (giustizia divina - giustizia umana) e di cui non ci occupiamo, emerge però l'esigenza di far luce su cosa significhi declinare la giustizia nelle azioni e sulla responsabilità di chi è chiamato a fare giustizia. Un'esigenza che nasce dall'oggettività della norma da far rispettare e dal foro interiore della coscienza.

La legge e la coscienza. Le due nozioni, avvicinate l'una all'altra con questo titolo, designano rispettivamente le due grandi problematiche tra le quali si divide la teoria della giustizia: problematica del sé, alla ricerca della propria identità morale, e problematica dei *predicati*, che presiedono alla qualificazione morale dell'azione umana (...). Il *Giusto* è termine che si applica a persone, azioni, istituzioni, di tutte queste cose possiamo dire che sono ingiuste o giuste. Ma da un altro punto di vista, quello del livello in cui si forma *l'atto di giudicare*, lo stesso predicato si lascia distribuire fra molteplici accezioni. Sul piano teleologico dell'auspicio di vivere bene, il giusto è quell'aspetto del *buono* relativo all'altro. Sul piano deontologico dell'obbligazione, il giusto si identifica con il *legale*. Resta da dare un nome al giusto sul piano della saggezza pratica, quello in cui si esercita il giudizio in situazione. Propongo la risposta: il giusto non è più allora né il buono né il legale, ma è *l'equo*. L'equo è la figura che l'idea del giusto riveste nelle situazioni di incertezza e di conflitto o, per tutto dire, nel regime ordinario o straordinario del *tragico dell'azione*¹.

L'equo, il legale e il buono sono le tre accezioni del giusto entro le quali Ricoeur sceglie di muoversi per delineare un profilo di giustizia concreta.

Siamo negli anni Novanta, quelli in cui si intensificava la sua collaborazione con *l'Institut des hautes études pour la justice* e *l'Ecole nationale de la magistrature*, e quindi l'impegno filosofico si fa concreto, al fine di dare risposte universali ai problemi specifici che sorgono nelle aule di tribunale, ai contesti in cui il diritto va non soltanto teorizzato, ma applicato nelle forme della riabilitazione e della sanzione. La passione per quella eccezionale

¹ P. Ricoeur, *Il Giusto*, vol. I, *Introduzione*, Effatà Editrice, Torino, 2005, p. 39.

declinazione della giustizia come equità nasce da lontano, dallo studio attento del libro V dell'*Etica a Nicomaco* in cui Aristotele è il primo a delineare la figura dell'equo.

L'equo è sì giusto, ma non è il giusto secondo la legge, bensì un correttivo del giusto legale.

Il motivo è che la legge è sempre una norma universale, mentre di alcuni casi singoli non è possibile trattare correttamente in universale. Nelle circostanze, dunque, in cui è inevitabile parlare in universale, ma non è possibile farlo correttamente, la legge prende in considerazione ciò che si verifica nella maggioranza dei casi, pur non ignorando l'errore dell'approssimazione. E non di meno è corretta: l'errore non sta nella legge né nel legislatore, ma nella natura della cosa, giacché la materia delle azioni ha proprio questa intrinseca caratteristica. Quando, dunque, la legge parla in universale, ed in seguito avviene qualcosa che non rientra nella norma universale, allora è legittimo, laddove il legislatore ha trascurato qualcosa e non ha colto nel segno, per avere parlato in generale, correggere l'omissione, e considerare prescritto ciò che il legislatore stesso direbbe se fosse presente, e che avrebbe incluso nella legge se avesse potuto conoscere il caso in questione. Perciò l'equo è giusto, anzi migliore di un certo tipo di giusto².

La giustizia che si affida all'equità del giudice diventa la formula di quella congiunzione tra l'universalità della legge e la singolarità dei casi che ha però come garanzia l'anello di mezzo rappresentato dalla persona etica, quell'uomo che è capace di discernimento, di saggezza in situazione.

È l'etica della persona che dà sostanza all'atto del giudicare, sia nella capacità di valutazione delle circostanze, che nella consapevolezza delle norme e della legge da applicare. Ricoeur punta tutto su questo anello personalista: da una parte c'è il sistema normativo universale, dall'altra c'è la multiforme storia delle azioni umane, dei casi, dei luoghi, dei modi, dei fatti, degli individui.

In mezzo c'è l'atto del giudice, la responsabilità pubblica dell'uomo politico, la decisione di ciascun uomo che prende l'iniziativa di agire, ed è questo che egli intende per *coscienza*: non una dimensione trascendente, ma un'orizzontale capacità del soggetto consapevole davanti a sé e davanti agli altri.

Credo che questa dimensione orizzontale di coscienza non sia stata valutata appieno come lascito ricoeuriano, forse perché si dimentica (soprattutto in Italia) la sua profonda laicità filosofica, la sua familiarità con la filosofia ebraica, con il pensiero marxista da una parte, e con un certo liberalismo dall'altra, enfatizzando invece troppo spesso la sua appartenenza alla fede cristiana (non cattolica, ma ricordiamolo, protestante, valdese), enfaticamente dalla quale scaturisce un'ambigua lettura del concetto di coscienza.

Quando Ricoeur scrive che il binomio di coscienza/legge è la vera «posta in gioco filosofica», lo fa ribadendo proprio la sua determinazione a non lasciarsi incastrare in uno schema dicotomico:

Un iniziale rifiuto: quello di lasciarmi rinchiodare dentro a un dilemma, apparentemente vincolante, in cui dovrebbero essere contrapposte, parola per parola, la legge, in quanto immutabile, universale, coercitiva, oggettiva, e la coscienza, reputata variabile, circostanziale, spontanea ed eminentemente soggettiva. Il dilemma, in qualche modo, si irrigidisce quando lo si colloca sotto la custodia malevola di categorie mutuamente infamanti, quali dogmatismo e situazionalismo.

Il problema non è soltanto di rifiutare questo apparente dilemma, ma di costruire un modello plausibile di correlazione fra i termini di un'alternativa paralizzante³.

Il modello che Ricoeur ha proposto è costruito dal confronto con la teoria del soggetto di Charles Taylor, da cui ha preso in prestito le nozioni del sé e dello spazio morale in cui esso si muove, per cui la coscienza è innanzitutto orientamento e mantenimento nello spazio morale. La coppia «valutazioni forti - adesione forte» è il primo tassello coscienziale, in risposta alla domanda 'cosa devo fare?': debbo saper fare valutazioni come soggetto consapevole di sé e devo saper aderire con forza agli assunti del mio spazio morale.

² Aristotele, *Etica a Nicomaco*, libro V, 1137b-1138a.

³ P. Ricoeur, *La coscienza e la legge. Una posta in gioco filosofica*, ne *Il Giusto*, cit., pp. 211-222.

Il secondo tassello è la dialettica tra la legalità e la moralità, ossia la dialettica tra la conformità rigorosa e imparziale alla legge (il legislatore esterno) e la moralità come processo di interiorizzazione della norma, che si compie fino in fondo solo quando si realizza quell'idea kantiana di *autonomia personale*, cioè la legislazione che una libertà dà a se stessa.

Ma all'autonomia della persona occorre che si bilanci la categoria, anch'essa kantiana, del *rispetto* dell'altro. Ed è in questo senso che entra in campo il terzo tassello della coscienza, rappresentato dall'interiorizzazione morale della pluralità umana, ossia il fatto che la norma abbia di per sé carattere dialogico e dialogale.

La teoria della giustizia di John Rawls e l'etica del discorso di Jurgen Habermas hanno fatto parte di questo complesso modello coscienziale elaborato da Ricoeur, fornendogli il primo l'idea di giustizia e l'altro quello di argomentazione.

Ma dopo aver messo questi tre tasselli, ci ritroviamo da una parte con una coscienza della legalità e dall'altra con una coscienza dialogica della moralità: e cosa vuol dire? Che corriamo di nuovo il rischio di esasperare la prima nel dogmatismo, e la seconda nel situazionalismo (Ricoeur non ha mai amato usare il termine *relativismo*).

Solo la saggezza pratica aristotelica, quel giudizio in situazione di cui parlavamo, consente di non far crollare la forza della coscienza davanti al tragico dell'azione, e di trasformare il percorso di quei tre tasselli nella saggezza della convinzione:

La saggezza del giudizio dovrebbe sempre essere praticata da molti e da molti pronunciato il giudizio della saggezza. La coscienza merita allora davvero il nome di *convinzione*. Convinzione è il nome nuovo che riceve l'adesione forte della nostra prima analisi, dopo aver attraversato il *rigore*, l'intransigenza e l'imparzialità della morale astratta, ad aver affrontato il tragico dell'azione⁴.

Ricoeur avrebbe anche la risposta giusta al dilemma di *Frank Underwood in House of Cards*.

La giustizia risponde a una preziosa logica dell'equivalenza, la cui massima è quella di dare a ciascuno il suo, quello che gli spetta, in un equilibrio che mantiene la struttura della comunità e gli impegni alla responsabilità dei singoli. L'equità, tuttavia, rappresenta già un correttivo di quella giustizia distributiva, nel senso di 'fare eccezione' alla regola egualitaria se le circostanze lo richiedono, se il giudizio in situazione richieda una saggezza che va oltre l'applicazione della regola, in vista di un adattamento della norma al caso, secondo un più o un meno. L'equo è più del giusto, aveva detto Aristotele.

L'amore risponde a un'altra logica: quella della sovrabbondanza, della «economia del dono», ossia la formula di chi offre senza nulla in cambio. È lo straordinario, che però ha bisogno di misurarsi con l'ordinario della giustizia, per farsi comprendere come eccezione e come possibilità ulteriore.

Una logica che non può guidare la giustizia normativa, la quale è necessario resti sul piano dell'equilibrio riconosciuto delle parti, ma che però può arricchire la giustizia entrando nella dialettica dei casi e del giudizio:

Direi che l'incorporazione tenace, via via, di un grado supplementare di *compassione* e di generosità in tutti i nostri codici – dal codice penale alle norme di giustizia sociale – costituisce un compito perfettamente *ragionevole*, benché difficile e interminabile⁵.

⁴ Op. cit., p. 222; ricordiamo che ne *Il Giusto II* l'argomento dell'autonomia è dibattuto in relazione al suo contrario, la fragilità, la vulnerabilità, cfr. P. Ricoeur, *Autonomia e vulnerabilità*, ne *Il Giusto*, vol II, Effatà Editrice, Torino, 2007, pp. 94-114; cfr. A. Garapon, *La giustizia in tre dimensioni: distributiva, correttiva e ricostruttiva*, in *Paul Ricoeur in dialogo. Etica, giustizia, convinzione*, a cura di D. Iannotta, Effatà Editrice, Torino, 2008, pp. 211-229.

⁵ P. Ricoeur, *Amore e giustizia*, Morcelliana, Brescia, 2000, p. 45; sul tema della compassione in relazione alla giustizia e alla politica mi permetto di suggerire il confronto con il bellissimo testo della filosofa americana Martha Nussbaum, *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, Feltrinelli,

2) L'immaginazione come speranza politica e ideologia viva

Negli States da dieci anni è tutto un rifiorire di studi ricoeuriani, con una propensione a evidenziarne la speculazione politica. Penso al bel libro *Paul Ricoeur and the Task of Political Philosophy*, edito nel 2013 da Greg Johnson e Dan Stiver⁶, ma anche alla ripubblicazione del lontanissimo *Political and Social Essays*, una raccolta di articoli organizzata da David Stewart and Joseph Bien nel 1974 per l'Ohio University Press che segnò l'ingresso del filosofo francese nella comunità accademica statunitense⁷.

Un ingresso appunto politico, basti ricordare i primi corsi che tenne a Chicago, come quello dell'autunno 1975, ad esempio, dedicato alla «immaginazione come problema filosofico», i cui contenuti erano quelli dell'immaginazione politica nelle ideologie e nelle utopie.

Sono tornata di recente dal mio soggiorno come ricercatrice all'University of Chicago ed esplorando le biblioteche e le stanze che hanno ospitato il filosofo francese, come pure incontrando i colleghi che si sono succeduti sulla sua cattedra di filosofia della religione, come Jean Luc Marion, mi sono fatta la convinzione che Ricoeur, un po' come Aristotele nei tempi antichi, abbia scritto di tante cose (di semiotica, di religione, di analitica), ma sempre con la tacita attenzione alla ricaduta politica dei suoi discorsi. È la dimensione della vita associata che gli sta a cuore, quella dimensione che ha definito come «il vivere bene con gli altri e per gli altri all'interno di istituzioni giuste».

Non dobbiamo dimenticare il suo primo impegno giovanile con i socialisti rivoluzionari della rivista militante e scomoda "Terre Nouvelle" negli anni 1936-1939, così come i suoi interventi di forte spinta pacifista e socialista su "Le Christianism Social". L'approdo al personalismo con la partecipazione alla rivista *Esprit* di Emmanuel Mounier sarà solo in anni successivi.

E ancora durante il 1968, si ritrovò nella posizione difficile di chi era Rettore e doveva far rispettare l'istituzione universitaria, ma allo stesso tempo simpatizzava con le ideologie e la rivolta sociale degli studenti, pur non condividendo la chiusura al dibattito democratico che le violenze di quel periodo sancivano. Questo *engagement* finì con l'esperienza degli anni '68/'70, e il periodo di Chicago segnò una lunga riflessione lontana dagli scenari europei (ricordiamo anche l'accesa disputa con i lacaniani che gettarono discredito sul suo nome in Francia), un periodo in cui lentamente si realizzò la svolta analitico-semiotica, la sua curiosità per il *linguistic turn*, il confronto con gli studi sulla 'intenzionalità' di Elizabeth Anscombe. Ma la passione per la lettura ideologica del reale è rimasta, anzi è divenuta studio, analisi, argomentazione.

Ricoeur non ha mai abbandonato la convinzione ideologica, a differenza di altri suoi colleghi alla perenne ricerca di un'alternativa post-moderna, post-ideologica, post-metafisica. La seduzione della *terza via* lo ha avvinto su altri tavoli di studio, penso alla terzietà della identità narrativa come soluzione alla questione del soggetto, o penso alla terzietà della *memoria dei prossimi* nel dibattito sulla memoria e la storia, alla terzietà dell'appartenenza del proprio *vissuto* esistenziale che fa da congiunzione tra il neuronale e il biologico in fatto di neuroscienze⁸.

Ma la terzietà politica, che superi le ideologie abolendole in una conciliazione o in un rigetto, questo non credo si possa dire che faccia parte del suo patrimonio etico politico.

Milano, 1995. Sul tema dell'economia del dono, suggerisco invece la lettura di J. L. Marion, *Dato che. Saggio per una fenomenologia della donazione*, SEI, Torino, 2001.

⁶ G. Johnson, D. Stiver (edited by), *Paul Ricoeur and the Task of Political Philosophy*, Lexington Books, UK&US, 2013.

⁷ P. Ricoeur, *Political and Social Essays*, collected and edited by Stewart D. and Bien J., Ohio University Press, US, 1974.

⁸ Convinta come sono della terzietà di queste posizioni ricoeuriane, ho dedicato ad esse un testo intitolato appunto *Paul Ricoeur e il terzo discorso*, Editori Riuniti UP, Roma, 2012.

Certo, si può opporre la considerazione che l'ermeneutica sia di per sé il tentativo di una terza via, e che quindi il suo procedere eminentemente ermeneutico in tutte le occasioni in cui è stato chiamato a dare il suo contributo in materia politica sia da sempre una soluzione terza. Ma non bisogna confondere le posizioni con il metodo: l'ermeneutica è il metodo ricoeuriano, e si esprime in una perenne dialettica tra «la critica e la convinzione»⁹, proprio come suona il titolo della sua bellissima autobiografia intellettuale. Critica continua da una parte ma convinzioni forti dall'altra.

La responsabilità di una lettura negativa dell'ideologia risale soprattutto a una 'certa' lettura di Marx, ecco perché fu proprio dal riesame dei suoi scritti che Ricoeur cominciò il suo percorso di recupero delle categorie ideologiche: da *La critica di Hegel* ai *Manoscritti*, passando per *l'Ideologia tedesca*, il confronto con Marx si arricchì del dibattito con le letture critiche di Althusser, Weber, Mannheim e Habermas, a cui dedicò molte conferenze tematiche durante gli anni statunitensi.

Prima di essere considerate solo mistificazioni e infingimenti del reale, le ideologie sono mappe di comprensione, strutture simboliche della prassi che concorrono alla creazione della coscienza collettiva. Le loro degenerazioni storiche nel segno del negativo e del patologico non devono essere totalizzanti, e oscurare il valore che esse hanno nella storia e nella progettazione sociale. Se facciamo addormentare la vitalità delle ideologie, così come delle utopie, rischiamo di spegnere il motore che ci consente di immaginare società differenti e migliori e di guardare oltre, verso un rinnovamento continuo e reale.

Dobbiamo ricomprendere il concetto di ideologia come distorsione entro una struttura che riconosca la struttura simbolica della vita sociale. Se la vita sociale non ha una struttura simbolica, diventa impossibile capire come viviamo, facciamo delle cose, e proiettiamo queste attività in idee, diventa impossibile capire come la realtà possa diventare un'idea o come la vita reale possa produrre illusioni: questi sarebbero solo eventi mistici e incomprensibili. Tale struttura simbolica può essere perversa, appunto, dagli interessi di classe così come Marx ha mostrato, ma se non vi fosse una funzione simbolica già operante nella più primitiva forma di azione, non potrei proprio capire come la realtà possa produrre ombre di questo tipo. Ecco perché vado alla ricerca di una funzione dell'ideologia più radicale della funzione di dissimulazione, di distorsione. La funzione di distorsione ricopre solo una piccola superficie dell'immaginazione sociale, proprio come le allucinazioni o le illusioni costituiscono solo una parte della nostra complessiva attività immaginativa¹⁰.

L'ideologia rischia di essere una sorta di Giano bifronte che da una parte integra la comunità e dall'altra distorce il pensiero in forza di un interesse.

Trovo ancora di grande attualità il passaggio argomentativo che Ricoeur fa sulla scorta di Max Weber a proposito del problema della legittimazione dell'autorità.

Spiega, infatti, che la legittimazione dell'autorità ci mette davanti alla questione del potere, del dominio, alla struttura gerarchica della vita sociale.

Ebbene è qui che l'ideologia ha il suo ruolo più significativo, scrive il filosofo, perché «il luogo privilegiato del pensiero ideologico è la politica, ed è qui che nasce il problema della legittimazione. Il ruolo dell'ideologia è quello di rendere possibile una politica autonoma, fornendole i necessari e autorevoli concetti che rendono significativa la politica stessa».

L'analisi di Weber sull'autorità ha infatti messo in luce come in ogni gruppo, non appena si crea la diversificazione tra chi governa e gli altri, la parte di governo ha il potere sia di comandare che di fare eseguire gli ordini con la forza. Ma è proprio qui, evidenzia Ricoeur, che compare l'ideologia nella sua importanza:

Nessun sistema di potere, anche il più brutale, si fonda solo sulla forza, sulla dominazione. Ogni sistema di potere fa ricorso non solo alla sottomissione fisica, ma anche al consenso e alla cooperazione (...). Ogni

⁹ P. Ricoeur, *La critica e la convinzione. Intervista con Francois Azouvi e Marc de Launay*, Jaca Book, Milano, 1997.

¹⁰ P. Ricoeur, *Conferenze su Ideologia e Utopia*, Jaca Book, Milano, 1994, pp. 7-26.

sistema di potere vuole che il proprio potere sia riconosciuto perché la sua autorità è legittima. Ed è compito della ideologia legittimare questa autorità.

Quello che comprendiamo bene è che l'ideologia serve all'autorità per farsi riconoscere e ottenere legittimazione, costituendo un ponte tra la pretesa di chi domina e la credenza che il cittadino deve offrire.

Tralasciamo le analisi che conducono il nostro filosofo a ragionare in termini di *plusvalore* tra quella pretesa di legittimità che è sempre superiore all'effettiva offerta di credenza da parte dei cittadini, producendo uno scarto che è quasi necessario alle strutture di potere proprio come il plusvalore è intrinseco alle strutture di produzione. Ma torniamo al nostro punto: la distorsione dell'ideologia sta nel rapporto con l'autorità, nel diventare conservazione dell'esistente, anziché garanzia di identità sociale, ed è allora qui il punto su cui si deve fare leva per la possibile riabilitazione.

La degradazione, l'alterazione e la patologia della ideologia possono derivare dalla nostra relazione con il sistema di potere vigente nella nostra società. L'ideologia passa dalla mera integrazione alla distorsione e alla patologia quando cerca di colmare il divario tra autorità e dominazione. L'ideologia cerca di garantire l'integrazione tra pretesa di legittimazione e credenza, ma fa questo giustificando il sistema di potere così come esiste¹¹.

A oggi, penso che resti ancora aperto il nodo critico di questo doppio valore che le ideologie possono avere, integrazione/distorsione, e che il tanto conclamato superamento dell'ideologia non fa altro che gettare poca acqua su un fuoco acceso che continua ad alzare le sue fiamme, con il pericolo, inoltre, di esser rimasti noi privi di strumenti per contenerle, gestirle e usarle al fine di una progettazione politica felice.

Non si può ignorare il ruolo dell'immaginazione nella vita sociale, perché è qui che nasce la sfida della vita associata.

L'immaginazione lavora in due modi differenti. Da una parte può funzionare per preservare un ordine. In questo caso funzione dell'immaginazione è di rappresentare un processo di identificazione che rispecchia l'ordine. L'immaginazione ha qui l'apparenza di un ritratto. Dall'altra parte, tuttavia, l'immaginazione può avere una funzione distruttiva; essa può essere impiegata per aprire un varco. La sua immagine in questo caso è produttiva, immagine di qualcosa d'altro, l'altrove¹².

L'ideologia risponde alla prima forma dell'immaginazione, l'utopia risponde alla seconda: ordinare e preservare da una parte, demolire e guardare *l'altrove*, *l'utopico* dall'altra.

3) Il riconoscimento, la stima sociale e gli stati di pace

Il penultimo capitolo dell'ultimo libro scritto da Ricoeur si intitola *La lotta per il riconoscimento e gli stati di pace*: quando lo lessi, pensai subito che il nastro era stato riavvolto, che i conti erano tornati.

Il titolo dell'opera è *Percorsi del riconoscimento*, ed è l'autore stesso a spiegare di aver preferito l'aleatorio 'percorsi' rispetto a un vocabolo più esaustivo come 'teoria': proprio perché il riconoscimento è polisemico, multiforme e in fondo non esauribile in una teoria univoca. C'è, infatti, il riconoscimento come identificazione, che implica il saper distinguere qualcosa come vero o falso e la temporalità come schema entro cui facciamo le distinzioni; c'è il riconoscimento estetico dei «segni», per capirci, quello dell'eroe epico Ulisse che è riconosciuto dalla sua nutrice grazie alla cicatrice, dai Proci per la sua abilità nel tendere l'arco, e da Penelope grazie al ricordo dell'antico ulivo in cui era stato intagliato

¹¹ Ibidem.

¹² Ivi, p. 291.

il talamo nuziale; c'è il riconoscimento morale della responsabilità, ossia di colui che si riconosce responsabile delle proprie azioni, come il personaggio classico di *Edipo a Colono*; c'è il riconoscimento del soggetto che si riconosce capace di dire, di fare, di raccontarsi, riconosce cioè la propria identità narrativa; e c'è poi il riconoscimento come gratitudine, riconoscenza.

Tutti questi percorsi del riconoscimento, tuttavia, sarebbero a senso unico e finirebbero nell'aporia e nell'incompiutezza se lasciassero il soggetto da solo nella sua autonomia, se non trovassero la conferma in un movimento di ritorno che fa di quel soggetto il possibile oggetto dell'atto di riconoscimento: l'essere riconosciuti dall'altro, l'attestazione di chi ci guarda e ci identifica per quello che siamo.

È il «mutuo riconoscimento» l'esito di ogni vero e compiuto percorso di riconoscimento: lo scambio del dono, la reciprocità del sentimento, la mutualità dei gesti e dell'attenzione, l'attestazione dei ruoli e delle identità reciproche, ecco tutto quello che chiude il cerchio del nostro percorso nella vita.

Per l'uomo che agisce e soffre, prima di arrivare al riconoscimento di ciò che egli è in verità, ossia un uomo *capace* di certe realizzazioni, il cammino è lungo. Inoltre, questo riconoscimento di sé richiede, a ogni tappa, l'aiuto di altri, in mancanza di quel mutuo riconoscimento, pienamente reciproco, che fa di ciascuno dei partner un essere-riconosciuto¹³.

Non crediamo, però, di aver raggiunto la terra felice e pacificata del buon sentimento di riconoscenza, di perdono, di scambio. Non è ciò a cui allude il filosofo francese.

La posta in gioco è un'altra, e sotto le parole dell'etica, si celano ancora una volta le tensioni della politica, tanto è vero che l'ultima parola è «lotta per il riconoscimento».

Il termine lotta ci fa tornare alla sfida di Hobbes, alla sua visione dello stato di natura segnato dalla paura della morte violenta: senza l'istituzione di un governo, ci sarebbe soltanto la lotta per la sopravvivenza, anzi, la guerra di tutti contro tutti. Il motivo che spinge gli uomini a organizzarsi in società governate è allora un motivo che precede la scelta etica.

A unire il termine lotta alla parola riconoscimento è Hegel, negli ultimi anni del periodo di Jena, con le pagine della *Fenomenologia dello spirito* e il concetto di *Dialektik der Anerkennung*, dialettica del riconoscimento appunto. La posta in gioco – commenta Ricoeur – consiste nel sapere se, alla base del vivere insieme, esista un motivo originariamente morale che Hegel identificherà con il desiderio di essere riconosciuto. Ecco dunque il passaggio prezioso che Hegel fa compiere a un intero secolo: la vita consorziata nasce dal desiderio di essere riconosciuti, da un'esigenza etica di affermazione nella reciprocità.

La dialettica servo-padrone è il modello sociale di questa lotta per il riconoscimento in cui, posta un'effettiva disegualianza, i ruoli si spiegano e si esercitano tuttavia solo nel loro reciproco riconoscimento.

Le successive elaborazioni dell'*Anerkennung* in Hegel, inaugurano una storia della lotta per il riconoscimento il cui senso a tutt'oggi non è ancora esaurito, giacché la struttura istituzionale del riconoscimento continua a rimanere inseparabile dal dinamismo negativo dell'intero processo, e ciò in quanto ogni conquista istituzionale risponde a una specifica minaccia negativa; questa correlazione tra livello di ingiustizia e livello di riconoscimento illustra il familiare adagio secondo il quale abbiamo le idee più chiare su ciò che è ingiusto che su ciò che è giusto¹⁴.

La lotta contempla il momento negativo della dialettica, la frattura, l'ingiustizia, la sconfitta, ma è il passaggio negativo di ogni lotta di classe, di ogni conflitto sociale, di ogni

¹³ P. Ricoeur, *Una fenomenologia dell'uomo capace*, in *Percorsi del riconoscimento*, Raffello Cortina, Milano, 2005, pp. 107-126.

¹⁴ Id., *Hegel a Jena. Anerkennung*, in *Percorsi del riconoscimento*, cit., p. 196.

rottura politica. La fatica del riconoscimento è un'immagine di lotta che passa attraverso l'antitesi.

Lotta per il riconoscimento. Proposte per un'etica del conflitto è il titolo del libro importante scritto da Axel Honneth, il Direttore dell'Istituto di Ricerca Sociale di Francoforte, colui che ha raccolto l'eredità di Habermas, che a sua volta l'aveva ricevuta dai fondatori della Scuola, Horkheimer, Marcuse, Adorno¹⁵: ebbene questo testo fa da guida allo stesso Ricoeur per una rilettura etico politica del riconoscimento hegeliano, rilettura necessaria dopo un secolo intenso come il Novecento, «il secolo delle antinomie», e soprattutto secolo da definirsi chiuso una volta per tutte, «già trascorso», ci suggerisce lo storico Carlo Felice Casula invitandoci ad una presa di coscienza indispensabile¹⁶. Tentiamo di capire i passaggi che ci sono utili.

Il primo modello di riconoscimento è quello riconducibile all'ambito dell'amore, nelle sue relazioni erotiche, amicali, familiari, in cui la formula hegeliana «essere se stessi in un estraneo» trova la sua prima applicazione. Gli amanti giungono a riconoscersi, a darsi identità l'un l'altro, a ritrovarsi potenziati nell'unione, senza demolire le soggettività da cui provengono e che hanno consentito l'incontro e senza cadere nella dipendenza: fusione e fiducia sono i due poli attorno a cui si costituisce lo scambio, e questo vale per la coniugalità così come per il nucleo familiare, a cui già Hegel ha dedicato pagine di disamina importantissime che ritornano nel testo di Honneth, arricchite dai contributi della psicanalisi più recente¹⁷.

Vogliamo riportare il commento di Ricoeur alle pagine di Honneth, perché ci sembra abbia colto un aspetto fondamentale della dinamica amorosa.

In differenti età della vita e in particolare al livello di maturazione cui l'amore accede nell'età adulta, si tratta di uscire dallo stato di dipendenza assoluta suscitato da un legame libidinale di natura fusionale. Così come il bambino deve affrontare la prova dell'assenza della madre – grazie alla quale per un verso quest'ultima riconquisterà la propria capacità di indipendenza, mentre per altro verso il bambino dovrà accedere all'autonomia che conviene alla sua età – anche gli amori dell'età adulta sono messi a confronto con la prova della separazione, il cui vantaggio, emotivamente costoso, consiste nella capacità di stare da soli. Ora, questa capacità cresce in proporzione alla fiducia dei partner nella permanenza del legame invisibile che si intesse nella intermittenza della presenza e dell'assenza. Tra i due poli della fusione emozionale e dell'affermazione di sé nella solitudine, si instaurano nel corso della storia condivisa tra amanti dei rapporti di dipendenza relativa, i quali bastano a incrinare i fantasmi di onnipotenza provenienti dalla prima infanzia; sotto questo aspetto, il distacco acquisito a prezzo di molte disillusioni può essere considerato come la contropartita della fiducia che fa stare insieme le coppie di amanti¹⁸.

Facciamo un passo avanti. Il secondo modello del riconoscimento è giuridico.

La tutela della legge, della normatività, ci consente la scelta etica del riconoscimento sociale. Se nel primo modello i soggetti si riconoscono sotto l'egida della fusione che è però da una parte capacità di stare da soli e dall'altra fiducia da e verso l'altro, nel secondo modello le categorie etiche sono la «libertà», intesa come autonomia del soggetto (e quindi la sua iniziativa, la sua imputabilità, la sua responsabilità delle azioni) e il «rispetto», inteso kantianamente come impulso che la ragione pratica imprime alla sensibilità affettiva, e che determina la sfera del diritto.

I diritti sanciti costruiscono la struttura del riconoscimento nella sua evoluzione giuridica e normativa: ai diritti, Ricoeur aggiunge le *capabilities*, le capacità di ciascuno, secondo la teoria di Amartya Sen di cui il filosofo è attento lettore.

Veniamo ora al terzo modello: il riconoscimento come «stima sociale». Si tratta di qualcosa che va oltre il piano della distinzione/accettazione giuridica, ossia oltre la

¹⁵ A. Honneth, *Lotta per il riconoscimento. Proposte per un'etica del conflitto*, Il Saggiatore, Milano, 2002.

¹⁶ Cfr. C.F. Casula, *Insegnare il Novecento*, Anicia, Roma, 2014, p. 9.

¹⁷ Cfr. C. Mancina, *Differenze nell'eticità. Amore, famiglia, società civile in Hegel*, Guida, Napoli, 1991.

¹⁸ P. Ricoeur, *Riattualizzazione dell'argomento di Hegel a Jena*, in *Percorsi del riconoscimento*, cit., p. 214.

categoria del rispetto, e che supera la fiducia sul piano affettivo. Honneth fa riferimento all'esistenza di un orizzonte di *valori* comuni ai soggetti interessati che costituisce il presupposto di questa stima, valori ma anche scopi comuni.

Ed è sulla base dei valori condivisi che i rapporti di stima sociale cambiano secondo le epoche, e vanno incontro a mediazioni sociali di volta in volta differenti, che poi ricadono di nuovo sulla formazione di un orizzonte di valori condivisi.

L'ermeneutica di una condivisione di valori non è però un'ermeneutica pacificata e pacificante, e Ricoeur non può non domandarsi quali conflittualità si muovano all'interno della stima sociale. Honneth trova la concordia nella figura della «solidarietà»; il filosofo canadese Charles Taylor, quando parla di riconoscimento allude a una politica delle differenze che è correttivo necessario dell'universalismo, in fatto di integrazione multiculturale.

Ricoeur li segue, ma non è convinto.

Il nostro secolo si è aperto con il dibattito sul difficile equilibrio tra il riconoscimento autentico delle differenze e l'universalismo liberale erede dell'Illuminismo, contestando da una parte l'universalismo astratto che sarebbe cieco davanti alle dissimmetrie e alle diversità, e cercando di riformulare un universalismo dal basso, capace di rinegoziare sempre le relazioni, gli statuti del particolare e dell'universale. Insomma una specie di universalismo in situazione, come Ricoeur stesso sembra suggerirci alla fine di questo discorso, o un universalismo della contingenza, come lo definisce Giacomo Marramao¹⁹. Ma il dubbio resta aperto.

La domanda di riconoscimento affettivo, sociale e giuridico, con il suo stile militante e conflittuale, non si risolve forse in una domanda indefinita, figura di un «cattivo infinito»? Il problema non concerne soltanto i sentimenti negativi di mancanza di riconoscimento, ma anche le capacità conquistate, destinate così ad una ricerca insaziabile. Si affaccia qui la tentazione di una nuova forma di «coscienza infelice», sotto le specie sia di un inguaribile sentimento di vittimismo, sia di una infaticabile postulazione di ideali fuori portata²⁰.

Un dubbio triste, che l'anziano Ricoeur riesce a tacitare solo tornando al vocabolario della sua giovinezza militante e pacifista. L'unica, forse fragile, ma autentica risposta alla domanda di riconoscimento politico sono quegli «stati di pace» che riusciamo con fatica a realizzare: la *philia*, l'*eros*, l'*agape* e la reciprocità del *dono*.

Un'etica dell'amore, della sovrabbondanza, dell'eccedenza rispetto al giusto, è forse l'ultima risposta politica di questo nostro grande Maestro.

Fermandomi accanto ai vetri delle finestre di quello che fu il suo studio alla *Divinity School* di Chicago, ho guardato fuori, ho visto gli alberi spogli nell'inverno del Campus, la quiete verde dei viali ben ordinati, gli studenti che camminavano svelti nel gelo delle temperature dell'Illinois. Ho pensato a tutte le volte che Paul Ricoeur doveva essersi alzato dalla sua scrivania ed essersi affacciato da lì nelle giornate di lavoro e studio. Mi sono chiesta con quale stato d'animo avesse pensato alla sua Europa lontana, ai vecchi tumulti politici dell'Università di Nanterre, alla sua prigionia durante la guerra...

Mi è tornata in mente l'immagine del suo sorriso composto e la fermezza di quell'augurio che soleva ripetere spesso: che ciascuna vita possa essere vissuta come «la gioia del sì nella tristezza del finito».

¹⁹ Cfr. G. Marramao, *Passaggio ad Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; cfr. C. Taylor, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 9-62.

²⁰ P. Ricoeur, *Riattualizzazione dell'argomento di Hegel a Jena*, cit., pp. 244-245; cfr. *La lotta per il riconoscimento e gli stati di pace*, in *Percorsi del riconoscimento*, cit., pp. 247-274.

Peter Kemp

***Etica narrativa e legge morale in Ricoeur.*¹**

Abstract: The paper is divided into two parts. In the first part Peter Kemp presents how Ricoeur contributes to the development of the concept of narrative identity and highlights its role for establishing an ethics in personal and public life today. In the second part Kemp continues a discussion he had with Ricoeur since 1987, regarding the role of narratives in the foundation of ethics.

Questo saggio è diviso in due parti. Nella prima parte, Peter Kemp mostra come Ricoeur contribuisca allo sviluppo del concetto di identità narrativa e metta in evidenza il suo ruolo per la creazione di un'etica attuale, attenta alla vita personale e pubblica. Nella seconda parte, Kemp continua una discussione avviata con Ricoeur dal 1987, per quanto riguarda il ruolo delle narrazioni nella fondazione dell'etica.

Keywords: *Narrative Ethics, Moral Law, Narrative Identity, Public Life, Foundation of Ethics.*

Parole chiave: *etica narrativa, legge morale, identità narrativa, vita pubblica, fondazione dell'etica*

Introduzione. Il posto dell'etica narrativa² nel lavoro di Paul Ricoeur

Due grandi tendenze della filosofia moderna si incontrano nel lavoro di Paul Ricoeur e vengono integrate in una sintesi originale: la filosofia dell'azione e la filosofia del linguaggio. Dopo aver discusso Karl Jaspers e Gabriel Marcel nel suo primo libro, egli ha presentato nella sua Dissertazione del 1950 *Il volontario e l'involontario*³, il proprio pensiero come una *Filosofia della Volontà* concentrandosi sul rapporto tra il volontario e l'involontario in azione umana. La riflessione sull'azione si era concentrata, in questo libro, su una pura analisi eidetica della volontà e le sue limitazioni, mentre, dieci anni, si va a concentrare sulla dimensione etica della volontà, che porta Ricoeur non solo a sviluppare una antropologia dell'uomo fallibile, ma anche a prendere in considerazione il linguaggio simbolico e, in particolare, *La simbolica del male*⁴, con cui l'essere umano ha confessato la propria colpa. Questo era il suo primo passo verso la possibilità di combinare la riflessione sull'azione con la riflessione sul linguaggio.

Poi si rese conto dei conflitti esistenti tra i diversi linguaggi, propri dell'interpretazione dell'azione umana; la sua ri-evocazione fenomenologica dei simboli etici e dei miti (simboli narrativi) era stata impugnata già da interpretazioni psicoanalitiche e strutturaliste degli stessi segni e delle storie. Per gestire questi conflitti, Ricoeur ha allora proposto due strade interpretative (entrambe valide): l'ermeneutica del sospetto, cioè l'interpretazione praticata come smascheramento o riduzione delle illusioni; e l'ermeneutica come ascolto, cioè

¹ [Nota della traduttrice] Peter Kemp (Centre for Ethics and Law, University of Copenhagen) ha pubblicato originariamente questo testo in J. Wall, W. Schweiker (eds.), *Paul Ricœur and Contemporary Moral Thought*, Routledge, New York and London, 2002, pp. 32-46. Si ringraziano l'Autore e gli editori per il permesso di traduzione concesso.

² [Nota della traduttrice] È noto come il termine 'récit' francese sia reso in inglese con 'narrative'. In italiano il titolo della famosa trilogia ricoeuriana è stato reso con *Tempo e racconto*. In questo contesto abbiamo diversamente reso 'narrative' a seconda dei contesti, privilegiando la resa con 'narrativo'/'narrazione'.

³ P. Ricoeur, *Filosofia della volontà, I: Il volontario e l'involontario*, tr. it. di M. Bonato, Marietti, Genova, 1990.

⁴ Id., *La simbolica del male*, in Id., *Finitudine e colpa*, tr. it. di M. Girardet, Il Mulino, Bologna, 1970.

l'interpretazione praticata come raccoglimento e restaurazione del senso⁵. Dopo questo corpo a corpo con la psicoanalisi (e in altre opere anche con lo strutturalismo), Ricoeur si è concentrato sempre più sulla funzione del linguaggio, inteso come restaurazione del senso, vale a dire, sulla funzione metaforica e narrativa del linguaggio.

Tuttavia, il tema dell'azione non è stato dimenticato. Ecco che infatti Ricoeur ha fatto svoltare la sua ermeneutica del testo verso un'ermeneutica dell'azione, soprattutto attraverso il confronto – portato avanti nella sua eccezionale trilogia *Tempo e racconto* (1983-1985)⁶ – con la fenomenologia del tempo (così come era stata inaugurata da Husserl e Heidegger, entrambi in debito con l'analisi agostiniana del tempo) e con l'analisi del racconto storico e di finzione, portata avanti dalla riflessione moderna sul linguaggio, inclusa quella legata al rinnovamento, nella teoria letteraria, dell'idea aristotelica della *mimesis*.

È proprio in *Tempo e racconto* che Ricoeur ha abbozzato il concetto che è diventato poi fondamentale per la sua successiva idea di etica. Mi riferisco al concetto di identità narrativa, che ha introdotto nel terzo volume del libro, e che è centrale per l'antropologia filosofica, e per l'etica presentata nella sua grande opera, *Sé come un altro* del 1990⁷. Ne consegue che la sua etica (così come le idee di legge e di giustizia incluse nella sua etica) non può essere compresa senza un esame del modo in cui il concetto di identità narrativa appare e si sviluppa nelle sue ultime opere.

Il mio saggio è diviso in parti. Nella prima parte, mostro come Ricoeur contribuisca allo sviluppo del concetto di identità narrativa e come metta in evidenza il ruolo di quest'ultima in relazione alla la creazione di un'etica personale e pubblica, oggi. Nella seconda parte, riprendo e proseguo una discussione che Ricoeur ed io abbiamo avuto insieme, già a partire dal 1987, sul ruolo della dimensione narrativa nella fondazione dell'etica. Questa discussione è iniziata prima della pubblicazione di *Sé come un altro*, quando una mia relazione (tenuta a Roma, sul tema *Etica e narrativa*) apparve in versione francese (nel 1986)⁸. Ricoeur mi rispose, e in quegli anni sono state pubblicate di Ricoeur a me in traduzione due recensioni⁹. Più tardi, in un'altra risposta (risposta alla versione amplificata del mio articolo, uscito nel volume della *Library of Living Philosophers*), Ricoeur si chiese se *Sé come un altro* rispondesse meglio alle mie aspettative, rispetto a quanto avesse fatto *Tempo e racconto* (su cui si basavano le mie osservazioni)¹⁰. La mia risposta è sì, ma... non so ancora se siamo totalmente d'accordo.

1) L'identità narrativa nell'etica di Paul Ricoeur

La filosofia di Paul Ricoeur ci aiuta a capire l'importanza della narrazione per la vita umana in almeno tre modi fondamentali: (1) come fondamento dell'identità temporale e in particolare più o meno coerente come storia di vita di ciascuno (attraverso la quale comprendiamo noi stessi come agenti e persone); (2) come fondamento dell'identità etica

⁵ Id., *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, tr. it. di E. Renzi, Il Saggiatore, Milano, 1967.

⁶ Id., *Tempo e racconto*, voll. 1-3, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1986-'88.

⁷ Id., *Sé come un altro*, tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993.

⁸ P. Kemp, *Ethics and Narrativity*, in "Aquinas. Rivista internazionale di filosofia", 1986, pp. 211-32.

⁹ Pubblicato in francese come appendice ad A. Thomasset, *Paul Ricoeur, une poétique de la morale*, Leuven University Press, Peeters, Leuven, 1996, pp. 655-658.

¹⁰ P. Ricoeur, *Reply to Peter Kemp*, in *The Philosophy of Paul Ricoeur*, a cura di L. E. Hahn, The Library of Living Philosophers, Vol. XMI, Open Court Press, Chicago, 1995, p. 396.

di una persona, in quanto offre modelli narrativi di vita, che esprimono le tensioni della vita buona e compiuta e danno origine ad una serie di idee, che ci spingono a liberarci dai mali e a cercare la felicità; e (3) come fondamento dell'identità di una società, in quanto offre ideologie che, in tensione permanente con l'utopia, guidano la vita sociale e la legge.

Tuttavia, anche se Ricoeur riconosce che la visione o la prospettiva con cui elaboriamo o configuriamo l'etica (come un immaginare di una vita buona e compiuta) deve essere espressa in maniera narrativa, egli ritiene che la validità universale dell'obbligazione o la legge morale (in senso kantiano) è non-narrativa, nella misura in cui il racconto particolare è soggetto alla prova dell'obbligazione universalmente valida dell'imperativo categorico.

Egli trova tale obbligo espresso nell'idea della Regola d'oro e vede il suo fondamento nella domanda d'amore, che nasce dall'incontro con l'amore stesso, e nella necessità che questa domanda sia protetta dalla violenza. Così, secondo Ricoeur, il concetto di identità narrativa non può essere il concetto fondamentale nell'etica. Aspirando ad una validità universale, l'etica necessita di essere più che narrativa.

1.1) *Identità temporale*

La questione che, in *Tempo e racconto*, porta Ricoeur al concetto di identità narrativa è la questione di come si rapportino tra loro l'esperienza immaginativa del tempo soggettivo e la datazione, osservata e controllata, del flusso degli eventi quotidiani, vale a dire: il tempo oggettivo, il tempo dell'esistenza e il tempo delle cose. La sua risposta è che la nostra vita e il cosmo fisico in cui viviamo sono collegati dal tempo storico, e questo 'terzo tempo' è sempre, almeno in una certa misura, un tempo narrato. Non c'è storia senza un minimo di narrazione, che ci dica *chi* abbia fatto questo o quello, *chi* sia l'agente o l'autore, e chi sia quello che sta raccontando qualcosa della sua storia di vita.

Ma se l'identità di un agente storico solo può essere compreso attraverso una storia narrata, questa identità non può essere sostanziale o formale. Le manca la sostanzialità delle cose e ha la fragilità di un 'personaggio'; e ciò significa che questa permanenza del sé «può includere il cambiamento, la mutabilità, nella coesione di una vita»¹¹. Non è la medesima della cosa (*idem*), ma è l'ipseità del sé (*ipse*). Pertanto non è semplicemente data, e perciò possono, come dice Ricoeur, esserci «intrighi differenti, anzi opposti, sulla propria vita»¹². Così, l'identità narrativa deve essere sostenuta da qualcuno che racconta la propria storia; senza questa affermazione, non esiste nessuna coerenza di vita nel tempo, nessuna identità storica, per gli altri e per noi stessi.

Dunque, la narrazione e autocomprensione di un individuo, così come di una comunità, è indispensabile per la nostra identità. Qui Ricoeur dichiara che in questa connessione tra sé, e la permanenza del sé, l'identità narrativa conferma una delle sue convinzioni più originarie: «vale a dire che il sé dell'auto-comprensione non è l'ego egoista e narcisista, la cui ipocrisia e ingenuità è stata denunciata dall'ermeneutica del sospetto, insieme agli aspetti legati alle sovrastrutture ideologiche e all'arcaismo infantile e nevrotico.

Il sé della conoscenza di sé è il frutto di una vita sottoposta ad esame, secondo l'espressione di Socrate nell'*Apologia*. Ora, una vita sottoposta ad esame è, in larga parte, una vita depurata, chiarificata grazie

¹¹ Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1986, p. 376.

¹² Ivi, p. 378.

agli effetti catartici dei racconti sia storici che di finzione portati dalla nostra cultura. L'ipseità è così quella di un sé istruito dalle opere della cultura che si è ha applicato a se stesso¹³.

Questa osservazione implica, per come la vedo io, che ci sono almeno due livelli di narrazione nell'identità temporale, che possono essere indicati. Vi è da un lato il livello della mia personale storia di vita, così come della storia particolare della mia società. Questi racconti possono essere molto gretti, egoistici o nazionalistici, come mostrano alcune autobiografie e storiografie. D'altra parte, però, questi racconti non veritieri devono essere purificati dal racconto storico, su un altro livello, vale a dire dai racconti che – siano essi storici, di finzione o entrambi (le forme di poeticizzazione storica) – che fungono da modelli per la vita buona e perciò ci istruiscono sulla nostra auto-comprensione, sia criticando le storielle che ci raccontiamo su noi stessi e sia fornendoci scenari immaginativi che, direttamente o indirettamente, ci aiutano ad immaginare una vita tesa al bene e alla giustizia.

1.2) *Identità etica*

Analizzando questi due livelli contraddittori di narrazione e scoprendo come uno di essi critichi la ristrettezza dell'egoismo personale o collettivo, ci stamo già confrontando con l'etica. Questo è un fatto che Ricoeur riconosce chiaramente nel paragrafo relativo all'identità narrativa nel terzo volume di *Tempo e racconto* del 1985. Ma egli sottolinea anche che, se l'identità narrativa equivale all'autentica permanenza del sé, la scelta di tale identità implica l'assunzione di una 'responsabilità etica', intesa come il fattore più alto di questa permanenza del sé. Da un lato, dobbiamo dire che la narratività non è mai priva di dimensione normativa, valutativa, o prescrittiva, e la visione del mondo, proposta dal narratore al lettore, «non è mai eticamente neutra»¹⁴. Dall'altro lato, «resta che compete al lettore, ridiventato *agente*, iniziatore d'*azione*, di scegliere tra le molteplici proposizioni di correttezza etica veicolate dalla lettura». Ricoeur conclude che è «in questo punto che la nozione di identità narrativa trova il proprio limite e deve unirsi alle componenti non narrative della formazione del soggetto agente»¹⁵.

Discuterò questa conclusione in seguito. La questione è capire se questo inserimento di componenti non-narrative nell'etica significhi l'affermazione di un principio a priori, non-narrativo, in grado di giudicare tutte le nostre visioni etiche narrative, o se si tratti semplicemente di affermare che il fascino delle narrazioni non può essere separato dalla responsabilità del lettore/agente, se si vuole avere un ascolto critico di quanto letto. Prima di rispondere a questa domanda, però, dobbiamo vedere come Ricoeur chiarisce la sua posizione in *Sé come un altro*.

La distinzione tra identità-*idem* (medesimezza) e identità-*ipse* (ipseità) è decisiva per l'intera struttura di questo libro. Ma non è utilizzata semplicemente per rivendicare una differenza tra la vita umana e gli oggetti fisici. L'obiettivo è quello di analizzare il significato del sé, che non può essere ridotto ad una sostanza o ad una cosa, pur essendo sempre anche una cosa. E il concetto di identità narrativa è posto come un ponte tra le descrizioni semantiche e pragmatiche dell'azione (e del sé come agente), e le prescrizioni etiche e morali dell'eventuale vita buona, così come pure le possibili azioni giuste; cioè come ponte tra concepire il sé come medesimezza e il concepirlo come ipseità. La triade

¹³ Ivi, p. 376.

¹⁴ Ivi, p. 379.

¹⁵ Ivi, pp. 379-80.

descrivere, raccontare, prescrivere si impone nell'analisi, perché il bisogno che abbiamo di comprendere la vita nella sua interezza, di comprendere la connessione di una vita, può essere soddisfatto solo dalla costruzione dell'intreccio delle narrazioni, che non solo identificano la realtà viva di una trama, ma implicano stime, valutazioni e giudizi di approvazione e di condanna, e quindi ci aiutano a riconoscere noi stessi e puntare ad una vita buona, lungo l'arco di tutta la vita.

Ma l'identità narrativa è ora, in *Sé come un altro*, riconosciuta come la coerenza di una vita, nella permanenza del tempo: che non solo scelto, ma è sempre anche già data. È in un certo senso sia ipse che idem, sia ipseità che medesimezza. È la medesimezza come carattere o come insieme di disposizioni durevoli, a partire dalle quali una persona può essere riconosciuta. Questo carattere è stabilito da una costruzione d'intreccio grado di integrare la permanenza nel tempo con diversità, variabilità, discontinuità e instabilità. Come personaggio io sono questo particolare racconto, attraverso il quale io sono riconosciuto come la stessa persona. Se perdo questo personaggio, divento come *L'uomo senza qualità* del romanzo di Robert Musil. E, però, io sono anche ipseità come mantenimento di me, cioè come mantenimento di me nella sincerità, nella fedeltà, nel coinvolgimento relazionale. Mantenendo la mia parola, mantengo me stesso come ipseità e diventato di più: non sono solo il 'medesimo' personaggio riconosciuto dagli altri.

Posso mantenere il mio sé secondo la logica di una vita buona. E, come dice Ricoeur, non posso immaginare questa vita buona se non sono mantenuto insieme, in qualche modo, vale a dire se non sono mantenuto e tenuto insieme in una qualche narrazione, in modo che io possa immaginare quella che Alasdair MacIntyre chiama *l'unità narrativa di una vita*, cosa che egli pone al di sopra delle nozioni relative alle particolari pratiche e agli specifici progetti di vita, nella vita professionale, nella vita familiare, nel tempo libero. Io divento il co-autore della mia storia di vita¹⁶.

Tuttavia, in *Dopo la virtù*, MacIntyre considera principalmente storie legate alla vita quotidiana. L'unità della vita individuale è la propria storia di vita¹⁷. MacIntyre non considera, cosa che invece fa Ricoeur, la possibilità che «la finzione ha, di riconfigurare la vita»¹⁸ e quindi quella che chiamerei l'efficacia del modello delle storie, in relazione alla possibilità di capire la mia storia di vita. Infatti, per acquisire un'identità narrativa, non posso essere soddisfatto della mia vita (storia) così come la ricordo o come me l'aspetto, perché io non posso ricordare la narrazione dell'inizio della mia vita, e la mia morte sarà raccontata solo da quelli che mi sopravviveranno. Aggiungiamo a ciò il fatto che è possibile raccontare storie diverse sulla 'stessa' vita, e che ogni narrazione è coinvolta nelle storie degli altri: di genitori, amici, compagni, ecc. Tuttavia, secondo Ricoeur, l'incompletezza 'narrativa' della vita e l'involuppo della mia vita con quella degli altri non «mettono fuori gioco la nozione stessa di *applicazione* della finzione alla vita»¹⁹. Al contrario, egli ritiene che «è proprio il carattere evasivo della vita reale la ragione per cui abbiamo bisogno del soccorso della finzione per organizzare quest'ultima retrospettivamente nell'ambito delle cose fatte, a rischio di considerare rivedibile e provvisoria ogni figura di costruzione dell'intreccio, improntata alla finzione o alla storia»²⁰. Ma queste figure ci aiutano a cogliere la nostra vita nel suo complesso, a stabilizzare 'inizi' reali. Dando forma e

¹⁶ Id., *Sé come un altro*, cit., pp. 251 sgg.

¹⁷ A. MacIntyre, *Dopo la virtù*, tr. it. di M. D'Avendia, Armando, Roma, 2007.

¹⁸ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 252.

¹⁹ Ivi, p. 255.

²⁰ Ivi, pp. 255-56.

immaginazione alla fine sconosciuta della nostra storia, creando la forma di questa o di quella morte, giocano il ruolo di un apprendistato alla morte.

Ricoeur individua relazioni tra narrazione ed etica, nelle diverse fasi del racconto. Già a livello di prefigurazione della narrazione (quando le storie orali occupano la vita quotidiana e servono nello scambio di esperienze), la saggezza pratica popolare si sviluppa grazie a queste storie: «nello scambio di esperienze operato dal racconto, le azioni non vanno esentate dall'essere approvate o disapprovate, e gli agenti dall'essere lodati o biasimati»²¹. Su questo terreno, i racconti letterari, sia nella finzione che nella storiografia, sono creati e offrono una dimensione narrativa vera e propria per la nostra auto-comprensione e le nostre pratiche. Così, l'etica esiste già a livello della «rifigurazione dell'azione narrativa»²².

Infine, le narrazioni hanno un ruolo nella configurazione della visione della vita buona, perché il giudizio morale ha bisogno dell'arte del racconto, per schematizzare il suo obiettivo: «narrativizzando la prospettiva della vera vita, il racconto offre ad essa i tratti noti dei personaggi amati o rispettati»²³. Dal momento che questa narrativizzazione accade nel mondo della letteratura che, secondo Ricoeur, è un immenso laboratorio per esperimenti mentali²⁴, l'identità etica, formata come identità narrativa, dipende dall'ipseità responsabile, e non il contrario. Di per sé l'identità narrativa non potrebbe 'mantenersi', a causa del carattere problematico della storia di vita. Il sé rfigurato dal racconto «è, in realtà, messo a confronto con l'ipotesi della propria perdita d'identità»²⁵. Tuttavia Ricoeur segue Lévinas e sostiene che è il sé capace di una cosa: alla domanda 'chi sono io?', in maniera orgogliosa può rispondere: 'eccomi'²⁶. Questo è il fondamento non-narrativo di ogni identità etica.

1.3) *Identità sociale*

L'identità narrativa di un essere umano non è puramente individuale. Non solo ogni storia di vita è coinvolta nelle storie degli altri: dei genitori, amici, compagni, ecc. Ma insieme abbiamo anche una tradizione comune di idee, tradizione che ci dice come organizzare la nostra vita insieme nel modo migliore; o, meglio, abbiamo in comune un'intera cultura di testimonianze relative all'esperienza umana della vita buona. Le più importanti di queste testimonianze sono i racconti storici di fondazione, che ci raccontano l'origine della società e gli eventi cruciali che determinano l'immaginario sociale, in relazione a ciò che conta come buono e giusto nella vita comune di una comunità storica.

In un articolo del 1983 su *Ideologia e utopia*, Ricoeur chiama questa immaginazione sociale 'identità narrativa': e questa è forse la prima volta che usa questo concetto²⁷. Questa identità narrativa costituisce una ideologia, per quanto abbia la funzione positiva di integrare gli individui in una comunità.

²¹ Ivi, p. 258.

²² Ivi,

²³ Ivi, p. 260.

²⁴ Ivi, pp. 251 sgg.

²⁵ Ivi, p. 260.

²⁶ Ivi, p. 261. Cfr. E. Levinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, tr. it. di S. Petrosino e M. T. Aiello, Jaca Book, Milano, 1983.

²⁷ P. Ricoeur, *Ideologia e utopia*, in Id., *Dal testo all'azione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1989. Il capitolo dal titolo *Ideologia, utopia e politica* nella versione inglese del libro (*From Text to Action*, Northwestern University Press, 1991, pp. 308-324), è una versione precedente al 1976 e non si parla di identità narrativa.

Nella sua analisi del concetto di ideologia, Ricoeur segue la definizione di Karl Mannheim dell'ideologia, intesa come il contrario dell'utopia. Secondo Mannheim, l'ideologia e l'utopia mirano rispettivamente alla giustificazione e alla sovversione della società: con l'ideologia, il gruppo comprende la propria vita comune e la rafforza; con l'utopia si oppone all'ordine stabilito, e promuove i cambiamenti radicali della società. Ricoeur, però, sottolinea la loro complementarità, in una tensione feconda, grazie alla quale la società costituita può rimanere aperta a nuove possibilità.

Se, come fa Ricoeur, adottiamo il concetto che l'etica implica sia una visione sia una norma, e se seguiamo Aristotele, nella misura in cui ha compreso questa visione come immaginazione del modo eccellente di vivere (tra gli amici e nella società), allora l'immaginazione sociale a cui appartengono sia l'ideologia che l'utopia, deve essere un elemento importante della visione etica che configura la vita buona nella società, compresa la morale e la legge. E, dal momento che Ricoeur ritiene che l'ideologia abbia la capacità di fornire alla società un'identità narrativa, egli riconosce la narritività come elemento fondante dell'etica.

Così, secondo Ricoeur, c'è un'etica narrativa che immagina forme sapienti di azione e di comunicazione e, in tal modo, esprime la verità pratica della vita umana. Ma l'obbligazione o la norma – nella sua formulazione più universale – aggiunge una dimensione non-narrativa all'etica? Questa è la questione che ora dobbiamo discutere.

2) La fondazione dell'etica: una discussione

Nel mio saggio su *Etica e narritività*²⁸ ho sostenuto che «l'etica non equivale a regole morali e norme, ma costituisce il loro fondamento o, meglio, fornisce il fondamento sia della loro permanenza e sia della loro trasformazione. Di conseguenza, se l'etica è una visione e non una regola, essa è costituita da modelli intuitivi d'azione e non puri principi astratti»²⁹.

Ho anche sostenuto che tali modelli intuitivi possono essere solo narrativi, «perché, senza costruzione dell'intreccio, non ci sarebbe alcun senso nello svolgere dei modelli di azione. Così l'etica deve necessariamente essere la configurazione narrativa della vita buona. E se questa non fosse stata sin dall'inizio configurata dalle storie, non sarebbe stata in grado di essere integrata (come ha mostrato Ricoeur nel suo *Tempo e racconto*) né in opere d'autore, né in quelle dello storico, e non avrebbe potuto influenzare il lettore, se fosse stata eticamente neutrale»³⁰.

Sono ben consapevole del fatto che, se l'etica è soprattutto visione e solo secondariamente norma, la mia tesi potrebbe apparire come un circolo vizioso, in quanto se l'etica è di per sé una configurazione narrativa della vita buona, come possiamo giudicare la storia più vera tra le infinite storie del mondo, senza utilizzare una particolare storia o un particolare tipo di storie come una misura di valutazione dell'immaginazione narrativa? La mia valutazione etica delle narrazioni, non si basa forse su altre narrazioni?

La mia risposta è sì, ma ho sostenuto anche che ci sono diversi livelli di narritività nel mondo, e che la configurazione narrativa dell'etica a cui ci riferiamo quando vogliamo giustificare la scelta o la valutazione di diverse storie si trova su un piano diverso rispetto a quello di queste stesse storie. Al livello più alto della gerarchia di valutazione dei racconti

²⁸ P. Kemp, *Ethics and Narrativity*, in *The Philosophy of Paul Ricoeur*, cit., pp. 371-394.

²⁹ Ivi, p. 388.

³⁰ Ibid.

troviamo storie «il cui potere di guida rimane attraverso il corso della storia, e che, in tempi di crisi, hanno dimostrato la loro capacità di incoraggiare le persone a smettere di pensare in termini di idee fisse»³¹.

Così, io ritengo che l'etica debba essere totalmente narrativa; e non riesco a vedere come Ricoeur potesse evitare di accettare una cosa del genere.

2.1) *Visione e norma*

Tuttavia, nelle sue risposte alle mie osservazioni, Ricoeur ha affermato che c'è una dimensione deontologica della prospettiva etica che non può essere ridotta alla sua dimensione teleologica, cioè che la visione non può essere ridotta alla norma, e che Kant non può essere visto come aristotelico. Questo non è, come Ricoeur stesso aveva affermato, solo a causa di una contraddizione tra il desiderio e l'obbligo, ma a causa della violenza, che ci obbliga a chiedere il bene e vietare il male³².

Ricoeur ritiene pertanto che abbiamo bisogno dell'austerità della norma morale per decidere l'ordine di priorità delle storie, nella gerarchia narrativa. La scelta di storie valide nell'ambito etico e di tutta la gerarchia delle storie etiche deve essere fondata in un'idea non-narrativa della validità universale dell'obbligo o della legge morale. Ricoeur ha anche aggiunto che la norma morale più universalmente riconosciuta tra le persone più sagge è la Regola d'oro, essendo questa «l'imperativo rivolto direttamente contro la violenza e verso il riconoscimento» dell'altro, a partire dall'esigenza di tutti «di non fare al tuo prossimo ciò che non vorresti fosse fatto a te»³³. Così, secondo Ricoeur, il «potere morale di alcune storie è dovuto alla loro affinità con la Regola d'oro»³⁴.

Tuttavia Ricoeur ha convenuto che la narrativa ha una potenza di schematizzazione rispetto alle norme morali. Questa schematizzazione accade nella testimonianza, per cui «l'imperativo si trasforma in 'una visione che racconta la vita buona'»³⁵; e, in generale, questo è necessario per trasformare il desiderio di una vita buona, cioè la prospettiva etica, in una visione-guida.

Questo non significa, ha sostenuto Ricoeur nella sua seconda risposta alle mie osservazioni, che «dei racconti esemplari possano di per sé fondare un'etica. Non ci possiamo – egli dice – accontentare di un argomento che è in definitiva utilitaristico o, se si preferisce, consequenzialista, per fondare la gerarchia che garantisce l'esemplarità di certe storie»³⁶. In *Sé come un altro* Ricoeur continua a distinguere tra l'etica teleologica aristotelica e la morale deontologica kantiana. Ed egli riconosce la schematizzazione narrativa dell'etica aristotelica, che è possibile perché raccontare storie significa sviluppare uno spazio immaginario per esperimenti mentali, in cui il giudizio morale opera in modo ipotetico³⁷. Ma, considerando che l'obiettivo etico – stando alle risposte che Ricoeur ha dato alle mie osservazioni – sembra includere la norma, in *Sé come un altro* troviamo un primato originale dell'etica sulla morale. La norma morale quindi interpreta il ruolo del setaccio attraverso il quale la prospettiva etica deve passare, per essere sottoposta alla

³¹ Ivi, p. 389.

³² P. Ricoeur, *Une réponse de P. Ricoeur à P. Kemp*, in A. Thomasset, *Paul Ricoeur, une poétique de la morale*, cit., p. 655.

³³ Ivi, p. 658.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Id., *Reply to Peter Kemp*, in *The Philosophy of Paul Ricoeur*, cit., p. 397.

³⁷ Id., *Sé come un altro*, cit., pp. 263 sgg.

prova della sua validità universale. Ma la norma non ha l'ultima parola. Ricoeur ritiene che sia necessario ritornare dalla norma all'obiettivo desiderato, quando la norma comporta un'*impasse* pratica³⁸.

Egli presenta, quindi, la sua etica in tre parti, riguardanti, rispettivamente, (1) la prospettiva etica «volta al desiderio di una vita buona, con e per l'altro, all'interno di istituzioni giuste»³⁹; (2) la norma morale, per cui le massime dell'azione, seguendo Kant, sono sottoposte alla regola di universalizzazione; e, infine, (3) la saggezza pratica, *phronesis*, con cui si può prescrivere l'azione giusta in situazioni di conflitto, dove non esiste una soluzione universalmente valida, ma solo una soluzione responsabile, basata su una convinzione legata al senso dell'originaria prospettiva etica.

Trovo che la triade costruita da Ricoeur – prospettiva, norma e saggezza – per sviluppare un'etica per il nostro tempo, sia, nei suoi aspetti più importanti, molto efficace. Ma, se la prospettiva è precedente alla norma, e se la prospettiva non solo può ma deve essere schematizzata nei racconti, allora la narrazione deve anche venire prima dell'obbligo, anche se la norma morale, a sua volta, può poi sottoporre l'etica narrativa alla prova della validità universale. Aggiungiamo a ciò il fatto che, se la saggezza pratica è ultimamente considerato come una sorta di ritorno all'etica, al fine di evidenziare la vita buona in situazioni in cui la legge morale universale non si può applicare, allora sembra inevitabile confermare che tutta l'impresa etica ha un fondamento narrativo

Due domande sono, dunque, emerse. La prima è questa: qual è il significato di quella che chiamiamo una fondazione narrativa dell'etica? La seconda, che è strettamente legata alla prima, è la seguente: possiamo pensare una norma morale con cui testare la prospettiva etica senza un fondamento narrativo di questa norma?

2.2) Il significato della fondazione narrativa

Con 'fondazione' intendo 'condizione necessaria'. Dire che non c'è etica senza fondamento narrativo significa dire che non è possibile immaginare l'etica senza linguaggio narrativo, tenendo presente che una vita buona richiede tempo per la sua realizzazione. Per comprendere e guidare una vita (cosa che richiede tempo) dobbiamo raccontare una storia relativa ad azioni che richiedono tempo. La costruzione dell'intreccio della vita ha bisogno di essere guidata dal linguaggio. Non è, allora, la narrazione l'unico modo per immaginare una buona vita? È di conseguenza che io sostengo che la narratività è una condizione necessaria dell'etica.

Questo non è meno vero se l'etica è intesa, come fa Ricoeur, come prospettiva etica volta alla vita buona, con e per gli altri, all'interno di istituzioni giuste. Come possiamo immaginare questa vita senza raccontarla?

Ma questo deve essere vero anche per quanto riguarda la legge morale.

Nel suo libro *La simbolica del male*, Ricoeur, analizzando il simbolo della *colpa* secondo il mondo ebraico, dichiara che il dono della legge non è astratto e in-temporale, ma è legato, nella coscienza ebraica, con la rappresentazione di un 'evento', l'esodo dall'Egitto, l'uscita dalla 'casa della schiavitù'. Di conseguenza, l'etica stessa è storica in tutto e per tutto; è l'etica del popolo eletto. Così, come effetto di questo legame tra 'etica' e 'storia', la legge, per l'Ebreo, non può mai essere interamente razionalizzata e universalizzata⁴⁰.

³⁸ Ivi, p. 266

³⁹ Ibid.

⁴⁰ P. Ricoeur, *La simbolica del male*, in *Finitudine e colpa*, cit.

A quel tempo, Ricoeur spiegò questo legame come interpretazione fatta dalla *teologia della storia degli scrittori biblici*. Io sono contrario alla dicotomia tra mito e storia, e perciò ho proposto⁴¹ che possiamo considerare questa visione della storia come poeticizzazione del tempo in cui si è creata la storia come mito, o il mito della storia, come accade, ad esempio, nel racconto biblico della storia del popolo ebraico. Così, la legge è stata inclusa in una comprensione narrativa della vita.

Non credo oggi le cose stiano diversamente. Ciò che Kant ha fatto concependo la legge morale (come valida non solo per un determinato popolo, ma per tutta l'umanità), non è immaginabile senza una storia mondiale a cui ogni essere razionale appartiene. Il fatto che questa storia sia stata raccontata e potesse essere raccontata in qualsiasi momento era la condizione necessaria della sua idea dell'imperativo categorico, l'idea di prescrivere di agire solo in base a quella massima in grado di valere allo stesso tempo come principio di una legislazione universale [Kant, *Fondazione della metafisica dei costumi*]. E, anzi, io direi che la morale kantiana ha bisogno di più narrazione e non di meno narrazione rispetto all'etica aristotelica. Essa ha bisogno non solo di ciò che Kant chiama la 'filosofia popolare morale' (e cioè di storie morali o casi di vita quotidiana), filosofia che egli prende come punto di partenza nel secondo capitolo della *Fondazione*, al fine di analizzare il concetto di legge morale, ma ha bisogno anche di quello che Kant presuppone, ovvero una *storia del mondo*, in cui il cittadino del mondo possa sviluppare una cultura repubblicana [Kant, *Idee per una storia universale in prospettiva cosmopolitica*]. La pretesa di Kant è che questa idea di cittadinanza, radicata sia nell'idea ebraico-cristiana sia nell'idea greco-stoica della moralità e della storia, è comprensibile sia in termini di ragione teorica che in termini di ragion pratica e quindi ha una validità universale.

Sappiamo che Hegel ha sviluppato questa visione della storia del mondo nell'idea speculativa di una 'trama' suprema, che giustifica tutti i mali del mondo come 'astuzia della ragione', avendo lo scopo di realizzare l'obiettivo ultimo della riconciliazione finale dell'uomo con la realtà. E non dovremmo rinunciare a Hegel, come ha detto Ricoeur in *Tempo e racconto*, proprio per la sua mancanza di attenzione nei riguardi dell'individuo, per il suo cinismo in relazione ai poveri e ai sofferenti? Sicuramente. Ma una visione del mondo kantiana non è speculativa; è solo etica. Ricoeur stesso sviluppa in *Tempo e racconto* questa particolare idea di storia, seguendo Reinhardt Koselleck, il quale ha introdotto l'idea del tempo storico come tensione tra lo *spazio di esperienza* e l'*orizzonte d'attesa*⁴². In tal modo Ricoeur è tornato «da Hegel a Kant», come dice lui stesso, «con quello stile kantiano post-hegeliano che preferisco». Questo significa che, come Kant, Ricoeur «sostiene che ogni attesa deve essere una speranza per l'intera umanità, e che l'umanità è una specie solo nella misura in cui è una storia; reciprocamente, che, perché ci sia storia, l'umanità intera deve esserne il soggetto a titolo di singolare collettivo»⁴³. Così, la visione narrativa della storia è il fondamento dell'etica e del diritto in Kant.

Ma è davvero possibile pensare una storia del mondo senza ridurre l'Altro allo Stesso? Forse che Hegel non ha fatto altro che pensare fino in fondo l'idea kantiana della storia? Questa domanda accentua la tentazione presente nella speculazione hegeliana e il bisogno di parlare (come Ricoeur) di una rinuncia ad Hegel. Ma c'è un'alternativa: si può seguire Lévinas e opporre *Totalità e infinito*⁴⁴. In questo caso, la vera storia del mondo non è la

⁴¹ P. Kemp, *Théorie de l'engagement, t. II, Poétique de l'engagement*, Seuil, Paris, 1973, p. 71.

⁴² P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 3, cit. p. 318.

⁴³ Ivi, p. 330.

⁴⁴ Cfr. E. Levinas, *Totalità e infinito* tr. it. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano, 1977.

storia di una totalità che consuma tutte le differenze in uno Stesso super-individuale, cioè il sistema speculativo, ma è la storia di un Infinito di altri, tutti insostituibili e vulnerabili.

Questa storia dell'Infinito non è fondata solo nel mito ebraico della storia (incluso il mito della creazione, dell'Esodo, il dono della Torah al monte Sinai, il ritorno da Babilonia, ecc.), ma anche in storie-parabole più piccole, come quella del Buon Samaritano. Secondo Luca, questa parabola non solo dice che ogni altro che soffre è il mio prossimo e devo prendermene cura, ma spiega anche che ogni essere umano ha il dovere di prendersi cura dell'altro, persino un Samaritano: «quale di questi tre credi sia stato il prossimo di colui che era incappato nei biganti? Quello rispose: 'Colui che avuto compassione di lui'. (...) Va' e anche tu fa' lo stesso» (Luca, 11, 36-37).

Se, ora, come sostiene Ricoeur, la Regola d'oro ha la stessa validità universale della legge morale kantiana, è non solo perché questa è nota dalla maggior parte delle persone, in tutto il mondo, nonostante le loro diverse religioni e tradizioni (preso da solo questo sarebbe veramente un argomento utilitaristico o consequenzialista, che non sarebbe sufficiente), ma soprattutto è perché viviamo in un mondo che possiamo considerare come un unico mondo, nella misura in cui abbiamo storie e siamo stati convocati da storie che riguardano la comunità di un mondo a cui tutti apparteniamo, e nella misura in cui continuiamo a immaginare e riconfigurare questa 'comunità mondiale' attraverso le storie che raccontiamo su di essa.

In un saggio sul rapporto tra *Ermeneutica e critica dell'ideologia*, del 1973, Ricoeur risponde a Habermas e ad altri (che, sin dall'Illuminismo hanno opposto coscienza critica e tradizione interpretata dalla coscienza ermeneutica), mostrando come la critica non parla da un non-luogo. «La critica è anche tradizione», dice Ricoeur; e continua: «Vorrei anche dire che si immerge nella tradizione più forte, quella dell'atto di liberazione: dell'Esodo e della Resurrezione. Forse non ci sarebbe più interesse per l'emancipazione, non ci sarebbe più anticipazione della libertà, se l'Esodo e la Resurrezione fossero cancellati dalla memoria degli uomini»⁴⁵.

Qui Ricoeur collega il fondamento della critica dell'ideologia al mito radicato nella storia ebraica dell'Esodo e nella storia cristiana della Resurrezione. Allo stesso modo, credo che noi, essendo radicati nella cultura europea, possiamo collegare il fondamento della legge morale universale alla storia del Sinai e all'esodo, e – perché no? – collegare il fondamento della saggezza pratica sul racconto cristiano della Resurrezione.

Ne consegue che la correzione dell'immaginazione etica (che esige la validità universale delle visioni narrative sulla vita buona) – ciò che Ricoeur chiama la prova, fatta dalla norma, dell'etica narrativa – ha in sé un fondamento narrativo. Ma in questi casi le storie fondatrici sono state, nel tempo, più convincenti di altre, grazie al successo della loro applicazione, successo dimostrato non solo in diversi contesti sociali e culturali, ma anche in una prospettiva internazionale. Pertanto, l'obbligo e la sua validità universale, non possono evitare di avere storie fondatrici⁴⁶.

⁴⁵ P. Ricoeur, *Hermeneutics and Critique of Ideology*, in Id., *Hermeneutics and the Human Sciences*, edited, translated and introduced by J. B. Thomsen, Cambridge University Press, 1981, p. 99.

⁴⁶ Sono grato ad Alain Thomasset per essere stato così completo, accurato ed equo nel suo libro di *Paul Ricoeur, une poétique de la morale* (Leuven University Press, Peeters, Leuven, 1996) nel descrivere la mia discussione con Ricoeur riguardo l'etica e la narratività (cfr. pp. 170 sgg. e 623 sgg.). Egli rende del tutto chiaro che la resistenza di Ricoeur a ridurre la dimensione deontologica della pretesa di validità morale universale ad una dimensione ipotetica, o, diciamo, di ridurre l'imperativo dell'ottativo (cfr. in particolare le pp. 214 sgg), è il motivo determinante a sostegno di una legge morale non narrativa, grazie alla quale la validità universale di ogni etica narrativa può essere messa alla prova. Inoltre, egli segue Ricoeur nel

2.3) *Le condizioni non-narrative dell'etica*

Tuttavia, sono d'accordo con Ricoeur sul fatto che ci siano delle condizioni non narrative dell'etica. La fondazione narrativa dell'etica, infatti, è solo una delle sue condizioni necessarie. Voglio concludere il mio saggio facendo riferimento molto brevemente alcune delle altre condizioni (non-narrative), condizioni che sono state evidenziate anche da Ricoeur nel suo lavoro.

Vi è una condizione antropologica di fallibilità, espressa da Kant quando, nella sua *Religione nei limiti della sola ragione*, egli sostiene che l'essere umano ha sia una predisposizione originale (*Anlage*) per il bene sia una propensione (*Hang*) al male, tema sviluppato da Ricoeur nel suo libro sull'*Uomo fallibile*⁴⁷. Se l'etica è una visione della vita buona, essa presuppone anche l'esperienza del male, non solo il male legato alle disgrazie, ma anche il male della distruzione e all'autodistruzione, analizzato nella simbolica del male. E ancora, l'etica riguarda sia tutto il bene che abbiamo sperimentato, sia l'ideale, la speranza relativa al bene che potrebbe venire, ma non si è realizzato. E sappiamo che questa mancanza di bene è in parte colpa nostra, e perciò presuppone la nostra fallibilità.

Tutti conoscono il male a partire dall'esperienza personale dei rapporti umani. Ma come si arriva a conoscere il bene? Sappiamo che lo conosciamo grazie all'incontro con l'amore dell'altro. Nel suo saggio su *Amore e giustizia*, Ricoeur fa riferimento a *La stella della redenzione*, là dove Franz Rosenzweig interpreta l'inno d'amore, presente nel *Cantico dei Cantici* e mostra come il comandamento dell'amore scaturisca dal vincolo d'amore tra Dio e l'anima⁴⁸. Infatti, per Rosenzweig, il comandamento che precede ogni legge è la parola che l'amante rivolge all'amato: 'amami!'. Il comandamento dell'amore, che precede la legge, è l'amore stesso, che si raccomanda da sé.

Ne consegue che non ci sarebbe alcun racconto relativo alla legge, nessuna storia di Mosè che riceve le tavole sul Monte Sinai, se non ci fosse l'esperienza dell'incontro amoroso. E l'incontro tra Dio e il sé umano può che avere un senso per noi solo perché sappiamo che cos'è l'amore a partire dall'incontro con un'altra persona. Così è dall'incontro amoroso che noi, innanzitutto, sappiamo che cosa sia il bene.

La seconda condizione non-narrativa della configurazione etica della nostra vita è la nostra capacità di essere responsabili, come Ricoeur ha spiegato in più occasioni, in particolare in *Sé come un altro* e ne *Il giusto*⁴⁹. E responsabilità significa imputare qualcuno di qualcosa: io mi assumo, davanti agli altri, le conseguenze delle mie azioni.

Ma ci sarebbe la responsabilità senza la narrazione della vita di cui siamo responsabili? Io non penso. E ci sarebbe obbligo morale senza narrazione e responsabilità? Non penso. Il sé responsabile è anche quello che Ricoeur nel suo ultimo saggio delle sue *Gifford Lectures* chiama il soggetto convocato. Il sé responsabile è il sé «costituito e definito dalla

chiedersi come potremmo essere in grado di scegliere le storie relative alla vita buona senza una 'istanza superiore' legata ad un giudizio non narrativo (ivi, p. 184). Thomasset ritiene che la dimensione critica dell'ermeneutica deve implicare un punto di vista utopico (p. 219), ossia «un momento critico non-narrativo indispensabile alla validità dell'argomentazione morale» (p. 223, cfr. anche p. 626). Ma non spiega come sia possibile immaginare un'utopia o una critica utopica in una lingua non-narrativa o senza presupporre storie utopistiche. Inoltre, egli sottolinea che il narratore di una storia morale deve scegliere quali valutazioni morali sono implicite nella costruzione dell'intrigo (p. 184), ma dimentica di spiegare come questi possa parlare (pp. 388 e seguenti) e come Ricoeur possa parlare di 'sé convocato' senza adottare l'idea di un appello implicito nella storia, che è ricevuto e non scelto dagli ascoltatori, un appello da cui è convocato.

⁴⁷ In tr. it. è il Primo libro di *Finitudine e colpa*, cit.

⁴⁸ Cfr. P. Ricoeur, *Amore e giustizia*, tr. it. di I. Bertolotti, Morcelliana, Brescia, 2000.

⁴⁹ Id., *Il giusto*, tr. di D. Iannotta, SEI, Torino, 1998.

sua posizione come rispondente a proposizioni di significato, legate ad una rete simbolica»⁵⁰. In altre parole, il soggetto convocato segue una chiamata, e, quindi, qui Ricoeur considera la chiamata dei profeti, seguendo le narrazioni dell'Antico Testamento, intese come la prima e più importante figura di un sé rispondente. E vorrei aggiungere che come peccato e colpa (visti nell'analisi di Ricoeur della simbolica del male) comprendono sia un potere esterno che la responsabilità del sé nella misura in cui creano il male, alla stessa maniera c'è sia una chiamata che proviene da narrazioni simboliche (che evocano il sé), sia la responsabilità di questo sé nell'ascoltare e obbedire a questa voce narrante.

Un'altra figura (da Paolo e Lutero) è la testimonianza della coscienza, ma Ricoeur non segue Heidegger ed Ebeling quando identificano Dio e la coscienza. Se la salvezza è una parola-evento (*Wortgeschehen*), seguendo la teologia di Ebeling, allora «la comunicazione di questa parola-evento non si svolge senza l'interpretazione di tutta la rete simbolica che costituisce l'eredità biblica, un'interpretazione in cui il sé è sia interprete che interpretato»⁵¹. Così l'autonomia del sé non dovrebbe escludere la sua dipendenza dalla mediazione simbolica e dalla sua interpretazione.

Ricoeur nota anche che «questa interpretazione è il risultato di una lotta per la veridicità e l'onestà intellettuale»⁵². Ma, dal momento che c'è una tale lotta, non dobbiamo dimenticare la figura della comunicazione di cui Ricoeur così spesso ha parlato. Mi riferisco alla «lotta amorosa», così mirabilmente descritta da Karl Jaspers nella sua *Filosofia*. Questa lotta amorosa (*Liebende Kampf*) dell'esistenza è l'ultima condizione non-narrativa di un'etica che comunque non può non esprimersi in narrazioni che convocano il sé.

⁵⁰ Id., *The Summoned Subject in the School of the Narratives of the Prophetic Vocation*, in *Figuring the Sacred*, Fortress Press, Minneapolis, 1995, p. 262.

⁵¹ Ivi, p. 274.

⁵² Ivi, pp. 275-75.

Vereno Brugiatelli

Ermeneutica dei testi poetici e comprensione di se stessi in Paul Ricoeur.

Peer-reviewed Article. Received: April 03, 2015; Accepted: May 08, 2015

Abstract: In this paper I propose a philosophical reflection on self-understanding in relation to the ethical implications of the reading and the interpretations of poetic text. Furthermore, I will highlight some aspects of narrative identity in the context of narrative comprehension that man can realize about himself.

In questo articolo propongo una riflessione filosofica sulla comprensione di sé in relazione alle implicazioni etiche della lettura e delle interpretazioni del testo poetico. Inoltre, metterò in luce alcuni aspetti dell'identità narrativa nel contesto della comprensione narrativa che l'uomo può realizzare su se stesso.

Keywords: *Hermeneutics, Explanation, Comprehension, Narrative Identity, Poetic Text*

Parole chiave: *Ermeneutica, spiegazione, comprensione, identità narrativa, testo poetico*

Paul Ricoeur ha sempre attribuito una forte importanza etica ed esistenziale alla sua 'via lunga' dell'interpretazione dei simboli, dei linguaggi, dei testi disseminati nelle diverse culture. Secondo la sua prospettiva, l'ermeneutica dei testi costituisce una importante componente della comprensione di sé e della realizzazione dell'idea di vita buona. In questo studio propongo una riflessione filosofica sulla comprensione di se stessi in relazione alle implicazioni etico-esistenziali della lettura e delle dinamiche interpretative del testo poetico. Secondo quest'ottica, metterò in evidenza alcuni aspetti precipui dell'identità narrativa intesa come comprensione narrativa che l'uomo può realizzare di sé.

1) L'ermeneutica dei testi

In *Tâche de l'herméneutique* (1975), Ricoeur definisce l'ermeneutica come «teoria delle operazioni della comprensione nel loro rapporto con l'interpretazione dei testi»¹. Per testo egli intende «ogni discorso fissato dalla scrittura»². Nel testo come opera il senso è oggettivato; il termine 'opera' rinvia alla produzione e al lavoro: si tratta di formare, di plasmare una materia, di sottoporre la produzione a dei generi e di produrre una individualità. Ricoeur attribuisce alla nozione di opera tre caratteristiche fondamentali: 1) un'opera è una sequenza più lunga della frase, per cui richiede la considerazione di un nuovo problema di comprensione relativo all'opera come totalità finita e chiusa; 2) l'opera è sottoposta a una codificazione; quest'ultima è detta 'genere letterario' (poema, racconto, saggio, ecc.); 3) un'opera riceve una sua configurazione unica che ne fa una individualità e che chiamiamo stile³. La conseguenza più rilevante della categoria di opera concerne la nozione di composizione. Il discorso come opera, per i caratteri di organizzazione e di

¹ P. Ricoeur, *La tâche de l'herméneutique*, pubblicato in F. Bovon e G. Rouiller (ed.), *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de lecture*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel-Paris, 1975, pp. 179-200; pubblicato poi in *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986, pp. 83-111; *Dal testo all'azione. Saggio di ermeneutica*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1989, pp. 71-95. La citazione si riferisce alla p. 83 dell'edizione francese e alla p. 71 dell'edizione italiana.

² P. Ricoeur, *Qu'est-ce qu'un texte. Expliquer et comprendre?*, in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, cit., p. 154; tr. it. in *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, cit., p. 134.

³ Id., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, cit., p. 120; tr. it. p. 103.

struttura che presenta, permette di estendere al discorso stesso i metodi strutturali applicati in fonologia e in semantica per entità del linguaggio più brevi della frase. L'analisi strutturale è possibile in virtù dell'oggettivazione del discorso nell'opera, del carattere strutturale della composizione e dell'effetto di distanziamento prodotto dalla scrittura. Essa permette di superare l'opposizione diltheyana tra 'comprendere' e 'spiegare' e di inaugurare una nuova prospettiva per l'ermeneutica: «la spiegazione è ormai il cammino obbligato della comprensione, senza naturalmente, è giusto dirlo subito, che la spiegazione elimini la comprensione»⁴. L'ermeneutica ricoeuriana si fonda sul rapporto dialettico tra 'comprensione' e 'spiegazione'. Poiché nel testo come opera il senso è oggettivato, bisogna ricorrere alla spiegazione scientifica dell'analisi strutturale, ma l'oggettivazione «del discorso in un'opera strutturata non sopprime il carattere fondamentale e primario del discorso, e cioè il fatto che esso è costituito da un insieme di frasi dove qualcuno dice qualcosa a qualcun'altro a proposito di qualcosa»⁵.

Si rende allora necessaria la comprensione in quanto il discorso scritto si riferisce ad un mondo, ha un referente, anche se questo non è più quello ostensivo del discorso orale, bensì quello non ostensivo aperto dal testo.

Con il discorso scritto, la scrittura rende il testo autonomo rispetto all'intenzione dell'autore e ciò che il testo significa non coincide più con ciò che l'autore ha voluto dire: «significazione verbale, vale a dire testuale, e significazione mentale, vale a dire psicologica, hanno ormai destini differenti»⁶. Per Ricoeur, diversamente da Gadamer, il lettore non stabilisce nessuna relazione dialogica con il testo:

il rapporto tra scrivere e leggere (...) non è un rapporto di interlocuzione e non è un caso di dialogo (...) il libro separa in due versanti i due atti comunicanti dello scrivere e del leggere; il lettore è assente nella scrittura e lo scrittore è assente nella lettura. Il testo produce così un duplice occultamento (*double occultation*) del lettore e dello scrittore (*du lecteur et de l'écrivain*)⁷.

La scrittura rende il testo autonomo dalle condizioni socioculturali: il testo deve potersi 'decontestualizzare' in maniera tale da lasciarsi 'ricontestualizzare' in diversi contesti sociali e culturali attraverso l'atto di lettura. Il testo è autonomo anche dal lettore cosicché non è possibile un dialogo e quindi uno scambio di domande e risposte. La scrittura trova il suo effetto più rilevante nella liberazione della cosa scritta dalla condizione dialogica del discorso. L'autonomia del testo, tratto precipuo della teoria ricoeuriana del testo, non deriva dalla metodologia, non è qualcosa che sopraggiunge; essa è «costitutiva del fenomeno del testo come scrittura; parimenti essa è anche la condizione dell'interpretazione»⁸. In questo modo tra oggettivazione e interpretazione è possibile stabilire una relazione complementare ancora più completa di quella stabilita dalla tradizione romantica. L'ermeneutica romantica si poneva come compito quello di entrare in sintonia con lo spirito creativo dell'autore. Quella di Schleiermacher è una interpretazione psicologica che si indirizza alla singolarità, alla genialità del messaggio dello scrittore. Su questa via, Dilthey pone alla base della sua idea di interpretazione la 'comprensione' che consiste nel cogliere la vita dello scrittore nelle oggettivazioni della scrittura. A differenza di Schleiermacher, Dilthey subordina la problematica filologica ed esegetica alla problematica storica. Tutte le scienze dello spirito implicano un rapporto storico, esse presuppongono la capacità dell'uomo di trasferirsi nella vita psichica altrui. Questa capacità è da Dilthey chiamata 'comprensione'. L'ermeneutica si trova così ad

⁴ Ivi, p. 123; tr. it. p. 106.

⁵ Ivi, pp. 123-24; tr. it. p. 106.

⁶ Ivi, p. 124; tr. it. p. 106.

⁷ Id., *Du texte à l'action*, cit., p. 154-155; tr. it. pp. 134-35.

⁸ Ivi, p. 125; tr. it. p. 107.

essere posta sul versante della comprensione, ossia della intuizione psicologica. Essa rimane fuori dal contesto della spiegazione della natura. Per Ricoeur occorre invece

rinunciare a legare le sorti dell'ermeneutica alla nozione puramente psicologica del trasferimento (*transfert*) nella vita psichica dell'altro, e dispiegare il testo (*déployer le texte*) non più in rapporto all'autore ma in riferimento al suo senso immanente e al mondo che il testo apre e scopre⁹.

L'intenzione del testo non è costituita dall'intenzione dell'autore, dal suo vissuto, ma da ciò che il testo stesso vuole dire a colui che è disposto a seguirlo: il suo senso.

2) Ermeneutica dei testi e comprensione di sé

Affermare che l'ermeneutica non ha niente a che fare con la comprensione della vita psichica dell'autore del testo non significa dire che essa debba essere intesa esclusivamente come attività di ricostruzione della struttura di un'opera. Superando l'alternativa romanticismo-strutturalismo, Ricoeur afferma che il compito dell'ermeneutica va cercato nella nozione di 'mondo del testo'. Il testo non è qualcosa di chiuso in se stesso poiché apre dinanzi a sé un orizzonte di esperienza possibile: il 'mondo del testo'. Il lettore, nel suo lavoro ermeneutico, non fa che esplicitare il mondo implicito nella storia raccontata così da essere partecipe dell'orizzonte di esperienza dell'opera.

«Ciò che un lettore riceve non è solo il senso dell'opera ma, attraverso il suo senso, la sua referenza, cioè l'esperienza che l'opera porta al linguaggio e, in ultima analisi, il mondo e la sua temporalità che l'opera dispiega dinanzi a sé»¹⁰.

Solo in apparenza i testi di letteratura di finzione (racconto, novelle, romanzo, teatro) aboliscono il rapporto con il mondo. Ciò che viene soppresso è il riferimento diretto, tipico del linguaggio descrittivo, denotativo e rappresentativo. Ma è proprio per mezzo di questa abolizione operata dalla finzione del linguaggio poetico che è possibile liberare una 'referenza di secondo grado' che permette di cogliere il mondo non più al livello degli oggetti manipolabili, ma al livello che Husserl designava con l'espressione *Lebenswelt* e Heidegger con *In-der-Welt-sein*. Sospendendo il riferimento diretto che il linguaggio ordinario stabilisce con le cose, l'interpretazione del testo poetico fa emergere una referenza di 'secondo grado' che esprime l'originaria appartenenza dell'uomo al mondo della vita¹¹. L'operazione ermeneutica libera questa dimensione referenziale così da dispiegare il mondo del testo di fronte al testo stesso. Attraverso la finzione, il racconto e la poesia mirano all'essere, ma non tanto all'esser-dato, bensì al poter-essere: è peculiare del linguaggio poetico quello di dispiegare possibili intrecci di azioni e passioni.

Il mondo del testo costituisce l'apertura del testo stesso verso la sua esteriorità, ma senza l'atto di lettura

il mondo del testo resta una trascendenza nell'immanenza. Il suo statuto ontologico resta come sospeso, eccedendo rispetto alla struttura, in attesa della lettura. È soltanto *nella* lettura che il dinamismo di

⁹ Ivi, p. 97; tr. it. p. 83.

¹⁰ Id., *Temps et récit. Tome I*, Seuil, Paris 1983, p. 119; *Tempo e racconto*, Volume 1, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, 1986, p. 128.

¹¹ «Ciò che viene annullato è la referenza del discorso ordinario, applicata agli oggetti che rispondono ad uno dei nostri interessi, il nostro interesse di primo grado per il controllo e la manipolazione. Sospesi questo interesse e la sfera di significanza che comanda, il discorso poetico lascia essere la nostra appartenenza profonda al mondo della vita, lasci-dirsi il legame ontologico del nostro essere agli altri esseri e all'essere. Quello che così si lascia dire è ciò che chiamo la referenza di secondo grado, che in realtà è la referenza primordiale» (P. Ricoeur, *L'immaginazione nel discorso e nell'azione*, pubblicato in AA. VV., *Savoir, Faire, Espérer. Les limites de la raison*, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1976, pp. 207-28; testo poi incluso in *Du texte à l'action*, pp. 237-262; tr. it. cit., pp. 205-27. La citazione si riferisce alla p. 246 dell'ed. francese e alle pp. 212-13 dell'ed. italiana).

configurazione compie il proprio percorso. Ed è *al di là* della lettura, nell'agire effettivo, reso istruito dalle opere ricevute, che la configurazione del testo si tramuta in rfigurazione (*refiguration*)¹².

Con il concetto di rfigurazione siamo giunti al lettore: il testo gli offre una mediazione nella comprensione di se stesso. Attraverso la comprensione del mondo del testo il lettore può giungere alla comprensione di sé. Questa dinamica è chiaramente esposta da M. Proust:

invero questi [lettori], come ho dimostrato, non sarebbero stati 'miei lettori', ma lettori di se stessi, essendo il mio libro qualcosa simile a quelle lenti d'ingrandimento che l'ottico di Combray porgeva al cliente; il mio libro grazie al quale avrei fornito loro il mezzo di leggere in loro stessi¹³.

Il concetto di comprensione del testo, richiama il problema dell'«appropriazione», da parte del lettore, del significato del testo mediante l'operazione di adattamento del significato alla propria situazione. Tra gli scopi dell'ermeneutica c'è quello di lottare contro la distanza culturale e temporale e contro la distanza data dal sistema dei valori stabilito dal testo. Mediante l'interpretazione un testo diventa contemporaneo, vicino, non più estraneo. Tale carattere 'attuale' dell'interpretazione può essere in pieno compreso se lo si coglie come «appropriazione» (*appropriation*)¹⁴:

la lettura è come l'esecuzione di una partitura musicale; segna la realizzazione, la messa in atto delle possibilità semantiche del testo. Quest'ultimo aspetto è di primaria importanza, perché rappresenta la condizione di altri due aspetti: vittoria sulla distanza culturale, fusione dell'interpretazione del testo con l'interpretazione di sé¹⁵.

L'appropriazione ha per corrispettivo ciò che Gadamer chiama, 'cosa del testo' (*la chose du texte*) e che Ricoeur indica come 'il mondo dell'opera' (*le monde de l'oeuvre*). Ciò di cui il soggetto che legge si appropria è una 'proposizione del mondo' posta dinanzi al testo:

ciò che c'è da interpretare in un testo, è una *proposizione di mondo* (*proposition du monde*), di un mondo tale da essere abitato in modo da progettarvi uno dei miei possibili più propri. Proprio questo io chiamo mondo del testo, il mondo proprio a *questo* testo unico¹⁶.

L'interpretazione di un testo si completa nel contesto dell'autocomprensione del lettore, il quale, attraverso il testo, si comprende meglio, o si comprende diversamente o, semplicemente, inizia a comprendersi. Il completamento della comprensione del testo nella comprensione di sé si pone sul piano della 'riflessione concreta'.

Per giungere alla comprensione di sé di fronte al testo occorre esporsi al testo stesso, occorre rinunciare ad imporre ad esso le proprie mire, le proprie aspettative, i propri progetti. In termini heideggeriani, occorre lasciare essere il testo. La comprensione di sé deve lasciarsi istruire dalla 'cosa del testo' e non dai pregiudizi del sé. Solo in questo modo il testo può dispiegare il suo mondo. Ricoeur integra una critica alle illusioni del soggetto operata da Marx, Nietzsche e Freud nella comprensione di sé. La soggettività del lettore sospende se stessa di fronte al testo; essa emerge

solo nella misura in cui è come sospesa, in potenza, irrealizzata al modo di quel mondo che il testo dispiega [...]. Come lettore non mi trovo che perdendomi. La lettura mi introduce nelle variazioni

¹² Id., *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985, p. 230, *Tempo e racconto. Volume 3. Il tempo raccontato*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1988, p. 243.

¹³ M. Proust, *Le temps retrouvé*, La Pléiade, Paris, 1954; *Il tempo ritrovato*, tr. it. di G. Caproni, Einaudi, Torino, 1978, p. 321.

¹⁴ Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit III*, cit. pp. 229-30 e pp. 257-59; tr. it. pp. 242-43 e pp. 272-74.

¹⁵ Id., *Du texte à l'action*, cit., p. 171; tr. it. p. 148.

¹⁶ Ivi, p. 128; tr. it. p. 110.

immaginative dell'ego. La metamorfosi del mondo, secondo il gioco, è anche la metamorfosi ludica dell'ego (*métamorphose ludique de l'ego*)¹⁷.

Comprendersi attraverso il testo vuol dire passare per il momento della 'disappropriazione' e per quello dell' 'appropriazione'.

3) Il percorso della triplice *mimesis*

Le opere di finzione ci offrono la possibilità di dilatare il nostro orizzonte di esistenza senza produrre delle immagini impallidite della realtà,

come sostiene la teoria platonica dell'*eikon* nel campo della pittura o della scrittura (*Fedro*, 274e-277e), al contrario le opere letterarie rappresentano la realtà *accrescendola* di tutti i significati grazie alla capacità di abbreviazione, saturazione, culminazione mirabilmente illustrate dalla costruzione dell'intrigo¹⁸.

Le opere poetiche sono una *mimesis* (imitazione) delle azioni degli uomini e tale *mimesis* è *mythos* (intrigo, *plot*), ossia una connessione di fatti. In virtù di tale equivalenza, la *mimesis* non deve essere intesa in termini di copia, di replica dell'identico. Ricoeur riprende i concetti di *mimesis* e di *mythos* dalla *Poetica* di Aristotele e li pone in stretta connessione con il concetto di temporalità mutuato dalle *Confessioni* di S. Agostino. L'azione acquista così una propria dimensione temporale. Secondo quest'ottica, il tempo è in qualche modo il referente del racconto, mentre la funzione del racconto è di articolare il tempo in modo da conferire ad esso la forma di una esperienza umana. Il tempo, «diviene tempo umano (*temps humain*) nella misura in cui è articolato in modo narrativo; per contro il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale (*expérience temporelle*)»¹⁹. Ricoeur chiama *mimesis II* la composizione poetica dell'intrigo, la quale è radicata nella pre-comprensione del mondo delle azioni degli uomini (*mimesis I*) di cui egli distingue tre fondamentali aspetti: strutturali, simbolici, temporali. La costruzione dell'intrigo presuppone diverse competenze, come la capacità di identificare l'azione in generale nei suoi aspetti strutturali. A tale proposito Ricoeur utilizza la semantica dell'azione al fine di far emergere questa capacità. Imitare consiste nell'elaborare una significazione espressa dall'azione. In tal senso, l'imitazione richiede la capacità di riconoscere le «mediazioni simboliche dell'azione»²⁰. Da quest'ultime derivano i caratteri temporali dell'azione stessa, i quali richiedono la capacità di raccontare l'azione. La comprensione dell'azione giunge fino al riconoscimento nell'azione di determinate strutture temporali che richiedono di essere narrate. Oltre ad una correlazione debole tra certe categorie dell'azione e le dimensioni temporali (ad esempio l' 'io posso' e l' 'io soffro', contribuiscono al senso che noi diamo al presente), per Ricoeur vi è lo scambio che l'azione effettiva fa apparire tra le dimensioni temporali. Qui il riferimento è costituito dalla struttura discordante-concordante del tempo e dalla teoria del triplice presente di Agostino; tale prospettiva lo ha condotto sulla via di una ricerca della più primitiva struttura temporale dell'azione.

È facile riscrivere ciascuna delle tre strutture temporali dell'azione nei termini di triplice presente. Presente del futuro? *Oramai*, cioè a partire da ora, io mi impegno a fare questo *domani*. Presente del passato? Io ho *ora* l'intenzione di fare questo perché ho *appena* pensato che... Presente del presente? *Ora* faccio questo perché *ora* posso farlo²¹.

¹⁷ Ivi, p. 131; tr. it. p. 112.

¹⁸ Id., *Temps et récit I*, cit., p. 121; tr. it. p. 130.

¹⁹ Ivi, p. 17; tr. it. p. 15.

²⁰ Ivi, p. 88; tr. it. p. 94.

²¹ Ivi., pp. 95-96; tr. it. pp. 102-103.

La *praxis* quotidiana articola uno in rapporto all'altro il presente del passato, il presente del futuro e il presente del presente. Tale articolazione costituisce il più elementare induttore narrativo.

L'operazione di costruzione dell'intrigo organizza due dimensioni temporali: una cronologica e un'altra non cronologica. La prima caratterizza la storia in quanto fatta di avvenimenti (dimensione episodica del racconto); la seconda corrisponde alla dimensione configurante in virtù della quale l'intrigo trasforma gli eventi in storia. In tal senso l'atto configurante è un 'prendere-insieme' le azioni particolari, gli accadimenti della storia. In questo modo l'atto configurante «ricava l'unità di una totalità temporale»²². Qui Ricoeur pone l'atto dell'intrigo sullo stesso piano dell'operazione del giudizio riflettente che si ritrova in Kant, per il fatto che l'atto configurante ricava una configurazione da una successione.

All'analisi dell'atto configurante Ricoeur aggiunge altri due aspetti costituiti dalla *schematizzazione* e dalla *tradizionalità*. Entrambi mantengono un rapporto con la temporalità. Sempre in linea con il discorso kantiano, egli non esita ad accostare la produzione dell'atto configurante al lavoro dell'immaginazione produttrice. Nella *Critica della ragione pura* Kant spiega che l'immaginazione produttiva schematizza le categorie del giudizio. Lo schematismo riceve il suo potere dalla funzione sintetica dell'immaginazione produttrice, la quale opera delle sintesi tra giudizio e intuizione. Ricoeur pone sullo stesso piano la costruzione dell'intrigo, la quale produce una intelligibilità mista tra il tema, lo spunto della storia raccontata e la presentazione intuitiva dei singoli personaggi, delle circostanze, dei mutamenti di fortuna. «È in questo senso che si può parlare di uno *schematismo* della funzione narrativa»²³. Per quanto riguarda la tradizionalità di una storia, in cui si costituisce tale schematismo, Ricoeur osserva che la costituzione di una tradizione si basa sul gioco dialettico dell'innovazione e della sedimentazione.

Il percorso della *mimesis* si può ritenere concluso con *mimesis III*, ossia con la rifigurazione del lettore. È la *mimesis II* ad esigere questo terzo momento mimetico che corrisponde, dice Ricoeur, a quella che Gadamer ha chiamato 'applicazione'.

Mimesis III «segna l'intersezione del mondo del testo e del mondo dell'ascoltatore o del lettore. L'intersezione quindi del mondo configurato dal poema e del mondo nel quale l'azione effettiva si dispiega e dispiega la sua specifica temporalità»²⁴. La costruzione dell'intrigo (configurazione) è un'opera congiunta della scrittura e della lettura ed è in questo senso che il momento della *mimesis II* esige quello della *mimesis III*. Si tratta di superare il pregiudizio che oppone un 'dentro' e un 'fuori' del testo, tramite la schematizzazione e la tradizionalità proprie della *mimesis II*:

Schematizzazione e tradizionalità sono categorie dell'integrazione tra l'operatività della scrittura e quella della lettura. Da un lato, i paradigmi recepiti strutturano le *attese* del lettore e lo aiutano a riconoscere la regola formale, il genere o il tipo esemplificati mediante la storia raccontata [...] sono tali paradigmi che regolano la capacità della storia di lasciarsi seguire. Da un altro lato, è l'atto del leggere che accompagna la configurazione del racconto e attualizza la sua capacità d'essere seguita. Seguire una storia vuol dire attualizzarla nella lettura²⁵.

Alla luce di questa impostazione, risulta che è solo nell'interazione tra testo e lettore che il testo diviene opera. Come dire che è l'atto di lettura a portare a compimento l'opera accompagnando il gioco della innovazione e della sedimentazione; è in esso che vengono

²² Ivi, p. 103; tr. it. p. 111.

²³ Ivi, p. 106; tr. it. p. 114.

²⁴ Ivi, p. 109; tr. it. p. 117.

²⁵ Ivi, p. 116; tr. it. p. 125.

prodotti gli scarti tra innovazione e tradizione²⁶. Nell'atto di lettura si ha l'intersezione del mondo del testo con quello del lettore, ossia la fusione dei due orizzonti. Secondo questa prospettiva, il lettore «appartiene immaginariamente all'orizzonte di esperienza dell'opera e insieme a quello della sua azione reale. Orizzonte di attesa e orizzonte di esperienza non cessano di affrontarsi e di fondersi»²⁷.

4) *L'identità narrativa e il circolo della triplice mimesis*

Il tempo costituisce il referente del racconto il quale, a sua volta, offre una rificazione dell'esperienza temporale. Applicando alla nostra vita l'analisi della concordanza discordante del racconto e della discordanza concordante del tempo è possibile cogliere la propria esistenza attraverso l'intelligenza narrativa. Mediante la narrazione il sé interpreta se stesso, si riappropria di sé. Attraverso la via lunga della comprensione dei segni, dei simboli e delle opere, il soggetto opera una narrazione e una comprensione di se stesso. In questo modo egli si scopre come una identità narrativa. Comprendiamo la vita attraverso le storie della vita che leggiamo, che ci vengono raccontate e che raccontiamo, ne consegue che «una vita *esaminata*, nel senso socratico della parola (...) è una vita *raccontata*»²⁸. Secondo quest'ottica, ciò che chiamiamo soggettività non è una sequenza di stati mentali e psichici o un fluire di sensazioni, emozioni, volizioni, cognizioni, né una sostanza che rimane sempre identica a se stessa, bensì una identità che si realizza in maniera dinamica attraverso la composizione narrativa. Questa prospettiva elude di dover scegliere tra due opposte concezioni dell'identità: quella intesa come impermanenza e quella concepita come identità immutabile. È in virtù delle variazioni immaginative condotte su di noi che cerchiamo di raccogliere, di volta in volta, una comprensione narrativa di noi stessi. Si può allora affermare che

il sé della conoscenza di sé non è l'io egoista e narcisista di cui le ermeneutiche del sospetto hanno denunciato l'ipocrisia e insieme l'ingenuità, il carattere di sovrastruttura ideologica e l'arcaismo infantile e nevrotico. Il sé della conoscenza di sé è frutto di una vita sottoposta ad esame, secondo l'espressione di Socrate nell'*Apologia*. Ora una vita sottoposta ad esame è, in larga parte, una vita depurata, chiarificata grazie agli effetti catartici dei racconti sia storici che di finzione portati dalla nostra cultura. L'ipseità è così quella di un sé istruito dalle opere della cultura che si è applicato a se stesso.²⁹

Un soggetto egoista, un io narcisista infatuato di se stesso, trova scomodo uscire dalle proprie comode convinzioni. Per Ricoeur, il 'sé' autentico è invece quello che si lascia istruire dai simboli culturali, dai testi, dai racconti, è quello che, dietro un atteggiamento esistenziale di 'disappropriazione' di sé, si apre all'ascolto dell'altro da sé. Mediante questa attività teorico-pratica, l'uomo può costruire la trama del racconto della sua vita, della sua

²⁶ «E infine è il lettore che compie l'opera nella misura in cui, secondo Roman Ingarden in *La Structure de l'oeuvre littéraire* e Wolfgang Iser in *Der Akt des Lesens*, l'opera scritta è un abbozzo per la lettura; il testo, in effetti, comporta dei vuoti, delle lacune, delle zone di indeterminazione o, come l'*Ulisse* di Joyce, mette alla prova la capacità del lettore di configurare l'opera che l'autore sembra, con una sorta di piacere perverso, voler sfigurare. In questo caso estremo, è il lettore, quasi abbandonato dall'opera, che porta da solo sulle spalle il peso della costruzione dell'intrigo» (Id., *Temps et récit* I, cit., p.117; tr. it. p. 125). L'espressione «atti di lettura» è suggerita a Ricoeur da W. Iser (*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetische Wirkung*, Wilhelm Fink, München, 1976; *L'atto di lettura: una teoria della risposta estetica*, tr. it. di R. Granafèi, Il Mulino, Bologna, 1987), la cui opera gli è di particolare importanza in quanto ha contribuito a fargli comprendere il ruolo giocato dal lettore come mediatore tra il linguaggio e la realtà.

²⁷ P. Ricoeur, *La vie: un récit en quête de narrateur*, conferenza tenuta a Napoli nel gennaio 1984 poi inclusa nella raccolta antologica: P. Ricoeur, *Filosofia e linguaggio*, a cura di D. Jervolino, tr. it. di G. Losito, Guerini e Associati, Milano, 1994, *La vita: un racconto in cerca di un narratore*, p. 177.

²⁸ Ivi, p. 182.

²⁹ Id., *Temps et récit* III, cit., p. 356; tr. it. p. 376. Cfr. Id., *La vita: un racconto in cerca di un narratore*, cit., p. 182 e p. 185.

storia e quindi del proprio sé. La costruzione dell'intreccio delle vicende della propria vita è anche un faticoso lavoro su se stessi che si avvale delle esperienze temporali dispiegate dagli altri racconti e ha come fine il 'divenir coscienti'.

5) Raccontare, interpretare, realizzazione della vita buona

La prospettiva etica di Ricoeur si radica nella sua concezione antropologica dell'uomo inteso come agente e sofferente, come capace di certe realizzazioni. L'uomo 'può' svolgere il suo lavoro di spossessamento e di riappropriazione di sé nel contesto di una vita 'con' e per l'altro' in un 'mondo abitabile'. Il 'sé può', è capace di diverse forme di azione. Con l'applicazione all'azione dei predicati 'buono' ed 'obbligatorio', Ricoeur conduce il discorso del sé nei contesti dell'etica e della morale. I predicati che determinano l'azione nei sensi del buono e dell'obbligatorio, appartengono rispettivamente a quello etico e a quello morale. Egli riserva il termine 'etica' per la prospettiva di una vita compiuta e quello di 'morale' per l'articolazione di tale prospettiva all'interno di norme. In questa distinzione troviamo l'opporci di due eredità: quella aristotelica, per cui l'etica è data da una prospettiva teleologica e quella kantiana, per cui la morale, caratterizzata dalla norma, esprime una posizione deontologica. Tra le due eredità vi è per Ricoeur un rapporto di complementarietà ma anche di subordinazione della morale all'etica³⁰. Ciò significa che il dovere è in funzione della realizzazione della vita buona. Alla prospettiva etica corrisponde la 'stima di sé', mentre al momento deontologico il 'rispetto di sé'. Entrambi costituiscono uno spiegamento dell'*ipseità*, ma ciò nel senso che la stima di sé è più importante del rispetto di sé, tanto è vero che se la norma non offre una guida sicura per l'esercizio del rispetto, quest'ultimo trova un punto di appoggio nella stima di sé.

La vita buona, o vera vita, è la 'vita compiuta'. Qualunque sia l'idea che ciascuno ha, la sua realizzazione costituisce il fine ultimo della sua azione. È Aristotele ad aver cercato nella *praxis* l'ancoraggio alla vita buona e ad aver posto la teleologia interna alla *praxis* come principio base e strutturante della vita buona. Se è vero che le azioni particolari della vita quotidiana hanno una loro finalità e che ognuna persegue il proprio bene, è altresì vero che esiste un 'piano di vita'. Esso costituisce il riferimento ultimo del concatenamento delle diverse finalità. Vi è quindi uno stretto rapporto tra pratica e piano di vita: «una volta scelta, una vocazione conferisce ai gesti che la mettono in opera questo carattere di 'fine in sé'»³¹. La vita buona è una sorta di idea limite alla quale fa riferimento l'uomo nella sua interezza, costituisce una finalità nelle finalità, una finalità interna all'agire umano.

Alla base del tentativo di adeguare ciò che riteniamo essere il meglio per l'insieme della nostra vita e le scelte che governano le nostre pratiche, c'è un continuo lavoro di interpretazione delle proprie azioni e di se stessi. Si stabilisce una sorta di circolo ermeneutico fra la nostra prospettiva di 'vita buona' e le nostre scelte particolari, fra l'idea di vita buona e le decisioni più importanti della nostra esistenza. Inoltre, mediante le variazioni immaginative condotte su noi stessi, di volta in volta possiamo raccogliere una comprensione narrativa del nostro sé. In questo modo costruiamo la nostra identità elaborando, a livello narrativo, la trama della nostra vita come trama della vera vita, ossia della vita buona. Nel raccontarci incontriamo noi stessi; si tratta di un racconto che usufruisce dei racconti di altre vite e di altre azioni (e passioni) udite e lette. Seguendo il percorso della triplice *mimesis* è possibile cogliere lo stesso percorso del circolo mimetico che dalla vita procede verso la vita raccontata e da questa ritorna alla vita. Ricoeur si oppone all'idea affermatrice che la vita si vive e non si racconta: «Una vita è solo un

³⁰ Cfr., P. Ricoeur, *Éthique et morale*, "Revue de l'Institut Catholique de Paris", XXXIV, 1990, pp. 131-42; tr. it. *Etica e morale*, in *L'etica e il suo altro*, a cura di C. Vigna, Franco Angeli, Milano, 1994, pp. 217-27.

³¹ Id. *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, p. 209; *Sé come un altro*; tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993, p. 273.

fenomeno biologico finché non viene interpretata. E nell'interpretazione la *finzione* gioca un considerevole ruolo di mediazione»³². In tal senso, «la comprensione che ognuno ha di se stesso è narrativa: non posso cogliere me stesso al di fuori del tempo e dunque al di fuori del racconto»³³. Nel racconto della nostra vita ritroviamo l'identità narrativa che ci costituisce.

Essa è soggetta a continue interpretazioni e variazioni. Infatti, come abbiamo visto, nella comprensione di noi stessi entrano in gioco la dialettica tra sedimentazione e innovazione che è in atto in ogni tradizione. Costruiamo in continuazione la nostra identità narrativa attraverso la mediazione delle opere e dei racconti, possiamo così applicare a noi stessi gli intrecci che abbiamo ricevuto dai diversi racconti e calarci nelle parti dei personaggi che per diversi motivi ci hanno più colpito, esaltato, impressionato. In questo modo possiamo contribuire ad essere narratori di noi stessi senza però cancellare la distanza esistente tra vita vissuta e storia raccontata. Inoltre, interpretiamo le nostre azioni e passioni come se fossero un testo così da interpretare e comprendere noi stessi. «Nello stesso tempo, il nostro concetto di sé esce gradualmente arricchito da questo rapporto fra interpretazione del testo dell'azione e autocomprensione. Sul piano etico, l'interpretazione di sé diventa stima di sé»³⁴. La stima di sé, unitamente alla fiducia e al rispetto di sé, costituisce quel nucleo di autorealizzazione etica all'insegna del riconoscimento etico di se stessi; in tal senso, essa offre all'individuo la condizione etica per stabilire molteplici e variegate relazioni positive con i propri simili e con il mondo.

³² Id., *La vita: un racconto in cerca di un narratore*, cit., p. 179.

³³ Id., *La componente narrativa della psicoanalisi*, "Metaxù", V, 1988, pp. 7-19 (la cit. si riferisce alla p. 8).

³⁴ Id., *Soi-même comme un autre*, cit., p. 211; tr. it., p. 274-75.

Roger W. H. Savage

La musica è mimetica? Ricoeur e i limiti della narrazione¹.

Abstract: The idea that, of all the arts, music is the one that is not mimetic bears out the difference between music's relation to the affective field and narrative's imitation of action. By resisting the assimilation of music to narrative, Ricoeur indicates the place of music's depiction of feelings and moods in relation to the practical field of our experiences. By constructing worlds of 'singular essences in the realm of feeling' individual works push back the boundaries of our affective experiences by modulating our elective affinities with the world. Indeed, *mimesis* in music evidences the enigma of time. Through its poetic redescriptions of the disproportion in the dimension of feeling between our part in being and the lack we experience in the face of our non-mastery of time, music expresses the pathos and joy of our mortal dwelling.

L'idea che, tra tutte le arti, è quella non mimetica conferma la differenza tra la relazione che la musica ha con il campo affettivo e l'imitazione dell'azione fatta dal racconto. Resistendo all'assimilazione della musica al racconto, Ricoeur indica il luogo della raffigurazione, fatta dalla musica, di sentimenti e stati d'animo, in relazione al campo pratico delle nostre esperienze. Costruendo mondi di 'essenze singolari nel campo del sentire', le opere, nella loro singolarità, spingere indietro i confini delle nostre esperienze affettive, modulando le nostre affinità elettive con il mondo. La *mimesis* nella musica, infatti, evidenzia l'enigma del tempo. Attraverso le sue ridescrizioni poetiche della nostra sproporzione – nel sentirci 'tra' essere e mancanza, così come sperimentiamo di fronte alla nostra non-padronanza del tempo – la musica esprime il pathos e la gioia del nostro abitare mortale

Keywords: Arts, Music, Mimesis, Narrative, Feeling

Parole chiave: Arti, musica, mimesis, racconto, affettività

Vi è certamente un'arte che non è mimetica: è la musica. Sebbene, al limite, non potremmo dire che ogni pezzo d'arte corrisponda ad un 'mood'? [P. Ricoeur]²

Nelle pagine di chiusura di *Tempo e racconto*, Paul Ricoeur osserva che, non appena la narrazione tenta di avvicinarsi ad una rappresentazione dell'imperscrutabilità del tempo, ecco che si avvicina i propri limiti. Al di là della capacità dell'arte narrativa di rifigurarne il tempo, la poesia lirica «dona una voce, che è anche un canto»³, alla meditazione sulla sproporzione esistente tra la brevità e la fragilità della vita umana e il potere erosivo del tempo. Il lirismo di questo pensiero meditativo tocca l'elemento fondamentale della nostra esistenza mortale, senza passare attraverso l'arte narrativa. Arrivato ai propri limiti, la tonalità emotiva (*mood*) a cui questo lirismo dà voce risponde, a suo modo, all'aporia del tempo e del suo altro.

L'impossibilità di trattare questa aporia mette in moto una riflessione sulla relazione che c'è tra la dimensione mimetica della musica e l'esperienza fondamentale della nostra non-padronanza del tempo. Il genere narrativo trabocca «in altri generi di discorso che, a

¹ R.W.H. Savage è professore di *Systematic Musicology* e *Director of Graduate Studies* presso il *Department of Ethnomusicology, UCLA* (Los Angeles). Il saggio che qui viene presentato in traduzione italiana è stato pubblicato in inglese (*Is Music Mimetic? Ricoeur and the Limits of Narrative*) in "Journal of French Philosophy", 2006, 16, 1-2, Spring-Fall: <http://jffp.pitt.edu/ojs/index.php/jffp/article/viewFile/188/184>. Si ringraziano l'Autore e i responsabili della Rivista per il permesso di traduzione concesso.

² P. Ricoeur, *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica. Intervista a cura di Jean-Marie Brohm e Magali Uhl (Parigi, 20 settembre 1996)*, tr. it. di A. Caputo, in "Logoi", 2015, I, 2, p. 47. Nell'originale francese (*Arts, langage et herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricoeur par Jean-Marie Brohm and Magali Uhl*) e in traduzione inglese (di R.D. Sweeney e J. Carrol) il testo è consultabile in <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur.php>

³ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 3, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1988, p. 412.

loro volta, si dedicano anche a *dire il tempo*»⁴; allo stesso modo questa esperienza fondamentale si fa 'sentire' oltre il limite delle configurazioni narrative. Gli «echi della sempiterna elegia» che rimangono dissimulati in diversi luoghi dei testi di Ricoeur «sotto il pudore e la sobrietà della prosa»⁵ diventano testimonianza di un'altra forma transculturale di necessità, che, come l'arte narrativa, risponde alle aporetiche della temporalità. Eppure, a differenza della narrativa, che, per Ricoeur, è imitazione di un'azione, questa altra forma transculturale di necessità ridefinisce poeticamente l'esperienza dell'essere-affetti, che è il marchio della nostra finitezza e la condizione della nostra apertura al mondo.

Il paradosso che Ricoeur attribuisce alla produzione di tonalità emotive e sentimenti attraverso le opere d'arte, opere che non hanno una referenza primaria al reale, fornisce un punto di partenza per esplorare la sua affermazione relativa alla musica, e cioè che la musica sia un'arte non mimetica. Ricoeur attribuisce ad ogni opera d'arte la qualità di avere una tonalità emotiva, il che suggerisce che la forza di questo paradosso si estenda al di là della rfigurazione narrativa della realtà. Questo paradosso, in cui la sospensione che l'opera fa del reale è la condizione per la sua rfigurazione, dà la piena misura della portata della *mimesis*. Scoprendo dimensioni dell'esperienza che non esistevano prima di questa scoperta, l'opera 'aumenta' il reale, rinnovandolo e mantenendolo però in accordo con se stesso. Quanto più l'opera d'arte si distanzia dal reale, tanto più è profondo il suo mordente. Di conseguenza, la verità di un'opera consiste nella «capacità che l'opera ha di aprirsi un varco nel reale, rinnovandolo *a seconda di se stessa*»⁶.

Sollevando azione al di sopra di se stessa, l'epoché narrativa del reale apre la strada alla trasfigurazione mimetica del reale. Correlativamente, la rottura tra la pittura e la funzione rappresentativa dell'arte (accaduta nel XX secolo) ha consentito alla funzione espressiva del mondo creato dall'opera d'arte di svilupparsi pienamente. Ricoeur ritiene che la musica vada più in là anche della pittura non figurativa nel suo potere di ridefinizione. Senza rappresentare nulla del reale, un brano musicale possiede un tono o una tonalità emotiva che la musica instaura in noi⁷.

La musica di Arnold Schoenberg è esemplare in questo senso: rinunciando ad un centro tonale, *Die hängenden Garten, Erwartung e Pierrot lunaire* di Schoenberg portano ad espressione un regno di sentimenti, che risuonano insieme alla perdita di credibilità del senso di unità temporale imposto dalla chiusura tonale. Dispensandoci dalle «generalità meramente nomiche [proprie delle pratiche compositive ottocentesche] che nascondevano il rapporto vero e proprio con la tonalità emotiva che ogni pezzo esprime», queste opere rivelano il significato essenziale della musica più o meno allo stesso modo in cui la pittura non figurativa rivela carattere fondamentale mimetico dell'arte figurativa. Abolendo il requisito tradizionale della risoluzione delle dissonanze in consonanze, Schoenberg nega il significato familiare dell'espressione musicale e compie una rottura paragonabile a quella dello «stile non figurativo di Picasso, là dove la figura umana viene tagliata, [e] contorta».

Attraverso l'abbandono delle convenzioni tonali, che facilitano l'accesso alle opere tonali tradizionali, le opere atonali di Schoenberg raggiungono la propria comunicabilità attraverso la loro singolarità unica. Questa intensificazione della tonalità emotiva o del sentimento, posseduta da ognuna di queste opere, vieta «qualsiasi ricorso a regole annesse, che definiscano *a priori* che cosa dovrebbe essere bello»⁸.

⁴ Ivi, p. 409.

⁵ Ivi, p. 412.

⁶ Id., *La critica e la convizione*. Intervista a cura di François Azouvi e Marc de Launay, tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1997, p. 242.

⁷ Ivi, p. 243.

⁸ Ivi, p. 252. Per Ricoeur, «l'abolizione della tonalità nel *Pierrot lunaire* di Schoenberg, poi l'invenzione del dodecafonismo nelle sue opere ulteriori, producono, in rapporto alla scala temperata utilizzata lungo tutto l'arco del XVIII e XIX secolo, la stessa rottura di familiarità del non-figurativo di Picasso, dove la figura umana è lacerata, contorta rispetto al figurativo di Delacroix. Le regole musicali del XIX secolo non erano

Per Ricoeur, la nuda singolarità dell'espressione e del tono di ogni opera è ciò che rende l'arte contemporanea così difficile da capire. Nonostante le sfide che essa presenta, la musica di Schoenberg, però, fa emergere il paradosso prima indicato, ossia il fatto che quanto più un'opera si ritrae dal reale, tanto più intenso è il suo ritorno al reale e tanto più grande il suo mordente. La comunicabilità dei toni e degli stati d'animo nelle composizioni espressionistiche di Schoenberg 'aumenta' il reale, rifigurando la dimensione affettiva delle nostre esperienze⁹.

1) La musica come arte non rappresentazionale

L'idea di Ricoeur, ovvero il fatto che la musica di Schoenberg esplori nuovi regni del sentire, crea una cesura all'interno della problematica storica interna al discorso della musica assoluta. La musica assoluta è la musica 'puramente' strumentale, che non ha alcun contenuto programmatico o associazioni programmatiche. Richard Wagner ha usato questa espressione per giustificare la sua affermazione relativa all'«opera d'arte totale» (*Gesamtkunstwerk*), opera che, a suo avviso, rappresentava l'apogeo della tradizione sinfonica tedesca¹⁰. Secondo la sensibilità romantica, la mancanza (nella musica strumentale) di un concetto o di un oggetto rappresentato, significava la sua libertà da (la sua indipendenza rispetto a) ogni referenza vincolante. Di conseguenza, il suo statuto non-rappresentazionale significava la sua dignità metafisica, dovuta al suo essere un «linguaggio oltre il linguaggio». Questo investimento svolto nei confronti della musica assoluta nel XIX secolo crea un'inversione del classico giudizio sulla musica e crea l'idea che la mancanza di potere rappresentazionale della musica è in realtà il simbolo della sua sublime ineffabilità. All'interno di questo schema, la musica assoluta, nella sua trascendenza rispetto al reale, è correlativamente opposta ad ogni funzione imitativa, rappresentazionale.

L'inversione romantica del giudizio classico si trova in realtà sulla scia di una lunga tradizione, secondo la quale l'idea della musica assoluta viene a soppiantare il principio della dipendenza mimetica della musica dal linguaggio. Carl Dahlhaus sostiene che ponendo la musica contro il linguaggio, inteso come «espressione della ragione umana»¹¹, la comprensione della musica che ha origine nell'antichità pone una pietra miliare nella direzione delle teorie mimetiche. Secondo questa comprensione, la musica (*musiké*) è l'unità di armonia (*harmonia*), ritmo (*rhythmos*) e linguaggio (*logos*). Separare armonia e ritmo dal linguaggio riduce la *musiké* a diventare mera ombra della sua natura essenziale. Dunque, la musica puramente strumentale solo apparentemente si spoglia della ragione; in realtà diventa ancor più subordinata al potere discorsivo del linguaggio. Individuando il

universali in niente, esse costituivano soltanto delle generalità di scuola, che nascondevano il vero rapporto al *mood* che ogni pezzo musicale dice. La convenzione delle regole, come nella pittura, facilitava l'accesso alle opere; la comunicabilità non si instaurava soltanto attraverso la singolarità. Per questo motivo l'arte contemporanea è così difficile» (ibid.)

⁹ Ivi, p. 245. Ricoeur sostiene che «a misura che, nell'opera si offusca la sua funzione di rappresentazione – è questo il caso della pittura non figurativa e della musica, quando non è descrittiva – a misura che si scava lo scarto con il reale, si rafforza il potere che l'opera ha di mordere il mondo della nostra esperienza».

¹⁰ Cfr. C. Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, trans. Roger Lustig, Chicago University Press, Chicago, 1989, p. 18. Secondo Dahlhaus, Wagner ha usato per la prima volta l'espressione 'musica assoluta' nel 1846 nel suo lavoro sulla Nona Sinfonia di Beethoven.

Wagner considera Beethoven come un anticipatore dell'opera d'arte totale, nella misura in cui, dopo aver esplorato «l'inaudita possibilità dell'assoluto», Beethoven nella sua *Nona Sinfonia* ancora la musica sinfonica nella parola e nella sua capacità definatoria (cfr. R. Wagner, *Richard Wagner's Prose*, vol. 1: *The Art-Work of the Future*, trans. William Ashton Ellis, Broude Brothers, New York, 1892, pp. 125-126). Di conseguenza per Wagner, l'emancipazione della musica assoluta dalla poesia e dalla danza è stato un passaggio negativo ma necessario per l'estetica e per lo sviluppo storico della *Gesamtkunstwerk*.

¹¹ C. Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, cit., p. 8.

significato di figurazioni puramente sonore nell'imitazione delle intonazioni del discorso, dei sentimenti e degli affetti, e, alla fine del ventesimo e ventunesimo secolo, anche nell'imitazione delle pratiche sociali, delle costruzioni ideologiche e dei programmi politici, le teorie mimetiche della musica hanno tentato di reindirizzare quella che veniva percepita come una carenza della musica strumentale (il suo significato non rappresentazionale) attraverso un'interpretazione sostantivizzata del suo contenuto concreto.

L'avvento della *seconda prattica* all'inizio del diciassettesimo secolo evidenzia la preminenza della volontà umanistica di mettere la musica sotto il *logos* del discorso ordinario. Rifiutando l'idea che la musica sia un'imitazione del *logos* divino, Vincenzo Galilei, insieme ad altri membri della *Camarata*, intende strappare la chiarezza del significato della musica (e la soggezione della ragione) alla manifestazione puramente sensibile del suono. Lo stile monodico-armonico, coltivato dai fautori della *seconda prattica* promuoveva una chiarezza testuale in accordo con il precetto platonico secondo il quale «modo e ritmo devono adattarsi convenientemente alle parole»¹². Imitando le modalità dell'intonazione del discorso, le rappresentazioni musicali di tali sentimenti, in *stile rappresentativo*, gettavano le basi per una teoria della retorica musicale che avrebbe dominato la dottrina barocca degli affetti estetici. La rappresentazione degli affetti (per esempio attraverso seconde minori discendenti, ambiguità tonali, salite per salti) identificava così queste figure musicali con espressioni di dolore (*passus duriusculus*), di dubbio (*dubitatio*) o esclamative (*exclamatio*). Queste figure retoriche avevano la funzione di codificare il principio dell'imitazione avanzato dalla promozione della *seconda prattica* e dei suoi ideali umanistici.

E.T.A. Hoffman consacra l'inversione di giudizio (che eleva l'essenza poetica della musica strumentale al di sopra del linguaggio), quando, nella sua recensione della *Quinta Sinfonia* di Beethoven, celebra il genio beethoveniano, proprio nel suo padroneggiare le altezze dell'espressione musicale. Come un «composizione completamente romantica», la musica strumentale di Beethoven «dischiude (...) un mondo che non ha nulla in comune con il mondo sensibile esterno che lo circonda, un mondo in cui Beethoven lascia dietro di sé tutti i sentimenti definiti, per arrendersi ad un desiderio inesprimibile». Di conseguenza, l'opera sinfonica di Beethoven supera i limiti della musica vocale – che per Hoffman e i suoi contemporanei esclude «il carattere di desiderio indefinito, limitandosi a rappresentare solo emozioni definite da parole» – per mezzo di un linguaggio che è immediatamente accessibile solo al sentimento. Investita di dignità metafisica dalla funzione gnostica della sua sublime ineffabilità, la musica assoluta dà voce al potere sonnambulistico dell'immaginazione, che evidenzia la vitalità della vita psichica interiore del compositore¹³.

La tesi romantica (che la musica assoluta lascia il mondo dietro di sé) motiva interpretazioni narratologiche, che identificano i processi interni della musica con i programmi sociali e politici extra-musicali. Trasportando, per esempio, il metodo ermeneutico di Hermann Kretzschmar su un piano socio-culturale, la musicologa Susan McClary collega le strategie narrative (che identifica con tonalità e forma-sonata) con l'egemonia di un ordine patriarcale. L'antipatia di Kretzschmar nei confronti dell'estetica formalistica di Eduard Hanslick prefigura la decostruzione che McClary fa della musica assoluta¹⁴. A suo parere, la musica assoluta appare come composta «solo a partire da sé,

¹² Platone, *Repubblica*, 398d.

¹³ E.T.A. Hoffman, *Beethovens Instrumentalmusik* (1813), in E. A. Lippman ed., *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, vol. 2, Pendragon Press, Stuyvesant, 1988, pp. 210-11.

¹⁴ H. Kretzschmar, *Suggestions for the Furtherance of Musical Hermeneutics*, in *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, vol. 3, E. A. Lippman ed., Pendragon Press, New York, 1990 [1902]; Id., *New Suggestions for the Furtherance of Musical Hermeneutics: The Aesthetics of Musical Compositions*, in *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, cit., vol. 3.

senza referenza rispetto al mondo esterno, solo [perché] aderisce profondamente allo schema più comune e alle tensioni ideologiche fondamentali della cultura occidentale»¹⁵.

Di conseguenza, gli schemi di collegamento tra tonalità e forma sonata tradizionale costituiscono il quadro di una narrazione che mette in atto il programma politico egemone. La pretesa di purezza formale della musica oscura il suo essere socialmente costruita da rappresentazioni di identità di genere, di promiscuità sessuale e dimensioni esotiche dell'Altro, che – sostiene la musicologa – coincidono con il contenimento ideologico e l'emarginazione delle differenze. Il doppio gesto (che pone un confine a queste differenze per mezzo della strategia soggiogante dell'autointerpretazione della musica assoluta) lascia però emergere questo Altro. Secondo la McClary, la forza discorsiva della tonalità stigmatizza il contagio dell'Altro come oggetto di sorveglianza e di fascino. Quindi, qui è la rappresentazione di un contenuto sociale sostanziale che costituisce la riproduzione mimetica di un vero e proprio programma politico, dissimulato dalla pretesa metafisica dell'autonomia trascendente della musica assoluta

2) La poetica della narritività

Relegando la musica assoluta alla dimensione ideologica del culto dell'arte-religione, il discorso della musica assoluta dimentica l'effettivo radicamento della musica nelle esperienze, esperienze che richiedono di essere espresse. Le interpretazioni narrative (che identificano il contenuto sostanziale della musica con la costruzione dell'intreccio di una successione di eventi) evocano dunque lo spettro di un'ermeneutica musicale di questo tipo, i cui metodi e le strategie servono appunto per decifrare le rappresentazioni socialmente codificate della sessualità, del genere e delle differenze razziali. Spostando la funzione imitativa della musica sul piano sociale, si combatte la pretesa di autosufficienza dell'estetica musicale, a scapito, però, di altro. Così, infatti, non si mostra la capacità della musica di inventare nuovi mondi (espressi dalle singole opere) e si dimentica così il paradosso che è alla base della attività poetica che costituisce l'opera.

Secondo Ricoeur «in quanto inversione del linguaggio ordinario, il linguaggio poetico non è rivolto verso l'esterno, ma verso l'interno, un interno che non è altro che lo stato d'animo strutturato ed espresso dalla poesia stessa». La sospensione di referenze (ordinarie o ostensive) presente in questo effetto di inversione (che reindirizza la referenza di un'opera verso il mondo espresso in essa) è la condizione negativa del potere dell'opera d'arte, il potere di ridescrivere il reale. In questo senso, «una poesia è come un'opera musicale, nella misura in cui il suo stato d'animo è esattamente coincidente con l'ordine interno dei simboli articolati nel suo linguaggio»¹⁶. Non c'è imitazione creativa della realtà al di fuori dell'attività poetica, ossia dell'attività che inventa nuove allusioni al reale, creando il mondo di un'opera. *Mimesis* e *poiesis* sono unite nell'opera e nel lavoro (*work*)

¹⁵ S. McClary, *Narrative Agendas in 'Absolute Music': Identity and Difference in Brahms's Third Symphony*, in *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Musical Scholarship*, ed. Ruth A Solie, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 333. McClary sostiene che la tonalità «opera secondo una sequenza standard di eventi dinamici, dando alla musica così organizzata un tipico andamento narrativo» (p. 330). La forma sonata dà rilievo a questa procedura tonale standardizzata. Identificando il primo tema della forma sonata con la posizione paradigmatica del protagonista maschile e il secondo tema con quello dell'Alterità femminile, McClary denuncia la pretesa della musica assoluta (la pretesa di un'autonomia estetica), smascherando la semiotica di *gender* codificati all'interno della forma della struttura tonale. Dal punto di vista di questa semiotica culturale, riprendendo questi due temi in chiave tonica, si giunge alla chiusura finale a spese dell'identità dell'Alterità femminile. Raffigurando l'implicita affermazione d'identità del protagonista come un imperativo naturale, questo schema tonale nasconde la narrazione politica assolutista che mette in atto.

¹⁶ P. Ricoeur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Texas Christian University Press, Fort Worth, 1976, p. 59.

dell'immaginazione, in cui l'idea (*dianoia*) espressa dall'opera è attribuibile all'operazione sintetica che schematizza il 'pensiero' presentato dall'opera in un 'intero' temporale.

Il ruolo di mediazione proprio della trama narrativa svolge un gioco di primo piano nel rapporto privilegiato che la narrazione ha rispetto al tempo dell'azione. Inoltre, il fatto che i «racconti hanno come tema l'agire e il soffrire»¹⁷ manifesta l'ancoraggio dell'attività narrativa con il campo pratico delle nostre esperienze. Innalzando l'azione umana al di sopra di se stessa, l'imitazione dell'azione (fatta nel campo della narrativa) transvaluta le concezioni etiche delle azioni, dei personaggi e degli eventi. La trasformazione poetica dell'umano agire e patire (attraverso le storie che raccontano azioni e gli eventi) effettua la dislocazione mimetica dall'etica alla poetica¹⁸. Questa dislocazione mimetica della prassi dal regno dell'etico al regno del poetico trova il suo completamento nella rfigurazione immaginativa del campo pratico delle nostre esperienze.

La tesi di Ricoeur – ossia che, tra tutte le arti, la musica sia proprio quella non mimetica – trova la sua giustificazione iniziale nell'idea che la *mimesis* è un'azione sull'azione. Eppure, la confessione dei limiti della narrazione indica un possibile modo della *poiesis*, in cui trova voce il pathos delle esperienze di passività. Nelle sue osservazioni retrospettive, poste alla fine di *Tempo e racconto*, Ricoeur nota come «il lirismo del pensiero meditante va dritto al fondamento senza passare per l'arte di raccontare»¹⁹. Per quanto la moltiplicazione, nella finzione, delle esperienze di eternità porti la narrazione ai suoi confini, l'esperienza fondamentale dell'essere-affetti dal tempo dà luogo ad altre risposte all'enigma del tempo e alla sua alterità²⁰. Su questo confine e su questo limite, l'evocazione musicale di sentimenti o stati d'animo che non esistono nella realtà risponde all'aporia dell'imperscrutabilità del tempo, ridescrivendo le disposizioni affettive che ci aprono al mondo.

3) La musica è mimetica?

L'idea che questa evocazione di sensazioni e stati d'animo sia il segno di una sensibilità romantica, in cui l'ineffabilità della musica sarebbe l'indice del suo valore trascendente, nasconde l'orizzonte della veemenza ontologica della musica. Ma anche le strategie critiche, che smascherano la complicità della musica assoluta con le rappresentazioni egemoniche del genere, della sessualità e dell'Altro (esoticizzato) eclissano questo paradosso: la distanza dell'opera d'arte dal reale è direttamente correlata al mordente che l'opera esercita su di esso. Questo paradosso fa esplodere lo schema giustificatorio (proprio di una certa forma di criticismo musicale) che sposta il *topos* dell'imitazione dell'arte dalla natura al piano sociale. Invece, soppiantando l'idea che l'arte o la musica riproduca una

¹⁷ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 1, p. 96.

¹⁸ Ivi, p. 83. Secondo Ricoeur, «perché si possa parlare di 'spostamento mimetico', di 'trasposizione' quasi metaforica dall'etica alla poetica, bisogna concepire l'attività mimetica come legame e non solo come rottura. È il movimento stesso da *mimesis I* a *mimesis II*. Se non c'è dubbio che il termine *muthos* segni la discontinuità, il termine *praxis*, in forza della sua duplice pertinenza, assicura la continuità tra i due ambiti, quello etico e quello poetico dell'azione». Cfr. anche Id., *Sé come un altro*, tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1993, p. 257.

¹⁹ Id., *Tempo e racconto*, vol. 3, p. 412: «ora prevale l'impressione di una complicità tra il non-dominio inerente al nostro essere gettato e deietto e quest'altro non-dominio che ci richiama la contemplazione del movimento socrano degli astri; ora, al contrario, prevale il sentimento dell'incommensurabilità tra il tempo assegnato ai mortali e la vastità del tempo cosmico. Così siamo costretti ad oscillare tra la rassegnazione che produce la collusione tra due impotenze e la desolazione che continuamente rinasce dal contrasto tra la fragilità della vita e la potenza del tempo che invece distrugge».

²⁰ Ivi, p. 409: Per Ricoeur si tratta dei «limiti stessi della rfigurazione del tempo grazie al racconto (...) Per limite interno, si intenderà l'oltrepassamento fino ad esaurimento dell'arte di raccontare sulla soglia dell'inscrutabile. Per limite esterno, il superamento del genere narrativo da parte di altri generi di discorso che, a loro modo, si dedicano anche a *dire* il tempo».

cosa esistente, il paradosso <ricoeurano> è quello per cui la sospensione che un'opera d'arte fa del reale è la condizione per la ridescrizione del reale; e questo apre un sentiero che conduce al di là della presunzione poetica che vorrebbe che la musica assoluta parlasse un 'linguaggio al di là del linguaggio', come espressione di un mondo che si riverbera in essa, con l'unicità del suo tono.

Si potrebbe obiettare che l'idea che l'espressione musicale sia espressione di un sentimento o di una tonalità emotiva sia un residuo di culto dell'arte religiosa del XIX secolo e che trascuri il fatto che il tono o lo stato d'animo di un'opera ha un significato ontologico. Stati d'animo e sentimenti ancorano il nostro senso di partecipazione al mondo (a cui apparteniamo), accordandoci ad esso. Come 'stato d'animo', la tonalità emotiva ci offre il 'fatto' del nostro essere, in relazione al modo in cui abitiamo il mondo. Secondo Heidegger, la tonalità emotiva è co-originaria alla comprensione, in quanto dischiude questa maniera d'essere «prima di ogni conoscere e volere e *al di là* della portata del loro aprire»²¹. Portando il fatto della nostra esistenza nel mondo davanti a noi, i nostri stati d'animo rivelano come il nostro accordo con il mondo sia una condizione della nostra implicazione con esso. Noi 'incontriamo' qualcosa che ci interessa solo in e per uno stato d'animo. Questo stato d'animo, che implica una 'dischiusura' che ci sottomette al mondo, ci apre anche contemporaneamente ad esso²². Assalendoci, le tonalità emotive (in cui ci troviamo disposti in relazione al mondo e gli altri) ci permettono anche di orientarci verso il mondo e gli altri.

Identificando la tonalità emotiva con l'intonazione di uno stato d'animo rispetto al mondo che abitiamo con gli altri, un mondo intessuto di oggetti e cose, l'analisi ontologico-esistenziale heideggeriana libera la qualità affettiva della musica dalle teorie dell'espressione in cui l'espressione è intesa come la rappresentazione di emozioni incarnate nella musica. Nella misura in cui avere uno stato d'animo è la condizione per incontrare il mondo, la possibilità di avere un mondo dipende dal fatto che noi primariamente incontriamo il mondo nel 'modo' in cui siamo disposti attraverso l'intonazione emotiva che abbiamo con esso. Correlativamente, l'idea che il discorso poetico miri ad esprimere sentimenti e stati d'animo che non hanno una referenza originaria nella realtà collega lo stato non-rappresentazionale della musica con la veemenza ontologica dell'opera d'arte.

Per Heidegger, «la comunicazione delle possibilità esistenziali della situazione emotiva, cioè l'apertura dell'esistenza, può costituire il fine specifico del discorso 'poetico'»²³. L'esplorazione musicale di sentimenti e tonalità emotive singolari ci apre, dunque, il mondo in maniera nuova. A sua volta, la ridescrizione poetica della nostra inerenza al mondo, attraverso le tonalità emotive e i sentimenti creati dalle opere d'arte, aumenta la profondità affettiva della nostra finitezza umana.

La riscoperta della qualità poetica del sentimento, salvata dall'opposizione rovinosa tra funzione denotativa della conoscenza e funzione connotativa dell'arte, sposta il peso di una teoria della comunicabilità musicale dalla decodifica del contenuto (presente nelle caratteristiche formali della musica e nei suoi processi strutturali) verso l'esplicitazione di un'esperienza, l'esperienza della convenienza tra un'opera e la sua espressione. 'Figurando' dei sentimenti, l'esemplificazione che la musica fa di tonalità emotive e sentimenti

²¹ M. Heidegger, *Essere e tempo*, nuova ed. italiana a cura di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi, Longanesi, Milano, 2005, p. 169. Da questo punto di vista fenomenologico «si disconoscerebbe completamente *che cosa* e *come* la tonalità emotiva apre, se si ponesse ciò che da essa viene paerto sullo stesso piano di ciò che l'Esserci emotivamente situato 'nel contempo' conosce, sa e crede». Di conseguenza, «sul piano ontologico-esistenziale non si ha alcun diritto di screditare la 'evidenza' della situazione emotiva mediante il confronto con la certezza apodittica che caratterizza la conoscenza teoretica delle semplici-presenze» (ibid.).

²² Ivi, 29.

²³ Ivi, p. 200. Cfr. anche P. Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, tr. R. Czerny, University of Toronto Press, Toronto, 1977, pp. 221 sgg.

singolari àncora la musica stessa nelle dimensioni esperienziali che precedono l'oggettivazione della realtà. In questa luce, il carattere non-representazionale della musica è il correlato della sua relazione mimetica, relazione con il campo affettivo in cui sono ancorate le nostre esperienze di appartenenza al mondo.

L'idea che, tra tutte le arti, la musica sia proprio quella non mimetica, lascia emergere la differenza che esiste tra la relazione che la musica ha con il campo affettivo e quella che la narrativa ha con l'imitazione dell'azione. Resistendo all'assimilazione della musica alla narrativa, Ricoeur indica il luogo della manifestazione musicale delle tonalità emotive e dei sentimenti, ponendolo in relazione al campo pratico delle nostre esperienze. Costruendo mondi di «essenze singolari che sono nell'ordine del sentire»²⁴, le singole opere spingono indietro i confini delle nostre esperienze affettive, modulando le nostre affinità elettive con il mondo. A differenza dell'atto conoscitivo, che dà origine alla dualità soggetto-oggetto, il 'sentire' manifesta «un rapporto con il mondo che restaura costantemente la nostra complicità con esso»²⁵. Secondo Ricoeur, il sentire unisce una «intenzionalità diretta verso il mondo e un'affezione del sé»²⁶. Di conseguenza, la funzione generale del sentire è interiorizzare la realtà che oggettiviamo di fronte a noi stessi, per conoscerla e padroneggiarla. Sospendendo i sentimenti e le emozioni comuni, i sentimenti poetici aumentano questa dimensione affettiva delle nostre esperienze, consentendoci di assimilare il significato dispiegato in una metafora, una poesia o un brano musicale.

Attraverso questa epoché di emozioni corporee – là dove, secondo Ricoeur, noi così 'viviamo' il nostro corpo in modo più intenso – i sentimenti poetici accompagnano e completano il lavoro dell'immaginazione, e schematizzano il pensiero (*dianoia*) grazie all'opera d'arte²⁷. La tonalità emotiva strutturata da una poesia o da un'opera musicale suscita emozioni e sentimenti che vanno oltre se stessi, grazie alla loro trasposizione poetica; la veemenza ontologica di questa trasposizione poetica del sentire acquista tutta la sua forza grazie al nostro ri-accordarci diversamente con il mondo.

4) La musica e i limiti della narrazione

Il fatto che la «elevazione del sentimento attraverso la finzione sia condizione del suo uso mimetico»²⁸ congiunge la riflessione sui limiti della narrazione con la riflessione sulla

²⁴ P. Ricoeur, *La critica e la convizione*, p. 243. Cfr. anche Id., *Le arti, il linguaggio, l'estetica-ermeneutica*, cit.

²⁵ Id., *Fragile Man*, trans. C. A. Kelbley, Fordham University Press, New York, 1986, p. 85.

²⁶ Ivi, pp. 89 sgg.

²⁷ Cfr. P. Ricoeur, *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling*, in *On Metaphor*, ed. S. Sacks, Chicago, p. 154. Per Ricoeur, «questo afferramento istantaneo della nuova congruenza è 'sentito' e insieme 'visto'. Dicendo che è sentito, sottolineiamo il fatto che siamo inclusi nel processo come soggetti conoscenti. Se il processo può essere chiamato, come di fatto lo chiamiamo, *assimilazione* predicativa, allora è vero che *noi* siamo assimilati, cioè fatti simili a ciò che è visto come simile. Questa autoassimilazione è una parte dell'impegno, proprio della forza 'illocutoria' della metafora come atto linguistico. Ci sentiamo *come* quello che noi vediamo *come*. (...) *Sentire*, nel senso emotivo del termine, è fare *nostro* ciò che è stato messo a distanza dal pensiero nella sua fase oggettivante. I sentimenti, quindi, hanno un tipo molto complesso di intenzionalità. Essi non sono solo meri stati interiori, ma pensieri interiorizzati. È in quanto tali che accompagnano e completano il lavoro di immaginazione come schematizzazione di un'operazione sintetica: fanno i nostri pensieri schematizzati. (...) Il sentire non è il contrario del pensiero. È il pensiero fatto nostro. Questa partecipazione sentita è una parte del significato completo di una poesia».

²⁸ Id., *Rule of Metaphor*, cit., p. 245. Di conseguenza, l'«oggettività fenomenologica di quello che comunemente si chiama emozione o sentimento è inseparabile dalla struttura tensionale della verità delle affermazioni metaforiche che esprimono la costruzione del mondo con e attraverso il sentimento. La possibilità della realtà testuale è correlata alla possibilità di una verità metaforica di una schematizzazione poetica; la possibilità di una è stabilita allo stesso tempo di quella dell'altra» (p. 255). Nella visione di Ricoeur, la tonalità emotiva è «ipoteticamente creata dalla poesia (...), che, in quanto tale, occupa il posto, nella poesia lirica, che il *muthos* occupa nella poesia tragica». Quindi, il *muthos* lirico «è unito da una

rilevanza della musica rispetto alle esperienze di non-padronanza, che ineriscono alla condizione dell'umana finitudine. Per Ricoeur, la moltiplicazione di esperienze-limite «che meritano di essere collocate sotto il segno dell'eternità»²⁹ deriva dalla qualità singolare sviluppata da ogni opera d'arte: «è in un mondo possibile diverso che il tempo si lascia oltrepassare dall'eternità»³⁰. Così come l'arte della narrazione si avvicina a tracciare l'imperscrutabilità del tempo, e così come il tempo, sfuggendo la nostra volontà di padroneggiarlo, emerge verso ciò che, in un modo o nell'altro, è il vero significato³¹, così pure le esplorazioni immaginative del nostro essere-affetti – che Ricoeur suggerisce avvengano allo stato puro nella musica – rispondono, a modo loro, all'enigma dell'irrepresentatività ultima del tempo³². Oltre il limite del racconto del tempo e dell'altro dal tempo, la ridecrizione che la musica fa delle nostre affinità elettive con il mondo testimonia la differenza ontologica attestata dall'aporia dell'inscrutabilità del tempo³³.

La musica assume la misura dell'imperscrutabilità ultima del tempo all'interno della sua rifigurazione mimetica delle profondità del sentire, rifigurazione che nasce in risposta alla differenza ontologica. Nelle sue riflessioni sulla nostra fragilità affettiva, Ricoeur osserva che «solo delle 'tonalità' possono manifestare la coincidenza del trascendente, secondo determinazioni intellettuali, con l'intimo, secondo l'ordine del movimento esistenziale»³⁴. L'altezza del sentimento che risponde alla richiesta di Incondizionato attesta la differenza tra l'Essere e gli enti.

Se l'essere è ciò che gli esseri non sono, l'angoscia è il sentimento per eccellenza della differenza ontologica. Ma è la gioia ad indicarci che noi abbiamo a che fare con questa assenza dell'essere agli enti. È per questo che la gioia spirituale (...) indica la sola 'tonalità' affettiva degna di essere chiamata *ontologica*. L'angoscia non è che il suo rovescio di assenza e distanza. Ma il fatto che l'uomo sia capace (...) di Gioia attraverso l'angoscia e per mezzo dell'angoscia, è il principio radicale di ogni 'sproporzione' nella dimensione del sentimento e la sorgente della *fragilità affettiva* dell'uomo³⁵.

Questo principio autorizza a pensare una *mimesis* nella musica, una *mimesis* della passività radicale, evidenziata dall'enigma del tempo e del suo altro. Attraverso le ride descrizioni musicali e poetiche della nostra sproporzione – nel sentirci 'tra' essere e mancanza, così come sperimentiamo di fronte alla nostra non-padronanza del tempo – la musica esprime il pathos e la gioia del nostro abitare mortale.

[tr. it. di Annalisa Caputo]

mimesis lirica, nel senso che la tonalità emotiva creata in in questo modo è una sorta di modello per 'vedere come' e 'sentire come'» (p. 245).

²⁹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 3, p. 409.

³⁰ Ibid.

³¹ Ivi, pp. 404 sgg.

³² Ivi, pp. 409 sgg.

³³ Ibid. Nelle pagine finali di questo volume, Ricoeur sostiene che la distinzione heideggeriana tra temporalità e temporalizzazione ha una funzione precisa, ovvero quella di sottolineare la differenza tra l'Essere e gli enti. Questa differenza evidenzia la natura radicale della finitezza umana, indicando il carattere inscrutabile della temporalità. «Al di fuori di questo ruolo, essa [la differenza ontologica] non riesce a far altro che segnalare il carattere inscrutabile della temporalità compresa come integralità dell'Esserci. Infatti, presa in se stessa, la distinzione tra l'essere temporale e la temporalità non designa più un fenomeno accessibile alla fenomenologia ermeneutica in quanto tale» (ivi, pp. 407-408)

³⁴ Id., *Finitudine e colpa*, tr. it. di M. Girardet, Il Mulino, Bologna, 1970, p. 193.

³⁵ Ivi, pp. 193-94. Ricoeur spiega che «se l'essere è 'al di là dell'essenza', se è orizzonte, è comprensibile che i sentimenti, che interiorizzano più radicalmente la contemplazione suprema della ragione siano anch'essi al di là della forma. (...) Il colmo del sentimento di appartenenza all'essere sarà quello in cui ciò che è più distaccato dal nostro fondo vitale – ciò che è assoluto, nel senso forte del termine – diviene il cuore del nostro cuore. Ma allora non lo si può nominare, si può soltanto chiamarlo l'Incondizionato che la ragione esige e di cui il sentimento manifesta l'interiorità (ivi, p. 193).

Annalisa Caputo

Paul Ricoeur e la musica come caso-limite nella sinfonia delle arti¹

Starting from *Arts, Language and Hermeneutic Aesthetics. Interview with Paul Ricoeur. Conducted by Jean-Marie Brohm and Magali Uhl*, and from the Ricoeurian idea that music is a limit-case between arts, this essay tries to rethink the idea of the ‘symphony’ of the arts: a symphony in which different languages are placed in crescendo and decrescendo, according to their representative and/or iconic capacity. Within this frame, then it remains to understand why music «donne à penser», and consequently what is the specific ‘gift’ that music can give to philosophy, to current language and to our existence.

Partendo da quanto Ricoeur scrive nel testo/intervista *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica*, ovvero dall'idea che la musica sia un caso-limite tra le arti, questo saggio prova a ripensare l'idea di una ‘sinfonia’ in cui i diversi linguaggi sono posti in crescendo e decrescendo, a seconda della loro capacità rappresentativa e/o iconica. All'interno di questa cornice, resta poi da capire qual è il dono specifico che la musica, dando a pensare, può fare alla filosofia, al linguaggio corrente e all'esistenza.

Keywords: *Arts, Music, Gift, Silence, Feeling*

Parole chiave: *Arti, musica, dono, silenzio, affettività*

«La musica dà a pensare» è un'espressione di Paul Ricoeur, presente nel [Saggio/intervista 'Arts, langage et herméneutique esthétique' \(20 settembre 1996\)²](#).

Non è certamente un filosofo della musica, Ricoeur. Nell'elenco sterminato delle sue pubblicazioni edite ed inedite, tra i titoli dei suoi corsi e dei suoi manoscritti, non appare nemmeno un lavoro dedicato alla musica. Ma nella sua ricerca/dialogo, aperta ad ogni forma di linguaggio³, non poteva mancare la domanda relativa alla specificità del linguaggio musicale⁴. Cenni al mondo della musica sono presenti in diversi scritti⁵, ma, in particolare,

¹ Una prima versione di questo articolo è comparsa in A. Caputo, *L'arte nonostante tutto*, ed. CVS, Roma, 2012, pp. 25-42.

² P. Ricoeur, *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica. Intervista a cura di M. Brohm, M. Uhl*, tr. it. di A. Caputo in “Logoi”, 2015, I, 2, p. 53 (versione originale in <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur.php>).

³ Rimandiamo per questo al nostro [Editoriale](#).

⁴ Basterebbe pensare alla centralità che ha la poesia, per Ricoeur, sin dall'inizio della sua produzione, e in particolare quella che egli chiama la ‘lirica’ (sottolineando proprio la connessione tra linguaggio poetico e linguaggio musicale). A livello di letteratura secondaria gli unici lavori (a noi noti) su Ricoeur e la musica sono di R. W. H. Savage (di cui un saggio è qui tradotto in “Logoi”: [La musica è mimetica?](#) E un altro abbiamo già tradotto nel primo fascicolo di “Logoi”). L'Autore, però, non prende in considerazione *Arts, langage et herméneutique esthétique*, bensì alcuni passaggi di *Tempo e racconto* (opera capitale di P. Ricoeur, in tre volumi: *Temps et récit*, Seuil, Paris 1983-'85; tr. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986-'88) e alcune pagine di P. Ricoeur, *La critique et la conviction*, Entretiens avec François Azouvi et Marc de Launay, Calmann-Lévy, Paris 1995; tr. it. di D. Iannotta, *La critica e la convinzione*, Jaca Book, Milano 1997 (pagine a cui faremo riferimento anche noi).

⁵ Ricoeur stesso in *La critica e la convinzione*, agli intervistatori che gli chiedevano ragione della sua grande passione per l'arte e la musica e – a confronto – delle sue poche pagine dedicate a questo tema, Ricoeur rispondeva: «Ho una grandissima ammirazione per l'arte del XX secolo: nella musica la mia predilazione va a Schönberg, Berg, Webern, tutta la scuola di Vienna» (op. cit., p. 239; ma in generale sulla musica è da vedere tutta la sezione di questo testo, pp. 239-257, dal titolo: *L'esperienza estetica*). Una riferimento importante a Schönberg e al suo *Mosè e Aronne* è in P. Ricoeur, *L'unique et le singulier* (intervista con E. Blattchen) Alice Editions, Bruxelles 2000, tr. it. di E. D'Agostini, *L'unico e il singolare*, Servitium ed., Sotto il monte BG, 2000, pp. 16-21.

vogliamo soffermarci su questa intervista del 1996, tra l'altro poco nota (che in questo numero di "Logoi" presentiamo in traduzione italiana) in cui – più che altrove – a nostro avviso, emergono delle riflessioni acute sul rapporto esistente tra musica e filosofia, e in generale tra il linguaggio concettuale, quello rappresentativo e quello musicale.

«*La musique donne à penser*»: dà, dona a pensare. Che cosa significa? Per comprenderlo ci rivolgiamo ad un testo famoso di Ricoeur, ormai un 'classico': *Le Symbole donne à penser*⁶ ("Esprit", 1959 n. 7-8), tr. it. *Il simbolo dà a pensare*, Morcelliana, Brescia, 2002.

1) I doni del simbolo: alla filosofia, al linguaggio, all'esistenza

Dire che «il simbolo dà a pensare», spiega Ricoeur, significa dire che il simbolico «fa un dono al pensiero», al pensiero 'concettuale', logico⁷; fa un dono al pensare ordinario – possiamo dire – per il quale ogni parola è solo un segno che rimanda ad un oggetto (...dico 'libro' e la parola 'libro' rimanda all'oggetto-'libro' che sto leggendo).

Nella quotidianità noi trattiamo i termini, appunto, 'usandoli' nel loro rimando immediato, primario, evidente. Non è così per il linguaggio simbolico e in generale per i simboli.



Il simbolo è un segno particolare, dalla «doppia intenzionalità»⁸.

Solo un pezzo di stoffa bianca, rossa e verde, in apparenza. Ma sappiamo che si tratta della bandiera dell'Italia.

Solo una rosa rossa, in apparenza. Ma è il tentativo di dire ciò che le parole da sole non riescono a dire.

Il rimando primario (una stoffa, un fiore) è primario solo per l'evidenza; in realtà è il rimando secondario (l'Italia, il gesto d'amore) che sono quelli fondamentali.

Il simbolo invita a scavare dietro la superficie; chiama ad andare verso un livello 'secondo', più profondo, più importante di quello immediato. Esprime di più di quanto la logica lineare segno/cosa riesca a dire. Tiene insieme (*sym-ballein*) più sfumature di significato. Un territorio, una popolazione, una storia, una cultura...: dietro una bandiera. Un dono, un amore, un desiderio, un ringraziamento...: dietro un fiore.

Non è un caso se quello simbolico è il linguaggio originario dei popoli, delle religioni, degli stessi bambini: che non 'dividono' secondo la logica analitica, ma tengono tutto insieme: io nel mondo e il mondo in me: unità non ancora divisa dall'accetta del concetto.

⁶ P. Ricoeur, *Le Symbole donne à penser* ("Esprit", 1959 n. 7-8), tr. it. *Il simbolo dà a pensare*, Morcelliana, Brescia, 2002.

⁷ Id., *Il simbolo dà a pensare*, cit., pp. 9; 38-39 (cfr. anche Id., P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité. II: La symbolique du mal*, Aubier, Paris, 1960, tr. it. di M. Girardet, *Finitudine e colpa*, Il mulino, Bologna, 1970, pp. 624 sgg.).

⁸ Ivi, p. 16.

Il simbolo dà a pensare, fa un dono a pensiero, dunque. Ma... quale dono?

Scavando dentro l'intuizione di Ricoeur, possiamo dire che, innanzitutto, il simbolo offre *il dono di una domanda (alla filosofia)*. Il simbolo chiede al pensiero di interrogarsi su ciò che c'è prima e oltre le parole, di interrogarsi sull'origine del linguaggio. Il simbolo offre una provocazione al pensiero 'logico'. Chiede alla dimensione concettuale: esiste un 'altro' modo di parlare e di pensare? Il simbolo, dunque, non solo chiede di essere interpretato, ma pone una domanda sul *senso* dell'interpretazione, sul *senso* della parola, sul *senso* del pensiero stesso. E quindi *fa un dono alla filosofia*.

Ma – secondo aspetto – il simbolo *fa un dono anche al linguaggio*. In un mondo in cui la parola si fa sempre più superficiale, formalizzata, vuota, il linguaggio simbolico (poetico, mitologico, onirico, sacrale, ecc.) viene a restituire «pienezza»⁹ alla comunicazione, viene a ricordare che il linguaggio non è mero segno indicatore, ma ha un suo spessore, una sua profondità. E che anche noi, animali parlanti, non siamo mere macchine digitali, ma produttori di significati: rimandi che ci eccedono, e che spesso nemmeno noi riusciamo a com-prendere fino in fondo.

Ma, se è vero che *il simbolo fa un dono al pensiero* (al pensiero logico, alla filosofia, al linguaggio concettuale), allora vuol dire che è 'primo' e non 'secondo'. C'è un «primo dono» a cui risponde il nostro essere. C'è qualcosa che ci precede, ci interpella, che viene 'prima' del nostro pensare e parlare. Come la rosa di cui parlavamo prima: si offre, si dà. Ma, di fatto, nel caso del simbolo, in che cosa consiste questo 'primo dono'? Che cosa ci precede? «Il simbolo – scrive Ricoeur – ci parla, in fondo, come indice della situazione dell'uomo nel cuore dell'essere in cui si muove ed esiste. (...) Il simbolo 'dà da pensare' come il *Cogito* sia all'interno dell'essere e non viceversa»¹⁰. L'essere, il mondo, gli altri ci precedono. Prima che il nostro 'cogitare' possa accogliere e dire l'essere, prima di tutto questo, l'essere (il mondo, i fatti, gli eventi, le persone intorno a noi, tutto ciò che è) si dà al pensiero e al linguaggio.

Il simbolo, allora – terzo, ultimo e decisivo aspetto –, *fa un dono di pensiero alla nostra esistenza*. Ci ricorda che la nostra esistenza è 'simbolica': che non esistiamo 'fuori' o di 'fronte' all'essere, ma dentro l'essere. Che non esistiamo separati dalle cose e dagli altri, ma siamo 'con'-gettati (*sym-ballo*). Esistere significa esistere in relazione al mondo. E questo mondo di relazioni (simboliche) ci precede.

Qui si inserisce il lavoro della filosofia, dell'ermeneutica del simbolo. Un lavoro che prende sul serio il linguaggio simbolico (e i suoi doni). Prende il simbolo come 'presupposto' e 'scommette' su di esso. Scommette sul fatto che l'uomo non è solo soggetto autocentrato, ma anche relazione all'altro da sé. Scommette sul fatto che il linguaggio non è solo univoco, formalizzato, ingabbiante, ma è (può essere anche) pieno, ridondante, poetico, allusivo. Scommette sul fatto che non tutto è dicibile e racchiudibile nella mente, ma c'è un oltre, indicibile e inafferrabile, mai ultimamente concettualizzabile.

Il simbolo, dice Ricoeur con Eraclito (fr. DK 22 B 93), come l'oracolo di Delfi, «non



⁹ Ivi, pp. 8-9 (cfr. anche Id., *Finitudine e colpa*, op. cit., p. 625).

¹⁰ Ivi, p. 38 (cfr. anche Id., P. Ricoeur, *Finitudine e colpa*, op. cit., pp. 632-633).

dice né nasconde, ma accenna (*semàinei*)»¹¹. Provoca la nostra intelligenza. Chiama il *logos* a superare se stesso. Con la consapevolezza che, alla fine del percorso, non si avranno certezze, ma solo provocazioni a pensare; provocazioni a non arrestarsi sulle soglie di ciò che è immediatamente comprensibile ed esprimibile.

E, allora, passando dal 1959 al 1996, e dal linguaggio simbolico al linguaggio musicale, torniamo al nostro titolo: la musica dà a pensare; cioè (alla stessa stregua del simbolo) la musica come dono al pensiero ‘concettuale’, logico. In che senso?

2) I doni della musica: alla filosofia, al linguaggio, all’esistenza

Anche in questo caso vogliamo sottolineare tre sfumature diverse, tre possibili risposte. Partendo dall’ultimo aspetto appena determinato: dal *donato fatto all’esistenza*.

Anche la musica ha un rimando ‘secondo’, fa notare Ricoeur: rimanda ad una dimensione apparentemente ‘secondaria’, che – in realtà – per certi versi è più importante della prima (meramente razionale). E qual è questa dimensione? A che cosa rimanda la musica?

Le tonalità musicali rimandano alle nostre tonalità emotive. In tedesco la connessione è immediata: il termine ‘*Stimmung*’ indica sia l’accordatura musicale che l’intonazione affettiva¹².



Spiega Ricoeur: « la musica crea in noi sentimenti che non hanno nome; estende il nostro spazio emozionale, apre in noi regioni in cui potranno figurare sentimenti assolutamente inediti»¹³.

Accogliendo e rilanciando l’intuizione di Martin Heidegger, Ricoeur fa notare che la nostra esistenza è ‘affettiva’ (prima e più che riflessiva) e l’infinito delle nostre emozioni è variegato di sfumature spesso a noi sconosciute, non ancora esplorate.

Ci sono regioni del nostro essere che possiamo ‘scoprire’ solo con la musica.

RIMANDO SECONDARIO
Le tonalità musicali rimandano alle nostre tonalità emotive

STIMMUNG } instaurano
MOOD }

“la musica crea in noi dei sentimenti che non hanno un nome. Estende il nostro spazio emozionale; apre in noi una regione in cui potranno figurare sentimenti assolutamente inediti”



(simbolo) DICE CIO' CHE LE PAROLE NON RIESCONO A DIRE

¹¹ Ivi, p. 39.

¹² Scrive Ricoeur in *Le arti, il linguaggio, l'estetica-ermeneutica*, cit., p. 47: «Nella ‘*Stimmung*’ c’è la ‘*Stimme*’, la voce... In inglese c’è un’espressione: ‘*attunement*’. In francese si potrebbe dire ‘*mettre au même ton, mise en écho de tonalités, harmoniser, accorder*’ (mettere sullo stesso tono, intonare, armonizzare, accordare)». Evidentemente in questo Ricoeur fa sua la lezione di Martin Heidegger. Ci permettiamo di rimandare al nostro *Heidegger e le tonalità emotive fondamentali*, Franco Angeli, Milano, 2005.

¹³ Ivi, p. 48 [cfr. anche Id., *La critica e la convinzione*, cit., p. 243].

«Quando ascoltiamo *una certa* musica, entriamo in una regione dell'animo (*région de l'âme*) che non può essere esplorata altrimenti che ascoltando *quel particolare* brano. Ogni opera è autenticamente una modalità dell'animo, una modulazione d'animo (*une modalité d'âme, une modulation d'âme*)» – sottolinea Ricoeur¹⁴.

È come se il nostro animo fosse uno strumento musicale, che vibra in maniera diversa a seconda di come viene 'toccato' e a seconda dei tasti (o delle corde) che vengono sfiorati. A 'suonarlo' può essere la melodia del mondo, di un particolare evento (felice o doloroso). A farlo vibrare può essere la sinfonia di un amore o lo stridore di una rabbia, di una lotta, di una disperazione. Ma a modulare le corde del nostro animo può essere anche la lettura di un libro, l'ascolto di una poesia, la visione di un quadro. E può essere un brano musicale. Anzi, secondo Ricoeur, le tonalità musicali, proprio in quanto *Stimmungen*, hanno una particolare risonanza, un particolare influsso sulle nostre tonalità affettive¹⁵. L'abbiamo letto: l'ascolto di un determinato brano musicale fa vibrare delle particolari corde in noi e ci trasporta. Dove? Dentro noi stessi? Fuori di noi stessi? Forse né dentro né fuori. In una 'regione' che è paradossalmente dischiusa solo dall'ascolto. Tutti noi abbiamo fatto e facciamo continuamente questa esperienza¹⁶.

Vi invito a farla, ancora, di nuovo, prima di riprendere la lettura. La dimensione della 'rete' ci consente più facilmente di farlo.

Visitiamo questa prima 'regione': quattro minuti e trentacinque secondi.

<https://www.youtube.com/watch?v=AcXXkcZ2jWM>

Cinque minuti fa ero nella mia stanza, sola con me stessa, con una particolare intonazione rispetto alle cose che mi circondavano. E ora, dove sono? La musica che ho ascoltato, come una chiave, ha aperto il pentagramma di un particolare sentire e ci sono caduta dentro. Poi il brano è finito. Sono tornata nella mia stanza. Come prima, ma diversa da prima: perché ho fatto un'esperienza particolare di me: di una regione particolare del mio animo.

Riproviamo. Ascoltiamo un altro brano. È più lungo, ma possiamo farcela: otto minuti e quarantanove secondi:

<https://www.youtube.com/watch?v=voyxkC-AiGo>



¹⁴ Ibid.

¹⁵ «Ogni pezzo possiede un certo umore (...). Non rappresenta niente di reale, ma (...) instaura in noi l'umore o la tonalità corrispondente» (Id., *La critica e la convinzione*, cit., p. 242).

¹⁶ Il discorso di Ricoeur si rivolge in particolare alla musica classica, strumentale. Ma il discorso evidentemente può essere ampliato a qualsiasi tipo di musica.

Completamente diverso dal precedente. Un viaggio completamente diverso. Che ha aperto un'altra landa sconosciuta. E poi, di nuovo, l'ha chiusa.

E potremmo continuare... magari con qualcosa di completamente diverso, e complesso, come [Schoenberg](#)...

Ma possiamo anche fermarci. Perché è chiaro, anche se non siamo musicisti o esperti di musica, il nostro corpo conosce il 'segreto'. È tutto qui. Nel mondo che schiude. Nell'io che schiude¹⁷. Uno svelamento che solo 'lei' sa fare. Un'*aletheia*, una verità extra-metodica (direbbe Hans Georg Gadamer), del tutto particolare.

Il linguaggio musicale, dunque, ha una sua verità. E per questo può dire qualcosa non solo alle nostre emozioni, ma anche al nostro pensiero.

In che cosa consiste la peculiarità della musica? In che cosa la sua extra-metodicità, in che cosa la differenza rispetto alle altre forme di linguaggio e di sapere?

Spiega Ricoeur: «l'opera dice il mondo non rappresentandolo, ma iconizzando il rapporto emozionale»¹⁸. L'opera, ogni opera d'arte, ci svela un aspetto del mondo, ci dice qualcosa del mondo, ma non lo dice attraverso il linguaggio rappresentativo, logico-concettuale, bensì attraverso un linguaggio 'iconico': condensando in simbolo un'emozione¹⁹. E questo significa che *la musica fa un dono al linguaggio*. Cerchiamo di capire in che senso.

Secondo Ricoeur la musica, nella "sinfonia delle arti" costituisce un "caso-limite". Perché?



3) La sinfonia delle arti e il linguaggio in decrescendo

Esistono evidentemente diverse possibilità di 'catalogazione' delle arti e quindi anche differenti prospettive a partire dalle quali è possibile distinguere le arti tra di loro. Ricoeur propone di classificarle attraverso «una gradazione di linguaggio in decrescendo», una

¹⁷ Ricoeur, nella sua teoria del linguaggio, parla di (a) configurazione e (b) rfigurazione, intendendo con questi termini (a) il mondo creato dal linguaggio (pensiamo ad esempio al mondo che è capace di costruire un romanzo: con i suoi personaggi, ambienti, vicende...), e la capacità che ha questo mondo-linguaggio di cambiare noi stessi (dopo aver letto un romanzo, io non sono più lo stesso, perché sono stato arricchito dalle vicende del protagonista, dal suo mondo, dalla sua storia). Su questo rimandiamo al nostro *Io e tu. Una dialettica fragile e spezzata*, Stilo, Bari, 2009. Applicando questa teoria al linguaggio musicale, possiamo dire che la stessa cosa, secondo Ricoeur, accade con la musica: che configura un mondo di suoni, ma contemporaneamente rfigura l'ascoltatore, rimodellando il suo 'sentire', la sua *Stimmung*. Anzi, come vedremo tra poco, nella musica questa potenzialità è amplificata proprio dalla sua mancanza di rappresentatività e dal suo maggiore contatto con la dimensione emotiva. «Quando non è più che questa tonalità, questo umore, questo colore d'animo, quando ogni intenzionalità esterna è scomparsa ed essa non ha più significato, allora essa dispone della sua intera potenza di rigenerazione o di ricomposizione della nostra esperienza personale» (*La critica e la convinzione*, cit., p. 243).

¹⁸ Ivi, p. 251.

¹⁹ Ivi, p. 249: «Il *mood* è come un rapporto al di fuori di sé, una maniera di abitare qui e ora un mondo; questo *mood* può essere dipinto, messo in musica o raccontato dentro un'opera» (*La critica e la convinzione*, cit., p. 249). Su questo rimandiamo al nostro saggio, in questo stesso numero di "Logoi", [Paul Ricoeur e l'ermeneutica delle arti. Dalla singolarità dell'opera alla singolarità della vita](#), pp. 96-108.

gradazione che parte dal più alto grado di linguaggio rappresentativo (linguaggio come ‘rappresentazione del mondo’)²⁰ e arriva al grado zero della rappresentazione.

Proviamo a capire la posta in gioco allontanandoci da Ricoeur e facendo un esempio nostro: la luna.

Il linguaggio concettuale lega la parola/concetto ‘luna’ a quell’oggetto che è il satellite della terra. Il linguaggio dell’arte si muove in maniera diversa. Pensiamo al linguaggio narrativo di un romanzo.

Sembrava che tutta la pianura fosse un campo di battaglia, o un cortile. C’era una luce rossastra, scesi fuori intrizzito e scassato; tra le nuvole basse era spuntata una fetta di luna che pareva una ferita di coltello e insanguinava la pianura. Rimasi a guardarla un pezzo. Mi fece davvero spavento.

Cesare Pavese, ne *La luna e i falò*, indubbiamente descrive il satellite della terra, ma lo ‘rappresenta’ in maniera del tutto particolare, tanto che ci sembra di ‘vederlo’ fisicamente davanti a noi: una lama rossa, riflesso di luce sanguigna, una ferita di cielo, un’atmosfera surreale che è insieme lo stato d’animo del narratore²¹.

E, se per esempio, passiamo dal romanzo al teatro, potremmo scoprire altre immagini suggestive del nostro satellite, e per certi versi ancora più ‘eteree’ rispetto a quelle del linguaggio narrativo:

Non giurar sulla luna,
l'incostante luna
che si trasforma ogni mese
nella sua sfera,
per tema che anche l'amor tuo
si dimostri al par di lei, mutevole.

Shakespeare, *Romeo e Giulietta*. Qui vediamo ‘fisicamente’ il mutare delle fasi della luna, la sua sfericità, il suo ruotare, che diventa simbolo di incostanza e mutevolezza: timore che l’amore possa essere così: infedele...

E, passando alla poesia, forse sin troppo semplice sarebbe rievocare il *Canto notturno di un pastore errante per l’Asia* («Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai, /silenziosa luna?...»), in cui Giacomo Leopardi, attraverso un merletto di parole e silenzi, costruisce una trama simbolica tutta particolare, che rende la luna specchio dell’esistenza, della natura, del senso delle cose... e paradossale interlocutrice del poeta/uomo/pastore.

Forse ancora più acuta la percezione del dissolversi della valenza concettuale del linguaggio, del suo sfumare nell’indefinito/indefinibile, nel ‘vago rappresentativo’ la abbiamo leggedno poeti più vicini alla nostra contemporaneità.

Pensiamo a F. Pessoa:

²⁰ Id., *Le arti, il linguaggio e l’estetica-ermeneutica*, cit., p. 52: «nella sinfonia delle arti ci sono gradazioni in cui il linguaggio va decrescendo (*la symphonie des arts il y a des gradations où le langage va decrescendo*) dal romanzo, al teatro, alla narrativa, fino alla musica, passando per la pittura, la scultura, le arti intermedie».

²¹ Secondo Ricoeur tutte le arti hanno una funzione meta-forica, mimetica; ma di *mimesis* creatrice e mai meramente riproduttrice. Come la metafora crea una nuova gamma di significati all’interno dell’universo linguistico e concettuale, così l’arte non si limita a ‘copiare’ il reale, ma lo ri-significa e quindi ricrea. Da questo punto di vista, anche l’arte apparentemente più realistica non è e non può mai essere mera ‘riproduzione’ del reale. Cfr. *ivi*, pp. 46 sgg.

Licantropia

In qualche luogo i sogni diventeranno realtà.
C'è un lago solitario
illuminato dalla luna per me e per te
come nessuno per noi soli.
Lì la scura bianca vela spiegata
in un vago vento non sentito
guiderà la nostra vita-sonno
laddove le acque si fondono
in un lido di neri alberi,
dove i boschi sconosciuti vanno incontro
al desiderio del lago di essere di più
e rendono il sogno completo.
Là ci nasconderemo e svaniremo,
tutti vanamente al confine della luna,
sentendo che ciò di cui siamo fatti
è stato qualche volta musicale.

Qui veramente cogliamo la dissoluzione della logica, il confluire dei contrari, che proprio nella loro sintesi impossibile diventano descrittivi ed evocativi: i sogni come luogo della realtà; l'essere solitario come luogo del noi; la «scura bianca vela»; il vento che è «non sentito» ma sentito nella sua «vaghezza»; la vita desta che è anche una «vita-sonno»; le acque che si fondono... e diventano alberi; gli alberi che si mostrano come un lido; i boschi che camminano; i laghi che desiderano. E questo luogo non-luogo (u-topia delle immagini poetiche²²)... è «il confine della luna»: metafora stupenda e intraducibile, in cui il confine tra terra e cielo, acqua e mondo, si fa atmosfera: e questa *Stimmung* ci consente di cogliere, in qualche maniera («sentendo», dice Pessoa), che «ciò di cui siamo fatti / è stato qualche volta musicale»: è il nostro stesso essere che, agli occhi del poeta, perde la sua granitica definibilità: il *logos* non solo non è più sufficiente per 'dire', ma nemmeno per indicare l'essenza dell'uomo (tradizionalmente animale 'razionale').

Ma tutto questo non è 'spiegato' o narrato da Pessoa. È evocato. È il linguaggio della poesia: dal romanzo, al teatro, ai versi...: un linguaggio sempre meno concettuale e sempre più vicino all'immagine e alla sua indicibilità²³.

Emblema romantico di questo Assoluto raggiungibile solo dall'intuizione dell'arte è il linguaggio figurativo di C. D. Friedrich e della sua '*Luna nascente sul mare*' (1821)²⁴.

²² Ricoeur richiama in qualche maniera E. Bloch, che, come è noto è stato non solo un grande 'filosofo della musica', ma anche e soprattutto il 'teorico' dell'utopia, nel suo 'carattere profetico', di ricerca del 'nuovo' non ancora manifesto. Ricoeur fa notare come l'arte, proprio per il suo carattere u-topico è chiamata ad essere appunto profetica, critica, contestatrice rispetto alla logica dell'utilitarismo. L'arte è il luogo dell'in-utile e – in quanto tale – si colloca tra le cose più preziose della nostra vita: che non sono mai commerciabili. Ricoeur sottolinea con forza quella che chiama la 'autonomia dei trascendentali'. L'arte non è di per sé etica: come la ricerca del bello non è in sé ricerca del bene. Ma, posto e premesso questo, resta che il linguaggio dell'Opera nasconde in sé 'un'etica potenziale', dice Ricoeur, proprio perché – là dove l'arte non è vissuta come mera ricerca di guadagno – rompe con la logica dell'utilitarismo ed eleva ad una significazione 'tra il pratico e il patico' (cfr. Ricoeur, *Le arti, il linguaggio, l'estetica-ermeneutica*, cit.).

²³ «La bellezza di un'opera è nel *sovrappiù* rispetto a qualsiasi rappresentazione e qualsiasi regola» (Id., *La critica e la convinzione*, cit., p. 251). Sullo stretto rapporto esistente tra creazione e creatività nell'opera d'arte Ricoeur si era già espresso negli anni giovanili nel saggio *Place de l'œuvre d'art dans notre culture*, in "Foi et éducation", 1957, n. 38, pp. 5-11. Resta invece 'programmatico' nell'indicare in maniera iconica il rapporto tra filosofia/arte e politica in Ricoeur, il saggio/intervista *Il filosofo, il poeta, il politico*, in Id., *L'unico e il singolare*, cit., pp. 44-52, saggio in cui partendo dal quadro di Rembrandt *Aristotele che tocca il busto di Omero*. Rimandiamo su questo al nostro [Paul Ricoeur e l'ermeneutica delle arti. Dalla singolarità dell'opera alla singolarità della vita](#), cit.



Ma riusciamo ad intuirlo, la luna, anche là dove le figure si sfigurano e le immagini si intrecciano: nel labirinto delle tele di van Gogh. Resta pur sempre, lì, 'visibile', rappresentata... attraverso lo sguardo delle pennellate del pittore olandese: la luna.



²⁴ C'è indubbiamente una collocazione storica dell'opera d'arte, fa notare Ricoeur nell'intervista *Arts, langage et herméneutique esthétique*, cit., che è imprescindibile; ed è il motivo per cui, per esempio, un quadro non ci parla solo di sé ma anche della sua epoca. Eppure c'è anche una «dimensione trans-storica dell'opera d'arte» che è quella che le consente di superare il proprio tempo e di continuare a parlare al presente, a noi, oggi: e ad ogni oggi. È lo statuto paradossale dell'opera d'arte, che è legato al paradosso del suo vivere il tempo. La temporalità dell'opera non è né meramente lineare né astrattamente legata all'eternità: è quella della trascendenza temporale. Ricoeur cita Henri Gouhier, il quale distingue le arti in base al loro rapporto con il tempo: quelle legate alla fissità e quelle che si reduplicano (teatro, musica...). Ricoeur si chiede: ma dov'è lo statuto delle arti che si reduplicano, quando non sono eseguite? In realtà la loro possibilità di essere 'reincarnate' mostra che sono "sempiterni". E questa possibilità indica il 'luogo ontologico' dell'opera d'arte che è la 'capacità di mostrazione' (*capacité de monstration*), cioè di mostrarsi, venire a noi. Questo luogo ontologico della musica (che è anche non-luogo) e questo tempo (che è anche un non-tempo) individuano quella che Ricoeur chiama la funzione u-topica e u-cronica della musica.

E possiamo intuirlo nel linguaggio dell'arte plastica. Pensiamo all'antica Grecia, là dove Selene era una dea: rappresentata nella sua 'statuaria' bellezza e persino 'architettonicamente' inserita nell'organizzazione classica degli spazi, delle colonne, nel tempio.

E lo stesso accade nella danza.

In un teatro, vedendo i ballerini che danzano il *Notturmo* di F. Mendelssohn, una delle sezioni più famose del balletto: [Sogno di una notte di mezza estate](#), noteremo come qui sono i corpi dei ballerini, i loro gesti, i loro abiti, lo scenario, il gioco delle luci... che ci aiuteranno a 'vedere' la notte... e la luna.



Ora ascoltate. Sei minuti.

https://www.youtube.com/watch?v=4fvo_iOuSck

Era *Al chiaro di luna* di Claude Debussy.

Dov'era la luna?

Nella musica non solo il linguaggio non è concettuale, non è narrativo, non è teatrale, non è poetico, non è figurativo, non è architettonico o fisico, ma non è affatto 'rappresentativo'.

E, certo, la musica può creare una particolare 'Stimmung'. Ma in ogni caso il suo 'oggetto' non sarebbe 'raffigurato'.

Sì, fa notare Ricoeur: ci sono dei casi in cui la musica 'cerca' di rappresentare qualcosa: ...un chiaro di luna, appunto (oppure il canto degli uccelli: pensiamo a Olivier Messiaen)²⁵. Ma anche in questi casi, quello che 'emerge' con chiarezza è che si tratta di una rappresentazione paradossale, priva di parola, priva di concetto, priva di immagine²⁶.

²⁵ «Penso per esempio a Olivier Messiaen, al suo *San Francesco d'Assisi* e alla sua ricreazione del canto degli uccelli²⁵. Qui abbiamo un esempio perfetto di *mimesis* creativa e ri-creativa, che ha l'effetto di renderci inclinati ad intendere il canto degli uccelli come trasfigurato dal suo essere messo in musica, dal suo passaggio attraverso un registro di suoni che trasfigura il rumore. Il canto degli uccelli è forse già di per sé una sorta di regno intermedio tra rumore e suono, ma qui è strappato al mondo di rumore ed elevato a livello di suono puro. (...) In Messiaen c'è una sorta di armonizzazione tra il canto degli uccelli e la ricreazione musicale. Anche nella denominazione di alcuni brani musicali si può notare un rapporto allusivo e non descrittivo con gli enti, a vantaggio della ricreazione stessa del senso: si potrebbe parlare di una trasfigurazione più che di una rifigurazione del senso: *La Mer* di Debussy, *Concerto à la mémoire d'un ange* di Alban Berg, *Pelléas et Mélisande* di Schoenberg; in questi casi c'è un'allusione alla natura cosmica, ad una situazione emotiva, ad un essere. Potrebbe essere una forma estrema di metafora generalizzata»: Id., *Le arti, il linguaggio, l'estetica-ermeneutica*, cit., p. 47.

²⁶ Abbiamo già detto che per Ricoeur nemmeno l'arte più realistica è mera copia del reale. Ogni arte è una forma di 'mimesis' creativa. A proposito della musica, Ricoeur fa appunto l'esempio di Messiaen, Debussy, Berg,

Ecco quello che cercavamo di dire prima: la musica come «caso-limite» della «sinfonia delle arti»; la musica come l'ultimo (o il primo?) livello di questa «gradazione di linguaggio in decrescendo».

La musica, possiamo dire con Ricoeur, è di meno, ha di meno rispetto alle altre arti. Scrive Ricoeur: «ha meno linguaggio» (se per linguaggio intendiamo quello concettuale o rappresentativo)²⁷. Ma, contemporaneamente, da un altro punto di vista, la musica ha di più, è di più rispetto alle altre arti («consente di spingersi più avanti»)²⁸. E questo «di più» è il silenzio.

Il silenzio (e questo nella musica è evidente) non è mai pura mancanza di parola. Ma, se mai, potremmo dire con Martin Heidegger, è un altro modo del 'dire'. Nella musica la parola, il concetto si fa silenzio. E questo «non è un silenzio di assenza», ma è silenzio che apre ad un altro discorso: e questo discorso è «quello stesso dell'opera»²⁹.

La musica, quindi, nel suo 'limite' (cioè nella sua limitatezza e nella sua capacità di porsi come caso-limite), ci ricorda quello che vale per ogni opera d'arte, ci ricorda il senso, il valore di ogni opera d'arte. Ci ricorda 'perché' abbiamo bisogno dell'arte: 'perché' l'arte è capace con il 'suo' discorso – con la sua stessa messa in opera, con il 'suo' narrare, drammatizzare, costruire, dipingere, danzare – di ricordarci che non esiste solo il linguaggio concettuale, che la nostra vita non è fatta di solo parole e concetti³⁰. Anzi, di più: che la vita nasce dal silenzio. E cresce negli interstizi di tutto ciò che non è dicibile³¹.

Questo il paradosso del linguaggio musicale: la musica nasce dal silenzio e del silenzio vive. Si crea dal e nel silenzio e lo accoglie 'dentro' le note, dandogli forma e senso. E anche, quando lo (inter-) rompe per dare vita al brano, in realtà lo conserva proprio attraverso il risuonare stesso delle note: lo tiene e nasconde nei suoi recessi. La musica non si contrappone al silenzio: ci cresce intorno³².

Questa consapevolezza ci consente di tornare con sguardo



Schoenberg. Ma, anche in questo caso, non siamo davanti ad una mera 'imitazione della natura': la musica non è imitazione, ma 'allusione'. La vera *mimesis* della musica non è nell'imitare il reale, ma è la 'mimesis dei sentimenti', la 'figurazione dei sentimenti' (*figuration des moods, des humeurs*), lo schiudere, come abbiamo già detto, una regione inedita degli affetti, una regione sonora (cfr. *Le arti, il linguaggio, l'estetica-ermeneutica*, cit.).

²⁷ E, d'altra parte, Ricoeur non può non sottolineare che il linguaggio ha la superiorità di poter parlare sulla musica. La filosofia può dire della musica; la musica non può dire della filosofia. «Nel linguaggio resterà sempre questa superiorità, che ci permette di parlare *sulla* musica. Ci sarebbero forse arti – compresa la musica – senza la capacità riflessiva del linguaggio, che è il tentativo di dare nomi a certi stati d'animo?» (ivi, p. 52)

²⁸ «La musica consente di spingersi più in avanti che la pittura: (...) non ci sono in essa resti figurativi» (Id., *La critica e la convinzione*, cit., p. 242)

²⁹ Id., *Le arti, il linguaggio, l'estetica-ermeneutica*, cit., p. 54.

³⁰ «L'opera d'arte costituisce, così, per me l'occasione per scoprire quegli aspetti del linguaggio, che la sua pratica usuale, la sua funzione strumentalizzata di comunicazione ordinariamente dissimula» (Id., *La critica e la convinzione*, cit., p. 241).

³¹ «A misura che, nell'opera, si offusca la sua funzione di rappresentazione – è questo il caso della pittura non figurativa e della musica, quando non è descrittiva – a misura che si scava lo scarto con il reale, si rafforza il potere che l'opera ha di mordere il mondo della nostra esperienza. Più ampio è il ritrarsi dal mondo, più vivo è il ritorno sul reale, come qualcosa che viene da più lontano, come se la nostra esperienza fosse visitata da un infinitamente più lontano di essa» (Ivi, p. 245).

³² «La musica, esattamente, rompe il silenzio, anche se crea il silenzio. Si staglia sul silenzio e rivela in qualche modo il silenzio, sia nei suoi interstizi, sia intorno, e forse ci riconduce al sentire che non tutto è detto in quest'opera, dal momento che ci saranno altre opere (Id., *Le arti, il linguaggio, l'estetica-ermeneutica*, cit., p. 54).

diverso alla domanda iniziale. La musica non è solo un dono per l'esistenza e per il linguaggio, ma anche per la filosofia. Che cosa la musica dà a pensare? Qual è il suo dono al pensiero? *Il dono di una domanda sul silenzio.*

Il dono di una provocazione che chiama a riflettere sui luoghi 'silenziosi' dell'esistenza, quelli che il filosofo V. Jankélévitch (che non a caso si è occupato di filosofia della musica) chiama i luoghi-mistero, citati e ricordati anche da Ricoeur: il luogo del dolore, il luogo dell'amore, il luogo del Sacro³³. I luoghi più 'profondi' della nostra vita: e forse proprio per questo anche i meno 'comprensibili'. La musica, ricordandoci che non tutto è concettualmente verbalizzabile, ci invita a pensare l'eccedenza della parola (il 'di più'). Il suo silenzio – espressione non del mutismo ma dell'ineffabile – ci rimanda, appunto, al mistero degli amanti, al mistero della sofferenza, al mistero della Trascendenza³⁴: e ci invita ad abitarli, come regioni-*Stimmungen*³⁵, senza abdicare alla fatica del pensiero e del linguaggio, ma senza la pretesa (e la violenza) dell'imposizione e dell'impossessamento rappresentativo. Perché è proprio ciò che sfugge (nell'amore, nel dolore, nel divino, nella poesia, nell'arte, nella musica...) che non solo 'dà' a pensare, ma 'è' da pensare. Ed è da pensare, paradossalmente, attraverso il parlare, ma, insieme, anche attraverso il tacere³⁶.



³³ Ibid.

³⁴ La conclusione de *La critica e la convinzione*, cit., pp. 256-5 è proprio questa. Ricoeur si sofferma in particolare sul rapporto arte/sacro/mistica/poesia, a partire dal biblico *Cantico dei Cantici*.

³⁵ «Non sono lontano dal pensare che nella musica si sia realizzata allo stato puro l'esplorazione del nostro essere-affetti» (ivi, p. 243).

³⁶ «L'opera aumenta iconicamente il vissuto indicibile, incomunicabile, chiuso su se stesso. Ma questo aumento iconico, in quanto aumento, è comunicabile» (Ivi, pp. 249-250).

Tomás Domingo Moratalla

**Visitando *Level Five* (Chris Marker).
Ricoeur, el cine y la hermenéutica.**

Peer-reviewed Article. Received: May 12, 2015; Accepted: May 30, 2015

Abstract: En este trabajo presento algunas claves de lo que sería una filosofía del cine desde la perspectiva de Paul Ricoeur. Parto de la posible ampliación de su teoría narrativa a lo que podríamos denominar ‘narratividad cinematográfica’, pero considero que la orientación adecuada de una filosofía del cine desde Ricoeur la obtenemos cuando lo aproximamos a una propuesta como la de Chris Marker (y, en concreto, su película *Level Five*). La filosofía hermenéutica del cine (desde la perspectiva ricœuriana) puede configurarse desde el cine de Chris Marker. Merleau-Ponty señalaba la coincidencia entre el cine y la filosofía contemporánea (fenomenología); yo hablaría de la correspondencia entre el cine y la hermenéutica filosófica. La hermenéutica es la filosofía del cine; *quizás* la única filosofía que puede hacerle justicia.

In this paper are presented some keys about what could be a philosophy of cinema from Paul Ricoeur’s perspective. The starting point is a possible magnification of his narrative theory to what can be called ‘cinematographic narrativity’. But I consider that the most suitable orientation for a philosophy of cinema from Ricoeur can be obtained bringing closer to a proposal like Chris Marker’s one (specifically his film *Level Five*). The hermeneutical philosophy of cinema (from ricœurian perspective) can be shaped from Chris Marker’s film. Merleau-Ponty pointed out the concurrence between cinema and contemporary philosophy (phenomenology), I would say concurrence between cinema and philosophical hermeneutics. Hermeneutics is the philosophy of cinema, *maybe* the sole philosophy which can give its due.

Palabras clave: *narratividad, imagen, memoria, hermenéutica, Chris Marker*

Parole chiave: *Narrativity, Image, Memory, Hermeneutics, Chris Marker*

Habría que derribar la Sorbona y poner a Chris Marker en su lugar
[Henri Michaux]

De nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir. Car nous n’avons aucune idée de ce que serait une culture où l’on ne saurait plus ce que signifie raconter [Paul Ricoeur]

1) Introducción

Mi interés en este trabajo es mostrar en qué medida los trabajos de Ricoeur pueden extenderse al mundo del cine. Dicho de una manera más precisa: quiero comprobar como algunos de sus análisis sobre la narratividad, por ejemplo, pueden extenderse al mundo cinematográfico. De alguna manera estamos haciendo algo parecido a lo que hizo el propio Ricoeur con respecto a la fenomenología. Él quiso probar en qué medida el método fenomenológico podía aplicarse a un terreno para el que en principio no fue pensado, y así, y al mismo tiempo, ver sus límites y sus posibilidades¹. Nosotros, si somos capaces de aplicar al cine alguno de los esquemas interpretativos aplicados a la hermenéutica del texto y de la acción, y si somos capaces de hacer corresponder cine y hermenéutica – a la manera ricœuriana –: ¿podríamos llegar a hablar de una hermenéutica cinematográfica?

¹ P. Ricoeur, *Méthodes et tâches d’une phénoménologie de la volonté*, en Id., *À l’école de la phénoménologie*, Vrin, Paris, 2004, pp. 65-92 [*En la escuela de la fenomenología*, México-Buenos Aires, FCE, 2015, traducción de T. Domingo Moratalla].

Si fuera posible tendríamos una doble ganancia: 1) ganancia para el propio método (hermenéutica de Ricoeur), pues implica una ampliación y quizás, también, un refinamiento; y 2) ganancia en la comprensión de la cosa misma, el cine.

Ricoeur no fue un hombre de 'ciné', no tuvo una especial afición y un especial gusto por el séptimo arte. Aplicar su hermenéutica al cine no deja de tener cierto riesgo, pero creo que merece la pena y puede ser productivo para el análisis de uno y del otro. Se ha reconocido siempre lector; lector muy precoz y habitual. Apreciaba la lectura como un acceso privilegiado al mundo, llegando incluso a decir que la gran incapacidad que supondría perder la vida sería tener mermada la posibilidad de leer. Siempre confesó que pertenecía al 'reino de la palabra', ya sea para hablar, leer o escuchar.

Personalmente he propuesto la utilización de la narración para el campo de la educación y el ejercicio de la deliberación en la filosofía práctica, y lo hecho utilizando en muchas ocasiones el cine². Y aplicaba de manera directa muchos esquemas de Ricoeur al análisis del cine. Quizás de manera ingenua. Ahora me querría detener críticamente y mostrar la pertinencia de la inclusión del cine en una ética narrativa desde su hermenéutica. Ganamos en amplitud, en plenitud y en consistencia.

En un principio podríamos establecer tres formas de aproximar la filosofía de Ricoeur al cine. La primera de ella sería recopilando los momentos en los que él mismo habla del cine; son más bien escasos y no permiten de ninguna manera hablar de 'una filosofía del cine. Otra forma sería proponer una serie de películas que de algún modo ilustren los temas fundamentales de la filosofía del pensador francés. Y una tercera forma sería aplicar algunas de las categorías desplegadas en su filosofía al cine, ya sea a la comprensión de algunas películas, y así tratarlas como textos o acciones, o de algunos procesos que se ponen en juego en la experiencia cinematográfica. La primera opción no deja de ser interesante, y sin lugar a dudas necesaria cuando nos planteamos este trabajo. La segunda supone una tarea abierta, y no sin resultados interesantes, pues podríamos introducirnos a la filosofía de Ricoeur (y a la hermenéutica) desde ciertas películas, con ciertas películas³. Sería muy interesante, original y, creemos, que tremendamente productivo. Pero sin lugar a dudas la tercera opción es la más relevante, pues lo que tratamos en definitiva es hacer corresponder la filosofía de Ricoeur con la experiencia cinematográfica o, dicho al revés, mostramos cómo el cine, y alguna de las experiencias a él asociadas, se deja comprender desde determinadas categorías de su filosofía.

El presente estudio no deja de ser programático, y pide por su misma definición mayores desarrollos. Sin ser numerosos los estudios sobre Ricoeur y el cine, ya contamos con algún brillante trabajo que nos permite un primer acercamiento⁴. No quisiera repetirlo, y teniendo en cuenta buena parte de sus análisis y resultados, me gustaría proponer el encuentro entre el filósofo francés y el cine de una manera más imaginativa y 'sorprendente', buscando captar algún elemento esencial de lo que podría ser 'su' filosofía del cine y mostrar en qué medida la propia hermenéutica corresponde de algún modo a la experiencia cinematográfica. Me atrevería a afirmar que la hermenéutica es *la* filosofía del cine. Lo haré centrándome en el análisis de una película, *Level Five*, y su director, Chris Marker.

Pero vayamos antes, en un primer momento, a la ampliación de la narratividad al cine para sopesar en qué medida podemos hablar de narratividad cinematográfica y en qué medida se deja comprender el cine por la hermenéutica narrativa de Ricoeur.

² Cfr. T. Domingo Moratalla, *Bioética y cine. De la narración a la deliberación*, San Pablo-UPCO, Madrid, 2010; T. Domingo Moratalla y L. Feito Grande, *Bioética narrativa*, Escolar y Mayo, Madrid, 2013.

³ Un buen ejemplo de ello es la recopilación de trabajos *Sentieri di immaginazione. Paul Ricoeur e la vita fino alla morte: le sfide del cinema*, a cura di D. Ianotta, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2010.

⁴ S. Lelièvre, *Cinéma et imaginaire social en venant de Ricoeur* en "Études Ricoeuriennes/Ricoeur Studies", 2014, V, 2, pp. 81-104.

2) Explicar el cine como narración: el producto de una imaginación creadora

La manera más lógica, y probablemente más clara, es la de aproximar su filosofía al cine a través de sus estudios sobre la narratividad. De alguna manera podríamos decir que sus análisis sobre la metáfora y el relato pueden extenderse más allá del campo en el que han sido pensados y elaborados, y pasar a explicar también el cine. De hecho, es habitual, más allá de Ricoeur y de este planteamiento que ahora esbozo, hablar de ‘narración fílmica’ o ‘relato cinematográfico’, aunque haya que introducir ciertas modificaciones al tratarse de un medio muy particular.

A la hora de acercarnos a esta cuestión somos realmente muy afortunados ya que de los pocos textos que dedicó al cine uno es precisamente el que aborda esta cuestión. Me refiero al prefacio que escribió al libro de A. Gaudreault titulado con el expresivo título: *Du littéraire au filmique*⁵. Merece la pena detenernos en él.

2.1) Narratividad, del género a la especie

Para Ricoeur este libro no es tanto la confirmación de sus propias hipótesis sobre la generalización de su propuesta narrativa, sino más bien una ampliación y una transformación⁶. Se trata de una ampliación de la esfera narrativa que supone, al mismo tiempo, una transformación. Para él esta obra tiene el mérito de introducirnos en un verdadero análisis de lo que es la ‘narración fílmica’, sin forzar, respetando campos y particularidades.

El objetivo del trabajo es a sus ojos aproximar el cine al teatro y, una vez hecho esto, ambos, al texto escrito. La gran pregunta a la que intenta contestar este libro es ¿qué legitimidad hay para hablar de ‘narración fílmica’, de ‘relato fílmico’? Es cierto que este libro muestra el potencial de los recursos narrativos aplicados al cine, pero al mismo tiempo Ricoeur valora que Gaudreault muestre la especificidad de los diferentes tipos. La diferencia entre teatro, literatura y cine es la diferencia entre especies narrativas distintas dentro de un mismo género narrativo. La narración es el ‘género’, pero cada una de las tres ‘especies’ tiene sus propiedades específicas. Ricoeur resume de manera sencilla, y al mismo tiempo brillante, la pretensión de Gaudreault, y nos da un marco adecuado de análisis para aquellos que nos interesamos por estas cuestiones. La narración es el género, pero hay diferentes especies (literaria, teatral o cinematográfica); la relación género-especie permite plantear de forma precisa una tipología de lo narrativo al mismo tiempo que se define lo narrativo en sí mismo. La gran dificultad, y confusión, estriba en que llamamos ‘narración’ indistintamente al género y a ‘una’ especie (narración literaria); por ello es necesario la precisión y caracterización de cada tipo, dentro del único género, dentro del gran paradigma narrativo. Esa es la ambigüedad y riqueza. En este marco conceptual se mueve cualquier ampliación y transformación del género.

Gaudreault construye un modelo explicativo superior que integra la diversidad de dispositivos narrativos, para lo cual no va a dudar en recurrir a los clásicos, Aristóteles y Platón –lo que Ricoeur valorará con cierto entusiasmo–, y, de esta forma, construir algo así como ‘lo narrable’, que luego se investirá bajo la forma de escrito, film o escenario teatral. Quizás es la idea de ‘mise-en-intrigue’ (trama), de ‘construcción de la trama’, la que puede ofrecernos un esbozo de qué sea eso de ‘lo narrable’ o, dicho de otra manera, qué sea la narración considerada como género.

⁵ Prefacio de P. Ricoeur al libro de A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Armand Colin, Éditions Nota Bene, Paris, 1999.

⁶ Ivi, p. 13. Su filosofía puede ser considerada como la fundamentación más rigurosa de lo que he venido en considerar ‘paradigma narrativo’ (cfr. la obra antes referida *Bioética narrativa*. Sobre todo la primera parte: *La irrupción del pensamiento narrativo: el giro narrativo*).

La construcción de la trama, eso que va a ser nuclear en la definición de ‘lo narrable’, se lleva a cabo de dos modos básicos distintos: por un lado la *narración* escrita, o narración específica – narración en sentido estricto – y, por otro lado, la *mostración*, la cual tiene lugar en los otros dos medios, el teatro y el cine. La narración y la mostración son los dos modos fundamentales en los que se expresa ‘lo narrable’⁷.

Ricoeur reconstruye el esquema del libro y nos hace ver cómo el paso necesario posterior es la distinción entre teatro y cine. En el cine lo narrable no sólo se hace mediante la construcción de planos fotograma a fotograma, sino que en la superposición de planos media otra operación que es también explícitamente narrativa y que está ligada al montaje. Dicho de otra manera: en el cine la narración se articula sobre la mostración, la cual se realiza tanto en el proceso de rodaje como en la operación de montaje. Y es precisamente esta última forma de narrativización la que contribuye, análogamente, a que podamos hablar con cierta fuerza de ‘escritura fílmica’.

El libro de Gaudreault nos permite avanzar más en alguna consideración de lo que podría ser una narratividad fílmica en clave ricœuriana. Apunto a ello brevemente.

2.2) Narratividad fílmica

El libro tiene la virtud de presentar las categorías fundamentales de una narratología cinematográfica. El gran tema del libro es, como señalaba Ricoeur, cómo se lleva a cabo la narración en el medio cinematográfico, para lo cual, como veíamos anteriormente, lo primero que hace es investigar qué es un relato. La gran tesis que propondrá en este planteamiento original es que el cine, como el teatro, es narración de un modo muy peculiar, pues lo hace mostrando; de ahí que más que de *narración* haya que hablar de *mostración*.

Lo más interesante, y completando lo que antes señalaba desde la perspectiva de Ricoeur, es el análisis de los diferentes modos del funcionamiento narrativo en el cine. Simplificando mucho, y adaptando un tanto la categorización de Gaudreault en aras a la claridad, se podría decir que hay dos formas de entender un relato: el relato como narración de contenido (en la tradición de Greimas) y el relato como expresión-forma (en la tradición de Genette). En la primera forma de entender la actividad narrativa lo más importante son los acontecimientos y cómo estos se estructuran, sin preocuparse en exceso de la manera en que se hace; en la segunda forma lo central pasa a ser la instancia narrativa, es decir, es más importante el cómo y el quién que el qué. Así tenemos identificadas dos formas de narratividad, una ‘material’, que se ocupa de los contenidos narrativos, y otra ‘formal’, centrada en las formas de expresión.

En el caso de cine tendríamos que además de la narratividad ‘material’ se daría una doble narratividad ‘formal’, pues por un lado tendríamos el encadenamiento y sucesión de fotogramas, resultado de la filmación y, por otro, la posibilidad de intercambiar la sucesión de planos (y otros elementos) a través del montaje. Hay, por tanto, diferentes niveles de narratividad en la narración cinematográfica.

Por tanto, a la hora de pensar la forma narrativa en el cine tendríamos que distinguir con cierta claridad lo que Gaudreault llama: lo profílmico, lo cinematográfico-rodaje, y lo

⁷ Una distinción muy parecida nos la encontramos en el filósofo español Julián Marías cuando dice: «En este sentido, el cine se aproxima a la novela más que al teatro; pero hay una importante diferencia: la novela es un arte de imaginación; el cine, de presencias, porque todo lo que se ve ha tenido que ser ‘real’, por lo menos visible, fotografiable» (*Reflexiones sobre el cine*, Discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes, 16 de diciembre de 1990). Julián Marías, gran discípulo de Ortega y Gasset, fue un ‘amante del cine’. Su filosofía del cine es probablemente de las mejor elaboradas, pues su construcción teórica se nutre directamente de la experiencia apasionada por el cine del analista y columnista semanal. En la configuración de una ‘hermenéutica cinematográfica’ los desarrollos de Julián Marías son fundamentales. Para una presentación de su filosofía del cine puede consultarse mi trabajo *Una antropología cinematográfica: tomarse a Julián Marías en serio*. Centro de Estudios Sorianos, “Revista Celtiberia”, 2014, 108, pp. 161-190.

cinematográfico-montaje. El primer elemento designa aquellos elementos que el equipo de dirección dispone y manipula ante la cámara, el segundo la filmación y el tercero el montaje. Son tres campos de funcionamiento cinematográfico que deben ser tenidos en cuenta para ofrecer una correcta comprensión del mecanismo narrativo cinematográfico.

2.3) *En el dominio de la 'imagen': vida, imaginación, narración*

Teniendo en cuenta los análisis anteriores, no podemos dejar de señalar que la filosofía del cine de Ricoeur debería comprenderse de manera más general desde su filosofía de la imaginación. El marco adecuado para situar la reflexión sobre el cine es sin duda su teoría de la imaginación. Y probablemente el artículo emblemático y programático en esta filosofía de la imaginación es *La imaginación en el discurso y en la acción*⁸. Este marco conceptual, que expresa la orientación general de la comprensión ricœuriana de los estudios sobre el cine, ya ha sido explorado por lo que no me detengo en ello⁹, aunque sí me gustaría hacer una serie de precisiones que nos ayudarán a entender mi propuesta sobre la relevancia del cineasta Chris Marker para captar la originalidad de una filosofía del cine desde Ricoeur.

Es importante destacar en esta contextualización de la filosofía del cine la nueva manera que tiene Ricoeur de pensar la imagen y, por ende, la imaginación. Por un lado, se entiende la 'imagen' como la representación, el cuadro de algo que quizás se va perdiendo y se va desdibujando; frente a la impresión sensible, la imagen deviene un 'algo menos' que la percepción y, quizás, algo más que el recuerdo. Por ello la idea de 'imagen' goza de mala reputación y de la misma manera la concepción de la imaginación asociada a ella, pues no es otra cosa que la capacidad de producir este tipo de imágenes. Pero, por otro lado, la imagen también puede ser considerada como la presentación de cosas ausentes, incluso inexistentes. Frente a la imagen-copia podríamos hablar de una imagen-ficción (creación de sentido); la concepción de la imaginación ya no es la de una capacidad reproductiva, sino de innovación y de creatividad. Frente a la imaginación reproductiva nos las tenemos que ver con una imaginación productora de sentidos. El gran error es concebir la imagen sólo desde una teoría de la percepción estrecha (de corte empirista) en que la imagen es una percepción que se desvanece en lugar de ser concebida como un sentido que emerge. Este pequeño análisis del término 'imagen' y de las diferentes concepciones de la imaginación abre el importante artículo al que nos hemos referido para después pasar a analizar la imaginación el discurso, luego a la acción y articular así el paso entre lo teórico y lo práctico, para desembocar en la constitución de un imaginario social desde los entrecruzamientos intersubjetivos. Este breve recorrido, programático, puede ser también una manera de analizar el cine desde una hermenéutica de la imaginación en clave ricœuriana; nos conduciría de esta manera a una comprensión del cine como creador de un espacio público.

2.4) *¿Qué es el cine? Exploración de experiencias*

Como comentaba anteriormente una hermenéutica del cine desde la filosofía de Paul Ricoeur coincidiría en buena parte con otros planteamientos como el que señalaba de Julián Marías. Leyendo las aportaciones de uno a través del otro podemos esbozar algunos lineamientos básicos de esta hermenéutica cinematográfico-narrativa. Así, por ejemplo, podríamos señalar:

1) En primer lugar, la ficción es abreviatura de la vida humana; no podemos acceder a la vida humana de una forma completa pues 'lleva tiempo'. No podemos asistir al desarrollo completo de una vida... y volver atrás. Sin embargo con la narración, en unas horas, asistimos a lo que nos llevaría muchísimo tiempo: «las narraciones ficticias son como

⁸ En *Del texto a la acción*, FCE, México-Buenos Aires, 2001, pp. 197-218.

⁹ Cfr. S. Lelièvre, *Cinéma et imaginaire social en venant de Ricoeur*, cit.

mapas gracias a los cuales conocemos la estructura de la realidad vital; y son ellas las que nos dan el esquema de lo que estamos haciendo — vivir — y hacen posible normalmente el mecanismo de la futurición»¹⁰. Gracias a la ficción podemos acceder a la estructura de la realidad vital.

2) La realidad humana es opaca, impenetrable; sólo lo esquemático e irreal goza de cierta transparencia, y me da cierto conocimiento necesario. «La comprensión de un hombre — de un hombre real a quien tengo delante — requiere la intervención de la imaginación, la representación fantástica de su vida»¹¹. En el trato con los demás utilizo necesariamente determinaciones esquemáticas; en ese trato improviso ‘novelas de urgencia’ que me permiten lograr cierta pauta. Frecuentando la narración (el cine) aprendo a tratar con los otros, con el mundo, conmigo mismo. De esta manera vamos ganando ‘experiencia de la vida’, que es trato. Hablar del ser humano no es hablar del humano abstracto (del ‘*animal racional*’), tampoco es hablar de tal o cual humano, en sus anécdotas, sino ‘a medio camino’, entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo concreto, es decir, lo humano en su esquema. Desarrollamos así esa inteligencia práctica, *phrónesis*.

3) La narración, en tercer lugar, nos permite hacer algo parecido a lo que hacen las ciencias naturales; es la forma que tenemos de experimentar, de probar ideas, suposiciones, hipótesis sobre el vivir humano. Es, claro está, una forma de comprobación peculiar, cuya base es la verosimilitud. La verosimilitud es el criterio de posibilidad para la vida humana.

4) En cuarto lugar, contar la vida es introducir en ella cierta claridad, cierto orden; la narración interpreta la vida, la estructura, la re-elabora, o la refigura (Ricoeur). Con el relato, también cinematográfico, pasamos de una vida pre-configurada a una vida refigurada desde las configuraciones narrativo-cinematográficas.

5) Por último la ficción es una escuela para la vida; gracias a la ficción ensayamos la vida, hacemos pruebas. La ficción es una «preparación para la vida real». Y esto lo hacemos a través de procesos complejos de identificación y desidentificación con los personajes. La mimesis narrativa, es mimesis de la acción, de los personajes y de nosotros mismos. La narración cinematográfica es un «laboratorio» (Ricoeur) de experiencias.

La gran conclusión que podemos extraer es que la narración (también la narración cinematográfica) desempeña un importante papel: «nuestra vida es mucho más compleja y rica porque la duplicamos mediante la ficción»¹²

Filosofías desde una tradición fenomenológica y hermenéutica como las de Paul Ricoeur y Julián Marías nos ayudan a mostrar la configuración de una hermenéutica del cine en que este visto desde una perspectiva más amplia, menos restrictiva y reduccionista que en la mayor parte de teorías sobre el cine actuales. En una línea muy parecida, aunque en clave descriptivo-sociológica, se encuentra el magnífico estudio de G. Lipovetsky y J. Serroy¹³.

De forma general, podemos decir que el cine nos ofrece una mediación sobre nuestra existencia temporal. Ricoeur decía que el tiempo se vuelve tiempo humano cuando se articula narrativamente; quizás podamos decir con J. Marías y con el propio Ricoeur (¡esa es la tesis que aquí defiendo!) que el cine también contribuye a articular el tiempo humano con medios y recursos propios. No sabemos muy lo que es el tiempo, dice Ricoeur recordando a San Agustín y tras su estela a todas las fenomenologías del tiempo, y sin embargo podemos aproximarnos a él contando una historia. Quizás el tiempo cinematográfico pueda ser un mejor acceso. Y si desde ese punto establecía Ricoeur una

¹⁰ J. Marías, *La imagen de la vida humana*, Madrid, Revista de Occidente, 1956, p. 28.

¹¹ *Ivi*, p. 29.

¹² *Ibid.*

¹³ G. Lipovetsky y J. Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009.

correlación (problemática) entre vida y narración, igualmente podemos pensar nosotros, también con Marías, una correlación entre vida humana y cine. El cine, en la medida en que es también narración,¹⁴ tendría esa conexión que Ricoeur establece en su obra *Tiempo y narración*. El cine nos somete, con peculiares recursos, a juegos con el tiempo. Estos juegos con el tiempo se enraízan en la misma estructura proyectiva e imaginativa de la vida humana. El cine es un instrumento para vivir imaginativamente y proyectar, connatural al vivir.

Julián Marías proyecta una antropología cinematográfica. La aportación hermenéutica de Ricoeur podría ofrecer algunos recursos muy pertinentes. En primer lugar la relación a la que apunta Marías entre vida humana y cine puede ser comprendida en el proceso de triple mimesis desplegado por Ricoeur en su análisis del relato; las categorías ricœurianas ofrecerían el aparato conceptual más apropiado para la realización de esta antropología cinematográfica. En segundo lugar, y en conexión con lo anterior, de la mano del cine nos sumergimos en el proceloso terreno de las mediaciones y de la pluralidad de sentidos; la hermenéutica de Ricoeur nos puede ayudar en la búsqueda del necesario equilibrio entre la pluralidad de imágenes del ser humano y su evaluación crítica. Y en tercer lugar, la vida humana podemos entenderla, parafraseando un brillante artículo de Ricoeur, como «una película en busca de actor (o director)»;¹⁵ cómo entendemos nuestra vida, en qué tipo de película nos proyectamos, es decir, cómo hacemos nuestra vida. El cine, como los relatos literarios, nos somete a variaciones imaginativas que pueden hacernos salir de nuestro egoísmo, nuestras utilitarias relaciones con los otros o nuestra pobre comprensión del mundo. Decía Ricoeur, siguiendo a Sócrates, que una vida que no es analizada no merece la pena ser vivida, y que en ese análisis juegan un papel esencial los relatos. Quizás podemos decir nosotros de la mano de Marías, y Ricoeur de trasfondo, que en esa labor juega un papel especial e irremplazable el cine. La comprensión de sí mismo es narrativa, diría Ricoeur; la comprensión de sí es, puede ser, ¿debe ser? cinematográfica, podríamos decir ahora nosotros.

Tras una primera parte en que hemos explorado el cine como narración desde los recursos que nos ofrece la filosofía de Ricoeur, pasamos al momento central de mi propuesta: la filosofía hermenéutica del cine (desde la perspectiva ricœuriana) puede configurarse desde el cine de Chris Marker, y en concreto desde una película: *Level Five*. Hay una correlación entre lo que Ricoeur expresa argumentativamente y lo que Marker quiere decir en su producción cinematográfica. Todo sucede ‘como si’ – esta es mi tesis, un tanto arriesgada – el discurso ricœuriano acogiera esta propuesta cinematográfica. El juego de ida y vuelta entre Ricoeur y Marker que establezco creo que es productivo para pensar más y mejor aquello a lo que ambos apuntan: la experiencia humana en su dimensión temporal. Por otro lado, al plantear la hermenéutica cinematográfica en proximidad con Marker aparecen elementos únicos y característicos de lo que puede ser la aportación ricœuriana a una reflexión sobre el cine, al mismo tiempo que podemos plantear la correspondencia entre la filosofía hermenéutica y el cine. La hermenéutica es la filosofía del cine; es el tipo de filosofía que más justicia le hace.

3) *Level Five* (Chris Marker): cuando el cine ‘da que pensar’

Acotando mucho más la aproximación de Ricoeur al cine me gustaría relacionar un tanto imaginativamente su filosofía (posible) sobre el cine, cuyos elementos fundamentales ya he

¹⁴ Así lo define con notoria claridad: «Parece, por lo pronto, que el cine pide para interesar y agradar un drama humano, que le pase algo a alguien, hombre y mujeres; necesita, por lo visto, argumento y trama» (J. Marías, *La imagen de la vida humana*, cit., p. 49). También lo hemos visto anteriormente comentando el trabajo de A. Gaudreault.

¹⁵ P. Ricoeur, *La vie: un récit en quête de narrateur*, en Id., *Écrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 2008, pp. 257-276.

señalado, con un cineasta de un estilo narrativo que podríamos pensar que, en principio, se encuentra bastante alejado de la propuesta ricœuriana. Me refiero al cineasta Chris Marker, y en concreto a una película: *Level Five*. La tesis nuclear que defiende es que la filosofía de Ricœur, sobre todo el conjunto de reflexiones que giran en torno a la historia y la imaginación, ayudan a entender la propuesta artística de Chris Marker y, al mismo tiempo, la propuesta de Marker nos da que pensar sobre la filosofía de Ricœur, en muchos niveles y en muchos sentidos.

3.1) Pero, ¿quién es Chris Marker?

Chris Marker no es un nombre real; es un pseudónimo. Es el nombre que utilizó buena parte de su vida Christian François Bouche-Villeneuve (1921-2012) escritor, fotógrafo y cineasta francés. Fue el creador del llamado ‘documental subjetivo’, y buena parte de su obra gira sobre algunos temas que no dejaron de obsesionarle como la memoria, los recuerdos o los ‘movimientos’ y viajes en el tiempo. Unos de los grandes temas que persiguió durante toda su vida de manera obsesiva fue el de la relación entre la memoria personal y la construcción de la historia, una historia común y pública. Vemos que apuntan ya a temas que no serán en absoluto ajenos a Ricœur.

Es un cineasta muy desconocido, y buena parte de este desconocimiento provocado por él mismo¹⁶. Era extraño, enigmático y rodeado de buena dosis de misterio. Le gustaba inventar y fantasear sobre hechos de su propia vida. A veces, cuando le pedían una foto que acompañara sus entrevistas en periódicos o revistas se limitaba a enviar la foto de un gato, su animal preferido.

Colaboró en sus primeros trabajos con Alain Resnais; en estos trabajos desarrollaron una crítica del etnocentrismo abanderando un cine-documental de acusado tono político. Son trabajos de denuncia del imperialismo cultural y de las disfunciones económicas derivadas del colonialismo. Algunos de estos trabajos sufrieron la censura en los años 50 y 60 en Francia. Su obra gira en torno a producciones documentales. Su primera gran obra fue la película (cortometraje) de ciencia ficción *La Jetée*, poco conocida pero de gran influencia en el cine posterior. Otras obras suyas son *Sans soleil* y ‘ensayos filmicos’ sobre Akira Kurosawa y Andrei Tarkovsky, *Une journée d'Andrei Arsenevitch*. Su última gran obra fue *Level Five*.

Su cine, su peculiar forma de hacer cine, podemos resumirlo en sus tres grandes películas (*La jetée*, *San soleil* y *Level Five*). Su cine es un intento constante de expresar experiencias muy difíciles de comunicar relativas al tiempo y a la identidad personal. Este interés personal se explica en el contexto de lo que supuso el drama de la Segunda Guerra Mundial. Este interés fue patente en gran cantidad de revistas y producciones culturales de posguerra. Quizás de manera muy patente se encuentra en la revista *Esprit*, en la que Marker escribió con asiduidad. Ya vemos aquí una primera gran conexión con Ricœur. Los dos compartieron muchos números de la revista creada por E. Mounier, el fundador del personalismo. Una estudiosa de la producción de Marker como Catherine Lupton no deja de señalar esa confluencia de temas en estos años, y en ese mismo medio:

¹⁶ Ya hay mucha bibliografía sobre Chris Marker. De entre toda ella merece la pena destacar: N. M. Alter, *Chris Marker*, University of Illinois Press, Urbana, 2006; S. Bouquet, *Chris Marker, dans le regard du chat*, “Cahiers du Cinéma”, n° 522, 1998, 1998, pp. 58-61; G. Gauthier, *Chris Marker, écrivain multimédia, ou voyage à travers les médias*, L'Harmattan, Paris, 2001; J. Harbord, *Chris Marker – La jetée*, Afterall Books, London, 2009; C. Lupton, *Chris Marker: Memories of the future*. Chicago University Press, Chicago, 2005; G. Keeney, *The Suffering Image* (Dossier Chris Marker), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2012. Una página web sigue informándonos de los trabajos cinematográficos y ensayísticos de y sobre Chris Marker: <http://chrismarker.org/>.

The wartime experiences certainly gave a renewed sense energy , commitment and conviction to Mournier and the other members of the editorial group, who included de drama critic Pierre-Aimé Touchard, the philosopher Paul Ricœur, the writer and literary critic Ibert Béguin, the novelist Jean Cayrol, who would later draw on his experience of deportation to write the commentary for Alain Resnais' landmark documentary *Nuit et brouillard* (1955, *Night and Fog*), and the film critic André Bazin. In the combative and optimistic editorial statement for the re-launch of the Journal in December 1944. “Esprit” strongly emphasized its ambition to forge a link between personalism's spiritual principles and the political acuity and engagement demanded by the contemporary world; to make Esprit a synonym for engagement as well as intellectual and moral standing¹⁷.

Este contexto explica buena parte de lo que desencadena su creatividad artística. No sólo la suya, también los de otros creadores o pensadores de su generación.

Chris Marker appartient à ces deux ou trois générations d'artistes ou de penseurs qui ont cru (voulu croire) qu'Auschwitz ou Hiroshima étaient des moments indépensables de l'histoire des hommes. Par exemple, pour s'en tenir à la France et au cinéma: Resnais, les Straub, Godard, Duras, Daney. (...) C'est ce savoir-là , contradictoire, qu'Auschwitz est essentiel et en même temps voué à l'oubli – que explique sans doute le rapport obsessionnel, comme une plaie jamais guérie, que ces artistes et ces penseurs entretiennent avec la mémoire¹⁸.

A los estudiosos de Ricœur les sorprenderá que para establecer una relación (posible) entre él y el mundo del cine nos centremos en un personaje como Chris Marker; los temas de sus películas-documentales nos darán motivos para el acercamiento y también, ya lo estamos viendo, alguna referencia biográfica. Ya hemos dicho que fue un colaborador asiduo de la revista “Esprit”, en la misma época que Ricœur. Y en los mismos años también que A. Bazin, uno de los grandes teóricos del cine contemporáneo. En los años cincuenta Marker y Ricœur compartieron muchos números de la revista fundada por E. Mounier. Los conocedores de la biografía de Ricœur sabrán de la importancia que tuvo en estos años cincuenta un largo viaje que emprendió a China. Pues bien, uno de sus compañeros de viaje fue precisamente Chris Marker.

El gran contacto entre Paul Ricœur y Chris Marker será en el otoño del año 1955 durante un viaje de más de cinco semanas a China. Ambos formaron parte, junto con A. Gatti, J. Luçat, R. Dumont, M. Leires, entre otros, de una delegación de la Asociación de Amigos franco-chinos cuyo objetivo era conocer de cerca el país, y todo ello con ocasión del aniversario de la creación de la República Popular de China. Los dos fueron enviados por la revista “Esprit”. Para ambos el viaje fue muy importante y significativo en sus biografías; el cineasta empezará una serie de documentales combinando lo biográfico y etnográfico, y teñidos por una denuncia social y política; para Ricœur la experiencia se moverá, por un lado, en el desarrollo de cierta sensibilidad hacia lo cultural e intercultural y, por otro, contribuirá a sus reflexiones políticas que culminará en la publicación de su trabajo *La paradoxe politique*¹⁹ que es probablemente su artículo más importante de filosofía política. Algunas de estas reflexiones sobre la situación china nos las encontramos en sus artículos: *Certitudes et incertitudes de la révolution chinoise*²⁰, *Questions sur la Chine*²¹. o *L'enseignement dans la Chine nouvelle*²². En torno a este viaje son muy interesantes y curiosas algunas observaciones recogidas por A.-G. Haudricourt, quien les sirvió de traductor; un hombre extraordinario y de gran erudición, alumno y amigo, entre otros grandes nombres de la cultura francesa, de Marcel Mauss.²³

¹⁷ C. Lupton, *Chris Marker: Memories of the future*. Chicago University, 2005, p. 17.

¹⁸ S. Bouquet, *Chris Marker, dans le regard du chat*, “Cahiers du Cinéma”, n° 522, 1998, pp. 58-61, p. 60.

¹⁹ “Esprit”, mayo, 1957.

²⁰ “Esprit”, enero, 1956.

²¹ “Christianisme Social”, 5-6, 1956.

²² “Foi Éducation”, 34, 1956.

²³ Cfr. A.-G. Haudricourt, Pascal Dibie, *Les pieds sur terre*, A.-M. Métaillé, Paris, 1987.

No es de extrañar tampoco que en los debates y análisis de la última película de Marker (*Level Five*) las intervenciones de Ricoeur fueran alabadas y reconocidas personalmente por el propio cineasta. Y a todo ello podríamos sumar la ‘conmoción’ que supuso para Ricoeur ver esta película de Marker. Conmoción, o también podríamos hablar de *reconocimiento cinematográfico de sus propias preocupaciones filosóficas*. Se trata de un momento de resonancia entre el pensamiento y el cine. De ahí mi acercamiento, de ahí esta propuesta que hago.

Pero, más allá de las vicisitudes y encuentros biográficos entre ambos, ¿qué temas propone el cine de Marker al pensamiento y en qué medida puede recoger un pensamiento como el de Ricoeur esto que se nos ofrece? ¿Qué nos da que pensar Marker? En su cine nos encontramos un pensamiento tramado por el hilo de la memoria, configurador la memoria de lo olvidado y, sobre, todo percibimos en sus creaciones la necesidad de inventar nuevas imágenes, a través del trabajo cinematográfico, que den cuenta de esa obsesión temática de la memoria, a la vez individual y colectiva.

El primer gran trabajo de Marker, *La jetée* (1962), no deja de sorprendernos, incluso pasados ya más de 50 años. Marker vive el ambiente de preocupación social y cultural tras la Guerra, tras la liberación de París. Su tarea cinematográfica y reflexiva gira en torno a la labor de los intelectuales y artistas sobre las experiencias vividas en la Segunda Guerra Mundial, como antes señalaba. ¿Cómo representar estas experiencias? ¿Cómo vivir después de ellas? ¿Cómo vivir con ellas? Este es el tema de su primera gran película. *La jetée*, además de ser un cine de ciencias ficción centrado en el juego con el tiempo, nos sitúa tras una Tercera Guerra Mundial. Es un esfuerzo por representar aquello que es impresentable, inaprensible. Gira en torno a una serie de experimentos científicos sobre viajes en el tiempo en un mundo post-apocalíptico; la trama no lineal y el tema de los temas viajes en el tiempo son ocasión de estudiar la naturaleza subjetiva de la memoria y su efecto sobre la percepción de la realidad.

Muchos asiduos del cine no habrán tenido noticia de esta película. Seguro que sí la habrán tenido de su versión norteamericana, que pasa por ser considerada una película de culto: *12 monos* (1995) de Terry Gilliam, e interpretada por actores tan famosos como Bruce Willis, Madeleine Stowe, Christopher Plummer o Brad Pitt, el cual, además de ser nominado al óscar como mejor actor recibió gran cantidad de premios por esta interpretación. La trama es la misma que la versión original de Marker: la historia de un recluso llamado James Cole (Bruce Willis) que, en un mundo postapocalíptico, se va a presentar voluntario para un experimento científico cuya finalidad es viajar al pasado para saber qué provocó la situación en la que se va a vivir en el futuro. Tal es la fuerza de la película tanto visual como por su guión que sigue siendo objeto de continuos análisis y sigue orientando muchas producciones de ciencia ficción²⁴.

Un nuevo giro en su producción cinematográfica es *Sans soleil* de 1982, donde busca superar los límites de lo que se puede llamar “documental”. Se trata de un ensayo, de un montaje, que une partes de documentales y de ficción con comentarios filosóficos, con lo que genera una atmósfera onírica y de ciencia ficción. Los principales temas son el Japón, la memoria y el viaje. Vuelve Marker sobre los temas que le obsesionan y anticipa algunos que aparecerán en la que puede considerar su obra maestra, *Level Five*.

3.2) Level Five: *enredados en recuerdos, en historias, en imágenes*

Vayamos con la película sobre la que centramos nuestra propuesta²⁵. El argumento de esta extraña y sorprendente película es el siguiente: Laura recibe el encargo de terminar la

²⁴ Incluso se ha rodado una serie de TV (*12 monos*, Atlas Entertainment-SyFy, 2015).

²⁵ Datos técnicos sobre esta película: Francia. 1997. Duración: 104 minutos. Director: Chris Marker; Guión: Chris Marker; Fotografía: Yves Angelo, Gérard de Battista, Chris Marker; Reparto: Catherine Belkhodja,

edición de un videojuego dedicado a la batalla de Okinawa (la última gran batalla de la Segunda Guerra Mundial, una batalla trágica casi completamente desconocida en Occidente, pero de enorme trascendencia). Ella tiene una deuda con un amigo muerto, y tiene que cumplirla; y nos lo cuenta a nosotros, sus espectadores-interlocutores. El objetivo del juego no consiste en modificar el curso de la historia, ni en identificarse con unos o con otros para ganar o perder, sino reproducirla tal y como fue. Cuando Laura busca información sobre Okinawa encontrará en internet una extraña red de informadores sobre la batalla, que informan sobre ella a través, en muchas ocasiones, de testigos de la propia batalla (incluso aparece como testigo el director de cine japonés Nagisa Oshima). Los aspectos que va conociendo de la trágica batalla empezarán a influir en su propia vida, en sus propios recuerdos, en la tarea que está llevando a cabo mientras elabora el guión del videojuego. Todos los videojuegos avanzan por niveles, y se construyen también por niveles. Éste no podía ser menos. Laura y nosotros mismos – espectadores-interlocutores, destinatarios del video doméstico que está grabando y a quien cuenta todo lo que está haciendo y sintiendo – nos vemos envueltos en una metáfora de la vida, de la conciencia, en la que quizás también hay niveles. Pero, ¿se distribuye la vida por niveles? ¿Qué sería alcanzar en la vida el Nivel Cinco – *Level Five*?

Level Five sigue tematizando la memoria, en esta ocasión a través de la reflexión sobre el ordenador, sobre los videojuegos, etc. Ahora es la época en que confiamos nuestra memoria al ordenador. Los enigmas de la memoria se manifiestan precisamente en el momento del entrecruzamiento entre una grabación privada, íntima, familiar y, al mismo tiempo, un acontecimiento público, colectivo... Por un lado la película se trama en torno a la confesión íntima y privada de la joven protagonista, con un estilo de *web-cam (home-made)*; una especie de video doméstico que sirve de soporte (nuevo) a una confesión autobiográfica. Se busca perpetuar la memoria del amigo mediante la narración y trabajo de la protagonista. Parece que estamos perpetuando la tradición del imaginario familiar (fotos, huellas, etc.) – incluso el cine vive desde sus comienzos de esta pretensión y de estos temas familiares (captar y exhibir escenas familiares). Por otro lado, se trata de contar y presentar, ¿cómo?, un gran acontecimiento histórico como fue la batalla de Okinawa.

Vemos así como se actualiza un género privado a través de lo que se podría llamar una ‘informática subjetiva’, creando espacios de memoria, en los que aparecen confusamente referencias a unos recuerdos que ya no son privados sino públicos y nos abren a una tarea de dejar constancia de lo que ha pasado. Y esta compleja trama está siempre dirigida a nosotros, como espectadores de una confesión íntima, pero en la que pasamos a ser testigos de una búsqueda histórica. Pasamos de la historia personal e íntima a otra historia, otra gran historia en la que estamos implicados todos (Okinawa). Se anudan y se mezclan la tragedia personal, que vive la protagonista de la película, y la tragedia histórica que se reconstruye y se representa de alguna manera. El compañero ha dejado una tarea inacabada: un juego de estrategia que debe ser concluido en su recuerdo y homenaje, pues la protagonista está-en-deuda con él. Y unas historias nos llevan a la Historia, a través de una serie de estrategias, de temas, de imágenes fijas, de retazos de documental, de testimonios que resultan casi difíciles de asumir por la destrucción de humanidad que representan. Todo nos llega en retazos, en girones de memoria, de recuerdos, de ficciones. La historia y las historias parecen llegarnos en migajas.

El juego es extraño: no se trata de ganar/perder sino de reproducir la historia tal y como sucedió. Pero, ¿qué es repetir una historia tal y como sucedió? ¿Cómo representarla? ¿Cómo mostrarla? ¿Qué imágenes pueden dar cuenta de lo que sucedió? ¿Los testimonios,

los relatos? ¿Quizás lo poético? ¿Cómo representar lo sucedido que es casi irrepresentable por el horror y crueldad que se vivieron?

Si Marker nos pone de manifiesto en qué medida los recuerdos y memorias se entrecruzan me voy a servir en este momento de un procedimiento que sin lugar a dudas sería muy de su gusto, y no menos del de Ricoeur. Referiré los recuerdos que una amiga de Ricoeur en sus últimos años, Catherine Goldenstein²⁶, me narraba a propósito del momento en que fue a ver *Level Five* con el propio Paul Ricoeur.

Era una noche de finales de febrero de 1997, acababa de estrenarse la película, y acudieron al cine - con algún amigo más. Fueron a la sala Etoile Saint Germain des Prés. Ricoeur, según C. Goldenstein, quedó *fascinado* por la película; algunos elementos se le escapaban (el sentido del título mismo, por ejemplo), pero captó perfectamente el fondo temático de la película: la investigación sobre la memoria. Al salir, cuenta que no pudo menos que decir: “¡Es mi libro!”. Se refería al libro *La memoria, la historia, el olvido*, y estaba *fascinado* por la representación de su tema en el cine.

En Otoño de 1999 fue invitado al programa de televisión *Apostrophes*, de Bernard Pivot, un programa de viernes noche de gran éxito en aquél momento para hablar de su libro recién publicado (*La memoria, la historia, el olvido*); el mismo día también fue invitado Todorov, entre otros. Días antes un encargado del programa lo había telefoneado para hacerle una serie de preguntas, y así preparar la entrevista; una de ellas fue: «¿cuál era su película favorita?». No llegó a responder del todo, pero sí contestó que una de las últimas películas que había visto, y le había gustado mucho, era *Level Five* de Chris Marker. Unos días antes del programa le pidió a Catherine Goldenstein volver a ver la película, pues no la recordaba lo suficientemente bien.

Cuando llegó la fecha de emisión del programa, tras el saludo habitual a los participantes, apareció la primera escena de *Level Five*, y tras ella la pregunta directa de Bernard Pivot: «Paul Ricoeur, ¿por qué ha elegido usted este film?» Respondió explicando los diferentes niveles de memoria que se configuraban en la película, con claridad, con lucidez. Días más tarde recibió una carta de Chris Marker donde le comentaba que lo había visto en el programa la noche anterior, y que le agradecía, entrañablemente, como había sido de ver lo que no había visto ningún crítico, y eso, claro, no lo sorprendía.

3.3) *Imaginando el tiempo pasado: entre la memoria y el olvido*

Sin lugar a dudas quien haya visto *Level Five* y conozca la última filosofía de Ricoeur dirá «¡Es Ricoeur!» La misma impresión que tenía él la tendremos también nosotros. Y no es que los trabajos de Ricoeur sean el guión de la película o Marker estuviera estudiándolos para hacer una película. Simplemente se encuentran. Sencillamente se produce una sinergia entre lo que el pensador quiere pensar, y quizás no alcance, y lo que el cineasta quiere mostrar, y quizás no lo logre.

Con una frase, escuchada en su película *Sans soleil*, resume Chris Marker una de sus grandes búsquedas: «*Pasé la vida preguntándome sobre la función de la memoria, que no es lo contrario del olvido sino, quizás, su revés. No se recuerda, se reescribe la memoria como quien reescribe la historia*». Si no hubiera dicho que era de Marker bien pudiera haber pasado por ser una frase de Ricoeur.

Hay una confluencia clara entre *Level Five* y el libro *La memoria, la historia, el olvido*, la cual no nos lleva simplemente a buscar qué se dice aquí o allá, ni cómo, sino a pensar más aquellos temas que a ambos les preocupaba. Para adentrarme en este juego de

²⁶ Conservadora de los Archivos de Fonds-Ricoeur. Ha editado textos de Ricoeur como *Vivant jusqu'à la mort* (Seuil, Paris, 2007) y *Écrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse* (Seuil, Paris, 2008). Sobre su relación con Ricoeur en sus últimos años puede leerse el emotivo recuerdo *La justa distancia* en T. Domingo Moratalla, A. Domingo Moratalla, *Bioética y hermenéutica. La ética deliberativa de Paul Ricoeur*, Hermes, Valencia, 2013, pp. 29-32.

resonancias invitaría al lector a ver la película *Level Five* y también a leer al propio Ricoeur. Quizás no su gran obra que acabo de mencionar, sino la obra *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*²⁷. Se trata de una serie de conferencias que ofreció en la Universidad Autónoma de Madrid en el otoño de 1996, y que preparan el gran trabajo de *La memoria, la historia, el olvido*, con la ventaja de que en estas lecciones nos encontramos con un Ricoeur muy preocupado por la claridad de su exposición y, además, el texto de las lecciones es breve, poco más de 100 páginas.

La tesis de Ricoeur sobre la memoria y el tiempo, los recuerdos y la construcción de la historia es clara. Sin embargo, no es común ni habitual, y tenerla en cuenta provoca un cambio importante a la hora de considerar la actividad de escribir la historia o, en sentido amplio, hacer y escribir la historia.

El recuerdo no es algo meramente individual o personal, en él intervienen también los otros²⁸. Lo que yo recuerdo procede tanto de mi memoria como de la relación con los otros, lo que los otros me dicen y me cuentan; el intercambio de memorias produce la constitución de los recuerdos. Dice Ricoeur: «sta mediación lingüística y narrativa requiere que se lleve a cabo una corrección importante de la tesis de la primacía de la memoria individual. Al parecer, ha de cuestionarse la ecuación que existe entre la conciencia, en el sentido fuerte de ‘conciencia individual’, y la memoria»²⁹.

Me interesa destacar aquí una idea: lo que recordamos no es sólo resultado de mi actividad psicológica sino que los medios sociales, públicos, contribuyen a hacer memoria, a constituir los (mis) recuerdos. Y para ello, esta es la tesis que enuncié en este momento, el cine puede ser esencial. El cine constituye nuestros recuerdos, pues nos ofrece escenarios de nuestra propia conciencia. Esta es una de las tesis mayores que puede vertebrar la configuración de una hermenéutica del cine.

El ámbito de la conciencia individual está penetrada por lo social, por lo público (haciéndonos eco del título del gran libro de Ricoeur *Sí mismo como otro*). Ahora bien, e inversamente, no podemos decir que exista en cuanto tal una memoria colectiva, y que estuviera asentada en una conciencia colectiva. Hablar de memoria colectiva, conciencia colectiva, o identidad colectiva, no dejar de ser nada más que una analogía. Es cierto que la analogía permite la transferencia de análisis de lo individual a lo social, pero sigue siendo un argumento analógico, con su fuerza, y también con sus límites³⁰.

Desde los análisis husserlianos de la intersubjetividad, en los que la percepción de una cosa – por ejemplo – se constituye en la posibilidad de ser identificada en una pluralidad de perspectivas, es decir, de consciencias, Ricoeur afirmará que la memoria de una comunidad es configurada en la constitución mutua de las subjetividades privadas y públicas. Por lo que la interioridad (subjetividad) y socialidad se constituyen conjuntamente, mutuamente; sin una narración pública (del tipo u orden que sea) la memoria individual se tambalea, y viceversa. Así señala Ricoeur muy expresivamente que hay que ver la interioridad de la memoria como el término de un proceso de interiorización estrictamente correlativo del proceso de socialización. Estos procesos, dobles y cruzados, son lo que nos permiten hablar de memoria o identidad colectiva, y los que dan su fuerza a la analogía³¹.

²⁷ P. Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Arrecife-UAM Ediciones, Madrid, 1999.

²⁸ «El primer hecho, el más importante, consiste en que uno no recuerda solo, sino con ayuda de los recuerdos de otro. Además, nuestros presuntos recuerdos muy a menudo se han tomado prestados de los relatos contados por los otros», *ibí*, p. 17.

²⁹ *Ibí*, p. 20.

³⁰ Ricoeur está recogiendo algunas ideas que también encontraremos en un magnífico artículo (además de en las conferencias de Madrid o en su gran libro *La memoria...*), *Histoire et mémoire*, recogido en el libro colectivo *De l'histoire au cinéma* (Complexe, Paris, 1998), y nótese que se trata de... ¡un libro sobre cine!

³¹ Muy interesante y sugerente es el trabajo de Cristiane Freitas Gutfreind *Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire* en “Sociétés”, 2009/1 n° 103, pp. 21-31.

El cine puede ser perfectamente comprendido como un medio de socialización, ya contamos con numerosos análisis sobre ello, pero ahora debemos añadir lo que ese proceso de socialización conlleva de manera estrictamente correlativa; lo mismo que el yo se hace público, lo público se hace yo. Así el cine es un gran instrumento configurador de memoria colectiva y, necesariamente también, de memoria individual. Aquí podemos encontrarnos con una nueva veta para un replanteamiento de las filosofías de la subjetividad.

De forma aún más radical, podemos preguntarnos si la fenomenología de la memoria, que considera a esta última un hecho originario de la conciencia singular, no forma parte de la gran tradición de la interioridad desarrollada principalmente por el idealismo subjetivo, y si no hay que atribuir la defensa de la primacía de la memoria individual respecto a la colectiva al hecho de que forme parte de esa gran tradición. En ese caso, habría que poner en duda la ecuación existente entre la memoria y la conciencia³².

Se da un proceso de memorización, de ‘identificación’ de hechos, figuras, fechas gracias al cine. Y esto sucede de diferentes formas, en función de diferentes medios. Por eso el cine contribuye a recuperar, también a distorsionar, la memoria; tiene poder de hacer memoria. La memoria se construye con la imaginación.

Esto sucede así con cualquier tipo de cine. Lo propio del cine de Marker es haber puesto esta idea como tema de su quehacer cinematográfico. ¡No es de extrañar la sorpresa de Ricoeur al ver *Level Five* o la complacencia de Marker cuando escuchó a Ricoeur hablar de su película!

Me interesa destacar el concepto de ‘imagen’, que aparecía ya en aquél trabajo programático al que me refería al comienzo de este artículo³³, y ahora nos lo volvemos a encontrar cuando se tematiza la relación entre las imágenes y el pasado, las imágenes y la memoria. La imagen no es algo real que se diluye, no es sólo la presentación de algo ausente, sino que es también un hacer ver, un traer a presencia algo sin lo cual no se alcanzaría (es, así, un ‘apuntar’ a algo más allá de lo perceptible). El reino de la imagen no es propiamente el de la representación (sólo lo es en una pobre concepción de la imagen-imaginación) sino el de la ficción, en su doble movimiento de negación de la realidad y de inscripción en la realidad. De alguna manera la filosofía de la imaginación de Ricoeur, que podríamos prolongar en una filosofía ricœuriana del cine, supone una ‘ruina de la representación’, como bien definía Lévinas el mayor logro de la fenomenología. Con su teoría de la imaginación está avanzando en una fenomenología de la imaginación que quizás sólo adquiere su verdadero alcance con una reflexión sobre el cine.

El ámbito del cine es precisamente el ámbito de la ‘imagen’; la imagen como objeto representativo o figurativo en sí mismo. Aquí rompemos plenamente con el ámbito de lo psicológico; y no sólo a través del lenguaje (teoría de la metáfora, teoría del relato) sino a través de un medio distinto, el cinematográfico. Esto es precisamente lo que destaca el cine de Marker, con su vinculación añadida a la configuración del tiempo.

Puede sorprender que preocupándose tanto por la idea de visibilidad, conservación, traza, etc., no se haya detenido (quizás con otro ‘détour’ más) en este tipo de imagen que es la imagen-registrada cinematográfica, con sus capacidades de visibilidad/invisibilidad, su posibilidad de mostración/ocultación, y de hacer comprender. Merecería la pena analizar el tipo de visibilidad alcanzado en este proceso propio de construcción discursiva. Quizás esa es la tarea que tenemos que continuar tras Ricoeur.

En esta posibilidad de haber abordado el cine desde su peculiar hermenéutica coincido plenamente con J.-M. Frodon, crítico de cine y antiguo director de la prestigiosa *Cahiers du cinéma*, cuando dice:

³² Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado...*, cit., p. 21.

³³ Id., *La imaginación en el discurso y en la acción en Del texto a la acción*, cit.

Vértigo y decepción. El cine habría permitido fecundos desarrollos de la noción de ‘representancia’ tal y como la utiliza P. Ricoeur; el cine que es por excelencia procedimiento de la presencia de lo ausente en tanto que ausente, dispositivo de producción sensible del ‘haber-sido’ como habiendo sido, sin las aporías de la metáfora y de los artificios literarios de los que el propio Paul Ricoeur habría denunciado los riesgos³⁴.

Así, cuando J.-M. Frodon resume la concepción de la imaginación³⁵ que desde el cine puede desarrollarse utiliza la idea (muy cinematográfica) de montaje, y dice explícitamente:

Esta famosa imaginación, en absoluto hay que confundirla con la imagen, en el sentido de visibilidad, de la ilustración, de fotos o de documentos filmados que poseerían algún valor probatorio superior, es decir, absoluto. La imaginación es una construcción mental, que juega en cada uno, y que es siempre articulación, o mejor, anudamiento, montaje de elementos figurativos y elementos lingüísticos³⁶.

Y si bien no hay en Ricoeur una filosofía del cine sí hay posibilidad de que pueda ser construida. Y nos dice:

No obstante hay un fecundo diálogo entre lo que Paul Ricoeur ha elaborado y la reflexión sobre las relaciones con lo real y con lo visible, con lo memorial y con la historia que son construidas mediante el cine, en particular gracias a los trabajos de Walter Benjamin, de André Bazin, de Siegfried Kracauer, de Serge Daney, de Georges Didi-Huberman, de Jacques Rancière ou de Sylvie Lindeperg, pero también el trabajo teórico y artístico de cineastas como de primer rango como Jean-Luc Godard y Claude Lanzmann³⁷.

Todo esto es cierto, y en parte es la tesis que he intentado mostrar, pero considero que el diálogo es mucho más fecundo con, y desde, una propuesta como la de Chris Marker. Si comenzaba esta sección con una frase de Marker, que bien podría firmarla Ricoeur, concluyo la sección con una cita de Ricoeur que bien podría ser un comentario al cine de Marker:

El pasado –suele decirse- ya no puede ser cambiado; es, en este sentido, algo determinado. El futuro, por el contrario, se considera algo incierto, abierto y, por ello, indeterminado. La paradoja sólo es aparente. Aunque, en efecto, los hechos son imborrables y no puede deshacerse lo que se ha hecho, ni hacer que lo que ha sucedido no suceda, el sentido de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas. Además de que los acontecimientos del pasado pueden reinterpretarse de otra manera, la carga moral vinculada a la relación de deuda respecto al pasado puede incrementarse o rebajarse, según tengan primacía la acusación, que encierra al culpable en el sentimiento doloroso de lo irreversible, o el perdón,

³⁴ J.-M. Frodon, *La trace, l'archive, l'imaginaire*, en F. Dosse, C. Goldenstein, *Penser la memoire*, Seuil, Paris, 2013, pp. 91-99., p. 92.

³⁵ Es muy interesante analizar la relación que establece Ricoeur entre imaginación y memoria. En un primer lugar marca las diferencias entre ambas («la asociación entre imagen y recuerdo es usual e inevitable, pero al mismo tiempo puede inducir a error. Mi tesis, en efecto, consiste en que, después de haber reconocido que ambas operaciones [memoria e imaginación] cumplen una función común (hacer presente algo ausente), hay que separarlas poniendo de relieve la especificidad de la dimensión temporal de la memoria», Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado...*, cit., p. 25), y más adelante: «La búsqueda del pasado característico de la *anamnesis* aristotélica tiene una pretensión veritativa que confirma la separación de la memoria y de la imaginación. A mi juicio. Mientras que ésta tiende a situarse espontáneamente en el ámbito de la ficción, de lo irreal, de lo virtual o de lo posible, la memoria desea y asume la labor de ser fiel y exacta» (pp. 29-30); pero después muestra la conjunción entre ambas (o revancha de la imaginación): «Después de haber separado memoria e imaginación tan radicalmente como nos ha sido posible [...] hemos apreciado el papel que desempeña nuevamente la imagen en el proceso de realización del ‘recuerdo puro’. Hemos tenido que reconocer que el recuerdo *se presenta* como imagen, a modo de imagen [...] La historia no se encuentra al abrigo de esa especie de desquite de lo imaginario» (pp. 79-80). Precisamente este desquite de lo imaginario, o revancha de la imaginación, es lo que pone en juego el cine de Chris Marker y, en concreto, su película *Level Five*.

³⁶ Ivi, p. 97.

³⁷ Ivi, p. 92.

que abre la perspectiva de la exención de la deuda, que equivale a una conversión del propio sentido del pasado. Podemos considerar este fenómeno de la reinterpretación, tanto en el plano moral como en el del simple relato, como un caso de acción retroactiva del futuro sobre la aprehensión del pasado³⁸.

4) La hermenéutica, una filosofía del cine

Desde la propuesta de Marker hemos podido comprobar que el cine desempeña un papel crítico con respecto a las categorías que quieren presentarse como algo estable. También hemos visto claramente cómo en su propuesta cinematográfica persiste la idea de una identidad, de alguna manera ‘omnipresente’, pero no solipsista, sino abierta a los otros e incluso a las propias instituciones. Desde ahí nos está surtiendo de categorías posibles para la creación de un espacio público estético con dimensión cultural, social y política.

El cine de Marker puede simbolizar la investigación cinematográfica y las nuevas formas de narración fílmica de los últimos decenios. Creo que la filosofía de Ricoeur, su hermenéutica, responde inconscientemente a esta propuesta. No tanto porque debamos pensarla como tal respuesta sino porque ambos están reflejando una forma de entender nuestro tiempo y sus problemas.

Me gustaría referirme rápidamente, y sin ánimo de exhaustividad, a tres filosofías del cine, las cuales nos pueden servir para captar la potencia del pensamiento de Ricoeur al acercarlo al cine. Y las tres de entorno francés.

En primer lugar, destacaría la reflexión sobre el cine de H. Bergson. Ya a comienzos del siglo XX habló del cine como ‘modelo cognitivo’. Lo que hace Bergson es pensar la imagen perceptiva bajo el modelo del cine. Es una reflexión que desarrolla acompañando los primeros años del recién nacido arte, en las lecciones en el Collège de Francia sobre la historia de la idea de tiempo (1902-1903). Así habla frecuentemente – incluso en otras obras *El pensamiento y el movimiento*, y en *La evolución de creadora* – de «instinto cinematográfico de nuestro pensamiento», «la tendencia cinematográfica de la percepción y del pensamiento», etc. Y llega a afirmar que “el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica». Para criticar la teoría del conocimiento en que se basa la representación científica del mundo utiliza la experiencia cinematográfica, el montaje cinematográfico. El cine es un modo ‘cognitivo’, una forma de ver y mirar.

En segundo lugar, y rompiendo un tanto el orden cronológico, merece la pena citar a Edgar Morin el cual intenta elaborar algo así como una antropología desde el cine. Su obra fundamental es *El cine o el hombre imaginario* (1956)³⁹; su tesis es sencilla: el cine es un fenómeno complejo que puede aportar luz para entender la complejidad del ser humano. Quizás lo más interesante de su trabajo sea la aportación antropológica desde la historia del cine y desde sus técnicas.

Y por último, y más cercano a Ricoeur, y a mi pretensión con este trabajo, me gustaría destacar el planteamiento del fenomenólogo M. Merleau-Ponty. El texto que dedicó al cine es muy breve (icasi tan pocos textos como el propio Ricoeur!). Se trata de una conferencia dada el 13 de marzo de 1945 en el Instituto de Estudios Cinematográficos (luego recogida en su obra *Sentido y no-sentido*) titulada *El cine y la nueva psicología*⁴⁰. Es uno de los textos más luminosos que se han escrito sobre el cine. Su tesis es que una película no es una suma de imágenes desconexas sino una ‘forma temporal’. El cine coincide con la tentativa de la nueva psicología (psicología de la forma), y de la nueva filosofía (la fenomenología), pues nos da cuenta de la inherencia del ser humano al mundo, más allá de la intelectualización y de la abstracción. El cine *nos muestra*, como lo quiere la nueva psicología y la nueva filosofía, ‘la conciencia arrojada al mundo’. Y dice expresivamente «el

³⁸ *Ibid.*, pp. 48-49.

³⁹ Paidós, Barcelona, 2001.

⁴⁰ Península, Barcelona, 1977, pp. 89-105. Versión francesa: M. Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Gallimard, Paris, 1996.

cine se percibe no se piensa»⁴¹. El cine nos muestra la acción, el comportamiento, el acontecer. El cine no necesita hablarnos y contarnos como si lo necesita la novela, la literatura; al cine le es suficiente mostrarnos, hacernos ver.

Una buena parte de la filosofía fenomenológica o existencial consiste en asombrarse de la inherencia del yo al mundo y al otro, nos describe esta paradoja y confusión; hace ver el vínculo de sujeto y mundo, del sujeto y los otros, en vez de explicar, como hacían los clásicos, recurriendo a un espíritu absoluto. El cine es particularmente apto para hacer aparecer la unión de espíritu y cuerpo, de espíritu y mundo, y la expresión de uno en el otro⁴².

Es la misma idea que veíamos anteriormente en el trabajo de Gaudreault. Un filósofo español y amante del cine, Julián Marías, al que antes nos referíamos, desde presupuestos próximos a la fenomenología, coincidirá tanto con Merleau-Ponty como con Ricoeur. Dos cosas me parecen de especial relevancia: 1) el cine muestra (no sólo narra) y 2) lo que muestra esencialmente es lo que la filosofía de nuestra época quiere expresar. El cine hace ver esto que la filosofía contemporánea tematiza. Marías en unos de sus grandes textos dirá: «el cine como tal, su propia técnica e inspiración, corresponden con sobrecogedora exactitud a la estructura de la vida humana, tal como por primera vez la ha descubierto el pensamiento de nuestra época»⁴³.

Y, ¿por qué esta coincidencia entre cine y filosofía contemporánea? La respuesta de Merleau-Ponty no deja de resonar. Se da esa confluencia porque el cine no se limita a exponer ideas y, por otra parte, porque la filosofía contemporánea no se contenta con encadenar conceptos sino que describe «la imbricación de conciencia y mundo, su compromiso con un cuerpo, su coexistencia con los otros, y esto es cinematográfico por excelencia»⁴⁴. Hay una absoluta ‘correspondencia’; este es el término que utilizará Julián Marías, entre cine y filosofía contemporánea. Y no se trata de decir que el cine proviene de la filosofía o que la filosofía viene del cine y traduce sus ideas; la razón de la coincidencia es que tienen en común una «cierta manera de ser, propia de nuestra generación» (Merleau-Ponty) o de «nuestro tiempo» (Marías); «pensamiento y técnicas (cinematográficas) se corresponden, pues según Goethe ‘lo que está dentro está también fuera’»⁴⁵.

La reflexión sobre el cine desde Ricoeur se mueve en esta triple línea de investigación: el cine aparece como un modelo cognoscitivo (en expresión de Bergson), en sintonía con la filosofía contemporánea (Merleau-Ponty) y, desde ahí, puede permitirnos elaborar una antropología filosófica (Morin).

Desde el planteamiento de Ricoeur resulta evidente que el cine pertenece esencialmente al ámbito de la oralidad y de la visibilidad por lo que introduce una doble ruptura con el texto escrito. Pero estas representaciones y *mostraciones* del mundo posible suponen llevar al espectador a situaciones diferentes a las propias – como ocurre en el relato –, así poder esbozar apreciaciones sobre el mundo y los seres humanos, y ensayar juicios morales; el cine también es un laboratorio de experiencia. Cuando vemos una película siempre tendremos también grados diferentes de simpatía, de identificación con personajes; a veces se dará la repulsión, el rechazo, pero también esto entraña un aprendizaje vital, un saber de la vida. El cine, la narración cinematográfica, supone un entrenamiento en la formación del juicio. De igual manera que sucede en la lectura, viendo una película también ejercemos nuestras capacidades de simpatía, incluso aunque sólo ejerciéramos, dice Ricoeur, ‘una simpatía vagabunda’.

⁴¹ M. Merleau-Ponty, *Le cinema et la nouvelle psychologie*, Gallimard, Paris, 1996, p. 22 (traducción nuestra).

⁴² Ivi, p. 23.

⁴³ J. Marías, *Visto y no visto 2*, Guadarrama. Madrid, 1970, pp. 447-448. Artículo original del 16 de abril de 1967 con el título *De fuera a dentro*.

⁴⁴ M. Merleau-Ponty, *Le cinema et la nouvelle psychologie*, cit., p. 24.

⁴⁵ Ivi, p. 24.

Más allá de si supone, o no, una ruptura con cierta capacidad de la imaginación, mayor en el texto escrito, lo que supone el cine es entrar en el ‘trabajo de la analogía’, que es ya trabajo de pensamiento, y por tanto herramienta en una educación del conocimiento, del sentimiento y para la acción.

La tesis mayor que defiende, y que será continuada en trabajos posteriores, es que la hermenéutica en general, y la de Ricoeur en particular, responde o corresponde a lo que el cine es, o pone de manifiesto. Decía Merleau-Ponty, también Julián Marías, que el cine responde al descubrimiento mayor de la psicología y filosofías contemporáneas. Y pensaban sobre todo con respecto al cine de la primera mitad del siglo XX. Si tenemos en cuenta la historia del cine (todo el siglo XX) y la historia de la hermenéutica filosófica (siglo XX) – ambas coinciden – ambas *se corresponden*. La hermenéutica, en sentido estricto – como corriente filosófica con contornos precisos – es la filosofía del cine. Y por otro lado el cine, la experiencia del cine pone de manifiesto elementos esenciales de la hermenéutica.

Creo que esto queda especialmente claro al detenernos en la propuesta de Chris Marker, y considerarla como paradigma de nuevas formas de narración cinematográfica.

Cuando Gadamer se pregunta por lo esencial de la hermenéutica e indaga sobre la universalidad de la hermenéutica, encuentra esta universalidad en la distancia entre el ‘decir’ y ‘lo dicho’⁴⁶. También lo vio muy bien Ortega, otro hermeneuta, cuando a propósito de esta distancia entre el querer-decir y lo dicho, enuncia los dos principios de la nueva filología (de la hermenéutica): *la deficiencia del decir y, al mismo tiempo, su exuberancia*. Todo ‘decir’ es deficiente, todo decir es exuberante. Esta no-coincidencia entre el decir y lo dicho es el exceso (‘surplus’) de sentido que define las obras artísticas y, en general, todas las creaciones culturales. Es otra manera de decir ‘innovación semántica’ o creatividad en el lenguaje y en la acción; toda la filosofía de Ricoeur ha merodeado estas cuestiones. Hay un ‘exceso de sentido’ más allá de la pura representación; ‘exceso’ que no es controlado ni por el autor, ni por el texto mismo, ni tan siquiera por el receptor del mensaje. Pero ahí se juega la experiencia del arte, y de la cultura. El arte (la literatura, el cine, las producciones culturales) no es la vida, procede de la vida, y tiene la capacidad de cambiar la vida. Esto es así por la no-coincidencia. Este ‘exceso’ de sentido, esa no adecuación entre lo que quiero decir y digo (más allá de la disposición consciente) y entre lo dicho y es comprendido es el ámbito de la hermenéutica. El cine, obra artística-cultural, se define por ese ‘exceso de sentido’, de alguna manera incontrolable, y por lo cual la tarea de la interpretación está siempre abierta.

El trabajo cinematográfico de Marker ha tematizado este exceso de sentido, esta no coincidencia entre lo que quiere ser dicho y las formas-imágenes en que se expresa. Su trabajo es exponente de la experiencia del cine (en todos sus momentos), y la filosofía que puede pensar adecuadamente esta experiencia es la hermenéutica. Merleau-Ponty, recordaba antes, hablaba de la coincidencia entre el cine y la fenomenología, yo hablaría de la coincidencia entre el cine y la hermenéutica.

⁴⁶ Jean Grondin lo comenta expresamente cuando a propósito de un diálogo con Gadamer dice: «Me froté los ojos. Pero esto no estaba en ninguna parte de *Verdad y método* y mucho menos todavía en la bibliografía secundaria. ¿Ahí se encontraría la pretensión universalista de la hermenéutica? ¿en esa ‘palabra interior’ de la que había trabado Agustín y a la que Gadamer había dedicado un capítulo poco atendido de su obra principal? Un tanto perplejo seguí preguntando qué quería decir eso. ‘La universalidad – continuó - se encuentra en el lenguaje interior, en el hecho de que no se puede decir todo. No se puede expresar todo lo que hay en el alma, el ‘logos endiactetos’. Es algo que adopto de Agustín, de su *De trinitate*. Esta experiencia es universal: el *actus signatus* nunca se recubre con el *actus exercitus*», en J. Grondin, *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Herder, Barcelona, 1999, p. 15. La reflexión que ha llevado a cabo toda la tradición hermenéutica sobre la traducción ha sido un intento de poner de relieve esta experiencia y mostrar la universalidad, y la fuerza, de la hermenéutica.

Creo que al aproximar el cine (en concreto la obra de Marker *Level Five*) a la filosofía de Ricoeur se produce una ganancia mutua: por un lado, podemos captar mejor lo que está en juego en la experiencia cinematográfica, es decir, obtenemos una mejor descripción del cine, y, por otro, la filosofía de Ricoeur – al acercarla a un campo que no exploró – se amplía, se transforma y se precisa, al mismo tiempo que descubrimos en su hacer filosófico mismo posibilidades por descubrir y orientaciones para nuestra tarea.

Quizás esta coincidencia, o esta correspondencia, entre ambas obras – obras tan distintas y diferentes – se encuentra en que tuvieron una misma pretensión, un mismo fin, y obedecen, en palabras de Marker, al «intento conmovedor de conjurar el tiempo y seguir siendo fieles a la vida».

Daniella Iannotta

Il dialogo di Ricoeur con le arti ed in particolare con il cinema.

Intervista a cura di Annalisa Caputo

Abstract: On the edge of ‘memory’ and ‘gratitude’, Daniella Iannotta reconstructs Ricoeur’s position towards language (or better languages). A series of personal memories show us a less notorious Ricoeur, who ranges from archaeological sites to museums, who listens to music, and who ‘fights’ against cinema, if it is not faithful to the Sources and does not help the work of memory. Then Iannotta re-proposes the conviction that all forms of Art make us think; and that, considering films as texts, we can apply to these the categories of Ricoeurian *mimesis*.

Sul filo della ‘memoria’ e della ‘gratitudine’, Daniella Iannotta ricostruisce la posizione di Ricoeur nei confronti del linguaggio (o meglio ai linguaggi). Una serie di ricordi personali ci mostrano un Ricoeur meno noto: che si perde tra siti archeologici e musei, che ascolta musica, e che polemizza con il cinema, quando non è fedele alle fonti e non aiuta il lavoro della memoria. Resta comunque la convinzione che ogni forma d’arte dà a pensare; e che, considerando i film come testi, possiamo applicare ad essi le categorie della *mimesis* Ricoeuriana.

Keywords: Arts, Cinema, Memory, Texts, Mimesis

Parole chiave: Arti, cinema, memoria, testi, mimesis

A Lei dobbiamo la maggior parte delle traduzioni italiane delle opere di Ricoeur. Eppure chi legge i Suoi scritti ha sempre l'impressione che Ricoeur, per Lei, non fosse solo un 'Autore', un 'Pensatore', un 'Professore'. Che cosa ha significato per lei 'conoscerlo', attraversare non solo il suo linguaggio, ma vivere con lui un «debito di riconoscenza e amicizia»¹?

D. Iannotta: Ho conosciuto Paul Ricoeur nel 1971, in gennaio, durante uno dei colloqui di Castelli, quando mi recai da lui per parlare della tesi che stavo preparando sulla sua «categoria della colpevolezza». Come ogni studente che ha avuto modo di conoscerlo sa bene, egli mi ricevette con gentilezza, cordialità e interesse per il mio lavoro, fornendomi molto di più dei chiarimenti e dei suggerimenti che avevo richiesto. Era con me il mio ‘ragazzo’, che aveva la macchina, e ne approfittammo per accompagnarlo, dopo il colloquio, al suo albergo e per invitarlo successivamente a casa mia per vederci a pranzo.

Accettò con gioia e venne un giorno con la moglie Simone, che lo accompagnava sempre nei suoi viaggi. Da quel momento cominciò la nostra frequentazione abituale ogni volta che ‘i Ricoeur’ venivano a Roma. Fin da allora è iniziato per me il debito di riconoscenza. Paul, infatti, non soltanto mi aveva ascoltato, ma mi aveva subito trattato come un vero interlocutore e non soltanto come la studentessa paurosa e impacciata che si trovava faccia a faccia con il Maestro. Immediatamente, si gettarono le basi per quella che sarebbe diventata una preziosa amicizia, poiché – invadenti come siamo, mio marito e io – cominciammo a inviargli qualche cartolina di saluto, cui non mancava mai di rispondere, e poi a telefonargli in occasione di grandi feste o ricorrenze, fino a farlo abitualmente ogni domenica mattina. E, proprio come si fa con un amico, il nostro dialogo toccava i grandi e i piccoli argomenti della vita quotidiana – privata e sociale – spingendosi poi al lavoro intellettuale e al confronto politico e religioso – quest’ultimo particolarmente pregnante.

¹ Cfr. D. Iannotta, *Testimonianze 1. Il debito di riconoscenza e amicizia*, in “Prospettiva Persona”, Dic. 2005, n. 53/54.

Io, cattolica ‘post-sessantotto’, dubbiosa e in crisi, ho cominciato con lui ad avvertire la possibilità di trasformare il «caso in destino», come egli dice chiaramente della fede in *Sé come un altro*² e poi in quel prezioso libretto postumo, che è *Vivo fino alla morte*³.

Di più, la condivisione del percorso di fede con Paul Ricoeur si è spinta fino alla pratica congiunta, là dove egli partecipava con noi alla Messa e noi con lui ci recavamo al Tempio in occasione dei nostri soggiorni nella sua casa di Châtenay-Malabry. Amicizia preziosa non soltanto per mio marito e me ma anche per i nostri figli, e nel numero di “Prospettiva Persona” che Lei cita, ne dà testimonianza nostra figlia Lucilla: che, quello ‘strano signore’, lo ha percepito e vissuto ‘come un nonno’, fino ad annoverarlo fra i nonni ricordati il giorno del suo matrimonio. Ma perché, allora, parlare di ‘debito’ a proposito dell’amicizia? Dobbiamo, qui aver presente quanto Ricoeur ha scritto ne *La memoria, la storia, l’oblio*⁴ a proposito di una terza forma di memoria (fra la memoria personale e la memoria collettiva), e cioè precisamente la memoria dei ‘più vicini’ (*les proches*: questa gente che conta per noi e per cui noi contiamo!). I più vicini sono coloro che *mi approvano di esistere*, dice Paul Ricoeur, e che alimentano la mia memoria personale, a monte, raccontandomi la mia nascita che non è un mio ricordo; e a valle, raccontando di me dopo la mia morte, alimentando così il legame delle generazioni. In questo senso, c’è un debito, che è un legame tutto positivo, che annoda insieme il riconoscimento/riconoscenza e l’amicizia che vive e si rinsalda – nonostante e oltre il necessario ‘lavoro del lutto’.

«Lo spazio del simbolo acquista per noi la valenza di cifra dell’inoggettivabile, al limite dell’indicibile che, tuttavia, si attesta entro le maglie di una parola, che si adopera per coglierne financo i sospiri. E li coglie sia come attenzione alle modalità più svariate del nostro rapportarci al mondo, sia come attenzione al linguaggio – o meglio ai linguaggi – [corsivo nostro] che di quei modi danno testimonianza, nella forma di documenti, testi, opere d’arte – ivi compresi fotografia e cinema»⁵. Ci interessa particolarmente quel passaggio, quello scarto tra ‘il’ linguaggio e ‘i’ linguaggi. Qual è stato, a Suo avviso, il contributo di Ricoeur in questa direzione, cioè nella direzione di uno slittamento nella direzione dei ‘logoi’ (al plurale)?

D. Iannotta: È stato un contributo fondamentale, a mio avviso, non soltanto nel senso della trattazione sistematica ma anche – e direi soprattutto – nel senso della pratica dei linguaggi e delle loro ‘regole d’uso’ – per dirla alla maniera di Wittgenstein. Contributo che deriva direttamente da quella strategia dei ‘*détours*’, che Ricoeur chiaramente imposta ne *Il conflitto delle interpretazioni*⁶ e poi fedelmente persegue nel corso della sua opera ulteriore. Strategia *etica* – direi ripensando al personaggio Ricoeur a tutto tondo – attenta ad accogliere ogni stimolo alla riflessione, da qualunque fonte esso scaturisca. Ne consegue un cammino del pensiero, fatto di deviazioni e attraversamenti, che non si sottraggono ad ‘ciò che contesta di più’ il filosofico in senso proprio. Ora, questi ‘*détours*’ altro non sono che operazioni di linguaggio, che Ricoeur mette in moto seguendo il percorso tracciato nel famoso aforisma, con cui conia la figura dell’*arco ermeneutico*: «spiegare di più per comprendere meglio». Posizione originale quella di Ricoeur, che tende a far lavorare insieme spiegazione e comprensione sulla base del riconoscimento di una metodologia esplicativa all’interno stesso del campo umanistico, come testimonia lo sviluppo delle ‘scienze’ linguistiche all’indomani di quella che opportunamente è stata definita la ‘svolta

² P. Ricoeur, *Sé come un altro*, tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993.

³ Id., *Vivo fino alla morte. Seguito da Frammenti*, tr. it. di D. Iannotta, Effatà, Torino, 2008.

⁴ Id., *La memoria, la storia, l’oblio*, tr. it. di D. Iannotta, Cortina, Milano, 2003.

⁵ D. Iannotta, *La comunicazione tra simbolo e immagine*, Effatà, Cantalupa [To], p. 18.

⁶ P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, tr. it. di R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo, Jaca Book, Milano, 1977.

linguistica in filosofia'. Ora, se la scienza si basa sulla metodologia esplicativa, questa non pertiene soltanto alle scienze della natura – secondo quanto sancito da Dilthey – ma anche alle scienze dello spirito in quanto sistemi sincronici di segni. Tuttavia, in questo caso, la spiegazione, che delinea i contorni che mi piace chiamare 'strutturali' dell'opera (che sia un racconto o un dipinto o un brano musicale o un'opera architettonica o un film o anche una scoperta scientifica in senso stretto), non è fine a se stessa, bensì mira a 'comprendere meglio', e cioè a *cum-prehendere* se stessi dentro al mondo, offerto come un 'oriente' davanti al nostro sguardo. Mettersi in dialogo con le discipline, che dicono il nostro plurale rapporto al mondo, significa, allora, stare innanzitutto al linguaggio specifico che le caratterizza, per poterne poi cogliere la performatività, se così posso dire, che mi coinvolge e mi fa scoprire dimensioni nuove, per me possibili, di essere al mondo. Prendiamo il dialogo condotto da Ricoeur con la filosofia analitica in occasione del suo insegnamento a Chicago, che ha caratterizzato la sua attenzione per la 'semantica dell'azione'. Ebbene, il confronto era condotto in virtù di una assunzione del linguaggio analitico a proposito dell'azione, che veniva fedelmente attraversato, per poi mostrare come la riflessione esigesse un passo in più verso le implicazioni etiche, morali, narrative, ontologiche – e penso qui a quella *summa* del pensiero ricœuriano, che a mio avviso è *Sé come un altro*. Ma lo stesso possiamo dire a proposito della psicoanalisi o dell'esegesi biblica o delle neuroscienze – e a ogni confronto corrisponde una tappa della riflessione dentro al linguaggio di quei «problemi particolari» che caratterizzano i libri di Ricoeur, come egli stesso dice ne *La critica e la convinzione*⁷. Problemi particolari, che fanno precisamente uso di linguaggi particolari, con una propria specificità – come egli ricorda, a esempio, parlando del linguaggio religioso. Assumere le regole dei vari linguaggi, utilizzarle fedelmente per poi eventualmente aprire a dimensioni nuove, che da quelli stessi scaturiscono, costituisce, a mio avviso, l'eticità performativa dell'ermeneutica ricœuriana.

Spesso nei Suoi lavori si trova un confronto, su questi temi, tra Ricoeur e Gadamer. Sinteticamente, a Suo avviso, dove le affinità e dove le differenze tra i due autori, in relazione al tema dell'ermeneutica delle arti?

D. Iannotta: Lei accosta i due giganti dell'ermeneutica contemporanea e, certamente, la sua domanda potrebbe dar luogo a un confronto dalle mille sfaccettature. Ma Lei aggiunge un 'sinteticamente', cui cerco di attenermi in maniera schematica e breve. Direi, allora, che Ricoeur è più attento alla problematica del linguaggio e a questa rigorosamente si tiene con la sua pratica ermeneutica. Gadamer, di contro, entra nell'ermeneutica per la via privilegiata della considerazione dell'opera d'arte, dei suoi meccanismi e del suo inviluppo⁸. Il primo concepisce l'ermeneutica come il lavoro di un arco dello spiegare e del comprendere, di cui traccia un vero e proprio metodo; il secondo invece si colloca immediatamente nei confini di un discorso ontologico. Così l'ontologia, a mio avviso, fa da discriminare fra un discorso che, alla stregua di Heidegger, immediatamente ne assume la portata veritativa, riservando il metodo all'ambito gnoseologico, e un altro, che, nella strategia degli attraversamenti delle discipline che indagano il concreto essere nel mondo dell'umano, non disgiunge la verità dal metodo, ma ne mostra il legame dialogico, ai fini di una più corretta ed esaustiva interpretazione. Gadamer utilizza la figura del 'gioco' come chiave di lettura – *filo conduttore*, egli dice – dell'opera d'arte e, in maniera a mio avviso affascinante oltre che suggestiva, ne esplicita la spazio-temporalità propria, all'interno della quale il lavoro dell'interpretazione viene a coincidere con una *trasmutazione in forma* del giocatore/spettatore/interprete. Ricoeur, di contro, si colloca nell'*oriente del*

⁷ P. Ricoeur, *La critica e la convinzione. Intervista con François Azouvi e Marc de Launay*, Jaca Book, Milano, 1997, p. 122.

⁸ Cfr. in particolare H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 1983.

testo procedendo, come abbiamo detto sopra, dalla spiegazione alla comprensione del testo (esso stesso polisemico come dicevamo), che diventa occasione per me di ricomprendermi a partire dai suoi contorni, dai modi di essere nel mondo da esso suggeriti e per me forse inusitati. L'ontologia, insomma, rimane per Ricoeur come la Terra promessa ad Abramo – e penso, evidentemente, a quanto egli stesso disse ne *Il conflitto delle interpretazioni*⁹ – mentre per Gadamer delinea il contorno del suo stesso procedere. Ora, se questo, sinteticamente, è ciò che differenzia i due autori, tutto il resto li accomuna, potremmo dire, nella misura in cui le arti rimangono un punto di riferimento per entrambi, quanto ai loro stimoli alla riflessione, ma, soprattutto, quanto al godimento e alla conoscenza di sé che la loro frequentazione consente. Entrambi, insomma, ci aiutano per un verso a riconoscere la situazionalità del nostro essere nel mondo; per l'altro a coglierne le possibilità indefinite, i cominciamenti e i ricominciamenti, le letture, le riflessioni, le pratiche che mano a mano per noi diventano possibili.

«*Paul Ricoeur in dialogo*»: non è, evidentemente, solo il titolo di uno dei testi da Lei curati¹⁰, ma anche una cifra del pensiero ricœuriano, della sua filosofia. Sebbene apparentemente meno evidente di altri dialoghi, è presente in Ricoeur anche un dialogo con l'arte, con le arti (pensiamo, in particolare, al capitolo finale de *La critica e la convinzione*¹¹, ma non solo). Ha dei ricordi personali a riguardo? Quali artisti Ricoeur prediligeva (dal punto di vista delle arti figurative, ma anche dal punto di vista musicale, o filmico)?

D. Iannotta: Vorrei riprendere qui quanto egli annotò di se stesso all'inizio della sua *Autobiografia intellettuale*, laddove egli accenna al ricordo del suo Maestro Roland Dalbiez, che incitava i suoi allievi a non cercare di «aggirare l'ostacolo» – quando «un problema vi turba, vi angoscia, vi fa paura» – bensì ad affrontarlo «di petto». Ebbene, dice Ricoeur, questa «regola di pensiero cadeva dentro a un orecchio particolarmente ben disposto: a diciassette anni ero quello che si chiama un bravo alunno, ma soprattutto uno spirito curioso e inquieto»¹². Curiosità e inquietudine che ben si esprimono nel suo cammino ermeneutico di deviazioni e attraversamenti, come dicevamo in precedenza. L'arte, dunque, o meglio le arti come Lei opportunamente rileva, sono per Ricoeur l'occasione per vivere la metafora, se così posso esprimermi, per liberare la polisemia di linguaggio del *libero gioco delle facoltà conoscitive* – potremmo dire in linguaggio kantiano. E questo, come ben si legge ne *La critica e la convinzione*, massimamente accade nell'arte «non-figurativa», in cui la funzione della *mimesis* non è «di aiutarci a riconoscere oggetti, bensì a scoprire dimensioni dell'esperienza, che non esistevano prima dell'opera»¹³.

Ora, se questa è la 'preferenza' sottoscritta dal Nostro, ciò non toglie quel suo perenne atteggiamento di apertura e di aristotelica 'meraviglia' di fronte al dato, che è l'elemento determinante della mia esperienza personale. Intendo sottolineare che il frutto dell'azione umana (dotata di senso, come vedremo) era per lui costante motivo di apprezzamento e di meditazione. Ricordo, allora, le stupende passeggiate che avevamo occasione di fare con 'i Ricoeur', e durante le quali Paul, a un certo punto, si allontanava e vagava nei suoi pensieri, per poi tornare a comunicarci e a discuterne con noi. Visite a musei, beninteso, ma anche a siti archeologici – e penso in particolare a Ostia antica e Villa Adriana, dove abbiamo avuto modo di tornare più volte – o a poli museali come Villa d'Este, tra le cui fontane

⁹ P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 37.

¹⁰ AA. VV. (a cura di D. Iannotta), *Paul Ricoeur in dialogo. Etica, giustizia, convinzione*, Effatà, Cantalupa [To], 2008.

¹¹ P. Ricoeur, *La critica e la convinzione*, cit., pp. 239-257.

¹² Id., *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, Jaca Book, Milano, 2013², p. 23.

¹³ Id., *La critica e la convinzione*, cit., p. 242.

amava perdersi. A Villa Adriana ci recammo una volta anche con il professor Nicoletti e la sua signora e fu divertente vedere i due filosofi che, nella sala cosiddetta ‘dei filosofi’, si lasciarono fotografare nelle vesti di Platone e Aristotele – a grazioso riferimento alla Scuola di Atene di Raffaello. E, al di là delle sue preferenze ammesse, ricordo il fascino che subiva al museo di Capodimonte, dove tra l’altro era catturato dalla potenza evocatrice del Bruegel de *La parabola dei ciechi*, oltre che dalle porcellane che letteralmente lo affascinarono. Quanto alla musica, che preferiva ascoltare la sera dopo cena in assoluto silenzio, con lui abbiamo ascoltato Schönberg, ma anche Bach o il gregoriano dell’abbazia di Solesmes. Ma Roma era per lui una costante occasione di meraviglia. In particolare amava recarsi al Campidoglio, meta costante del suo ‘pellegrinaggio laico’: al Tabularium. Là sostavamo lungamente e, ammirando i Fori imperiali dall’alto; l’idea della *lex romana* aleggiava per la grandezza della sua formulazione e la vastità delle sue implicazioni etico-morali. Insomma, l’esperienza che di lui ha fatto chi ha avuto la fortuna di conoscerlo, è quella di una lieve e gioiosa riflessione vitale, che si manifestava spontanea e non oppressiva, pronta alla condivisione, che significa anche e soprattutto capacità di ascolto e di assunzione delle novità, grandi o piccole, che venivano dall’altro. Lucilla, che è vissuta nella sua casa per tre mesi, racconta di essere stata preoccupata per non poter parlare con lui di filosofia o di politica, ma di aver ben presto capito che poteva con lui parlare «semplicemente di altro: dalla fisica alla cucina, passando per la grammatica francese!». Ecco, Paul Ricoeur in dialogo è per me questa capacità di ascolto a tutto tondo che immediatamente si traduce in testimonianza di poter ‘vivere bene con e per l’altro’, chiunque l’altro sia senza eccezioni.

Negli scritti da Lei curati (o editati) emerge un rapporto particolare con il cinema, rispetto alle altre arti¹⁴. E, anche in questi Suoi lavori, direttamente o indirettamente, è presente l’insegnamento di Ricoeur. In che senso possiamo dire che «il cinema dà a pensare»?¹⁵ E qual è il contributo specifico di Ricoeur al ‘pensiero’ del cinema?

D. Iannotta: Ho voluto utilizzare per il cinema l’aforisma coniato da Ricoeur per il simbolo, rifacendomi direttamente a quanto egli dice a proposito dell’azione dotata di senso. All’interno della sua seconda raccolta di ermeneutica, *Dal testo all’azione*¹⁶, infatti, Ricoeur mostra come gli elementi caratterizzanti della scrittura possano essere applicati all’analisi dell’azione – dotata di senso, come egli dice precisamente. Parallelamente possiamo condurre la stessa analisi a proposito del film, considerandolo come un testo, che, al modo di un racconto, esibisce per noi un mondo da poter abitare, saggiando sul modo del ‘come se’ possibilità nuove per noi di essere nel mondo. Insomma, mi pare di poter ‘leggere’ un film basandomi sulle preziose analisi de *La metafora viva*¹⁷ o *Tempo e racconto*¹⁸ o anche *Filosofia e linguaggio*¹⁹.

Di più. In un prezioso saggio dal titolo *La memoria dopo la storia*²⁰, Ricoeur propone di dialettizzare il percorso de *La memoria la storia l’oblio* alla luce, egli dice, del *feed back* della storia sulla memoria, con ciò intendendo dialogizzare quello che egli chiama l’andamento ‘lineare’ dalla memoria alla storia all’oblio. Si tratta, in questo caso, di

¹⁴ In particolare, cfr. AA. VV. (a cura di D. Iannotta), *Sentieri di immaginazione. Paul Ricoeur e la vita fino alla morte: le sfide del cinema*, Edizioni Fondazione Ente dello spettacolo, Roma, 2010; ma anche D. Iannotta, *Il cinema: dall’immagine alla ridefinizione*, in AA. VV., *Etica ed Estetica del Cinema*, Tipografia EUCOP, Roma, 2002; Id., *Se il cinema è filosofia, è altro*, in AA. VV. (a cura di E. Lonero – D. Pacelli), *Lezioni d’autore 2. La settimana arte*, Aracne, Roma, 2006.

¹⁵ Cfr. D. Iannotta, *Quando il cinema dà a pensare*, in “Cinemascope” independent Film journal, n. 3, Settembre-Dicembre, 2005.

¹⁶ P. Ricoeur, *Dal testo all’azione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1989.

¹⁷ Id., *La metafora viva*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1981.

¹⁸ Id., *Tempo e racconto*, voll. 1-3, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1986-’88.

¹⁹ Id., *Filosofia e linguaggio*, tr. it. di D. Jervolino, Guerini, Milano, 1994.

²⁰ Id., *La memoria dopo la storia*, in “Prospettiva Persona”, 2003, n. 4-5.

prendere le mosse dal racconto della storia per vederne gli effetti sulla memoria, si tratta cioè di rivolgersi alla *ricezione* della *scrittura* della storia, che offre alla memoria la possibilità di riparare, per così dire, quanto essa rimuove o dimentica nel breve spazio della testimonianza e delle sue distorsioni. La storia, insomma, *istruisce* la memoria colmandone le lacune. Ora, cosa ne è della operazione storiografica quando si tratta di avvenimenti recenti o di circostanze ignorate o di fatti considerati minori o semplicemente della considerazione delle vittime, che rischiano l'oblio in virtù di operazioni di silenzio, di censura, di rimozione ideologica? Si verifica qui il sorgere di una produzione *a latere* della storiografia vera e propria, che deriva direttamente dalla lettura della storia e si completa nel desiderio di aggiungervi particolari inediti, personaggi minori, immagini dal forte impatto. In questa fase, dice Ricoeur, «la storia ritorna alla memoria dal momento che entra nel rapporto scrittura-lettura. Lo scrittore fa la storia. Il lettore fa la storia e così facendo trasforma il fare dello storico in fare del cittadino»²¹. È l'operazione ermeneutica, per cui la scrittura si compie nella lettura e da questa scaturiscono nuove scritture.

Il cinema è una di queste scritture: se la storia è «scrittura da cima a fondo, essa nasce insieme con la scrittura e dalla scrittura; ma produce nuove scritture: testi pubblicati, articoli, libri accompagnati o non da carte, immagini, foto e altre iscrizioni»²², ove l'immaginazione riempie le beanze documentarie, vivifica la ricerca negli archivi, crea legami fra le tracce sedimentate. E, se la memoria è *matrice* della storia in virtù delle testimonianze, la storia può assumere la memoria a oggetto, aprendosi alle visioni del mondo – la 'storia delle mentalità' – cioè all'analisi delle risorse degli 'attori della storia in cammino', sedimentate nel deposito della memoria collettiva. Insomma, sebbene attento alle esigenze documentarie della storia su grande scala, Ricoeur non dimentica che gli scenari storici sono l'orizzonte dell'*uomo capace* di agire e di soffrire, spesso dimenticato o riassorbito tra le righe di una narrazione *scientifica* fatta di date, avvenimenti, grandi personaggi. Ma, se il lavoro della memoria rischia la mancanza di fedeltà del ricordare, è importante che la storia *istruisca* la memoria, colmandone le lacune e producendo *scritture nuove*: «fiction, teatro, saggi, pamphlet» e «non-scritture: foto, pitture, film e via dicendo» – che, nei farci contemporanei degli uomini del passato, ci consentono di rendere loro omaggio nel riconoscerne debitori ed eredi.

Certo, tali nuove forme non aboliscono il sospetto della distorsione, tuttavia danno conto di una memoria avvertita, che non si sottrae all'insegnamento della storia, ma vuole parteciparvi con una *tonalità di militanza*, che pure tende a far corrispondere il *voto di fedeltà della memoria* con l'*intenzione di verità della storia*. A proposito di cinema, mi è capitato di far riferimento al film di Andrzej Wajda, *Katyn*, dal nome della foresta presso Smolensk in Polonia, dove furono seppelliti i corpi di decine di migliaia di ufficiali polacchi trucidati per mano dei sovietici. Ebbene, la responsabilità del crimine è stata taciuta fino all'apertura degli archivi sovietici dopo il crollo del regime. Storia recente eppure dimenticata, confinata nelle pagine di scritture specialistiche, che la rappresentazione filmica rende in immagine, non già per copiarla in qualche modo, ma per ricollocarla tra le cose passate da non dimenticare. Ma la stessa considerazione possiamo fare anche a proposito di un cinema non dichiaratamente storico. Aristotelicamente, con Ricoeur potremmo parlare della narrazione filmica come di una *mimesis* d'azione, attraverso cui l'immaginazione riesce a 'dare a pensare' creando un mondo – abitabile, dicevamo in precedenza – nuovo, in eccesso rispetto alla pura e semplice riproduzione del suo darsi fattuale. E questo non necessariamente postula un cinema d'autore – pensiamo alle grandi metafore di un Tarkovskij – o un cinema documentaristico, ma anche una commedia che, nella facilità del suo linguaggio, può suscitare riflessione ed emozione nel trattamento dei problemi quotidiani della convivenza o della identità o del perdono.

²¹ Ivi, p. 13.

²² Ibid.

Personalmente, nei miei corsi, mi sono talvolta servita anche di commedie come *East is east* o *In my country* o, addirittura, di cartoni come *L'era glaciale* o *Galline in fuga* – là dove la semplicità del racconto nulla toglie alla profondità dei vissuti portati in scena, alla stregua di un 'oriente' da cui lasciarsi guidare.

Il saggio conclusivo del testo da Lei curato, Sentieri di immaginazione. Paul Ricoeur e la vita fino alla morte: le sfide del cinema, ci riporta al tema del linguaggio. «La parola è il mio regno», diceva Ricoeur. (...) E aggiungeva: «Come universitario, credo nell'efficacia della parola che insegna; come insegnante di storia della filosofia, credo nella potenza chiarificatrice, anche per una politica, di una parola consacrata ad elaborare la nostra memoria filosofica»²³. Che cosa 'può', a Suo avviso, la parola filosofica, che non può la parola filmica? E che cosa 'può' il linguaggio cinematografico che non può il linguaggio filosofico?

D. Iannotta: Abbiamo visto sopra come la memoria venga amplificata dal passaggio attraverso la storia, tanto da favorire nuove e differenti scritture. La scrittura *altra*, abbiamo detto, può contribuire a sanare le ferite della storia con il suo racconto. Il cinema appare uno strumento privilegiato, da questo punto di vista, nella misura in cui consente non soltanto di riprendere avvenimenti e personaggi minori o dimenticati ma anche di dare uno spessore, vorrei dire, 'vissuto' alle speranze alle gioie alle sconfitte ai drammi dell'umano grazie alla trasposizione in immagine, che è il suo intreccio stesso. Tuttavia, di fronte al pullulare di celebrazioni e ripetizioni che anche il cinema può alimentare, a Ricoeur non sfugge che al filosofo spetta di pronunciare una *parola di saggezza*, e cioè di aiutare il dovere di memoria a liberarsi della sua possibile ossessione favorendo un opportuno lavoro del lutto, ove l'oblio di riserva non cancelli la memoria ma la serbi per far emergere «un ricordo attivo, intelligibile e sopportabile, a un tempo», poiché «resterà sempre qualcosa di non conciliabile nelle nostre differenze, di inestricabile nei nostri grovigli, di irreparabile nelle nostre rovine. In questo modo si congiungono lavoro della memoria e lavoro del lutto in una memoria ferita dalla storia»²⁴. Il lavoro *etico* della riflessione, insomma, è lo specifico del linguaggio filosofico, mentre il lavoro *etico* del linguaggio cinematografico è di perseguire una fedeltà alle fonti e alle circostanze pur nella creazione dell'immaginazione.

Penso qui al giudizio severo che pronunciò Ricoeur a proposito del film *Fahrenheit 9-11* di Michael Moore, poiché basato su 'pezzi' di testimonianze completamente decontestualizzate e del tutto prive di consistenza ai fini di una migliore comprensione della tragedia dell'11 settembre. Ma, come accennavo sopra a proposito della commedia, lo stesso discorso vale anche quando non ci troviamo di fronte a un cinema dichiaratamente storico o documentaristico.

La potenza dell'immagine certamente crea un impatto visivo che ha immediate risonanze emotive – e, proprio in questo, distinguiamo un cinema mimetico da uno catartico – di fronte alle quali è necessario sostare per prenderne le distanze e metterle in discussione grazie a un lavoro serio di riflessione. Insomma, direi per concludere, soltanto il film 'dotato di senso' può offrire quel senso alla ripresa interpretante dello spettatore, che sia pronto a mettersi nel suo *oriente*.

²³ P. Ricoeur, *La parole est mon royaume*, in "Esprit", 23, n. 2, 1955, citato in D. Iannotta, *Pensare la morte: estraneità, distacco, dono*, in AA. VV., *Sentieri di immaginazione*, cit., p. 361.

²⁴ Id., *La memoria dopo la storia*, cit., p. 13.

Vinicio Busacchi

L'identità come esperienza narrativa: quale fondamento in Ricoeur?

Peer-reviewed Article. Received: April 03, 2015; Accepted: May 08, 2015

Abstract: In this paper, the author considers the narrative experience as a central element in the self-realization (*i.e.*, the construction of personal identity). He analyses Ricoeur's phenomenological hermeneutics of the self and its fundamental theory of narrative identity as a key perspective in such a theorisation. It is shown that Ricoeur's notion of narrative identity is strongly philosophically founded, not in a weak aesthetic way, nor 'psychologically' (even if is deeply connected to the aesthetic experience and theory, and to Freud's metapsychology).

In questo lavoro, l'autore considera l'esperienza narrativa come elemento centrale della realizzazione del sé (vale a dire, della costruzione dell'identità personale). Egli analizza l'ermeneutica fenomenologica del sé di Ricoeur e la sua fondamentale teoria dell'identità narrativa come prospettiva chiave di tale teorizzazione. La nozione ricoeuriana di identità narrativa è, infatti, fortemente fondata 'filosoficamente'; non in una maniera esteticamente debole, né meramente 'psicologica' (anche se è profondamente connessa con l'esperienza e la teoria estetica, e con la metapsicologia di Freud).

Keywords: *Narrative, Identity, Hermeneutic, Psychoanalysis, Foundation*

Parole chiave: *narrazione, identità, ermeneutica, psicoanalisi, fondamento*

Stando alla tesi di uno dei maggiori interpreti italiani del pensiero di Paul Ricoeur, Domenico Jervolino, la trama tematica unificatrice della vasta e varia opera del filosofo francese sarebbe da rintracciarsi nel campo della filosofia dell'uomo.

L'intera sua *itinérance*¹ dalla filosofia spiritualista e personalista alla filosofia riflessiva, dalla fenomenologia all'ermeneutica, dalla filosofia della psicoanalisi allo strutturalismo, dalla teoria retorico-narrativa alla linguistica, dalla teoria dell'azione alla fenomenologia ermeneutica del sé, dalla teoria della storia alla filosofia del riconoscimento (per citare i passaggi maggiori), ebbero applicando la prospettiva jervoliniana tale itineranza rientrerebbe in toto entro il polo della «questione del soggetto» e del «soggetto in questione»² – i due termini caratterizzanti secondo Jervolino la flessione fondamentale della problematizzazione antropologica di Ricoeur, in quanto originariamente angolata, questa, *ontologicamente*, in seguito *criticamente*.

La fenomenologia ermeneutica del sé, con cui prenderebbe forma compiuta una *philosophie de l'homme capable* – già da tempo in gestazione, espressiva della importante e produttiva 'teoria dell'identità narrativa'–, sarebbe ad un tempo risultante dell'affinamento procedurale della sua ricerca filosofica ed indice della metodologia fondamentale di una filosofia dell'uomo. Dunque, gli apporti contenutistici e strumentali di un'empirica descrittiva, analitica e scientifica, o di una poetica come discorso tra speculazione, immaginazione ed ispirazione andrebbero a collocarsi, accanto agli apporti (ad esempio) di scienze quali la psicoanalisi e la neurobiologia, o di discipline e arti come la letteratura, sotto il coordinamento di una tale ermeneutica fenomenologica; ma di una ermeneutica fenomenologica coordinata ed allo stesso tempo vincolata tra le maglie del coordinamento e degli apporti esteriori. Non sembrano secondarie le implicazioni di una

¹ Cfr. J. Greisch, *Paul Ricoeur: l'itinérance du sens*, Millon, Grenoble, 2001.

² D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, Prefazione di P. Ricoeur, Presentazione di th. F. Geraets, Marietti, Genova, 1993².

tale caratterizzazione metodologica in riferimento alla questione del ‘fondamento’ della filosofia dell’uomo in Paul Ricœur, tanto più che al centro egli pone la teoria dell’identità narrativa, ovvero una concezione ‘narrativa’ dell’identità.

Di primo acchito il fondamento parrebbe darsi come estetico, al di là della difficile conciliazione tra la centralità del narrativo ed un coordinamento interdisciplinare ed intermetodologico.

Per giunta, inficia l’ipotesi l’assenza, in Ricœur, di una teoria estetica articolata. Ma altrettante ombre si stendono lungo quella prospettiva interpretativa apparentemente più accreditata del fondamento psicologico o metapsicologico. Vero è, infatti, che in due delle maggiori opere ricœuriane, *Temps et récit* e *Soi-même comme un autre*, il filosofo sviluppa la tesi della costituzione narrativa dell’identità personale con un rimando sostanziale alla teoria ed alla clinica psicoanalitica. Ma dalla psicoanalisi non proviene la prospettiva di una identità personale costituita da una memoria autobiografica esperienziale e narrativa.

La connotazione psicoanalitica essenziale della ‘memoria autobiografica’ è la rimozione, ovvero la perdita, la mancanza, la lacuna, in una parola la non-trama. Ancor più: l’approccio freudiano guarda alla prospettiva neuro-biologica nella sua teorizzazione, in altre parole rileva la precedenza e preminenza del funzionamento psichico sull’esperienza personale, della pulsione sul simbolo e la rappresentazione, del vissuto (conscio e inconscio) sul raccontato (preminentemente conscio). Certo, la psicoanalisi come ermeneutica del profondo è stata ed è in auge in certi ambienti psicoanalitici. Ma se ciò aiuta a sciogliere qualche problema di teoria antropologica non risolve, comunque, la contraddizione della dissonanza logico-argomentativa di una teoria narrativa dell’identità riferita ad una prassi terapeutica che proprio con il suo esercizio ermeneutico rivelerebbe la connotazione più propria della memoria, ergo dell’identità, quella di essere ‘perpetuamente rimuovente’.

Eppure parlando di identità narrativa Ricœur abbraccia certamente la concezione di una costruzione narrativa compiuta, strutturata come un racconto dotato di inizio e conclusione, lungo il filo di una continuità (inter-relazionale) cosciente di senso, con una trama ed un intreccio intelligibili.

In *Soi-même comme un autre* scrive infatti:

comment, en effet, un sujet d’action pourrait-il donner à sa propre vie, prise en entier, une qualification éthique, si cette vie n’était pas rassemblée, et comment le serait-elle si ce n’est précisément en forme de récit? [...] Il faut que la vie soit rassemblée pour qu’elle puisse se placer sous la visée de la vraie vie. Si ma vie ne peut être saisie comme une totalité singulière, je ne pourrai jamais souhaiter qu’elle soit réussie, accomplie³.

Forse il concetto di ‘identità memoriale’ risulterebbe di maggiore pregnanza rispetto alla prospettiva psicoanalitica, in quanto l’identità narrativa si costituisce tra esperienza e lavoro della/sulla memoria (ancor più se accompagnato dalla «ritessitura» o «ricostruzione narrativa» del lavoro terapeutico). Ma Ricœur si porta oltre le coordinate di questo quadro incardinando la sua teoria narrativa dell’identità in una filosofia dell’«uomo capace».

Quale, allora, il fondamento di questa filosofia?

³ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, p. 187 e 190; tr. it. di D. Iannotta, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 1993, pp. 251-252 e p. 254.

1) Un fondamento estetico?

Riesaminando la scaturigine della questione dell'«identità narrativa» nella ricerca di Paul Ricoeur non solo parrebbe doversi ammettere il suo fondamento speculativo, piuttosto che psicoanalitico, ma si dovrebbe riconoscere l'ancoraggio alla teoria narrativa ed, ergo, la connotazione estetica di tale costruzione speculativa.

Il tema compare per la prima volta nelle conclusioni generali di *Temps et récit 3* come 'risposta' al problema della determinazione di una «struttura dell'esperienza in grado di integrare le due grandi classi di racconto»⁴, cioè il racconto storico ed il racconto di finzione.

L'identità narrativa – che è questa «struttura di esperienza» operante come «chiasmo» tra storia e finzione – viene sviluppata ed indicata quale termine interno di una teoria narrativa libera dall'ancoraggio ad una antropologia specifica o dal riferimento necessitante ad una certa concezione dell'identità umana. E se tale concezione verrà da Ricoeur sviluppata nella *summa* del 1990, certamente alcuni presupposti essenziali trovano indicazione nelle conclusioni generali di *Temps et récit 3*, e pure in esplicito rimando al nodo della narrazione. In quella fase, al di là della tematizzazione in riferimento alla problematica determinatasi con la dialettica tra teorie sostanzialiste e non sostanzialiste dell'identità umana, solo la teoria narrativa elaborata nella trilogia di *Temps et récit* funge da base teorica per una concettualizzazione dell'identità narrativa.

Nelle *Conclusioni* a cui ci stiamo riferendo si legge:

Senza il soccorso della narrazione, il problema dell'identità personale è in effetti votato ad una antinomia senza soluzione: o si pone un soggetto identico a se stesso nella diversità dei suoi stati, oppure si ritiene, seguendo Hume e Nietzsche, che questo soggetto identico non è altro che una illusione sostanzialista, la cui eliminazione lascia apparire solo un puro diverso di cognizioni, di emozioni, di volizioni. Il dilemma scompare se, all'identità compresa nel senso di un medesimo (*idem*) si sostituisce l'identità compresa nel senso di un se stesso (*ipse*); la differenza tra *idem* e *ipse* non è altro che la differenza tra una identità sostanziale o formale e l'identità narrativa⁵.

E ancora:

questa connessione tra ipseità e identità narrativa conferma una delle mie più antiche convinzioni, e cioè che il sé della conoscenza di sé non è l'io egoistico e narcisista di cui le ermeneutiche del sospetto hanno denunciato l'ipocrisia e insieme l'ingenuità, il carattere di sovrastruttura ideologica e l'arcaismo infantile e nevrotico. Il sé della conoscenza di sé è il frutto di una vita sottoposta ad esame, secondo l'espressione di Socrate nell'*Apologia*. Ora, una vita sottoposta ad esame è, in larga parte una vita depurata, chiarificata grazie agli effetti catartici dei racconti sia storici che di finzione portati dalla nostra cultura. L'ipseità è così quella di un sé istruito dalle opere della cultura che si è applicato a se stesso⁶.

In approfondimenti successivi Ricoeur marcherà in misura ulteriore la rilevanza stretta del narrativo letterario, e dunque della teoria narrativa, nella costituzione dell'identità personale in quanto identità narrativa. E se ciò verrà relativizzato attraverso la concezione dell'uomo capace, nondimeno il narrativo manterrà il suo ruolo cardine.

La tematizzazione dell'identità narrativa necessiterà continuamente del passaggio primo per una semiotica della narratologia ed una congiunta (facilmente esplicitabile) teoria estetica.

Ancora nel suo ultimo libro, *Parcours de la reconnaissance*, Ricoeur introdurrà la questione dell'identità narrativa ponendo in stretta connessione la semiotica del racconto

⁴ Ivi, p. 138n (tr. it., 202n).

⁵ P. Ricoeur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 443; tr. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano, 1988, pp. 375-376.

⁶ Ivi, pp. 443-444 (376).

con lo schema della *Poetica* aristotelica in cui la nozione di *mythos*, di trama, è elaborata in vista della *mimesis*, della rappresentazione dell'azione.

La trama attribuisce una configurazione intelligibile a un insieme eterogeneo composto da intenzioni, da cause e da casi; ne risulta una unità di senso basata su un equilibrio dinamico tra una esigenza di concordanza e l'ammissione di discordanze che, sino alla chiusura del racconto, mettono in pericolo questa identità unica nel suo genere; di modo che la potenza di unificazione applicata alla dispersione episodica del racconto non è altro che la 'poesia' stessa⁷.

Tra le implicazioni di rilievo che qui Ricoeur nota vi è il fatto che la trama riguarda ad un tempo i personaggi e l'azione che essi compiono, e ciò costituisce una collocazione gravida di implicazioni del personaggio tra le categorie narrative: «il suo ruolo nel racconto deriva dalla medesima intelligenza narrativa da cui deriva la trama stessa; si può infatti dire che il personaggio stesso è una trama»⁸.

Più generale implicazione trae il passaggio di una fenomenologia dell'uomo capace per la narratologia rilevando il «fatto che spetta al lettore di trame e di racconti esercitarsi e configurare le proprie aspettative in funzione dei modelli di configurazione che gli vengono offerti dalle trame generate dall'immaginazione sul piano della finzione»⁹.

Come a dire che stretto è il legame tra la lettura narrative e l'esame di sé, tra la configurazione immaginativa suggellata nei racconti di finzione e l'immaginazione configurativa proiettante se stessi entro un quadro ed un intreccio di azione possibile.

Ancora più esplicito e netto, Ricoeur, è in altri luoghi, spiegando che molto meno comprenderemmo di noi stessi e sapremmo comprendere (ed esprimere) dell'odio, dell'amore e delle passioni senza Shakespeare e gli autori di tragedie, e poemi e romanzi¹⁰...

L'argomentazione giustificativa sul piano della filosofia dell'uomo è da Ricoeur (già) data in un contributo precedente a *Soi-même comme un autre* (un articolo per la rivista "Esprit" intitolato *L'identité narrative*, ospitato nel numero del luglio-agosto 1988) ove si legge:

et ces "histoires de vie" ne sont-elles pas à leur tour rendues plus intelligibles lorsque leur sont appliqués les modèles narratifs – les intrigues – empruntés à l'histoire ou à la fiction (drame ou roman)? Le statut épistémologique de l'autobiographie semble confirmer cette intuition. Il est donc plausible de tenir pour valable la chaîne suivante d'assertions: la connaissance de soi est une interprétation, – l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée, – cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive ou, si l'on préfère, une fiction historique, comparable à ces biographies de grands hommes où se mêlent l'histoire et la fiction¹¹.

Portando fino in fondo le implicazioni speculative di una tale posizione potremmo ravvisare una matrice estetica nello stesso lavoro immaginativo-configurativo e nella produzione di segni, simboli, rappresentazioni e narrazioni in quanto espressivi della 'capacità umana' in quanto il quid dell'umano risiederebbe proprio nella 'capacità espressivo-creativa'.

Una certa connessione di ermeneutica ed estetica in Ricoeur può mostrarsi con relativa facilità, ma il rimando al piano antropologico della capacità ci allontana dall'ipotesi di una

⁷ P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, Editions Stock, Paris 2004, p. 151; tr. it. di F. Polidori, *Percorsi del riconoscimento*, Raffaello Cortina, Milano, 2005, p. 117.

⁸ Ibidem.

⁹ Ivi, p. 152 (tr. it. p. 118).

¹⁰ Cfr. P. Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, Paris, 1986, p. 116; trad. it. di G. Grampa, *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano, 1989, p. 112.

¹¹ Id., *L'identité narrative*, in "Esprit", 7-8, juillet-août 1988, [pp. 295-314] p. 295.

centralità della teoria narrativa in favore di un fondamento ‘psicologico’ o metapsicologico (se non squisitamente antropologico-filosofico).

Occorre esaminare meglio la relazione ermeneutica-estetica per argomentare con maggiore esattezza su questo slittamento.

Si è già detto che il filosofo francese non ha elaborato esplicitamente una filosofia estetica. L’unico abbozzo organico in tal senso è rintracciabile nel capitolo finale del libro-dialogo *La critique et la conviction*¹², l’ottavo. Sviluppato intorno al tema dell’*expérience esthétique*, esso tematizza in prima battuta la narrazione quale referente *princeps* dell’approccio ricœuriano all’estetica, indicando una possibile apertura al «lavoro delle arti» che con la loro funzionalità «polifigurativa» (del tutto accostabile al funzionamento metaforico) si raccordano non solo ai meccanismi di raffigurazione e significazione narrativa ma arricchiscono il quadro di quei processi di linguaggio (non strumentalizzati dalla comunicazione) vitali per la conoscenza, comprensione ed espressione di sé.

L’unicità, varietà, particolarità e perpetua novità della creazione artistica non determinerebbe l’ostacolo dell’occasionalità della ricezione significativa, o il limite della sua significatività in riferimento ad una universalità, poiché permane la comunicabilità e pregnanza di significato dell’esperienza singola alla base della pittura, della musica e via discorrendo; permane in toto esattamente come nella narrazione (al di là delle sue forme espressive, delle sue declinazioni di gusto, delle sue caratterizzazioni regionali, storiche ecc.).

Che sul piano metodologico si possa dare un pregnante e felice coordinamento ‘ermeneutico’ lo si può fare richiamandosi ad un tratto proprio, sin da principio fertile, del filosofare ricœuriano. Molta parte, infatti, già all’inizio della sua ricerca speculativa ha avuto il non-filosofico ed il lavoro «alle frontiere della filosofia». Essa prima di caratterizzarsi ermeneuticamente traeva motivi e temi tanto dal campo del quotidiano quanto dal campo della scienza, e tanto dal campo del letterario quanto dal campo dello spirituale e del religioso, ovvero da quella «terra interiore di senso» che il suo maestro Gabriel Marcel qualificava come *mystère*, e che col passaggio ermeneutico di fine anni Cinquanta primi anni Sessanta, Ricoeur avrebbe ricordato da un lato a quel lavoro speculativo di interpretazione dei simboli secondo i tre generi di produzione cosmica, onirica e poetica, ed al procedimento metodologico (oltre-argomentativo) di una «poetica della volontà», ovvero di un discorso disposto tra ermeneutica narrativa, estetica e...

Entro questo primo quadro (diciamo del Ricoeur della *Philosophie de la volonté*) gioca certamente un ruolo preminente il simbolico (e mitico) sul letterario – e per giunta, secondo una conformazione favorevole al raccordo ‘psicologico’ piuttosto che ‘estetico’...– e, grazie proprio alla filosofia della psicoanalisi, al pieno innesto dell’ermeneutica sulla fenomenologia.

Argomentativamente incisivo il risvolto offerto nel passaggio seguente della *Symbolique du mal*.

È nel sogno che si può cogliere il passaggio dalla funzione ‘cosmica’ alla funzione ‘psichica’ dei simbolismi più fondamentali e più stabili dell’umanità; non si comprenderebbe come il simbolo possa significare il legame tra l’essere dell’uomo e l’essere totale se si contrapponessero le une alle altre le ierofanie secondo la fenomenologia della religione e le produzioni oniriche secondo la psicoanalisi freudiana e junghiana (...); manifestare il ‘sacro’ sul ‘cosmo’ e manifestarlo nella ‘psiche’ è la stessa cosa. (...) Tuffarci nel nostro arcaismo è indubbiamente il mezzo indiretto attraverso il quale ci

¹² Id., *La critique et la conviction. Entretien avec François azouvi et Marc de Launay*, Calmann-Lévy, Paris, 1995; tr. it. di D. Iannotta, *La critica e la convinzione*, Jaca Book, Milano, 1997.

immergiamo nell'arcaismo dell'umanità, e questa duplice 'regressione' è a sua volta la via possibile di una scoperta, di una ricerca, di una profezia di noi stessi¹³.

Certamente, il patrimonio del mitico, del simbolico e del letterario costituisce un territorio in qualche modo unitario entro il quale si esercita l'ermeneutica e dal quale l'ermeneutica trae non solo spunti e contenuti argomentativi ma 'scosse' non-argomentative. Emblematico, al riguardo, l'inizio della meditazione dal mitico-letterario del nono studio di *Soi-même comme un autre*, ovvero l'interludio *Le tragique de l'action*, dedicato all'*Antigone* di Sofocle, sviluppato nel quadro di una ricerca di taglio etico-morale necessitante dell'ascolto di «una voce diversa», «una delle voci della non-filosofia (...)» da cui l'autore si attende – apprendiamo – un «urto suscettibile di risvegliare la nostra diffidenza, non soltanto rispetto alle illusioni del cuore ma anche rispetto alle illusioni nate dalla *hýbris* della ragione pratica stessa»¹⁴. Evidente la sostanzialità dell'estetica.

Eppure nel momento di maggiore pregnanza dell'applicazione dell'ermeneutica al non filosofico del simbolico e del letterario (a cavallo degli anni Sessanta) entra in campo, come abbiamo visto, il discorso della psicologia del profondo, un innesto che sembra indicare in quest'ultimo ambito il 'luogo' del fondamento. E la teoria psicoanalitica pare addirittura fungere da 'spalla ideale' riassorbendo l'idea della creatività espressiva nell'idea di 'vita simbolica', concezione messa a punto da Carl Gustav Jung (in certa parte collegabile alla teoria freudiana).

La possibilità metapsicologica che qui concretamente si apre, richiede un vaglio appropriato ed una sospensione dell'ipotesi del fondamento estetico della filosofia dell'identità narrativa.

2) Un fondamento metapsicologico?

Certamente il passaggio per la prospettiva psicoanalitica è tappa obbligata, ma il primo scoglio da superare è dato dalla caratterizzazione relativistica che sorgerebbe tematizzando la teoria junghiana della «vita simbolica», in quanto il passaggio ricœuriano per l'ermeneutica simbolica fa tutt'uno con lo *specifico* passaggio critico per il freudismo e non per altri, diversi, approcci psicoanalitici. Dunque, se vi è fondamento metapsicologico della concezione ricœuriana dell'identità narrativa essa è da rintracciarsi nell'ambito della medesima metapsicologia freudiana.

Non ci resta che esaminare il *De l'interprétation. Essai sur Freud*. In esso una collocazione preminente, trova certamente l'ermeneutica simbolica in quanto tale, però il nodo di raccordo con la teoria freudiana deve cercarsi 'al di sotto', per così dire, del discorso del simbolismo e dell'interpretazione dei simboli, sia perché in Freud non è preminente come in Jung, sia perché la critica analitica di Ricoeur accorda la teoria freudiana della 'dialettica' pulsione/desiderio alla prospettiva ermeneutica.

Nel capitolo III del libro *Analitica (Istinto e rappresentazione negli scritti di metapsicologia)*, Ricoeur, focalizzandosi su quello che è uno dei momenti di maggiore equilibrio, in Freud, tra «discorso del senso» e «discorso della forza» (le due diverse epistemologie congiunte e confliggenti della psicoanalisi) rileva come, sul nodo della rappresentazione – ovvero del «funzionamento trasformativo» del pulsionale in contenuto espressivo, linguistico, simbolico –, la teorizzazione freudiana riveli una formulazione di sintesi ibrida.

¹³ Id., *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité: I. L'homme faillible; II. La symbolique du mal*, Aubier, Paris 1960, vol. II, p. 20; tr. it. di M. Girardet, *Finitudine e colpa*, Il Mulino, Bologna, 1970, p. 257 e 258.

¹⁴ Id., *Soi-même comme un autre*, cit., p. 281 (tr. it. p. 345); corsivo di P. Ricoeur.

Stando a Freud, «dove l'istinto designa se stesso, si rende manifesto, si dà in una rappresentanza psichica, cioè in un qualcosa psichico che 'vale per' l'istinto»¹⁵. Tale 'dove', spiega il filosofo, è la *Repräsentanz*, «qualcosa di 'psichico' che 'rappresenta l'istinto' in quanto energia»¹⁶.

Il termine-ponte tra istinto e rappresentazione è la *Vorstellungs Repräsentanz*, tradotta da Ricoeur con «*présentation représentative*»¹⁷, una formula di traduzione rispecchiante la prospettiva ermeneutica di una sostanziale omogeneità di conscio e inconscio (prospettiva contrastata da voci autorevoli della psicoanalisi ortodossa quali Laplanche e Pontalis).

Gli scritti metapsicologici mostrerebbero «come l'inconscio possa essere reintegrato nel dominio del senso attraverso una nuova articolazione – 'entro' l'inconscio stesso – tra istinto (*Trieb*) e rappresentazione (*Vorstellung*): un istinto non può essere rappresentato (*repräsentiert*) nell'inconscio se non ad opera della rappresentazione»¹⁸.

Termini ricœuriani come «semantica del desiderio» (*sémantique du désir*) e «linguaggio del desiderio» (*langage du désir*) – che non hanno corrispondente nel vocabolario freudiano – o l'accentuazione dell'uso metaforico freudiano di termini quali 'testo' e 'traduzione' producono non solo l'effetto di una generale 'flessione al senso' della metapsicologia, ma rendono possibile fare della nozione di *Repräsentanz* il punto di «coincidenza» di senso e forza e la scaturigine dell'espressione di senso, ovvero della produzione creativa, simbolica e linguistica.

Vi è dunque «destino della pulsione» (*Triebchicksal*) nel senso che la pulsione possiede intrinsecamente, in modo non puramente vettoriale ma di 'orientamento al senso', una disposizione alla 'espressione rappresentazionale'.

Il fondamento, dunque, della 'vita simbolica' si salderebbe (secondo una formula non pienamente intelligibile) alla stessa 'vita espressiva' del *bios*. Quest'ultima, a sua volta, assumerebbe una connotazione preponderante di espressione/realizzazione simbolico-linguistica.

Con una simile rilettura di uno dei nodi cardine del freudismo (tanto gravido di problematicità quanto di fertilità teoretica), pare effettivamente possibile ancorare una teoria dell'identità narrativa su un fondamento psicologico o psicologico-spirituale. Forse, in effetti, non ci siamo allontanati tanto dalla giovanile idea del 'fondo simbolico' dell'umano, inteso come tutt'uno con quella terra 'interiore' e 'trascendente' del *mystère* e dell'interrogazione di senso.

Eppure, ancora non possiamo reputarci pienamente soddisfatti.

Se il fondamento teorico-argomentativo della teoria dell'identità narrativa deve, infatti, trovarsi su questo piano discorsivo e disciplinare, perché Ricoeur non vi ha fatto riferimento ulteriore, dopo gli anni Sessanta, e perché non ve ne è quasi traccia né nell'ambito delle opere e degli studi legati alla ermeneutica narrativa (e, dunque, alla teoria narrativa in generale), né nell'ambito della filosofia dell'*homme capable* sunto maturo delle sue pluridecennali ricerche antropologico-filosofiche ed ancoraggio della teoria dell'identità narrativa?

Il passaggio ermeneutico per la metapsicologia illustra ed arricchisce notevolmente l'intendimento delle funzioni espressive, rappresentative e comunicative umane, e certamente costituisce un fulcro della possibilità delle funzioni narrative come funzioni costitutive del processo di formazione e realizzazione dell'identità personale. Ma a noi, qui, non interessa una esplicazione e comprensione del funzionamento psicologico in sé e per sé tanto più che un margine ampio di 'flessione teorica' permane, se ritorniamo ancora sul

¹⁵ Id., *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Seuil, Paris, [1965] 2006, p. 133; tr. it. di E. Renzi, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Il melangolo, Genova, 1991, p. 145.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ivi, p. 127 (tr. it. p. 117).

¹⁸ Ivi, pp. 126-127 (tr. it. ibid).

nodo della *Repräsentanz*; margine di flessione tanto ampio quanto basta per ritematizzare la significatività e valenza del piano teorico-riflessivo proprio del discorso estetico (e cioè intendendo la rappresentazione in quanto tale, e non l'intreccio di 'spirito' e *bios*, quale fulcro espressivo del profondo e di ciò che costituisce la matrice dell'identità personale).

Ci interessa cogliere il fondamento teorico-argomentativo su cui Ricoeur basa la teoria dell'identità narrativa prima della determinazione di possibili ancoraggi teorico-teoretici all'interno del *parcours* speculativo ricœuriano e prima di percorrere nuovi itinerari interpretativi.

Conviene, a questo punto, volgere la nostra attenzione alla sua filosofia dell'*homme capable*. Forse è con questo approfondimento che troverà prova più cogente l'ipotesi del fondamento estetico piuttosto che psicologico dell'identità narrativa, o viceversa.

O, forse, questo approfondimento deve già, di per sé, considerarsi come terza possibile ipotesi: l'ipotesi del fondamento antropologico-filosofico, appunto.

3) Un fondamento antropologico?

Si è già richiamato il primo momento teorico del concetto di identità narrativa, ovvero presso il terzo tomo di *Temps et récit*, nell'ambito della teoria narrativa laddove ben diverso si rivela lo scenario generale e specifico in *Soi-même comme un autre*.

L'analisi dell'identità narrativa è qui sviluppata procedendo dal confronto con la problematica dell'identità personale o, anche (in linea con quanto Ricoeur quasi *en passant* anticipato in *Temps et récit*), prendendo in carico la complessa dialettica tra concezioni sostanzialiste e concezioni non sostanzialiste dell'identità, dialettica da cui egli trae vantaggio esprimendo con le nozioni di identità-*idem* ed identità-*ipse* «i due principali usi del concetto d'identità»¹⁹. Due nozioni che riflettono non semplicemente due distinti 'usi' ma due dimensioni dell'identità umana, biologica e storica, espressive (questo anzitutto Ricoeur rileva) di due modalità differenti di relazione al tempo, di «permanenza nel tempo»: il carattere e la parola data²⁰.

Tra tali dimensioni, che in qualche modo riattualizzano le problematiche dualistiche affrontate da Ricoeur negli anni Cinquanta (volontario/involontario), si dà un problema di raccordo e di mediazione, che il filosofo francese risolve proprio attraverso la nozione di identità narrativa. Questa 'entrebbe' nell'«intervallo di senso» tra il carattere e la parola data, ovvero «fra due limiti, un limite inferiore, in cui la permanenza nel tempo esprime la confusione dell'*idem* e dell'*ipse*, e un limite superiore, in cui l'*ipse* pone la questione della sua identità senza il soccorso e l'appoggio dell'*idem*»²¹. Ma se l'identità narrativa 'interiorizza' in tal modo la dialettica della medesimezza e dell'*ipseità* facendosene termine mediativo ed espressivo, ancora essa è chiamata in causa nell'articolazione della formazione ed espressione dell'identità personale sulla dialettica tra il piano dell'agire ed il piano della responsabilità morale²².

Dunque, da un lato, il percorso della riflessione che conduce l'individuo a sé, esige che la propria storicità sia ripercorsa nell'articolazione di temporalità e narratività, cioè che l'esperienza della temporalità sia sussunta narrativamente nella sua alternanza di permanenza e cambiamento, da un altro lato questo processo non è estraneo al processo di espressione attraverso l'azione e di espressione come «posizione imputabile», ovvero raccordata ad un ordine morale e sociale.

Un quadro dialettico complesso che la teoria narrativa aiuta a illuminare chiarendo e dimostrando, al contempo, la centralità funzionale dell'identità narrativa. Non solo

¹⁹ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 140 (tr. it. p. 204).

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 143 (tr. it. p. 207).

²¹ *Ivi*, p. 150 (tr. it. p. 214).

²² Cfr. *ivi*, p. 167 (tr. it. p. 231).

l'esperienza (narrata) del tempo come alternanza di permanenza e cambiamento opera in maniera necessitante attraverso il linguaggio, cioè attraverso la mediazione del raccontare e del raccontarsi.

Tra le categorie narrative, quella del personaggio non solo assimila e 'traduce' questa dialettica esperienziale di permanenza e cambiamento, ma saldando ad essa il discorso dell'azione permette la comprensione dell'individuo come colui che nel racconto compie l'azione, e come colui sul quale ricade la proiezione di responsabilità dettata dall'intreccio e dai motivi di senso tematizzati.

Il racconto non struttura solo l'azione ma anche l'identità del personaggio: una forma o funzione dell'identità che è narrativa; che è, appunto, identità narrativa. Da ciò non solo la possibilità del testo come specchio riflessivo e proiettivo per il lettore, ma la possibilità, per la persona, di costituirsi come «narratore della propria storia», di rappresentare se stesso come personaggio, entro la trama dei significati e motivi, reali e immaginativi, appartenenti alla propria storia di vita ed alla propria, peculiare, comprensione di sé.

L'atto del racconto permette all'individuo di comprender-si come creatore di significato.

La narrazione stessa è il processo attraverso il quale il significato e la ri-significazione prendono forma, si esprimono, producendo maturazione e cambiamento.

Contemporaneamente, tutto ciò si costituisce entro la circolarità dialettica delle maggiori funzioni dell'«uomo capace». Non solo, dunque, entro il circuito stretto dell'identità narrativa e delle funzioni narrative, che costituiscono un solo una manifestazione del 'potere' dell'*homme capable* (una manifestazione pregnante solo in momenti dati, specifici, e centrale solo nel senso della sua *funzionalità* di sintesi mediativa).

La fenomenologia ermeneutica del sé rivela quattro tratti definitivi dell'*homme capable*: il 'poter dire', il 'poter fare', il 'poter raccontare e raccontarsi', l'«imputabilità». Il primo può intendersi come la sfera dell'espressione e della comprensione; il secondo come la sfera dell'agire e del creare; il terzo come la sfera della rimodulazione riflessiva e rappresentativa, ovvero della configurazione e riconfigurazione narrativa dell'identità; il quarto come la sfera della responsabilità morale ed imputabilità sociale. Quattro tratti in perpetuo raccordo.

Considerando questo prospetto generale della filosofia dell'*homme capable*, il nocciolo fondativo sembra potersi individuare esclusivamente nel termine della 'capacità' –ma di una capacità che è del poter dire, poter fare ecc., cioè non solo del poter raccontare e raccontarsi, non solo capacità narrativa.

Per quanto pregnante e centrale, la costituzione dell'*homme capable* rivela parzialità e relatività del narrativo rispetto all'insieme dei poteri umani, e rispetto a quel complesso di 'dialettica' d'insieme che fa l'uomo, appunto, *homme capable*.

Epperò, ribadendo questa relatività della dimensione narrativa, non gettiamo ulteriore luce sul fondamento, giacché indicando il raccordo stretto tra l'identità narrativa alla filosofia dell'*homme capable* – e più teoreticamente alla nozione di capacità – non stiamo dimostrando automaticamente il fondamento antropologico-filosofico. Anzi, si riproduce una possibilità di flessione 'psicologica' analoga a quella prodottasi nel paragrafo precedente per l'estetica.

La nozione di capacità, infatti, non ci rimanderebbe alla funzionalità espressiva del profondo e dello psichico?

Tra le pagine di *Soi-même comme un autre* dedicate al tema dell'identità personale non pare prodursi alcun passaggio significativo in tal senso. Dobbiamo intenderlo, dunque, come un nodo irrisolto o non esplicitato oppure, peggio, come un punto debole, un punto di fragilità della concezione antropologico-filosofica ricœuriana?

Ma se questa filosofia dell'uomo non può darsi di per sé come fondamento (se non in linea generica, indicativa) dell'esperienza narrativa dell'identità, con ciò non può derivarsi

condizionalmente la conseguenza di una mancanza di fondamento nella stessa antropologia filosofica.

Al riguardo, anzi, considerando *Soi-même comme un autre* come insieme, pare potersi agevolmente individuare un saldo aggancio fondativo della filosofia dell'uomo presso i passaggi ontologici finali. Quel dinamismo di potenza/atto di aristotelica memoria trattato nell'ultima parte dell'opera sembra doversi riconoscere quale fondamento ontologico della concezione ricœuriana dell'*homme capable*. Anzitutto, infatti, l'intera opera gravida, direttamente o indirettamente intorno al fulcro della filosofia dell'uomo e della tematica dei poteri; *ergo*, anche lo studio ontologico conclusivo deve riferirsi a tale fulcro.

In occasione della *Lectio magistralis* tenuta a Barcellona nell'aprile del 2001, richiamando quest'opera spiegava:

l'opera nata dalle *Gifford Lectures* è infatti organizzata attorno a quattro usi principali dell' 'io posso'. Io posso parlare, posso agire, posso raccontare, posso considerarmi responsabile delle mie azioni, lasciare che esse siano imputate a me in quanto loro vero autore. Tali questioni mi permettevano di intrecciare, senza confonderle, le problematiche relative rispettivamente alla filosofia del linguaggio, alla filosofia dell'azione, alla teoria narrativa e infine alla teoria morale²³.

Non semplicemente «io posso», ma 'io posso agire'. E non solo 'io agisco in quanto posso' ma 'io posso in quanto agisco'. 'Io posso agire' attraverso atti di parola, atti del fare, attraverso narr-azioni e atti di responsabilità.

Vogliamo dire, che la filosofia dell'*homme capable* sussume pienamente, dal lato della coerenza/concordanza teorico-teoretica, quella dialettica di potenza-atto richiamata e sondata nella sezione ontologica dell'opera del 1990. È proprio in virtù di ciò che Ricœur liberamente può scrivere nel saggio *Dalla metafisica alla morale* (1994), in apparente contrasto con quanto dichiarato nella *Lectio magistralis* di Barcellona, che «la problematica del sé, che propongo in *Sé come un altro*, si dispiega su diversi livelli di accezione del verbo agire»²⁴.

Ora, questo ancoraggio ontologico della filosofia dell'uomo capace nella dialettica di potenza-atto conferisce una connotazione speculativa e teorica maggiormente determinata, ci pare, della nozione di 'capacità'.

La capacità è da intendersi proprio nel senso dialettico di liberazione ed espressione di un potenziale e di un potere, di concretizzazione e creazione nella forma di atto espressivo e fattivo di un che afferente alla sfera dell'esperienza umana. Così, seguendo questa catena di ragionamento, a tale dialettica di potenza-atto andrebbe a ricondursi sia l'espressione di senso come creatività espressiva estetica e sia l'espressione di senso come «*présentation représentative*» metapsicologica (e/o «vita simbolica» quale produzione spirituale).

Allora non possiamo che concludere che il fondamento della teoria ricœuriana dell'identità narrativa va ritrovato nella sfera onto-antropologica. Qui risiede il fondamento della teoria dell'identità narrativa e la giustificazione del legame necessitante tra esperienza narrativa e formazione dell'identità personale.

²³ P. Ricoeur, *Il mio cammino filosofico*, in: D. Jervolino, *Introduzione a Ricoeur*, Morcelliana, Brescia, 2003, p. 132.

²⁴ Id., *Dalla metafisica alla morale*, in Id., *Riflession fatta, Autobiografia intellettuale*, tr. it. D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1998, p. 110.

Marjolaine Deschênes

L'attention aux récits sur soi.

Paul Ricoeur et Carol Gilligan autour du tragique freudien

Peer-reviewed article. Received: April 04, 2015; Accepted: May 08, 2015

Abstract: This article shows that Paul Ricoeur and Carol Gilligan develop their theories of the self by borrowing critically from Freudian aesthetics, adding an ethical dimension missing in it. Ricoeur critiques, completes and endorses the Freudian interpretation of the *Oedipus*, while Gilligan rejects it, since she considers it distorted by patriarchal ideology. Both are reclaiming the Freudian theory of culture by focusing on what Freud called the «life drive» as opposed to the «death drive». But Ricoeur does not pay the same attention as Gilligan to patriarchal ideology conveyed by Greek tragedies. Thus, his ethics remains deeply rooted in the *language of the tragic conflict* (*Oedipus*, *Antigone*), while Gilligan's ethics seeks to renew the *language of pleasure* (*Cupid and Psyche*).

Résumé : Cet article montre que Paul Ricoeur et Carol Gilligan développent leurs théories du soi en puisant de manière critique à l'esthétique freudienne, y ajoutant la dimension éthique manquante. Si Ricoeur critique, complète et entérine l'interprétation freudienne de l'*Œdipe*, Gilligan se distingue davantage de Freud, qu'elle juge biaisé par l'idéologie patriarcale. Tous deux se réapproprient la théorie freudienne de la culture en mettant l'accent sur ce que Freud appelait la «pulsion de vie» par opposition à la «pulsion de mort». Mais comme Ricoeur n'accorde pas la même attention que Gilligan à l'idéologie patriarcale véhiculée par les tragédies grecques, son éthique reste profondément enracinée dans *le langage du conflit tragique* (*Œdipe*, *Antigone*), alors que celle de Gilligan cherche à *renouveler le langage du plaisir* (*Cupidon et Psyché*).

Key Words: *Aesthetics, Ethics, Feminism, Hermeneutics of the Self, Psychoanalysis*

Mots-clés : *Esthétique, éthique, féminisme, herméneutique de soi, psychanalyse*

S'il fallait trouver un titre résumant les travaux de Carol Gilligan depuis les années 1970, je lui accorderais volontiers celui d'*Attention aux récits tragiques sur soi*. Selon la psychologue, ces récits, symptomatiques de la culture occidentale, exercent une force d'effritement sur les capacités du soi, le conduisant à parler, d'une voix fausse, le langage de la dissociation. C'est là prendre au sérieux bien avant la lettre ce que Paul Ricoeur appelle, dans le cadre de sa «phénoménologie de l'homme [sic] capable», le «pouvoir-sur» que souvent, les agents exercent sur des patients. Ainsi notait Ricoeur, si l'homme est capable de dire, faire, (se) raconter, s'imputer responsable de ses actes, promettre et faillir auprès d'autrui¹, ces capacités sont souvent empêchées par la puissance des uns sur les autres. De fait, n'importe quelle féministe ferait valoir à Ricoeur qu'historiquement et aujourd'hui encore, les femmes forment une classe d'agents sociaux privée de ses capacités de dire, lire, écrire, raconter l'Histoire humaine, la leur².

Cet article montre que Ricoeur et Gilligan développent leurs théories du soi en puisant de manière critique à l'esthétique freudienne, y ajoutant la dimension éthique manquante.

¹ P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, Stock, Paris, 2004.

² Aujourd'hui, 2/3 des analphabètes au monde sont des femmes et «31 millions de filles en âge de fréquenter l'école primaire ne sont pas scolarisées. Il est probable que 17 millions d'entre elles n'iront jamais à l'école. Le nombre de filles scolarisées en primaire est inférieur de 5 millions à celui des garçons», cfr. UNESCO, *Rapport mondial de suivi sur l'éducation pour tous. L'éducation des filles – les faits*, Éditions Unesco, 2013.

Si Ricœur critique, complète et entérine l'interprétation freudienne de l'*Œdipe*, Gilligan se distingue davantage de Freud, qu'elle juge biaisé par l'idéologie patriarcale³. Tous deux se réapproprient la théorie freudienne de la culture en mettant l'accent sur ce que Freud appelait la «pulsion de vie» par opposition à la «pulsion de mort». Mais comme Ricœur n'accorde pas la même attention que Gilligan à l'idéologie patriarcale véhiculée par les tragédies grecques, son éthique reste profondément enracinée dans *le langage du conflit tragique* (*Œdipe, Antigone*), alors que celle de Gilligan cherche à renouveler *le langage du plaisir* (*Cupidon et Psyché*). L'article se découpe en trois sections :

- 1) je reviens sur le débat entre Ricœur et féministes sur l'*Antigone*;
- 2) j'expose la lecture ricœurienne de l'*Œdipe* et du tragique freudien, puis;
- 3) j'examine la critique féministe de ces mêmes thèmes chez Gilligan.

Je conclus en posant que Gilligan et Ricœur travaillent au même objet culturel : libérer la démocratie (et donc, les voix singulières) des idéologies, mais que Ricœur *reste aveugle* à celle du patriarcat.

1) En venant d'Antigone. Ricœur en terres féministes

Simone de Beauvoir⁴, femme capable, est l'une des premières à avoir tenté d'écrire une histoire des femmes qui n'en serait pas une *sur* elles et où, dans les termes de Ricœur, un agent exercerait ainsi son pouvoir sur un patient. Il s'agissait d'écrire à la fois une histoire des femmes, et de la féminité. Femmes : d'un point de vue marxiste, elles sont pour Beauvoir une classe sociale et, d'un point de vue phénoménologique, des corps situés historiquement (en cela elle intègre la phénoménologie de Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty et Jean-Paul Sartre). Féminité : elle est une construction sociale et culturelle, figurée surtout par la classe dominante des hommes, leur imaginaire, leurs institutions sociales, leurs œuvres de création et de pensée. Cette féminité construite, estime-t-elle, est associée par les pratiques des hommes et des femmes au sexe femelle, et réduit les femmes à leurs corps et à la procréation, donc à une *temporalité courte*, axée sur le présent et la répétition des tâches corporelles (procréer, nourrir, nettoyer, etc.) La classe des hommes, libérée des charges répétitives du soin, profite d'un *horizon temporel*⁵ : ils ont le loisir de développer leurs capacités de raconter l'Histoire du monde et la leur, racontant du même coup celle des femmes, mais d'un point de vue qui est le leur, celui de corps mâles historiquement situés. Cela est central chez Beauvoir : s'il est une capacité que les dominants ont historiquement retirée aux femmes et aux esclaves, c'est bien celle de raconter l'Histoire. Or Ricœur n'a jamais été dupe de ce fait, qui induit beaucoup de souffrance. Souffrance, dit-il à la suite de Sigmund Freud⁶, n'est pas douleur. C'est être

³ Gilligan et les féministes ne sont pas les seules à rejeter l'interprétation freudienne d'*Œdipe Roi*. Selon Roudinesco et Plon, «L'interprétation freudienne de la tragédie de Sophocle a (...) suscité de très nombreuses discussions chez tous les spécialistes de la mythologie grecque, notamment en France». Jean-Pierre Vernant a critiqué cette lecture psychologisante de la tragédie antique (1967). Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans *L'Anti-Œdipe* (1972), «ont critiqué l'œdipianisme freudien qui à leurs yeux réduisait la libido plurielle de la folie (et de la schizophrénie) à un enfermement familiariste de type bourgeois patriarcal». Cfr. E. Roudinesco et M. Plon, «Œdipe (complexe d')», in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Fayard, Paris, 2000 [1997], pp. 757-762 (p. 761).

⁴ S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe* I-II, Gallimard, Paris, 1949.

⁵ Ces différences genrées de temporalités persistent aujourd'hui selon les sociologues M. Bessin et C. Gaudart, *Les temps sexués de l'activité : la temporalité au principe du genre?*, in "Temporalités", 9, mis en ligne le 28 sept. 2009. Consultation 3 avril 2015 : <http://temporalites.revues.org/979>.

⁶ S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, trad. Ch. et J. Odier, PUF, Paris, 1971 [1929].

privé de voix, de parole et d'identité narrative, du pouvoir de figurer sa propre vie en la racontant aux autres et à soi-même. Cela dit, Ricœur se penche-t-il concrètement sur la condition des classes opprimées? Prend-il réellement en compte les «sans voix»?

Certaines féministes ont déjà critiqué l'herméneutique de soi, la poétique et la phénoménologie de l'homme capable ricœuriennes, par exemple dans un livre dirigé par Morny Joy en 1997, où Pamela Sue Anderson critique l'interprétation ricœurienne de l'*Antigone* de Sophocle⁷. Dans *Soi-même comme un autre* en effet, Ricœur propose un «Interlude» à la 9^e étude⁸. Il déclare d'entrée de jeu que *pour donner au conflit éthique toute son importance*, comme Friedrich Hegel avant lui, il en appelle à la tragédie grecque *Antigone* plutôt qu'*Œdipe Roi*. Il note aussi, se référant à George Steiner et à Simone Fraisse,⁹ combien l'*Antigone* a été l'une des tragédies les plus reprises en Occident, «avant que Freud ne donne sa préférence à *Œdipe Roi*» (SA, p. 283, note 3). C'est l'une des raisons pour lesquelles Ricœur se penche sur l'*Antigone*, en plus du fait que selon lui, nulle autre tragédie ne donne aussi bien à voir «le caractère inéluctable du conflit dans la vie morale», tout en esquissant une sagesse pour s'y orienter. En s'inspirant à la fois de Hegel (*Phénoménologie de l'esprit, Esthétique*), Steiner (*Antigones*) et Martha C. Nussbaum (*The Fragility of Goodness*, 1986), Ricœur suggère que les protagonistes (Antigone, fille d'Œdipe, et son grand oncle Créon, roi de Thèbes), souffrent d'une part d'une «étroitesse d'angle» dans leur délibération morale (Hegel), mais aussi d'une «stratégie d'évitement à l'égard des conflits internes» (Nussbaum; cfr. SA, p. 284), et que c'est cette seconde souffrance tragique qui peut instruire la sagesse pratique.

Polynice, frère d'Antigone, devient ennemi de la cité lorsqu'il meurt d'une bataille avec son frère Étéocle (où tous deux s'entretuaient pour obtenir le trône). Le roi Créon interdit qu'il soit enterré à Thèbes, tandis qu'Antigone souhaite lui offrir «une sépulture conforme aux rites» (SA, p. 282), dans la cité. Ricœur, comme Hegel, voit chez Créon un sens étroit de la *polis*, de la loi et du devoir citoyen, et chez Antigone, un sens étroit de la famille, de la sororité et du devoir familial : «ce sont bien deux visions partielles et univoques de la justice qui opposent les protagonistes» (SA, p. 285). Antigone enfreint le décret de Créon et enterre son frère, après quoi elle est bannie de la cité et devient, selon Ricœur, la souffrance même. Selon lui, Antigone incarne la conviction par opposition à la justice formelle, et tout le génie de la tragédie consiste à instruire le public, par la catharsis, du conflit entre conviction et justice : «cette transition de la catharsis à la conviction consiste pour l'essentiel dans une méditation sur *la place inévitable du conflit dans la vie morale*. C'est sur ce chemin que notre méditation croise celle de Hegel» (SA, p. 288, je souligne). En effet, Ricœur suit Hegel en pensant que ce que nous enseigne encore la tragédie, c'est que la vie morale est irréductiblement faite de conflits, cela à cause de «l'unilatéralité des caractères» et des «*principes* moraux confrontés à la complexité de la vie» (SA, p. 290, Ricœur souligne). Or les caractères semblent, pour Hegel tout comme pour Ricœur dans ce passage, typiquement genrés : les femmes sont liées à la vulnérabilité, et les hommes, au

⁷ P. S. Anderson, *Re-reading Myth in Philosophy: Hegel, Ricoeur and Irigaray Reading Antigone*, in M. Joy (dir.), *Paul Ricoeur and Narrative. Context and Contestation*, University of Calgary Press, Calgary, 1997. Cfr aussi les chapitres de M. Joy, *Writing as Repossession: The Narratives of Incest Victims*, pp. 35-49; H. M. Buss, *Women's Memoirs and the Embodied Imagination: The Gendering of Genre that Makes History and Literature Nervous*, pp. 87-96.

⁸ P. Ricœur, *Interlude. Le tragique de l'action*, in *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, pp. 281-290. Dorénavant, les références à ce livre se liront ainsi : (SA, p. 281-290).

⁹ Il se réfère à G. Steiner, *Antigones*, Oxford University Press, Oxford, 1984; S. Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, Colin, Paris, 1973.

politique. Pour les deux philosophes, les tragédies, particulièrement celle d'*Antigone*, illustrent des *conflits irréconciliables* entre des binarismes tels que homme/femme, société/individu, humain/divin (SA, p. 283). En effet, si Créon constate à la fin son étroitesse d'esprit, il le fait trop tard, puisque Antigone est morte. Tel est le tragique : la sagesse ne s'acquiert que par la médiation de l'*irréparable* et de l'*inéluçtable*.

Helen M. Buss déplorera elle aussi cette lecture binaire du tragique chez Hegel et Ricœur¹⁰. Quant à Anderson, elle critique le fait que selon les deux philosophes, la «faute morale» d'*Antigone* relève tout bonnement d'un manque de connaissance du politique. C'est là, écrit-elle dans un esprit beauvoirien :

the way in which (male) philosophers in particular have formulated, perhaps unconsciously, these interpretations of women by reading myth. And, at risk of platitude, it does seem remarkable that specific myths of women and of femininity continue to have a consistent hold on individuals and cultures, male and female¹¹.

Pourtant, comme elle le note, il est possible de réinterpréter ces mythes différemment, ce qu'ont d'ailleurs déjà fait des féministes telles qu'Annie Pritchard et Luce Irigaray¹². Si, comme le répète souvent Ricœur, il revient à l'homme capable de parler et de se constituer un soi par le détour, notamment, de l'interprétation des œuvres de culture, sans doute les féministes ont-elles raison de réclamer cette *capacité de voix* pour les femmes, et ce que j'appelle pour ma part une «capacité d'attention aux récits tragiques sur soi». Toutefois, qu'en est-il de ce que Gilligan nomme «la capacité d'entendre les voix différentes»? L'homme capable ricœurien possède-t-il *aussi* cette capacité-là? Considérant l'histoire des femmes et celle de la philosophie, force est de répondre par la négative et, considérant les travaux de Gilligan, force est de constater que cette capacité fait défaut à une bonne partie des humains. Comme le remarque Anderson, il n'est pas anodin que Ricœur place sa réflexion sur l'*Antigone*, symbole du féminin vulnérable dans sa perspective et celle de Hegel, dans un intermède où, dit-il, la tragédie est non-philosophie, et vient l'instruire de l'extérieur, comme une Autre, une étrangère. De ce point de vue, ni la tragédie, ni *Antigone* ne réfléchissent, ni n'ont accès au *logos*, et ce qu'elles enseignent est la vulnérabilité devant l'implacable destin, «les sources immémoriales du malheur», dans les mots de Ricœur (SA, p. 281).

Anderson passe en revue les critiques féministes adressées à l'*Antigone* de Hegel. Elle cite Patricia Jagentowicz Mills, qui écrit que dans le cadre de sa *Phénoménologie de l'esprit* et sa *Philosophie du droit*, «in choosing this seemingly atypical family [celle d'*Antigone*, fille d'*Œdipe*] to represent the family as natural ethical life, Hegel gives significance to the Oedipus myth long before Freud»¹³ et, partant, à la question de l'inceste, bien que Hegel se figure le lien d'*Antigone* à son frère comme une relation sans désir¹⁴. Après Hegel, estime Anderson, on peut repérer trois tendances interprétatives de l'*Antigone*. 1) Celle qui reste dans les rets hégéliens en ne modifiant pas beaucoup sa

¹⁰ H. M. Buss, *Antigone, Psyche, and the Ethics of Female Selfhood: A Feminist Conversation with Paul Ricoeur's Theories of Self-Making in "Oneself as Another"*, in J. Wall, W. Schweiker et W. D. Hall (éd.), *Paul Ricoeur and Contemporary Moral Thought*, Routledge, New York/London, 2002, pp. 64-79.

¹¹ P. S. Anderson, *Re-reading Myth in Philosophy...*, in M. Joy, cit., p. 52.

¹² Anderson se réfère à A. Pritchard, *Antigone's Mirrors: Reflection on Moral Sadness*, in "Hypathia", 7.3, 1992, p. 81; L. Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, 1974.

¹³ P. S. Anderson, *Re-reading Myth in Philosophy...*, in M. Joy, cit., p. 57. Elle se réfère à P. J. Mills, *Hegel's Antigone*, in "The Owl of Minerva", 1986, pp. 131-152.

¹⁴ Ibid.

perspective (Nussbaum¹⁵, Ricœur); 2) celle qui prend au sérieux les motifs rationnels d'Antigone pour décider de confronter la loi (Mills); enfin 3) une critique radicale qui rompt avec Hegel pour subvertir l'opposition mâle/femelle qu'il voit dans l'*Antigone*. Ici, des auteures comme Tina Chanter, Annie Pritchard et Luce Irigaray «read Hegel's Antigone against him, seeking to collapse the binary oppositions by playing upon various nuances of gender identities»¹⁶. Pourquoi ne pas penser, en effet, qu'Antigone fait preuve non pas d'irrationalité ou de vulnérabilité, mais bien plutôt des vertus traditionnellement guerrières (colère, honneur, courage) dans le geste de désobéir à la loi patriarcale qui est, de plus, incestueuse d'un bout à l'autre? Donnant ainsi à son frère, contre la loi, le rite funéraire, elle effrite les frontières entre public et privé¹⁷, masculin et féminin, justice et amour.

Anderson affirme que Ricœur s'est borné, en suivant Hegel, Steiner et Nussbaum, à une interprétation traditionnelle, patriarcale et typiquement genrée de l'*Antigone*. Selon elle, la tâche qui subsiste en regard de la représentation des femmes dans les mythes consiste à reconnaître en eux, comme Hans Blumenberg, «a constancy of a narrative core and the variability of a mythical margin»¹⁸. Mais sur cette question des variations imaginatives, j'ai déjà suggéré que si selon Ricœur, la littérature permet au soi de se composer des variations temporelles imaginatives sur la base de l'invariant historique¹⁹, il reste que ce dernier est encore aujourd'hui la création sédimentée des hommes, invariant autour duquel il n'est pas facile de proposer des variations²⁰. En fait, les philosophes ont-ils la capacité d'entendre les voix différentes? Ricœur, dans le livre de 1997 dirigé par Joy, a admis à ses critiques féministes que «[s]on analyse visant l'humanité commune souffre des limites propres à une réflexion et à une écriture masculines (...)»²¹, mais pour ajouter aussitôt ceci : «les compléments et rectifications que des écrivains du sexe féminin apportent à mes analyses ne me paraissent pas néanmoins requérir un remaniement fondamental de mes thèses sexuellement neutres»²². Buss sera fort déçue de cette réponse. Jugeant déjà en 1997, à tort, que Ricœur ne tient compte ni des émotions ni de la corporéité²³, elle insinue en 2002 qu'en s'inspirant du plus misogyne des philosophes par ses appels à Aristote, Ricœur devrait revoir sa philosophie et son éthique de fond en comble²⁴. Je m'écarte de ces jugements rapides. Car Ricœur avait aussi ajouté :

¹⁵ Nussbaum entérine la pensée de Ricœur sur le tragique dans *Ricoeur on Tragedy: Teleology, Deontology and Phronesis*, in J. Wall et al. (éd.), *Paul Ricoeur and Contemporary Moral Thought*, cit., pp. 264-278.

¹⁶ P. S. Anderson, *Re-reading Myth in Philosophy...*, in M. Joy, cit., pp. 58. Je n'ignore pas que Judith Butler s'inscrit dans cette école avec son *Antigone's Claim: Kindship between Life and Death*, Columbia University Press, New York, 2000.

¹⁷ Ibid., p. 60.

¹⁸ Ibid., p. 64. Anderson se réfère à H. Blumenberg, *Work on Myth*, MIT Press, 1985, p. 34.

¹⁹ P. Ricœur, *La fiction et les variations imaginatives sur le temps*, in *Temps et récit 3*, Seuil, Paris, 1985, pp. 229-251.

²⁰ M. Deschênes, *Ricœur et Butler. Lumières sur le débat sexe/genre, à travers le prisme de l'identité narrative*, in "Études Ricoëuriennes/Ricoeur Studies", 4.1, 2013, pp. 113-129. doi:10.5195/errs.2013.170.

²¹ P. Ricœur, *A Response by Paul Ricoeur/Une réponse de Paul Ricoeur*, in M. Joy (éd.), *Paul Ricoeur and Narrative*, cit., pp. xxxix-xxix (p. xlvii).

²² Ibid.

²³ Buss étaye maladroitement sa critique en se référant à Judith Butler qui, contrairement à Ricœur, renonce totalement à l'ontologie et au réalisme quels qu'ils soient. *L'embodiment non naturaliste des philosophes de l'existence* (y compris Beauvoir) est bien rendu chez Ricœur, et rejeté par Butler (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London/New York, 1990; *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, "Theatre Journal", 40.4, 1988, pp. 519-531).

²⁴ H. M. Buss, *Antigone, Psyche, and the Ethics of Female Selfhood...*, in J. Wall et al., cit.

en particulier, je persisterai à dire que même la figure éminemment féminine d'Antigone témoigne d'un conflit intéressant l'humanité commune, celui des rapports entre lois non écrites et celles que le pouvoir politique édicte. *Ce n'est pas seulement dans le texte que la figure d'Antigone fait irruption, mais dans la structure du pouvoir. Du même coup, elle rompt avec les stéréotypes du pouvoir politique et d'abord avec ceux relatifs à la condition féminine interprétée par la figure masculine du pouvoir*²⁵.

Dans cet extrait, Ricœur paraît clairement s'intéresser à une figure féminine non en ce qu'elle représente l'éternel féminin décrit par Beauvoir, mais plutôt en ce qu'elle ébranle les fondements mêmes du patriarcat où, de tout temps, les hommes ont fabulé un féminin obéissant. Ricœur semble ici reconnaître, un peu comme Chanter, Pritchard et Irigaray, qu'*Antigone affole les codes du pouvoir*, du politique et du genre. D'ailleurs, dans ce texte où il réplique aux féministes, Ricœur reconnaît d'emblée que ses travaux ont plutôt laissé «dans l'ombre la face d'impuissance» des humains, celle des infirmités corporelles ou celle de «l'interférence de pouvoirs étrangers capables de diminuer, d'empêcher, de ruiner les pouvoirs propres»²⁶. Que la capacité de se raconter ne soit pas donnée à tous, Ricœur en convient en citant le cas des «rescapés des camps d'extermination», qui peinent à «élever leur mémoire blessée au plan de l'expression verbale par le récit»²⁷.

Que la mémoire blessée de la classe «femmes» peine elle aussi encore à cette «élévation», Ricœur ne le dit pas, mais d'autres le font²⁸. Ricœur cite aussi l'incapacité, pour certaines personnes, «à entrer dans un ordre symbolique», ce qui «a pour effet l'impuissance à dériver du rapport à la norme le caractère *morale*ment signifiant de l'action»²⁹. Certes il ne vise pas ici en particulier la classe «femmes», mais force est de constater que cela met les bons mots sur l'expérience de plusieurs féministes, les théoriciennes du *care* en particulier, qui ne voient plus comment la norme formaliste pourrait à elle seule donner un sens moral à l'action. Ricœur va jusqu'à se réclamer de Françoise Héritier dans ce texte³⁰, et de son féminisme à la fois différentialiste et universaliste, ce qui revient, chez Ricœur, Héritier et Beauvoir tout à la fois, à reconnaître que chaque personne est un corps sexué, situé dans l'Histoire et soumis à une hiérarchisation sociale des valeurs – masculines et féminines –, pour le meilleur et pour le pire (souvent pour le pire).

Toujours dans ce texte, Ricœur avoue qu'il est alors «moins soucieux d'argumenter au plan de la métapsychologie freudienne» que de s'interroger plutôt

sur le sens de l'expérience analytique elle-même, dans la mesure où une part significative de la souffrance psychique s'y révèle confrontée à la quête d'expression langagière et trouve un secours dans la médiation d'un tiers qui en quelque sorte «autorise» la parole³¹.

²⁵ P. Ricœur, *A Response...*, in M. Joy, cit., p. xlvii, je souligne.

²⁶ Ibid., p. xlvi.

²⁷ Id.

²⁸ F. Henriques, *The Need for an Alternative Narrative to the History of Ideas or To Pay a Debt to Women*, "Études ricœuriennes/Ricoeur Studies", 4.1, 2013, p. 7-20, doi:10.5195/errs.2013.172; M. Dumont, *Pas d'histoire, les femmes! Réflexions d'une historienne indignée*, Éd. du remue-ménage, Montréal, 2013.

²⁹ P. Ricœur, *A Response...*, in M. Joy, cit., p. xlvi. Cfr. aussi P. Ricœur, *Le Juste 2*, Éd. Esprit, Paris, 2001 (*De la morale à l'éthique et aux éthiques*, pp. 55-68; *Autonomie et vulnérabilité*, pp. 85-105).

³⁰ Il se réfère à F. Héritier, *Masculin/Féminin I-II*, Odile Jacob, Paris, 1996, 2002. Cfr. aussi *Parcours de la reconnaissance*, cit., p. 280.

³¹ P. Ricœur, *A Response...*, in M. Joy, cit., p. xlvi.

En ce sens, il affirme aussi qu'il accorderait dorénavant plus d'attention à la *mimèsis I* qu'à la *mimèsis II*, soit au monde de l'action pré littéraire, là où se logent les récits ordinaires de souffrance et «les blessures, les abus, les défaillances de la mémoire individuelle et collective»³².

En 2010, Anderson revient sur ce dialogue avec Ricœur et Buss sur le féminin et le mythe, soulignant que les plus récents travaux de Ricœur peuvent se rapprocher des soucis féministes³³. Elle cite notamment *Autonomie et vulnérabilité* dans *Le Juste 2*, et les textes où la phénoménologie de l'homme capable et le *conatus* de Spinoza sont à l'honneur (SA et *Parcours de la reconnaissance*). De toute évidence, elle s'oppose aux critiques mal fondées formulées par Buss en 2002. Comme elle, je me rappelle du souci qu'a eu Ricœur de reconnaître les voix blessées que l'Histoire aura laissées sans capacité de se raconter. Néanmoins, force est de constater que sept ans après ce dialogue en terres féministes, Ricœur délaisse *Antigone* pour privilégier *Œdipe* à l'instar de Freud, en proposant la même interprétation patriarcale du tragique que dans *l'Essai sur Freud* et *Le conflit des interprétations*³⁴.

2) *Œdipe* antithétique et nouveau tragique chez Ricœur

Selon Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, c'est dans une lettre de 1897 que «Freud interprète pour la première fois la tragédie de Sophocle en en faisant le point nodal d'un désir infantile incestueux (...)»³⁵. À partir de là, «Œdipe roi (et le complexe qui s'y rapporte) est présent dans toute son œuvre de 1897 à 1938»³⁶. Ricœur écrit :

Une étude purement historique, soucieuse de suivre l'évolution de la pensée de Freud sur la culture, devrait commencer par *L'interprétation des rêves* [1900]; c'est là que Freud a posé la première fois et pour toujours, en interprétant l'*Œdipe-Roi* de Sophocle et l'*Hamlet* de Shakespeare, l'unité de la création littéraire, du mythe et du travestissement onirique (CI, pp. 124-125).

On verra plus loin que selon Gilligan, c'est en effet à partir de ce livre que Freud s'est le plus rallié à l'idéologie patriarcale ambiante, allant jusqu'à poser, dans *Malaise dans la civilisation*, que toute culture ne s'érige que sur la base d'un conflit résultant de l'ambivalence amour/haine à l'égard du père, des pulsions agressives et autodestructrices, c'est-à-dire de la pulsion de mort, que Freud considère plus forte que l'éros. Il n'est de raffinement de la culture selon Freud qu'en vertu d'un élargissement proportionnel du sentiment de culpabilité³⁷, et c'est ce que Gilligan refuse de lui concéder³⁸, *contrairement à Ricœur*.

³² Ibid., p. xlvii.

³³ P. S. Anderson, *Ricoeur and Women's Studies: On the Affirmation of Life and a Confidence in the Power to Act*, in S. Davidson (éd.), *Ricoeur Across the Disciplines*, Continuum, New York/London, 2010, pp. 142-164.

³⁴ P. Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Seuil, Paris, 1965; *Le conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 1969. Dorénavant, les références à ces livres se liront ainsi (ESS, p. 99; CI, p. 99).

³⁵ E. Roudinesco et M. Plon, «Œdipe»..., cit., p. 758.

³⁶ Ibid. Roudinesco et Plon rappellent que selon Jean Starobinski, Freud distingue le héros ancien (Œdipe, l'inconscient déguisé en destin), le héros moderne (Hamlet, subjectivité coupable) et le héros contemporain (chez les trois frères Karamazov : la «pulsion meurtrière elle-même»).

³⁷ S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, cit.

³⁸ À la fin de *Malaise dans la civilisation*, toutefois, Freud évoque la nécessité de l'altruisme («aspiration à l'union») si l'on ne veut pas que la civilisation s'effondre (ibid., p. 101), et c'est de cette mince ouverture que part Gilligan (*In a Different Voice*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts/London, 1982, p.

Freud estimait que l'Œdipe était sa découverte centrale³⁹, et que son texte clé à cet égard était *Totem et tabou*, livre rédigé en référence aux travaux ethnologiques de Georges Frazer⁴⁰. Selon Freud, l'interdit social de l'inceste et le sentiment de culpabilité qui en découle (ainsi que les rites totémiques et religieux), provient du meurtre primitif du père tyrannique et de la culpabilité qui s'ensuit, ce qu'illustrerait d'ailleurs la tragédie *Œdipe Roi*. Comme le soulignent Roudinesco et Plon, «à l'Œdipe Freud ajoute la thèse de la libido unique d'essence mâle qui crée une dissymétrie entre les organisations œdipiennes féminine et masculine»⁴¹. C'est bien sûr l'une des raisons pour lesquelles plusieurs féministes ont critiqué la psychanalyse freudienne⁴².

Dans *l'Essai sur Freud*, Ricœur critique l'interprétation freudienne de la tragédie *Œdipe*, et il reprend ce passage presque mot pour mot dans *Le conflit des interprétations*, puis brièvement dans *Parcours de la reconnaissance*, sans jamais modifier sa propre perspective sur l'Œdipe⁴³. D'abord, en 1965, Ricœur rappelle que Freud ne pense pas, comme l'interprétation classique le suggère, qu'*Œdipe Roi* est une «tragédie du destin, construite sur le contraste entre la toute-puissance des dieux et la vanité de l'effort humain brisé par le malheur» (ESS, p. 495). Freud se détache aussi de «l'interprétation théologique, concernant le conflit de la Providence et de la liberté» (ESS, p. 496). Plutôt : «Sa destinée nous émeut, dit Freud, parce qu'elle aurait pu être la nôtre, parce que dès avant notre naissance, l'oracle a prononcé contre nous cette même malédiction». (...) «Œdipe qui tue son père, épouse sa mère, ne fait que réaliser un des vœux de notre enfance...» (ESS, p. 495)⁴⁴. C'est dire que Freud projette sa propre théorie dans le texte, comme le fera Martin Heidegger avec les poésies de Friedrich Hölderlin.

C'est alors que Ricœur entérine l'interprétation de Freud, mais en lui ajoutant une seconde couche interprétative, antithétique, contenue en germe dans celle de Freud, pour ensuite faire la synthèse entre les deux, entre déguisement/dévoilement; entre régression/progression (cfr. aussi CI, p. 167). La thèse de Ricœur est ici que la véritable tragédie de l'Œdipe ne réside pas dans l'inceste ni le parricide, qui ont déjà eu lieu, mais plutôt dans la reconnaissance de soi-même à laquelle Œdipe est conduit. Il s'agirait alors d'une «tragédie de la conscience de soi» (ESS, p. 496), qui n'est pas celle d'Œdipe l'enfant abandonné, mais d'Œdipe roi, adulte, qui résiste à voir et à admettre la vérité de son identité. Contrairement à ce que pose Freud, Ricœur pense qu'Œdipe représente non pas

48). Si pour Freud la vie en communauté et l'aspiration au bonheur individuel (qu'il appelle «égoïsme») semblent incompatibles, Gilligan veut montrer le contraire. L'éthique qu'elle propose est à la fois amour et respect de soi, de l'autre, du monde.

³⁹ E. Roudinesco et M. Plon, «Œdipe»..., cit., p. 759. Ils renvoient à Freud, *L'Abrégé de la psychanalyse*.

⁴⁰ S. Freud, *Totem et tabou*, trad. S. Jankélévitch, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1972 [1913], p. 11, note 2. Il se réfère à G. Frazer, *Totemism and exogamy* (1910) en 4 vol., et à Andrew Lang, *The Secret of the Totem* (1905). Notons que les travaux de Frazer sont considérés désuets par l'anthropologie sociale contemporaine. Cfr. P. Bonte, M. Izard et al. (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 4^e éd., Quadrige/PUF, Paris, 2010.

⁴¹ E. Roudinesco et M. Plon, «Œdipe»..., cit., p. 759.

⁴² J. Mitchell est l'une des rares féministes entérinant la description freudienne de la psyché féminine, s'opposant ainsi à de Beauvoir, Betty Friedman, Eva Figes, Germaine Greer, Shulamith Firestone, Kate Millet et Luce Irigaray. Cfr. F. Collin, *Juliet Mitchell*, *Psychanalyse et féminisme*, éd. *Des Femmes*, "Cahiers du Griff", 8.8, 1975, pp. 73-74.

⁴³ Voir respectivement P. Ricœur, *Reprise dialectique du problème de la sublimation et de l'objet culturel* (ESS, pp. 495-503); *Herméneutique et psychanalyse* (CI, pp. 99-207); *La lutte pour la reconnaissance et l'amour*, in *Parcours de la reconnaissance*, cit., pp. 119-124.

⁴⁴ Cfr. aussi (CI, p. 116), où il renvoie à S. Freud, *L'interprétation des rêves*. Ricœur juge que la lecture de Freud est «possible, éclairante, nécessaire» (ibid., je souligne).

tant nos désirs inavouables d'enfants, mais bien plutôt notre orgueil de «rois» puissants, et notre résistance d'adultes à voir que nous sommes toujours déjà coupables, sans l'avoir su. La faute – celle d'Œdipe, et la nôtre –, n'est pas affaire de libido ou de fantasme, *mais bien de colère* devant la «vérité» de notre identité, que l'on refuse d'admettre. Si Œdipe n'est pas coupable, au sens éthique, du parricide et de l'inceste, il l'est toutefois de résister à reconnaître son identité (ESS, p. 496).

Il y a donc pour Ricœur deux drames dans l'*Œdipe Roi* : l'un qui a déjà eu lieu dès la naissance mystérieuse, représentée par le Sphinx (que Ricœur associe à l'inconscient); l'autre qui porte sur la reconnaissance de soi et est représenté par le voyant Tirésias (Ricœur l'associe à l'esprit). En termes hégéliens, Ricœur estime qu'Œdipe ne peut parvenir à se reconnaître lui-même sans la médiation d'un autre, en la personne de Tirésias qui, physiquement aveugle, voit pourtant la vérité d'Œdipe, de l'intérieur. Le cœur de la tragédie est pour Ricœur non pas la naissance mystérieuse, la libido ou l'inconscient, mais l'esprit et la conscience; *c'est la colère* d'Œdipe luttant entre vérité et non-vérité, et qui résiste au vrai. «C'est pourquoi Œdipe, voyant la lumière du jour, mais aveugle sur lui-même, n'accédera à la conscience de soi qu'en devenant lui-même le voyant-aveugle» (ESS, p. 497). Il doit donc, comme Créon l'y enjoint, renoncer à sa puissance royale, à son faux statut de maître, et à tout ce qui est extérieur, pour se tourner vers l'intérieur et la «vérité» du soi.

Arrimant ici Freud et Hegel, Ricœur estime que la tragédie *Œdipe Roi* nous touche encore parce qu'elle représente le travail sur soi que permet la psychanalyse à *titre de lutte pour la reconnaissance* de soi par la parole et la médiation d'un tiers (ESS, p. 498). Dans cette lutte, pense Ricœur, *la colère* de l'adulte (qui se croit roi et maître) *est une faute* parce que déni de la réalité; mais c'est une faute nécessaire, *inéductible*, parce que nul n'est responsable de sa propre naissance. Tel est le tragique : «le lien souterrain entre la colère d'Œdipe et le pouvoir de la vérité est ainsi le noyau de la tragédie véritable. On pourrait dire que ce noyau n'est pas le problème du sexe, mais celui de la lumière» (ESS, p. 497, cfr. aussi CI, pp. 117-118), c'est-à-dire celui de la reconnaissance de soi par la médiation d'un autre. Remarquons que tout cela est extrêmement kierkegaardien. Pour Søren Kierkegaard en effet, la *faute originelle* de l'existant est celle d'une chute dans le fini, l'existant ne pouvant dès lors parvenir à lui-même que par le chemin de multiples médiations au cœur d'une dialectique définitivement brisée. Ricœur en effet rejette, à l'instar du Danois, l'idée hégélienne d'une dialectique totalisante⁴⁵.

Si pour Freud la création littéraire révèle les symptômes d'un écrivain (régression, déguisement), pour Ricœur elle fait bien plus : en tant qu'objet culturel reçu par un public, l'œuvre d'art donne à voir des symptômes *communs*, culturels, et esquisse une solution à ces symptômes (dévoilement, progression... vérité). Pour proposer cette antithétique et en arriver à cette synthèse, Ricœur s'inspire de Hegel (ESS, pp. 487-494) et de l'objectivation

⁴⁵ Dans *Kierkegaard et le mal* (P. Ricœur, *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Seuil, Paris, 1992 [1963], pp. 15-28), Ricœur se penche sur *Le concept de l'angoisse* (1844) et *La maladie à la mort* (1849). Il pense avec Kierkegaard que la question du mal est ce qui empêche la dialectique hégélienne d'atteindre sa totalisation. Dans *Philosopher après Kierkegaard* (ibid., pp. 29-45), Ricœur analyse *Post-Scriptum non scientifique aux «Miettes philosophiques»*, et affirme que Kierkegaard y pratique une «dialectique acérée», «rompue» entre diverses catégories existentielles sorties de son imaginaire plus que de son vécu, et qui donnent lieu à une «hyper-philosophie, jusqu'à la caricature et à la dérision» (p. 36). Ricœur rejoint Kierkegaard contre Hegel : «je ne suis pas le discours absolu; exister, c'est ne pas savoir, au sens fort du mot; toujours la singularité renaît en marge du discours. Il faut donc un autre discours qui en tienne compte et le dise» (p. 43).

de l'esprit décrite dans *La phénoménologie de l'esprit*. Partant, comme dans *L'homme faillible*, du *thumos* platonicien et de la triple requête thymique chez Immanuel Kant, Ricœur écrit : «Je voudrais montrer ici l'appartenance de cette triple requête, d'une part à une phénoménologie de style hégélien, d'autre part à une érotique de style freudien» (ESS, p. 488).

L'idée est que chaque requête thymique subjective s'inscrit objectivement dans une institution (l'*avoir* dans l'économie, le *pouvoir* dans le politique, l'*estime de soi* dans la culture). Ainsi *se constitue le soi*, dans le cœur et le désir, entre corps et pensée, entre *bios* et *logos* (selon moi, l'herméneutique de soi est déjà présente dans *La philosophie de la volonté*). «C'est seulement avec le *thumos* que le désir revêt le caractère de différence et de subjectivité, qui en fait un soi...» (ESS, p. 487)⁴⁶. Si à l'*avoir* correspondent les choses et au *pouvoir*, les institutions, au *valoir* correspondent «les œuvres et les monuments du droit, de l'art et de la littérature» (ESS, p. 490), soit les «objets culturels». Ricœur poursuit : «C'est à travers ces œuvres, par la médiation de ces monuments, que se constitue une dignité de l'homme et une estime de soi. C'est à ce niveau enfin que l'homme peut s'aliéner, se dégrader, se tourner en dérision, s'annihiler» (ESS, p. 491). Ici la question des féministes prend tout son sens : qu'en est-il des femmes que l'on a empêchées de faire œuvre? Et de la manière dont les hommes les ont représentées – et les représentent encore – en arts?

En 1969, Ricœur revient sur l'*Œdipe*. Prenant distance avec ce qu'il a pu écrire en 1950⁴⁷, il estime que notre culture n'a pas encore assez enregistré les conséquences des philosophies de Nietzsche, Freud et Marx, et que l'*Œdipe Roi* tel qu'interprété par Freud représente bien notre difficulté à *voir* et à encaisser l'humiliation qu'il a décrite (CI, p. 152) – à savoir que l'on n'est pas si maîtres de notre conscience. Comme Œdipe, nous résisterions à la «vérité», qui est celle de la non-transparence à soi-même. Freud a-t-il voulu resserrer la morale (en sacrifiant les pulsions), ou la relâcher (en les libérant)? Selon Ricœur, les uns et les autres défendent ces deux positions, alors que «Freud, à titre *immédiat*, ne prêche aucune morale»⁴⁸ : «(...) il n'apporte pas une éthique nouvelle; mais il change la conscience de celui pour qui la question éthique reste ouverte (...)»⁴⁹ (CI, p. 155). Alors,

la voie longue serait celle d'une transformation de la conscience de soi par la compréhension médiate des signes de l'homme. Où cette voie longue nous conduira-t-elle? Nous ne le savons *pas encore*. La psychanalyse est une révolution indirecte : elle ne changera les mœurs qu'en changeant la qualité du regard et la teneur de la parole de l'homme sur lui-même; d'abord *œuvre de vérité*, elle n'entre dans la sphère éthique qu'à travers la *tâche de véracité* qu'elle propose (*ibid.*, Ricœur souligne).

Parce que Freud a mis en exergue le «caractère nécessaire des conflits», il a selon Ricœur «renouvelé non seulement les sources du tragique, mais le "savoir-tragique" lui-même, en tant qu'il est réconciliation avec l'inévitable». Aussi, Ricœur pense que «c'est ce savoir tragique qu'il faudrait avoir assimilé pour atteindre le seuil d'une nouvelle éthique que l'on renoncerait à dériver de Freud par une inférence immédiate, mais qui serait longuement préparée par l'instruction foncièrement non éthique de la psychanalyse» (CI, p.

⁴⁶ Ricœur se cite lui-même (*La fragilité affective*, in *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité*, Aubier Montaigne, Paris, 1960, pp. 97-148).

⁴⁷ P. Ricœur, *L'inconscient*, in *Philosophie de la volonté I. Le volontaire et l'involontaire*, Aubier Montaigne, Paris, 1950, pp. 350-384 (pp. 377-382).

⁴⁸ Ricœur renvoie à S. Freud, *L'Avenir d'une illusion*.

⁴⁹ Cfr. aussi P. Ricœur, *Philosophie de la volonté I*, cit., p. 381.

159). Or cette nouvelle éthique prend le nom, chez Gilligan, d'«éthique de la voix différente». De fait, c'est bien à cette tâche de véracité que travaille la psychologue, grâce à l'écoute et à l'épuration des «mensonges débilissants».

3) Libérer les voix du tragique freudien avec Gilligan

Quels sont ces «mensonges débilissants»? Le premier d'entre eux selon Gilligan réside dans l'idéologie patriarcale et sa tendance à valoriser les binarismes, les conflits et la séparation. Dès le début d'*In a Different Voice* Gilligan reproche à Freud et aux autres psychologues du développement d'avoir fourni à notre culture un *récit* erroné de la psyché⁵⁰. Ce récit tragique, *auquel Ricœur a accordé tout son crédit* (comme il vient d'être montré), est celui que Gilligan conteste, et le changement de paradigme qu'elle entend proposer consiste à convertir notre regard *de la séparation à la connexion*. Il s'agit pour elle de déplacer notre attention en nous faisant constater que le langage de la moralité est et a toujours été celui du tragique, de la violence, du conflit, de la séparation et donc, de l'idéologie patriarcale. À mon sens, ce point nodal, qui porte toute l'œuvre de Gilligan de 1977 à aujourd'hui⁵¹, a été laissé dans l'ombre par la réception française de ses travaux⁵². Pour Gilligan, le mensonge sur le soi ne vient pas du sujet moral, mais de Freud et de tous ceux qui, fidèles à l'idéologie patriarcale, ont continué de parler le langage du conflit, de la violence et de la séparation du soi d'avec lui-même, le monde et les autres. Contrairement à ce que prétendent Freud, Ricœur, et tous les postromantiques de ce monde, Gilligan fait l'hypothèse que *la souffrance et la séparation ne sont pas des nécessités, et ne sont pas inéluctables*. Ce qui les rend telles, à ses yeux, n'est rien d'autre que l'idéologie patriarcale, profondément enracinée dans nos représentations culturelles (ce que Ricœur nomme les «objets culturels»).

Si Ricœur complète l'interprétation de Freud en considérant *l'aval d'Œdipe-Roi* (il se penche sur *Antigone* en 1990, puis sur *Œdipe à Colone* en 2004), il omet toutefois de considérer, comme Gilligan le fait, *l'amon* du drame, soit le fait que Laïos, père d'Œdipe, a reçu l'oracle pour avoir violé un jeune garçon⁵³. Ricœur omet ainsi de voir que le coupable n'est pas tant le roi adulte Œdipe, mais bien le roi adulte Laïos. Il omet du même coup de dire que Jocaste est elle aussi coupable pour avoir, avec Laïos, décidé de tuer son propre

⁵⁰ C. Gilligan, *In a Different Voice*, cit., p. 48. Dorénavant, les références à ce livre se liront ainsi : (DV, p. 48).

⁵¹ Il revient à Julie Perreault de l'avoir montré avec brio : ce qui traverse l'œuvre de Gilligan est moins la question de la vulnérabilité que celle de savoir pourquoi nous parlons le langage de la violence en Occident. Cfr. J. Perreault, *Féminisme du care et féminisme autochtone : une approche phénoménologique de la violence en Occident*, thèse, science politique, Université d'Ottawa, 2013.

⁵² Par exemple chez P. Paperman et S. Laugier, *Le souci des autres. Éthique et politique du care*, Éd. de l'EHESS, Paris, 2011 [2005]; F. Brugère, *Le sexe de la sollicitude*, Seuil, Paris, 2008; P. Molinier, S. Laugier et P. Paperman (dir.), *Qu'est-ce que le care? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2009; M. Garrau et A. Le Goff, *Care, justice et dépendance. Introduction aux théories du care*, PUF, Paris, 2010; F. Brugère, *L'éthique du «care»*, PUF, Paris, 2011; S. Laugier (dir.), *Tous vulnérables? Le care, les animaux et l'environnement*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2012; P. Paperman, *Care et sentiment*, PUF, Paris, 2013; M. Garrau, *Care et attention*, PUF, Paris, 2014. Les exceptions sont les collectifs français auxquels Gilligan a elle-même contribué en précisant sa propre démarche féministe et engagée : *Une voix différente. Un regard prospectif à partir du passé*, in V. Nurock (dir.), *Carol Gilligan et l'éthique du care*, PUF, Paris, 2010, puis *Résister à l'injustice : une éthique féministe du care*, in P. Paperman et P. Molinier (éd.), *Contre l'indifférence des privilégiés. À quoi sert le care*, trad. M. Jouan, Payot, Paris, 2013, pp. 35-67.

⁵³ C. Gilligan, *The Birth of Pleasure: A New Map of Love*, Vintage Books, New York, 2002, p. 20; C. Gilligan, *Joining the Resistance*, Polity Press, Cambridge, 2011, p. 195, 218. Dorénavant, les références à ces livres se liront ainsi : (BP, p. 20; JR, p. 195).

filis en l'abandonnant dans la montagne, et contribué de la sorte à protéger la Loi patriarcale qui défend toujours la violence du père au détriment des femmes, des enfants et des animaux. Ricœur, semble-t-il, *reste aveugle* à cette idéologie, qui enseigne aussi que le Père céleste est plus parfait que les humains, dont la faute suprême et inexpiable est d'avoir chuté dans le fini. Que l'humain soit «un être mal accusé», Ricœur a raison de le dire (ESS). Mais s'il l'est, c'est que la tradition lui enseigne à s'accuser lui-même de naître, c'est-à-dire à ne pas s'aimer. Irait-on ainsi, en compagnie de Gilligan, à une régression à l'infini dans la recherche du coupable, du violeur violent incestueux? Ce qu'il faut voir, c'est que le «Père», *figure* de la loi patriarcale, est le grand violeur dans cette histoire. Ce que cette figure viole et vole toujours déjà, ce sont les pouvoirs et les capacités de chacun : les femmes, les enfants, mais aussi les hommes.

L'éthique de Gilligan n'en est pas une qui place l'accent sur la vulnérabilité⁵⁴, mais sur les capacités : responsabilité et interdépendance (DV, p. 127), entendre et écouter les voix singulières; résister aux idéologies, «à la maladie et aux mensonges débilissants»; «compréhension mutuelle» et empathie, «enregistrer notre expérience»; «pensée associative»; création de «nouveaux langages»⁵⁵; se soucier de soi et de l'autre (DV). Ses travaux se sont dès le début centrés sur la voix : «My research began with questions about voice: Who is speaking, and to whom? In what body? Telling what stories about relationships? In what societal and cultural frameworks?» (JR, p. 18)⁵⁶ Gilligan observe *empiriquement* ce que les gens racontent sur eux-mêmes et sur leurs relations, et constate avec désolation que les hommes parlent *surtout* le langage du droit, tandis que les femmes parlent *surtout* celui du *care*.

Je suggère que *l'éthique de Gilligan réunit les deux en un sens moral plus sophistiqué, toujours incarné dans une voix particulière, attentive à soi et à l'autre*. En effet, *In a Different Voice* ne me paraît pas favoriser l'éthique du *care* davantage que celle de la justice. Le chapitre *Visions of Maturity* (DV, pp. 151-174) *critique* ce qui a culturellement pris la forme de «two different moral ideologies, since separation is justified by an ethics of rights while attachment is supported by an ethic of care» (DV, p. 164, je souligne). L'éthique de la maturité que Gilligan favorise dans ce chapitre – que bien peu de commentatrices semblent avoir retenu – n'est *pas* celle du *care*, mais bien plutôt une *synthèse dialectique entre care et justice* après avoir donné à entendre les voix des femmes, jusque-là manquantes dans le discours à sens unique (mâle) de la moralité⁵⁷.

L'un de ses constats majeurs est que chaque personne possède cette voix, ce *sens moral propre* de ce qu'elle devrait (ou non) dire ou faire en considérant ce qu'elle sait, voit et entend, mais que l'idéologie patriarcale fait taire ces «voix différentes» par le biais d'une

⁵⁴ J. Perreault remarque avec justesse que le thème de la vulnérabilité est beaucoup plus redevable à Joan C. Tronto en éthiques du *care*, alors que Gilligan met plutôt l'accent sur le «soi en tant que sujet *situé* dans le monde, répondant dès lors à une norme d'*attachement* ou de *connexion* plutôt que de vulnérabilité au sens strict». Ainsi Gilligan s'oppose à l'idée d'un sujet purement autonome ou indépendant au sens kantien, «sans rejeter néanmoins la posture transcendante qui la définit de prime abord à l'intérieur d'approches kantienne comme celles de Kohlberg et de Piaget, c'est-à-dire en tant que condition de possibilité d'une subjectivité et d'une éthique accomplie» (J. Perreault, *Féminisme du care...*, cit., p. 84).

⁵⁵ C. Gilligan, *Résister à l'injustice...*, in P. Paperman et P. Molinier, cit.

⁵⁶ Sur le tragique freudien, dans ce livre, cfr. *Free Association and the Grand Inquisitor: A psychoanalytic Drama*, pp. 167-240.

⁵⁷ Ainsi, je demanderais à Gilligan pourquoi elle a toujours *continué elle-même* de nommer son éthique «l'éthique du *care*». À mon sens, son souci de rester l'auteure de l'expression «éthique du *care*» l'a empêchée de gagner en clarté conceptuelle, puisque ce qu'elle suggère depuis le début est une éthique de la maturité et de la responsabilité *qui inclut et dépasse* les moments du *care* et de la justice.

initiation aux stéréotypes de genres (DV, p. 17) où les femmes enregistrent mieux le *care*, et les hommes, les droits, chacun intériorisant la voix du père et le système de valeurs qu'elle a traditionnellement inculqué (JR, pp. 63-64). Ainsi, cette idéologie conduit chacun à se raconter une histoire fautive *sur soi* (BP, JR)⁵⁸, une histoire qui valorise avant tout le «sacrifice des relations» au nom de l'honneur, à commencer par le sacrifice de la relation du sujet avec lui-même, ce qui conduit à la dissociation. Aux yeux de Gilligan, le récit de Freud est de part en part un récit de la dissociation et du conflit avec soi-même et les autres (DV, BP, JR⁵⁹). *C'est ce faux récit qu'elle veut remplacer par un récit plus juste de la moralité.*

Les voix *caring* résistent aux dichotomies et à la dissociation psychologique, et si Gilligan est si attentive aux discours moraux imprégnant non seulement la vie des gens, mais aussi la littérature, c'est qu'à ses yeux les arts ont moins tendance à disjoindre les émotions et la pensée. Faisant référence à ses recherches sur la dissociation, qui débordent la psychologie du développement moral pour inclure la pratique théâtrale, musicale, et l'écriture littéraire, elle écrit : «I began to focus more on the physical voice, hearing it as an instrument of expression as well as a concept or metaphor for the self» (JR, p. 25). Gilligan relie souvent ce qu'elle entend par «voix» à ce qu'Antonio Damasio désigne par *core sense of self* (ou *core consciousness*) par opposition à l'*autobiographical self* (BP, pp. 8, 169; JR, pp. 74, 228; DD, p. 266)⁶⁰. Le *core self* est celui qui enregistre pas à pas son expérience de manière à la fois corporelle, émotive et intellectuelle; l'*autobiographical self* est celui qui se forme dans une histoire *sur lui-même*. Selon Gilligan, le soi autobiographique des sujets est tôt forgé par l'idéologie patriarcale, notamment par les canons tragiques traditionnels, alors que la voix du *core self*, seule voix honnête, est forcée au silence dans l'initiation aux codes de genre.

Gilligan n'ignore pas que le mot «patriarcat» est aujourd'hui controversé et peut en faire reculer plus d'un, étant donné les gains des mouvements féministes (DD, p. 4). Pour résumer, ce système est selon elle :

un ordre organisé autour du genre, dans lequel la structuration de l'autorité est construite sur la dualité et la hiérarchie de genre (...) où les qualités considérées masculines deviennent supérieures aux qualités genrées au féminin, et où être un homme signifie être au sommet de la hiérarchie⁶¹.

Or c'est uniquement dans un tel système (familial, social) que le *care* peut se réduire au féminin, et à ce titre, l'empirie force à constater qu'historiquement, le *care* aura effectivement été «féminin»⁶². Les femmes ne viennent toutefois pas au monde plus attentives que les hommes; c'est plutôt l'éducation qui conduit les filles à être plus sensibles au *care*, devenant plus ou moins sourdes au langage du droit, et conduit les

⁵⁸ Cfr. aussi C. Gilligan, *Une voix différente...*, in V. Nurock, cit.

⁵⁹ Cfr. aussi C. Gilligan et D. A. J. Richards, *The Deepening Darkness. Patriarchy, Resistance and Democracy's Future*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008. Sur le tragique freudien, voir la section *Freud's Opening and Closing to Women*, pp. 160-190. Les prochaines références à ce livre se liront ainsi : (DD, p. 160).

⁶⁰ Cfr. aussi C. Gilligan, *Une voix différente...*, in V. Nurock, cit.

⁶¹ C. Gilligan, *Une voix différente...*, in V. Nurock, cit., p. 22. Cfr. aussi JR, p. 44.

⁶² Sur la manière dont les Lumières ont construit et naturalisé l'«amour maternel», cfr. entre autres E. Badinter, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e)*, Flammarion, Paris, 1980; J. C. Tronto, *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, trad. Hervé Maury, La Découverte, Paris, 2009 [1993].

garçons à parler des droits, devenant plus ou moins sourds au langage du *care* (DV⁶³). Cette perte de voix a lieu vers l'âge de 5 ans pour les garçons et vers l'adolescence pour les filles⁶⁴ (BP; JR; DD), moments cruciaux du développement où chacun s'éloigne de sa propre voix en la considérant stupide, pour incarner ce que les conventions estiment être le «bon garçon» et la «bonne fille». Or, pour Gilligan : «La voix différente est une voix de résistance à ces dualités et hiérarchies, et l'éthique du *care*, avec son attention à la voix (à ce que chacun ait une voix et soit entendu) et aux relations, est l'éthique d'une société démocratique»⁶⁵.

À cet égard, la voix la plus marquante dans *In a Different Voice* n'est pas celle d'Amy, comme l'ont souvent prétendu Patricia Paperman et Sandra Laugier, mais plutôt celles des femmes qui, dans les études empiriques de Gilligan, refusent de mener à terme leur grossesse si elles n'y sont pas prêtes, et celles des hommes qui refusent d'abandonner leurs proches en allant à la guerre du Viêt Nam. Dans les deux cas, ces voix résistent au patriarcat et à ce qu'il ordonne : elles restent connectées à elles-mêmes et aux autres. On a d'ailleurs eu tort de penser, comme Joan C. Tronto et tant d'autres à sa suite, que l'éthique de Gilligan est dépourvue de dimension politique. En effet, éminemment politiques sont les gestes de rejeter les rôles sociaux stéréotypés que l'idéologie a imposé de tout temps, c'est-à-dire la procréation et la guerre obligatoires, forcées. Gilligan et Richards ne sont pas les seuls à constater que malgré les avancées féministes, l'idéologie patriarcale imprègne encore nos vies⁶⁶ – notamment dans la culture américaine selon eux, où persistent une mentalité de guerre, le racisme et le sexisme (DD). «Dissoudre la hiérarchie», dans les termes de Françoise Héritier : voilà le projet auquel entend contribuer Gilligan en écoutant les voix concrètes des personnes et leurs manières de parler d'elles-mêmes et de leurs relations, à la recherche de ce que Charles Taylor nomme, s'inspirant du poète romantique anglais Percy Bysshe Shelley, mari de Mary Shelley et gendre de Mary Wollstonecraft, des «langages plus subtils» en matière d'identité morale⁶⁷.

Cette culture patriarcale est en partie l'œuvre de Freud. Centrale chez Gilligan est sa critique de la manière dont Freud a posé les premiers jalons de la psychanalyse (et d'une libération des voix différentes) en se mettant d'abord à l'écoute des voix des femmes pour ensuite leur devenir sourd. Gilligan situe ce passage entre les *Études sur l'hystérie* (1895) et *L'interprétation des rêves* (1900) où, dit-elle, Freud a eu peur de la radicalité de sa découverte, et a préféré se ranger dans le patriarcat conventionnel en mettant l'accent sur l'agression, la séparation et le tragique (JR, pp. 184-220; DD, pp. 160-190). Cette idéologie est particulièrement inscrite selon Gilligan dans les tragédies grecques, dont l'*Œdipe Roi* est la figure de proue (DV; BP; JR, p. 207)⁶⁸. Et puisque la tragédie œdipienne est si centrale chez Freud⁶⁹, et que tant de théoriciens se sont inspirés de lui, les théories du développement moral ont longtemps été androcentrées, notamment chez Jean Piaget,

⁶³ Cette distinction est déjà très claire dans *In a Different Voice*, où Gilligan se rapporte à Nancy Chodorow et critique ceux qui, comme Freud, ont naturalisé le genre.

⁶⁴ Il ne s'agit bien sûr pas pour Gilligan de dire qu'aucune initiation aux codes de genre n'a lieu avant ces âges. Plutôt, à ces âges et dans les deux cas, «an honest voice had come to seem or to sound stupid» aux enfants (JR, p. 82).

⁶⁵ C. Gilligan, *Une voix différente...*, in V. Nurock, cit., p. 20. Cfr. aussi BP; JR; DD.

⁶⁶ C'est ce dont témoigne l'ensemble des recherches en études féministes.

⁶⁷ C. Taylor, *Sources of the Self*, Harvard University Press, Cambridge, 1989.

⁶⁸ «The tragic love story is the quintessential story of patriarchy (...). It conveys a willingness on the part of fathers to sacrifice love for the sake of hierarchy and honor, but also, more subtly, the recognition that love is the enemy of patriarchy, crossing its boundaries, dissolving its hierarchies (...)» (JR, pp. 92-93).

⁶⁹ Selon Gilligan : «with the Oedipus Complex, Freud has naturalized patriarchy (...)» (JR, p. 204).

Janet Lever, Lawrence Kohlberg, Erik Erikson et Matina Horner (DV, p. 23; JR, p. 46), qui ont tous uni leurs voix au récit freudien. C'est ce que montre le fameux livre *In a Different Voice* – ouvrage phare dénonçant le naturalisme biologisant de la psychanalyse –, où Gilligan critique cette tendance à prendre le masculin pour norme chez «Freud (1905), who built his theory of psychosexual development around the experiences of the male child that culminate in the Oedipus complex» (DV, p. 6).

Dans ce livre, Gilligan essaie d'une part de faire entendre les voix des femmes, mais aussi et surtout de caractériser un *nouveau sens moral* qui soit une voix capable d'*égal* souci *responsable* pour soi et pour l'autre⁷⁰. Contrairement à la moralité traditionnelle, l'éthique de la responsabilité chez Gilligan n'est pas binaire, elle ne sépare pas les émotions de la raison ni l'amour de la justice; ainsi ne consiste-t-elle pas en une compassion façon «bonne maman»⁷¹. Plutôt, estime Gilligan, une personne moralement mature est attentive à soi et à l'autre; elle est *capable* de dépasser les conventions morales, c'est-à-dire ce que, dans le discours dominant, nous attendons «normalement» du bon garçon et de la bonne fille (jouer au guerrier ou à la maman). L'éthique de la responsabilité se met ainsi à l'écoute des voix différentes, résistant chacune à leur façon à la hiérarchisation des genres, à la procréation et à la guerre forcées (JR, p. 51).

Si l'éthique du *care* se distingue de l'éthique des droits formels, celle que propose Gilligan ne s'oppose pas à l'éthique du devoir, ni à l'universalisme⁷². Au contraire, *elle met l'accent sur la responsabilité de soi à l'égard de soi-même et d'autrui* (DV). On pourrait, *d'une certaine façon*, envisager l'éthique de Gilligan comme une éthique de ce qu'Immanuel Kant appelait les «devoirs de charité» par opposition aux «devoirs stricts» (Kant 1785), c'est-à-dire une éthique qui nous oblige *avant tout*, au-delà du respect négatif ou minimal de soi et d'autrui, à œuvrer positivement et maximale à son propre bien-être comme à celui des autres⁷³. Mais surtout, l'éthique de Gilligan mobilise un langage de la connexion à soi-même, au monde et à autrui, plutôt qu'un langage de la violence et du conflit. Comment parlons-nous de nous-mêmes et de nos relations? *Comment construisons-nous notre moralité en la divisant entre genres?* Que disent nos récits, selon les époques, de notre sensibilité morale? Ces questions intéressent Gilligan, et elle constate que les femmes ont tendance à privilégier le *care* plus que les droits, et que les hommes ont tendance à faire le contraire. Or Gilligan *critique* cette tendance à séparer la vie morale entre féminin et masculin. *Comment en sommes-nous venus à parler de nous comme si l'attachement était féminin, et la séparation masculine? Et comme si la souffrance était nécessaire et inéluctable?* Telles sont les questions fondamentales que pose l'œuvre de Gilligan, et qui n'ont pas encore été assez entendues.

Au-delà de ses travaux empiriques, la psychologue cherche, dans les arts et la littérature, une réplique à l'idéologie patriarcale qui résiste aux stéréotypes de genre et à la violence qui impose à chacun de taire son propre sens du soi (BP; JR; DD). Je souligne à cet égard

⁷⁰ «Caring requires paying attention, seeing, listening, responding with respect» (JR, p. 54).

⁷¹ M. Garrau et A. Le Goff (cit.) ont raison d'écrire que la réduction du *care* à la maternité et au féminin se trouve chez d'autres que Gilligan (précisément, selon elles, chez Nel Noddings et Sara Ruddick).

⁷² «Care then becomes a universal injunction, a self-chosen ethic which, freed from its conventional interpretation, leads to a recasting of the dilemma in a way that allows the assumption of responsibility for choice» (DV, p. 90).

⁷³ Il n'est pas si certain d'ailleurs que Kant ait complètement éradiqué les sentiments de la moralité. Cfr. P. S. Anderson, *Autonomy, Vulnerability and Gender*, «Feminist Theory», 4.2, dossier *Ethical Relations: Agency, Autonomy and Care*, S. Roseneil et L. Hogan (éd.), 2003, pp. 149-164; P. Ricœur, *De la morale à l'éthique et aux éthiques*, in *Le juste 2*, Éd. Esprit, Paris, pp. 55-68; P. Ricœur, *Ethics and Human Capability: A Response*, in J. Wall et al., (éd.), *Paul Ricoeur and Contemporary Moral Thought*, cit., pp. 279-290 (p. 287).

le jeu d'intertextualité entre les titres *The Birth of Pleasure* de Gilligan et *The Birth of Tragedy* de Friedrich Nietzsche (1872). À lui seul, ce titre annonce le souci de proposer une lecture différente de la culture occidentale en relisant différemment ses canons littéraires, c'est-à-dire en déplaçant l'accent traditionnellement mis sur le tragique de l'existence et *l'aveuglement qu'il impose sur la violence, vers le plaisir de travailler corps et âme à ses relations*, plaisir qui doit nécessairement passer par le courage non pas de tuer ou de venger le père, mais plutôt de dénoncer les injustices que l'on sait et voit, et de rejeter les stéréotypes de genre. Le mythe *Cupidon et Psyché* est l'un des textes que Gilligan interprète dans cette perspective, où Psyché refuse d'ignorer ce qu'elle sait et de rester aveugle, contrairement à ce que le lui ordonne Cupidon. Ce refus de rester aveugle sur la violence, ce refus de la dissociation et des codes de genre, exigent des moments de colère et de révolte (BP, pp. 43, 47, 78, 92, 112, 228). La voix différente ne vise pas l'honneur; elle est honnête.

Dans *The Deepening Darkness*, Gilligan et Richards analysent plusieurs voies de résistance à l'idéologie patriarcale : religieuse, politique, psychologique, artistique. En littérature, sont étudiés les textes d'Ernest Hemingway (*A Farewell to Arms*), James Joyce (*Ulysses*), Edith Wharton (*The Age of Innocence*), Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*), D. H. Lawrence (*Lady Chatterley's Lover*), textes «written during a period when Freud had inscribed patriarchy into our psychological natures», c'est-à-dire autour des années 1920, après la Première guerre mondiale, moment où «a generation of young men had been wantonly sacrificed in what had seemed like civilization (...)» (DD, pp. 199-200). Selon Gilligan et Richards, la force des textes de Woolf est de montrer les liens unissant la violence publique et privée inhérente au fascisme, c'est-à-dire comment l'idéologie prend son ampleur en contrôlant à la fois les familles (les foyers) et les sociétés (les institutions). Les auteurs partagent le féminisme radical de Woolf, *radical* au sens où il dénonce les traumatismes du patriarcat non seulement sur les femmes et les enfants, mais aussi les hommes (DD, p. 11).

4) Ne pas conclure. Libérer la démocratie des idéologies

Bien que Ricœur ait peu flâné en terres féministes, j'estime que dès au moins 1997, son féminisme – pour autant qu'il ait existé – aurait été proche de ceux de Beauvoir et d'Héritier, c'est-à-dire à la fois existentialiste, différentialiste et universaliste. Je pense que Ricœur est devenu plus sensible aux trois requêtes thymiques de la classe «femmes» au cours des années 2000, où il écrit que la seule façon de résister aux idéologies violentes consiste à «chercher au niveau même où elles s'exercent par privilège. Celui du récit». Il s'agit alors, annonce le philosophe, de «se laisser raconter par les autres, et en particulier laisser raconter par les autres nos récits fondateurs, et ainsi accéder à une mise en intrigue différente des événements qui sont à la base de nos célébrations communautaires ou nationales»⁷⁴. Gilligan et tant d'autres féministes, lorsqu'elles racontent différemment ces récits, contribuent à décentrer nos perceptions androcentrées focalisant sur le langage tragique, en ajoutant des variations narratives à l'invariant qu'est le temps historique, variations dont le langage est celui de l'attachement et de la connexion au monde, aux

⁷⁴ P. Ricœur, *Fragile identité : respect de l'autre et identité culturelle*, conférence, Congrès de la FIACAT, Prague, oct. 2000. En ligne, site Fonds Ricœur. Consultation 1^{er} avril 2015. <http://www.fondsriceur.fr/fr/pages/articles-et-textes-en-ligne.html>.

autres et à soi-même. Ce langage, Ricœur y était bien sûr ouvert, au vu de la place magistrale qu'il accorde à l'amour dans l'herméneutique de soi⁷⁵.

Par leur souci commun des voix différentes, singulières et incarnées, j'estime enfin que Ricœur et Gilligan travaillent à un même «objet de culture» : libérer la démocratie de l'idéologie, et reconnaître aux voix la justesse de leur colère dans un monde où l'amitié politique est sans cesse compromise par une culture de la violence⁷⁶. Néanmoins, parce que Ricœur conserve son interprétation de l'*Œdipe* jusqu'en 2004, je doute que l'idéologie patriarcale lui ait, elle, vraiment sauté aux yeux. Sans doute est-ce à cause de cet oubli légendaire des philosophes qu'Anderson estime, à juste titre, que le pardon n'est pas toujours très judicieux pour les féministes. Le pardon, explique-t-elle, peut être parfaitement injuste⁷⁷. C'est là une autre histoire, sur laquelle il faudra revenir ailleurs.

⁷⁵ P. Ricœur, *Amour et justice*, Points, Paris, 2008 [1989]; voir aussi, *Parcours de la reconnaissance*, cit., pp. 276-286.

⁷⁶ P. Ricœur, *Aristote : de la colère à la justice et à l'amitié politique*, "Esprit", 11, 2002, p. 19-31; P. Ricœur, *Ethics and Human Capability: A Response*, in J. Wall et al., (éd.), *Paul Ricoeur and Contemporary Moral Thought*, cit., pp. 279-290; Gilligan et Richards, *The Deepening Darkness*, cit.

⁷⁷ P. S. Anderson, *A Feminist on Forgiveness: When (Where?) Love and Justice Come Apart*, in F. Erfani (éd.) *Paul Ricoeur: Honouring and Continuing the Work*, Lexington Books, Lanham, Maryland and Plymouth, 2011, pp. 105-118.

Cristobal Balbontin-Gallo

Ricœur critique de Levinas. Levinas critique de Ricœur. Une confrontation née à l'insu du langage biblique.

Peer-reviewed Article. Received: April 01, 2015; Accepted: May 08, 2015

Abstract: The collection of texts published under the title *Ethics and Responsibility* includes the exchange of letters between Levinas and Ricœur, and reflects the controversy between the two thinkers about the publication of *Oneself as Another* by Ricœur. But what seems interesting is that unlike the criticism of Derrida in his essay *Violence and Metaphysics* (forcing Levinas to revise his thinking), *Otherwise than being* shows that things are different with the critique of Ricœur. It seems that the state of development of the work of Levinas was in conditions to face the criticism of Ricœur. Therefore, it is necessary to make a careful examination of the work of Levinas and Ricœur, especially in relation the philosophical use of the biblical language. In a second time, it will be useful for us to do a re-reading of Levinas in light of the requirements imposed by Ricœur to reflect a possible weaknesses of Ricœur's critics, and show therefor new way of understanding Levinas' work.

La raccolta di saggi pubblicata con il titolo *Ethics and Responsibility* include lo scambio di lettere tra Levinas and Ricœur e presenta la controversia tra i due pensatori, intorno alla pubblicazione di *Sé come un altro* di Ricœur. Ma la cosa interessante è che, a differenza di quanto accadde con la critica portata avanti da Derrida nel suo saggio *Violenza e metafisica* (che costrinse Levinas a rivedere il proprio pensiero), *Altrimenti che essere* mostra che le cose sono andate diversamente con la critica di Ricœur. Pare che lo stato di sviluppo dell'opera di Levinas ponesse quest'ultimo nella possibilità di tener testa alla critica di Ricœur. Perciò è necessario fare un attento esame del lavoro di Levinas e Ricœur, soprattutto in relazione all'uso filosofico del linguaggio biblico. In un secondo momento, sarà utile per noi fare una rilettura di Levinas alla luce delle osservazioni fatte da Ricœur, per riflettere su una possibile debolezza della critica di Ricœur e mostrare, perciò, una nuova via per comprendere l'opera di Levinas.

Keywords: *Self, Alterity, Ethics, Biblical Language, Self-esteem.*

Parole Chiave: *Sé, alterità, etica, linguaggio biblico, autostima*

La anecdote elle est connue. C'est un accident qui permettra à Jacques Derrida d'entrer en contact avec l'œuvre de Levinas. En effet, comme Derrida lui-même le raconte dans un entretien donné au journal "Le monde",

un jour, ce devait être 1962, je rendis visite à Ricœur, chez lui, à Châtenay-Malabry. Au cours d'une promenade dans son jardin il me parla avec enthousiasme de *Totalité et infini*. C'était alors la thèse que Levinas devait soutenir quelques jours plus tard. Le livre n'était pas encore publié. Ricœur qui devait faire partie du jury venait de le lire un très grand livre, me dit-il, un événement. Je ne connaissais alors de Levinas que ses textes sur Husserl. C'est donc encore une fois guidé par ces mots de Ricœur que, l'été suivant, je lus *Totalité et infini* et écrivis *Violence et métaphysique*, la première d'une série d'études que je consacrai à Levinas au cours des trente ans qui suivirent¹.

Cette rencontre – presque irrelevant – marque le début lecture de l'œuvre de Emmanuel Levinas que fournira les deux grandes critiques que Emmanuel Levinas connaît de son vivant. D'abord celle de Derrida entamé dans *Violence et métaphysique*. Et ensuite celle de Paul Ricœur, qui a fait la deuxième grande lecture de Levinas.

Déjà, le recueil des textes publiés sous le titre *Éthique et responsabilité*, qui comprend l'échange épistolaire entre les deux penseurs, rend compte de la polémique entre Levinas et Ricœur à propos de la publication de *Soi même comme un autre* par Ricœur. Or, ce qui

¹ J. Derrida, "Le monde", n. 428: *Dossiers et documents*, 5 Mars 2013, p. 18.

paraît intéressant est qu'à la différence de la critique de Derrida dans l'essai *Violence et métaphysique* qui oblige Levinas à réviser sa pensée, *Éthique et responsabilité* témoigne que les choses se passent autrement avec la critique de Ricoeur. L'état de développement de l'oeuvre levinassienne était-il en condition pour faire face à la critique de Ricoeur? Dès lors, il s'agit de faire un examen attentif de la lecture que porte Ricoeur de Levinas – à l'insu de l'usage philosophique du langage biblique – pour faire le point sur les acquis ainsi que sur les critiques qui lui sont portées. Dans un deuxième moment, il s'agira pour nous de faire une relecture de Levinas à la lumière des exigences imposées par Ricoeur afin de rendre compte des faiblesses de la critique ricoeurienne et d'ouvrir, à son tour, une nouvelle voie de compréhension de l'oeuvre levinassienne. Cette nécessaire réinterprétation de Levinas implique aussi de dévoiler comme moment hégélien de l'oeuvre de Levinas ceci: l'entrée du tiers. En effet, l'introduction du tiers est si importante dans l'ouvrage de Levinas que, comme Jacques Rolland l'exprime², toute sa pensée doit être reconsidérée. D'où la question si importante de relire Levinas à la lumière de cette nouvelle donnée.

1) Ricoeur lecteur de Levinas. Ricoeur critique de Levinas

«Je n'exprimerai ici qu'une faible partie de ma dette à l'égard de Levinas»³. La note de bas page dans *Soi-même comme un autre* rend compte de l'importance de la pensée de Levinas pour la philosophie de Ricoeur. Pourtant, ce n'est pas de façon tardive que Levinas sera important, mais très tôt comme initiateur de Ricoeur à l'école de la phénoménologie. Comme il l'exprime lui-même dans le passage suivant:

Je ne saurais oublier ma première rencontre approfondie avec Husserl: ce fut en lisant la *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl* par Emmanuel Levinas. Ce livre fondait tout simplement les études husserliennes en France et il les fondait sur une interprétation centrée sur les *Recherches Logiques*, plus spécialement la *VIème Recherche Logique* à laquelle il aime encore revenir aujourd'hui. Peu après la fin de la guerre, en dépit des deuils et au-delà de l'holocauste, Emmanuel Levinas nourrissait une fois encore le champ phénoménologique qui se déployait cette fois entre Husserl et Heidegger. Depuis, cet intervalle n'a cessé de déterminer l'amplitude du champ phénoménologique lui-même⁴.

Or, au-delà de l'influence intellectuelle il s'agit d'un long rapport personnel parmi les deux penseurs. Il est fort probable que Ricoeur ait fait la connaissance personnelle de Levinas dans les années quarante autour du Collège Philosophique organisé par Jean Wahl, auquel Levinas a participé à plusieurs reprises et où le même Ricoeur est intervenu avec un texte sur les sentiments. Plus tard ils se retrouvent en 1951, entre le 12 et le 14 avril, à Bruxelles à propos du Colloque international de phénoménologie organisé par le père Van Breda. Encore plus tard, la rencontre sera à propos de la soutenance du Doctorat Philosophie ès Lettres de Levinas en 1961 à la Sorbonne, où Ricoeur faisait partie du Jury. Ce fut une opportunité pour Ricoeur de lire la thèse de Levinas (*Totalité et infini*) avant même sa publication. Quelques années plus tard, les deux partagent comme collègues l'enseignement à l'Université Paris-Nanterre autour des années 1967-1970. En fait, cette coïncidence qui se reproduira au cours de la vie des deux hommes, comme par exemple lors du colloque de Rome en 1972 autour de la notion de *Témoignage*. Ricoeur lui-même n'hésitera pas à se qualifier comme «ami de Nabert et de Levinas»⁵. Et pourtant, ce n'est qu'en 1989 que Ricoeur dédiait sa première étude approfondie de la pensée levinassienne avec l'essai intitulé *Emmanuel Levinas, penseur du témoignage*, publié dans le recueil

² J. Rolland, *Parcours de l'autrement*, Ed. Puf - Épiméthée, Paris, 2000.

³ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Ed. du Seuil, Paris, 1990, p. 221.

⁴ Id., *L'origine et la question en retour dans le Krisis de Husserl*, dans *Textes pour Emmanuel Levinas*, réunis par F. Laruelle, ed. J.M. Place, Paris, 1980.

⁵ Id., *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, ed. du Seuil, Paris, 1994, p. 103.

collectif à l'honneur de Levinas *Répondre d'autrui, Emmanuel Levinas*, l'année 1989 par les éditions de La Baconnière, et repris dans le texte de Ricoeur *Lectures 3*, publié de nos jours par les éditions du Seuil.

Dès lors, il faudrait se demander vivement quelle est la raison de cet intérêt soudain de Ricoeur pour Levinas. On trouve la réponse dans les remerciements qui précèdent la préface ainsi que dans la préface de l'une des œuvres majeures de Ricoeur: *Soi même comme un autre*, publié seulement un an plus tard. Dans ces passages, Ricoeur fait référence de façon explicite à ses conférences de 1986 les *Gifford Lectures* intitulées *On Selfhood: The Question of Personal Identity*. Le même Ricoeur va jusqu'à déclarer, dans la préface signalée ci-dessus, que *Soi même comme un autre* est «une version développée des *Gifford Lectures*»⁶.

Or, quelle est l'importance de cette information presque byzantine? En fait cette information nous permet de faire deux remarques :

(1) la première est que cette année 1986 représente aussi l'année de publication de son écrit *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*. Ce texte ainsi que les conférences citées plus haut marquent, dans l'ensemble de la bibliographie de Ricoeur, un tournant dans l'ordre des préoccupations. Si l'herméneutique ricœurienne jusqu'à ce moment était dominée par le problème du sens, son centre d'attention se voit maintenant déplacé vers l'éthique⁷. Pourtant, il ne faudrait pas oublier que le *Doctorat d'État en Philosophie ès Lettres* de Ricoeur était dédié au concept de 'volonté'⁸.

(2) La deuxième remarque est liée à une certaine unité des méditations ricœuriennes entre les années 1986 et 1990 qui culminent avec la publication de *Soi même comme un autre*. De ce fait, il est possible d'affirmer que le travail exploratoire de son essai sur Levinas en 1989 fait partie de cet ordre de préoccupations de caractère éthique. Or l'importance de Levinas ne se limite pas à faire partie de l'unité conceptuelle qu'il peut y avoir entre les deux textes cités. Un regard approfondi nous permet d'attester la position centrale de Levinas dans la méditation ricœurienne. Soit dans une appropriation de certains acquis de l'ouvrage de Levinas mais aussi, et surtout, dans un effort de confrontation et de dépassement des noyaux argumentatifs de la pensée levinasienne à partir d'un certain usage du langage biblique. De ce fait, *Soi même comme un autre* se veut une réponse à Emmanuel Levinas. Ce qu'il s'agit pour nous justement d'attester.

D'abord, pour comprendre la lecture que fait Ricoeur de Levinas, il faut examiner l'essai *Emmanuel Levinas, penseur du témoignage* de 1989, premier texte de Ricoeur dédié à l'analyse approfondie de la pensée de Levinas⁹. Cet essai se concentre sur la notion biblique de 'témoignage' développé philosophiquement par Levinas surtout dans la période qui débute avec *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*¹⁰. Il s'agit d'une notion familière à Ricoeur qui avait déjà partagé un colloque avec Levinas à ce sujet à Rome, en 1972, et que Ricoeur développe à ce propos dans une communication intitulée *L'herméneutique du témoignage*, publiée la même année dans la Revue *Archivio di filosofia* à Rome.

L'essai débute avec une analyse centrée sur l'originalité de la notion de témoignage que Levinas présentait comme liée au concept de substitution dans le chapitre quatre de *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. D'un côté le témoignage est rapporté à la hauteur et à l'extériorité d'autrui qui appelle d'emblée à une association avec la

⁶ P. Ricoeur, *Soi-comme un autre*, cit., p. 36.

⁷ L'année 1986 est aussi l'année de l'intervention de Ricoeur dans un colloque dédié à Levinas. À quel point l'intervention de Ricoeur dans ce colloque a été décisif dans le changement de sa pensée? Nous ne sommes pas en mesure d'y répondre.

⁸ P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté I : Le volontaire et l'involontaire*, Aubier, Paris, 1950.

⁹ Id., *Emmanuel Levinas, penseur du témoignage* (1989), est le premier texte de Ricoeur dédié à l'analyse approfondie de la pensée de Levinas. Toutefois, il n'est pas le premier texte autour de la pensée de ce philosophe.

¹⁰ Le titre remarque déjà une équivalence entre l'être et l'essence.

transcendance divine. Ricoeur évite ce chemin interprétatif pour se focaliser sur le plan éthique, tout en faisant un parallèle avec le témoignage et la hauteur dans la conscience morale, le *Gewissen* en allemand, développé par Heidegger dans un registre ontologique dans le paragraphe 45 de *Sein und Zeit*¹¹. Le *Gewissen* apparaît comme un appel intérieur à la conscience mais qui, néanmoins, me surplombe. Un appel qui me convoque de haut et qui rompt la coïncidence de moi avec soi. Enfin, elle nous rappelle à sa façon la pensée de Luther dans *Von der Freyheith eines Christenmenschen* ainsi que celle de Kierkegaard dans *Crainte et tremblement*¹². Alors par opposition à la hauteur et à l'extériorité dont il s'agit de témoigner chez Levinas, ici il s'agit plutôt d'une hauteur qui correspond à une altérité sans extériorité intersubjective. Bref, une «étrangeté sans étranger» selon les mots du même Ricoeur¹³. Dans la stratégie argumentative de Heidegger dans *Sein und Zeit*, on se rappellera que l'appel aux conditions de possibilités plus propres (*Eigentlichkeit*) est pour l'essentiel l'être-en-dette (*Schuldigkeit*). Or pour Ricoeur ceci représente le premier point de coïncidence avec Levinas: la dénonciation de la position de maîtrise de la conscience sur le monde comme identité avec soi-même (*Bewusstsein*), privilège d'une forme de conscience qui accentue non pas l'autosuffisance de la conscience mais la dimension manquante de la conscience. Or, si pour Heidegger l'ontologie veille sur le seuil éthique, pour Levinas il s'agit, au contraire, du seuil éthique qui veille sur la dimension ontologique. Mais il faut avancer. L'accent est mis par Heidegger ainsi que par Levinas sur la déconstruction (*Abbauen*) de la conscience représentationnelle ainsi que sa portée théorétique. Bref, il s'agit du dépassement de la métaphysique de la subjectivité qui veut penser la subjectivité comme substance et la substance comme subjectivité, selon la formulation hégélienne exprimée dans la préface de la *Phänomenologie des Geistes*. Mais la mise en avant de la dimension manquante de la conscience apparaît chez Levinas comme liée à l'altérité d'autrui qui l'éloigne du propos heideggérien qui consiste à lier cette dimension manquante de la conscience au problème de la vérité de l'être. Notons que cette vérité est indissociable de l'apparaître pour Levinas. Il s'agit d'un clivage qui oppose donc l'économie de l'apparaître dans une logique de la maîtrise issue de l'ontologie à l'assignation responsable à soi par la proximité dans la responsabilité de l'un-pour-l'autre correspondant à une éthique sans préparation ontologique¹⁴. D'où le fait que Ricoeur voit l'emphase maximale de la responsabilité dans la substitution de l'un pour l'autre chez Levinas comme une conséquence de ce que vient d'être dit. La substitution devient ainsi le point d'attaque contre toute philosophie objectivante de la conscience, tout en étant la mise en place d'une nouvelle figure de la subjectivité. Autrement dit, c'est la conscience comme identité et comme source d'identification de «ceci en tant que ceci» qui se trouve mise en question. Dire avec les philosophes de la conscience représentationnelle que la conscience se veut commencement de soi et commencement de ce qui est, implique à son tour l'effacement de la frontière entre une gnoséologie et l'ontologie comme chez Kant ou Husserl.

Contre ce privilège auto-positionnel de la conscience, Ricoeur remarque l'usage par Levinas de deux stratégies qui sont liées : «la première pourrait être appelée le 'recul à l'en-

¹¹ Même si le *Gewissen* heideggérien est si peu moral que possible comme le même Ricoeur l'éclaircit à la suite de Heidegger dans *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*.

¹² Il faut l'avouer, tout en étant évident, est en jeu ici aussi un dialogue implicite entre le judaïsme et le protestantisme cher à Ricoeur. Pensée sur la *Gewissen* que rencontre la pensée de Kierkegaard liée à l'amour et l'obéissance du commandement divin.

¹³ P. Ricoeur, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, cit., p. 84.

¹⁴ Il faudrait avertir, néanmoins, que cette lecture fait violence à la lettre heideggérienne à double reprise: d'abord à l'effort de Heidegger pour surmonter l'économie représentationnelle de l'être et, ensuite, à son effort pour surmonter l'économie de domination issue de la métaphysique qui interprète l'être comme étant (ὄν ἢ ὄν).

deçà': en deçà du commencement, de l'*archè* (...), Idée de l'*an-archie* d'une requête qui fait 'trace de *je ne sais où*'¹⁵. La deuxième stratégie est

l'accumulation d'expressions excessives, hyperboliques, destinées à dérouter la pensée commune, comme s'il fallait courber le bois en sens inverse de toutes les habitudes ; ces expressions visent à conforter l'extériorité de l'instance qui m'assigne à la responsabilité par l'extériorité de l'autre¹⁶.

De façon pertinente, Ricoeur montre comment les deux pôles stratégiques sont nécessaires à l'opération de destruction des pôles sujet-objet pour mettre en place un nouveau dispositif par Levinas. Côté pôle subjectif, il s'agit de la mise en avant d'un passé plus vieux que tout passé mémorable, donc non susceptible d'être réintégré dans une conscience présente. Côté pôle objectif, il s'agit d'un dépassement de la phénoménalité par l'infini. Retroscedance ici, transcendance là-bas. Les deux mouvements veulent le dépassement de l'être par l'autrement que être. Or, cette défection de la conscience thématique ne veut pas la mise en avant d'une passivité qui soit seulement l'envers d'une activité. L'*an-archie* se veut irrécupérable à la thématisation de la conscience. Recul au-delà de la mémoire qui se veut nécessaire par rapport à la hauteur d'une dette (d'origine divine?) précédent tout emprunt. Désormais, la rencontre de la transcendance de l'autre dans l'extériorité nous révèle un retour à une dimension an-archique de l'intériorité, immémoriale en soi. Etre-en-dette immémorial lié à la trace de l'Autre en nous. Mais ensuite, ce qui s'avère intéressant relève du fait que Ricoeur mentionne pour la première fois *Totalité et infini* pour montrer la variation de la figure de l'autre par rapport à *Autrement qu'être* et mieux saisir l'enjeu de la philosophie levinassienne.

En effet, si dans *Totalité et infini*, autrui est maître de justice, il y a dans *Autrement qu'être* de Ricoeur une radicalisation de la figure de l'autre. Autrui n'est plus une figure de justice. Il est déplacé et même radicalisé dans la figure de l'offenseur. L'offenseur (et même tout en étant mon offenseur !) requiert néanmoins ma substitution. « Sous l'accusation de tous la responsabilité va jusqu'à la substitution. Le sujet est otage »¹⁷. Ainsi Ricoeur arrive à expliquer la suite d'expressions hyperboliques qui habillent le lexique levinassien.

Dès lors, on voit bien la mise en scène complète de l'architecture conceptuelle de la responsabilité. Le moi s'ouvre à soi par l'injonction de l'extériorité de l'autre. Injonction qui va jusqu'à l'offense de l'autre et qui mène le soi à la substitution responsable pour l'autre et à l'expiation. Ainsi, comme l'exprime Ricoeur à la suite de Levinas : « Moi accusé par l'autre jusqu'à la persécution et responsable de son persécuteur »¹⁸.

Alors, l'entrecroisement des deux stratégies, celle du recul en-deçà, avec les formules négatives qui l'accompagnent, et celle des hyperboles du discours éthique, font la force de frappe de la substitution¹⁹. Ceci permet à son tour de renommer la subjectivité comme « l'ipséité dans sa passivité sans *archè* de l'identité qui est otage »²⁰. Ainsi la subjectivité finit d'être décentrée et déstabilisée. Délogée de sa place, l'autoposition du sujet devient déposition.

Une fois éclaircie la portée de la substitution dans la reformulation de la subjectivité par la philosophie levinassienne, la question du témoignage semble jusqu'à ce moment être abandonnée par Ricoeur. Toutefois, dans ce point de l'essai il y a un point d'inflexion à ce

¹⁵ Ivi, p. 97.

¹⁶ Ivi, p. 98.

¹⁷ Ivi, p. 162 Cité par Ricoeur à la suite de Levinas dans: E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, ed. Martinus Nijhoff, Haye, 1974.

¹⁸ Ivi, p. 162.

¹⁹ P. Ricoeur, *Lectures 3*, cit., p. 99.

²⁰ E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cit., p.145.

sujet: «le moment est venu de dire en quel sens les pages sur ‘la gloire de l’infini’ et le ‘témoignage’ donnent une sorte de couronnement à toute médiation antérieure²¹.

Désormais, Ricoeur fait un bilan pour montrer comment dans le chapitre sur la substitution Levinas porte une réponse critique à la métaphysique de la subjectivité. A son tour, la notion de témoignage implique une réponse critique à l’ontologie qui comprend la vérité comme manifestation. Même si à première vue ils semblent être issus de domaines différents, Ricoeur remarque de façon tout à fait pertinente que pour Levinas la vérité comme manifestation et réflexivité de la conscience comme identité relèvent toutes les deux du *train que l’être mène en tant qu’être*. D’où le fait que Levinas rejoigne la mise en question de la pensée de la vérité de l’être²² à la mise en question du sujet absorbé dans l’être²³. Ainsi, Ricoeur nous signale que «le témoignage, c’est précisément le moule de vérité de cette auto exposition, inverse de la certitude»²⁴. Ce qui est intéressant est que si dans la lutte du maître et l’esclave dans la *Phénoménologie de 1807* la conscience se trouve dans le besoin de passer de la certitude subjective de soi vers la vérité objective, ici le déplacement est tout le contraire. La conscience subjective de la certitude de soi est fracturée, éclatée pour passer au témoignage dans une véritable ‘retroscendance’ en soi, en-deçà de l’être et de toute pensée d’une vérité objective. Or ce qui est intéressant est que Ricoeur accentue cette orientation inverse que prend Levinas : Il ne s’agit pas de chercher la hauteur dans l’extériorité de l’au-delà de l’autre, mais dans la retroscendance de *l’anarchie* immémoriale de l’autre en-deçà de l’être, dans notre « intériorité » à nous, où cette hauteur peut être aussi retracée. Il est vrai, Ricoeur remarque aussi l’entrée en scène chez Levinas d’une nouvelle terminologie aussi d’origine biblique: «la gloire de l’infini». Ainsi, comme le rappelle Ricoeur à propos de Levinas :

La gloire n’est que l’autre face de la passivité du sujet où se substituant à l’autre, responsabilité ordonnée au premier venu, responsabilité pour le prochain, inspirée par l’autre, le Même, je suis arraché à mon commencement en moi, à mon égalité à moi²⁵.

Ricoeur nous dit qu’il y a une progression dans ce lexique biblique, qui est en continuité avec d’autres expressions tels que: ‘prophétie’, ‘élection’, ‘inspiration’ et ‘transcendance’. Economie qui veut rejoindre dans un ensemble l’extériorité, l’injonction de la responsabilité et la gloire de l’infini qui s’attestent dans la trace de l’intériorité mais qui ne se montrent ni ne se posent.

«L’infini y perdrait sa gloire»²⁶ nous dit Levinas. Ricoeur ne fait pas l’économie des conséquences. Cette impossibilité de s’absorber dans le dit trouve dans le mot Dieu sa plus haute expression. Or, il est tout à fait intéressant que quelqu’un si familiarisé avec la philosophie analytique anglo-saxonne que Ricoeur se permet d’aller si loin dans un discours qui appelle à l’excellence de l’invisible. Pourtant Ricoeur lui-même signale expressément le risque de «basculer dans l’ineffable»²⁷. D’où le fait que Ricoeur exprime le besoin d’aller vers un *sol ferme*: il s’agit de mettre en avant le statut épistémique de la subjectivité que révèle le soi comme ‘*me voici*’ face à l’injonction éthique, comme témoignage de l’infini²⁸. Ce qui a été ailleurs traité comme trace, est ici développé par

²¹ P. Ricoeur, *Lectures 3*, cit., p.99.

²² Heidegger est visé ici implicitement. Il faut remarquer combien Ricoeur est si attentif à l’ensemble de l’oeuvre levinassienne. Il signale comment la version finale d’*Autrement qu’être* varié par rapport au projet de 1972 d’*Autrement qu’être* l’intitulé : *Vérité comme manifestation et vérité comme témoignage*.

²³ E. Levinas, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, cit., pp. 172-178.

²⁴ P. Ricoeur, *Lectures 3*, cit., p.99.

²⁵ Ivi, p. 100. Voir aussi: E. Levinas, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, cit., p. 184.

²⁶ E. Levinas, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, cit., p. 194.

²⁷ P. Ricoeur, *Lectures 3*, cit., p. 101.

²⁸ Passage de E. Levinas dans *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, cit., p. 186, dans P. Ricoeur, *Lectures 3*, cit., p. 101.

Levinas comme témoignage. L'analyse de Ricoeur s'arrête ici pour laisser place aux conclusions.

Ainsi, l'essai conclut par un bilan du combat mené en avant par Levinas contre la philosophie de la conscience. Il s'agit donc bien chez Levinas ainsi que chez Heidegger de reformuler le concept 'd'identité de soi'. La condition d'assujetti pour Levinas dit quelque chose du sujet. Comme le remarque Ricoeur à son égard: «bien plus, une sorte d'identité qui ne serait plus thématizable renaît de tous les préalables que la stratégie de l'en-deçà portée au discours»²⁹. A la suite de Levinas, il nous signale «une récurrence préalable du soi même»³⁰. C'est à cet égard que Ricoeur fait une distinction dans le sillage de Levinas qui tient pour tout à fait «essentielle» entre l'identité-*idem* et identité-*ipse* de la conscience, «une ipséité à surprendre avant sa capture dans l'identité identifiable et thématique»³¹. Sortie du langage nominatif propre à l'idéalité objective au bénéfice du langage accusatif qui se livre au pronom personnel du '*me voici*'. Grammaire que Ricoeur qualifie d'«étonnante»³² et qui pour Levinas s'agit bien d'un «accusatif qui n'est modification d'aucun nominatif»³³. Bilan qui sera repris au cœur du grand ouvrage de Ricoeur publié un an plus tard : *Soi même comme un autre*.

En effet, très tôt³⁴ *Soi même comme un autre* revient sur la distinction signalée entre 'identité-*idem*' et 'identité-*ipse*' que Ricoeur développe spécialement dans la cinquième étude *L'identité personnelle et l'identité narrative* et la sixième étude *Le soi et l'identité narrative* de ce nouvel ouvrage. Ricoeur est réceptif à un nécessaire dépouillement du moi par soi chez Levinas avec le primat éthique de l'autre, avec sa sollicitation éthique qui fracture l'identité du 'Même' sous la forme du Moi comme coïncidence absolue de la substance avec le sujet. Cette urgence de l'imputation éthique marque un coup d'arrêt au principe d'autosuffisance du cogito de la *troisième méditation métaphysique* de Descartes. Or, le soi serait-il résultat, s'il n'était pas d'abord présupposition, c'est-à-dire, potentiellement responsable d'entendre l'assignation? Comme l'exprime le même Ricoeur: «la question est alors de savoir si, pour être entendue et reçue, l'injonction ne doit pas faire appel à une réponse qui compense la dissymétrie du face à face?»³⁵.

Ricoeur défend la thèse selon laquelle la sollicitude éthique n'est pas extérieure à l'estime de soi :

L'attestation est fondamentalement attestation de soi. Cette confiance sera tour à tour confiance dans le pouvoir de dire, dans le pouvoir de faire, dans le pouvoir de se reconnaître personnage de récit, dans le pouvoir enfin de répondre à l'accusation par l'accusatif : Me voici ! Selon une expression chère à Levinas³⁶.

Or, le soi ne serait-t-il pas résultat, s'il n'était pas d'abord potentiellement capable d'entendre l'assignation? En effet, l'estime de soi peut être aussi un déploiement de l'identité *ipse* au plan éthique. Désormais, estime de soi et sollicitude éthique d'autrui se rejoignent pour se déployer dans une dimension dialogale. Dès lors, pour Ricoeur il s'agit de trancher dans un faux dilemme qui veut opposer l'estime de soi et l'injonction éthique d'autrui. Comme le dit le même Ricoeur: «l'estime de soi et la sollicitude éthique ne peuvent se vivre et se penser l'une sans l'autre»³⁷. De son point de vue, Ricoeur met ainsi en

²⁹ Ivi, p. 102.

³⁰ E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cit., p. 132. Dans P. Ricoeur dans *Soi-même comme un autre*, cit., p. 102.

³¹ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 102.

³² Ibid.

³³ E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cit., p. 159.

³⁴ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 29.

³⁵ Ivi, p. 221.

³⁶ Ivi, p. 35.

³⁷ Ivi, p. 212.

question une véritable aporie éthique. L'estime de soi apparaît aussi comme source et recours de responsabilité. En plus, l'unité de l'agir éthique appelle une réappropriation au seuil de l'assurance qui est l'attestation de soi comme croyance en soi.

Or, pour Ricoeur cette estime de soi tire sa première signification du mouvement réflexif de la conscience par laquelle certaines actions estimées bonnes se rapportent à l'auteur de ces mêmes actions. Ainsi Ricoeur reprend à sa façon le livre VI de *l'Éthique à Nicomaque* d'Aristote dans une véritable réactualisation de la visée d'une vie bonne à l'égard de laquelle notre vie s'accomplit. Finalité d'ordre supérieur qui ne cesse d'être intérieure à l'agir humain: pensées, décisions et actions qui sont immanentes à un certain concept de soi au plan éthique et qui sont intimement liées à une estime de soi. Cette dernière implique une adéquation entre valeurs et faits sous un bon jugement. Or bon jugement et bon agir se rencontrent dans la confiance, dans l'estime de soi pour Ricoeur. Ainsi, là où Ricoeur prend de la distance avec Levinas est celui d'une nécessaire spontanéité bienveillante, intimement liée à l'estime de soi au sein de la visée de la vie 'bonne'. C'est au fond de cette spontanéité bienveillante que le recevoir peut égaler le donner dans l'assignation à la responsabilité issue de l'injonction éthique d'autrui. En outre, Ricoeur tient à nous avertir des conséquences chez Levinas de tenir à une extrême sollicitude éthique. Cette situation corrélatrice à l'injonction extrême peut bien être celle de la souffrance. Souffrance qui n'est surtout pas uniquement douleur physique et mentale, mais sinon la destruction de la capacité d'agir, du pouvoir-faire ressentie comme une atteinte à l'intégrité du soi ainsi qu'à l'efficacité de la responsabilité.

Ainsi pour répondre à Levinas, Ricoeur prend soin de signaler d'abord qu'être soi est marqué grammaticalement par une réitération sur mes expériences qui se fonde à chaque fois par référence à l'autre. Il déclare ensuite que l'estime de soi relève de capacités plutôt que d'accomplissements. Ricoeur revient expressément à la forme grammaticale 'Je peux' pour accentuer le passage du plan physique au plan éthique. Or, comment pouvoir évaluer les actions ? Autrui est requis sur le trajet de la capacité à l'effectuation. Or, quelle est la médiation de l'autre entre capacités et effectuation ? Ricoeur reconnaît d'abord la priorité éthique de l'autre chez Levinas, mais l'initiative de l'autre levinassienne n'instaure aucune relation dans la mesure où l'autre représente l'extériorité absolue à l'égard du moi.

Ainsi pour Ricoeur si Levinas édifie une éthique où l'asymétrie du souffrir est au-dessus du jouir de l'amitié partagée, ceci ne va pas de même pour la sympathie dont la puissance d'agir du soi (qui au départ est plus grand que celle d'autrui) se trouve affectée par tout ce que l'autre souffrant lui offre en retour. La sympathie peut être épreuve de suprême sollicitude éthique, car elle procède de l'autre souffrant qui n'est précisément plus puisé dans la puissance d'agir mais au cœur même de la faiblesse partagée. Désormais l'inégalité, l'asymétrie dans la sollicitude éthique viennent à être compensées par une authentique réciprocité dans l'échange lequel, à l'heure de l'agonie se réfugie dans cette faiblesse partagée de notre condition mortelle. Ce que la souffrance de l'autre décèle dans le soi ce sont des sentiments *spontanément* dirigés vers autrui. Bref, la priorité éthique vient de l'injonction d'autrui, mais la sympathie (*mitfühlen*) pour l'autre souffrant n'annule pas l'initiative du soi.

Bref, à l'estime de soi, formule initialement utilisée par Ricoeur comme moment réflexif de la 'vie bonne', la sollicitude ajoute essentiellement le fait que les autres ont besoin de nous. Par choc en retour de la sollicitude sur l'estime de soi, le soi s'aperçoit lui-même comme un autre parmi les autres. Pour démontrer ce point, Ricoeur procède à une analyse du langage à partir d'un possible échange de pronoms personnels qu'il appelle réversibilité. Quand je dis «tu» à un autre, il comprend «je» pour lui-même. La réversibilité porte simultanément sur les rôles d'allocuteur et d'allocutaire et sur une capacité de se désigner soi-même comme présumée égale chez le destinataire du discours et l'auteur du discours,

sans pour cela méconnaître l'insubstituabilité factique ou l'ancrage de fait de ce qu'implique la dissymétrie spatiale de l'autre³⁸.

À cette réversibilité et à cette insubstituabilité, Ricoeur additionne un troisième élément dans cette architecture éthique: la sollicitude. Ce que la sollicitude ajoute, c'est la dimension de valeur qui fait que chaque personne est irremplaçable dans notre affection et dans notre estime. A cet égard, c'est dans l'expérience du caractère irréparable de la perte d'autrui, que nous apprenons le caractère irremplaçable de notre propre vie par transfert de l'expérience d'autrui sur nous-mêmes, Or, de ce que l'on vient d'exposer découle un quatrième élément : la similitude. Elle est le fruit de l'échange entre estime de soi et sollicitude pour autrui. Cet échange autorise à dire que je ne puis m'estimer moi-même sans estimer autrui comme moi-même. Comme moi-même signifie : «toi aussi tu es capable de commencer quelque chose dans le monde, d'agir pour des raisons, de hiérarchiser tes préférences et se faisant, de t'estimer toi-même comme je m'estime moi-même»³⁹. L'équivalence entre le «toi-aussi» et le «comme moi-même» repose sur une confiance que l'on peut tenir pour une extension de l'attestation en vertu de laquelle je crois que je peux et que je veux. Le paradoxe de l'échange au sein de l'irremplaçabilité devient ainsi fondamentalement équivalent à l'estime de l'autre comme soi-même et à l'estime de soi-même comme un autre. Ainsi, revenant au plan de la visée éthique, la sollicitude retourne vers un échange des estimations de soi qui est de part en part affirmatif. D'où le fait que la reconnaissance intersubjective hégélienne soit élevée par Ricoeur au rang de catégorie éthique pour expliquer cette mise en mouvement qui emporte l'estime de soi vers la sollicitude et la sollicitude, dans la réciprocité, vers un retour sur soi. «La reconnaissance introduit la dyade et la pluralité dans la constitution même de soi»⁴⁰. Autrement dit, c'est ce qui fait de l'estime de soi une partie de l'économie de la reconnaissance intersubjective ⁴¹.

La dixième étude de *Soi même comme un autre* vise à porter au grand jour les implications de l'investigation menée par Ricoeur sous le titre d'une *herméneutique de soi*. Cela implique que l'herméneutique devienne aussi l'endroit de l'articulation de la problématique de la détermination de l'ipséité par la voie de sa dialectique avec l'altérité. Si l'articulation entre réflexion et analyse marque le début de la dialectique de l'ipséité et la mêmeté qui domine le début de *Soi même comme un autre*, la dialectique de l'ipséité et de l'altérité prend la relève vers la fin du texte. Cela dit, Ricoeur esquisse une dramatique qui assigne une position *in crescendo* qui privilégie la pensée levinassienne où l'avènement de 'Moi' à 'Soi' passe par autrui dans le déroulement de sa réflexion. Néanmoins, cette dixième étude marque aussi le moment de marquer les distances. Or, Ricoeur suit encore une fois Levinas pour signaler que la dialectique de l'ipséité et de l'altérité sont celles que laissent mieux apparaître le mode d'être du soi. Position centrale de Levinas en *Soi même comme un autre* que Ricoeur ne manque pas de rappeler une fois de plus : «le titre même de cet ouvrage est le rappel permanent de la primauté de cette dialectique»⁴². Laquelle ? «Du lien dialectique entre ipséité et altérité (...)»⁴³. Dialectique qui scande le rythme de fracture de l'identité pour tracer une ligne de partage entre l'*idem* et l'*ipse*. Toutefois, l'attestation de cette altérité est portée au rang d'enjeu ontologique par Ricoeur. Ainsi suit une phrase qui veut montrer la prise de distance à l'égard de Levinas : «que l'altérité ne

³⁸ En ce faisant, Ricoeur revient de manière non explicite en faveur de l'argument qu'oppose Martin Buber à Levinas. Voir: M. Buber, *Je-Tu*, ed. Aubier, Paris, 1969, pp. 29-30.

³⁹ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 226.

⁴⁰ *Ivi*, p. 344.

⁴¹ *Ivi*, p. 343.

⁴² *Ivi*, p. 367.

⁴³ *Ibid*.

s'ajoute pas du dehors à l'ipséité comme pour en prévenir la dérive solipsiste, mais qu'elle appartienne à la teneur de sens et à la constitution ontologique de la ipséité»⁴⁴.

Or, comment rendre compte du travail de l'altérité au cœur de l'ipséité ? La réponse rejoint encore une fois Levinas. C'est par la «variété des expériences de la passivité»⁴⁵ que ce sera possible. La passivité devient ainsi l'attestation en soi-même de l'altérité. Dans ce contexte, Ricoeur nous signale que la vertu de la dialectique levinassienne est «d'interdire au soi d'occuper la place du fondement»⁴⁶. Cette structure du soi n'est pas exaltée dans le Moi mais sa récurrence sur soi n'implique pas non plus l'effacement de toute subjectivité. Voici donc la mise en avant par Ricoeur du geste de Levinas. Si Ricoeur parle de '*cogito brisé*' c'est justement pour accentuer le fait que la métaphysique de la subjectivité fait face à la situation insolite de ce que l'attestation de l'ipséité s'atteste seulement dans une diversité des foyers d'altérité. Passivité ressentie par l'expérience de corps/chair (*Körper/Leib*) aussi bien que dans la relation à l'étranger dans le sens de l'autre que soi. Mais voici une troisième forme de passivité dissimulée à Levinas, celle du rapport de soi à soi-même, celle d'une asymétrie intérieure à la conscience. C'est la *Gewissen* de Heidegger dans *Sein und Zeit*. Ainsi, le sens du *Gewissen* peut opérer comme un lieu de conjonction du 'Même' et de 'l'Autre' dans le for intérieur qui permet de trancher là où l'échange au sein de l'irremplaçabilité entre Moi et l'autre semblait impossible. Voilà comme on voit apparaître dans un autre registre la lettre heideggérienne dans un champ que Levinas voulait justement comme porte de sortie hors de la pensée heideggérienne.

Ainsi, dans la section *Altérité d'autrui* dans la dixième étude de *Soi-même comme un autre*, Ricoeur revient en force sur la pensée de Levinas. Ricoeur commence par signaler que la dialectique du même et l'autre est intimement liée à l'herméneutique phénoménologique de soi. Et ce de telle façon que 'l'Autre' n'est pas seulement une contre partie du 'Même', mais appartient à sa constitution intime du sens. De la même façon que Levinas avant lui, Ricoeur met en avant les conséquences au plan linguistique où la désignation par soi du locuteur apparaît entrelacée à l'interlocution issue de la parole qui lui est adressée. Ainsi «l'écoute de la parole reçue fait dès lors partie intégrante du discours en tant que lui-même adressé à (...)»⁴⁷. Cette auto désignation de l'agent de l'action est liée à l'ascription par un autre qui me désigne à l'accusatif comme l'auteur des mes actions. L'entrelacement s'exprime sur le plan grammatical par le pronom personnel de soi: 'me voici'. La définition ricœurienne de l'éthique – bien vivre pour et avec les autres dans des institutions justes – ne se conçoit pas sans l'affection par la sollicitude. Et pourtant, Ricoeur fait de la place pour une nécessaire règle de justice qui a le mérite d'intervenir dans la jointure même de la relation asymétrique entre le faire et le subir. Ce faisant, Ricoeur revient sur l'argument de la nécessaire réversibilité des rôles, signalé auparavant à propos de la réactualisation de la réciprocité issue de la dialectique de la reconnaissance intersubjective chez Hegel, et où chaque agent est le patient de l'autre. Chaque agent est investi de responsabilité du fait de l'injonction éthique exercée par autrui. Ainsi, il est possible de montrer une accumulation des rôles d'agent et de patient. Par conséquent, Ricoeur veut montrer essentiellement qu'il est impossible de construire de façon unilatérale cette dialectique, où se verse à l'autre l'initiative exclusive de l'assignation de soi à la responsabilité.

Or, s'il est vrai que la sphère du propre n'est jamais identifiable sans le secours de l'autre, pour Ricoeur elle doit être comprise aussi comme une aide à me rassembler, à m'affirmer, à me maintenir dans mon ipséité. L'unité a besoin de l'autre pour s'identifier⁴⁸.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ivi, p. 368.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ivi, p. 380.

⁴⁸ Ivi, p. 384.

C'est donc le versant affirmatif de l'envers purement traumatique que vise à faire remarquer Levinas. Pour cela, Ricoeur se revendique, dans certaines limites, des *Méditations Cartésiennes* de Husserl⁴⁹ selon lesquelles l'appréhension de l'autre combine similitude et dissymétrie. L'ego est transféré à un autre corps en tant que chair comme le mien. Il lui revient aussi la condition d'ego à partir d'une similitude dans le contexte d'une dissymétrie fondamentale où l'autre excède la sphère du propre. Ce faisant, l'autre ne reste pas un étranger mais peut aussi devenir mon semblable. Un *alter ego*. Ce dernier est présupposé par Ricoeur tout au long de son étude portant sur l'auto-désignation de soi comme une autre personne que Moi. «A la limite ce transfert de sens peut revêtir la forme d'une citation, en vertu de laquelle «il pense», «elle pense» signifie : «il/elle dit dans son cœur : je pense». Voilà la merveille du transfert analogique⁵⁰. Ricoeur fait une place à Levinas: «le transfert analogique de moi à autrui recroise le mouvement inversé d'autrui à moi. (...) Ce mouvement d'autrui vers moi est celui dessiné inlassablement par l'œuvre d'Emmanuel Levinas»⁵¹. Et encore à une autre reprise: «le mouvement de Husserl ne porte tous ses fruits que coordonné avec le mouvement venant d'autrui vers moi»⁵². Mais aussitôt cette place reconnue à Levinas elle doit être nuancée: «une conception croisée de l'altérité reste ici à concevoir, qui rende justice alternativement au primat de l'estime de soi et à celui de la convocation par l'autre à la justice»⁵³. Désormais, la confrontation est explicitement évoquée par Ricoeur :

C'est pourquoi nous avons réservé à la présente étude la rencontre avec l'œuvre d'Emmanuel Levinas. Sous un angle critique, en effet, cette œuvre est dirigée contre une conception de l'identité du même à laquelle est polairement opposée l'altérité de l'autre (...)⁵⁴.

Chez Levinas, l'identité de la même partie est liée avec une ontologie de la totalité que l'investigation de Ricoeur n'a jamais assumée ni rencontrée. Au 'moi solipsiste' une prétention l'habite, qui est plus radicale que celle qui anime l'ambition fichtéenne, puis husserlienne de constitution universelle et d'autofondation radicale. Cette fermeture du Moi implique par conséquent que «l'altérité devra s'égaliser à l'extériorité radicale»⁵⁵. Ainsi, la responsabilité du Moi trouve son origine dans une imputation extérieure d'un autre qui s'absout de toute relation face à Moi, d'abord obstinément fermée, verrouillée, séparée. Cette séparation de l'autre, qui n'est pas un interlocuteur quelconque, se trouve dans une hauteur qui rend l'intériorité stérile selon Ricoeur⁵⁶. L'initiative revient intégralement à l'autre à l'accusatif duquel le Moi reçoit l'injonction. Rien ne vient altérer l'entière dissymétrie entre 'l'Autre' et le 'Même'. Il reviendrait au texte *Autrement que être ou au-delà de l'essence* selon Ricoeur d'accentuer cette structure hyperbolique jusqu'à lui donner un tour paroxystique. La démolition des ruines de la représentation finit par laisser place à un dédire où l'assignation de la responsabilité se soustrait au langage de la manifestation. L'assignation à la responsabilité se rapporte à un passé plus vieux que tout commencement ou *archè*. D'où le fait qu'il s'agit d'une an-archie. Alors, la responsabilité ne se justifie par aucun engagement préalable. En ce sens, Ricoeur le précise à la suite de Levinas⁵⁷, selon

⁴⁹ «Le sens ego, dans alter ego, c'est celui que nous avons présupposé dans toutes nos études portant sur l'auto désignation de toute autre personne que moi, dans le langage, l'action, le récit et l'imputation morale»: ivi, p. 387.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ivi, p. 386.

⁵³ Ivi, p. 382.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ivi, p. 389.

⁵⁷ E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cit, p. 132. Dans P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, cit, p. 390.

lequel je suis dès lors et d'emblée pour-l'autre. Ceci finit par laisser place à l'obsession de l'autre, à la persécution et à la substitution du moi à l'autre. C'est un véritable logarithme de la responsabilité.

Or, si jusqu'à maintenant l'intériorité n'était déterminée que par la seule volonté de repli et de clôture, comment entendrait-elle jamais une parole qui lui serait si étrangère? Désormais, pour Ricoeur l'assignation à la responsabilité par autrui n'atteint le terme de sa trajectoire que par une capacité d'accueil qui résulte d'une structure réflexive. Pour Ricoeur, il faut lui joindre une capacité de discernement d'autrui, de reconnaissance de la 'victime' et du 'bourreau'⁵⁸. Cela dit, il faut que la voix de l'autre qui me dit 'Tu ne tueras pas', soit faite mienne au point de devenir ma conviction qui égale l'accusatif du 'Me voici!' avec le nominatif du 'Ici je me tiens'. Dès lors,

ne faut-il pas que le langage apporte ses ressources de communication, donc de réciprocité, comme l'atteste l'échange des pronoms personnels qui permet de médiatiser l'ouverture du Même sur l'Autre et l'intériorisation de la voix de l'Autre dans le Même à la fois qu'un échange des rôles qui ne cesse de s'inverser en question et réponse ?⁵⁹

Cependant, comme l'exprime Levinas, «le soi, c'est le fait même de s'exposer, sous l'accusation non assumable où le Moi supporte les autres»⁶⁰. L'exposition de soi est donc inverse à la certitude du Moi. Ainsi, Levinas ne parle justement jamais d'attestation de soi en *Autrement qu'être* sous le risque de réintroduire un *Moi* qui cherche à se rejoindre, à s'égaliser soi-même comme apodicticité *Moi = Moi* en tant qu'infinité liberté issue de l'infinité égalité à soi-même. Pourtant, le risque dont Ricoeur nous avertit relève du fait que la première personne singulière dans le plan grammatical concernée par le biais à l'accusatif, ne peut rester 'non assumable', sous risque de lui retirer toute signification par rapport à la responsabilité. Ainsi, Ricoeur estime comme complémentaires la pensée de Husserl et de Levinas sur ce point dans leur mouvement du 'Même' vers l'Autre et celui de l'Autre vers le 'Même'.

Or, le moment final de la réactualisation de l'architecture éthique implicite à cette ontologie de la subjectivité consiste justement en la réappropriation de cette étrangeté en *Moi* qui permet aussi d'inscrire le *Gewissen* heideggérienne⁶¹ (comme une alternative à l'ipséité fermée du 'Moi' et susceptible donc d'une forme originale de dialectique entre l'ipséité et l'altérité intérieure à la conscience) dans une dialectique du 'Même' et l'Autre'. Sauf que Ricoeur nous signale que la *Gewissen* est reconquise par Heidegger à contre courant des interprétations moralisantes... au prix d'obscurcir sa portée éthique. Une entreprise que Ricoeur reprend donc à son propre compte. Cela permet ainsi d'associer l'attestation de soi à l'injonction de l'autre. Il y a un moment d'altérité propre à la conscience où écouter la voie de la conscience signifierait être-enjoint par l'autre. En ce faisant, la notion de dette (*Schuld*) est réactualisée dans une dimension éthique que

⁵⁸ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 391.

⁵⁹ Ivi, p. 391.

⁶⁰ E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cit., p. 151.

⁶¹ D'où la revendication de Ricoeur de la *Gewissen* heideggérienne comme une alternative à l'ipséité fermée du «Moi» et susceptible donc d'une forme originale de dialectique entre l'ipséité et l'altérité intérieure à la conscience. Cette altérité est loin d'être étrangère à la constitution de l'ipséité et est étroitement liée à son émergence dans la mesure où sous l'impulsion de la conscience le soi est rendu capable de se reprendre sur l'anonymat du «On». L'émancipation de la conscience de l'anonymat du «On» se signale par le dialogue intime où le soi apparaît interpellé (*Anruf*) de façon singulière. Cette affectation de *Moi* par soi présente une dissymétrie remarquable entre l'instance qui appelle et l'ipséité appelée. Cette verticalité de l'appel de soi à *Moi* qui s'égalise à son intériorité est l'énigme de la conscience, sa force découvriante. Comme l'exprime le même Heidegger: «l'attestation d'un pouvoir-être authentique, c'est la conscience qui la donne» (M. Heidegger, *Être et temps*, trad. Martineau, cit., p. 175). «L'appel vient de *Moi* et pourtant il me dépasse» (Ivi, p. 199).

Heidegger avait méprisée. Ainsi la passivité d'être enjoint consiste en la situation d'écoute dans laquelle le sujet éthique se trouve placé par rapport à la voix qui s'adresse à lui à la seconde personne. Se trouver interpellé à la seconde personne au cœur même de l'optatif du bien vivre, puis de l'interdiction de tuer et la recherche du choix approprié à la situation «c'est se reconnaître enjoint de vivre bien, pour et avec les autres, dans des institutions justes et de s'estimer soi-même en tant que porteur de ce vœu»⁶². L'altérité de l'autre est alors contre partie de cette passivité spécifique de l'être enjoint de la *Gewissen* ricœurienne.

Bref, le 'soi' est constitué par cette véritable intériorisation de la voix éthique ainsi que par la confiance à l'égard de soi-même. L'injonction se précède déjà à elle-même dans l'altérité de la conscience à soi. C'est ainsi que Ricoeur confronte l'altérité de la conscience à soi avec l'altérité d'autrui levinassienne⁶³. En effet, chez Levinas le modèle de toute altérité, c'est autrui. Ricoeur oppose une altérité originale qui constitue l'être enjoint en tant que structure de l'ipséité. Comme l'exprime le même Ricoeur sous un mode d'insinuation: «mais est-il interdit à un lecteur, ami de Nabert et de Levinas, de creuser le sillon d'une philosophie où l'attestation de soi et la gloire de l'absolu seraient co-originaires?»⁶⁴

Dès lors, il s'agit d'une unité profonde de l'attestation de soi et l'injonction venue de l'autre, tout en partageant avec Levinas qu'autrui est le chemin obligé de l'injonction éthique⁶⁵. Eliminer cette dimension d'auto-affectation équivaut à annuler la réception de l'injonction de l'autre et, de ce fait, le sens de l'éthique tout court. Comme Ricoeur l'exprime bien dans la dernière phrase de *Soi-même comme un autre*: «seul un discours autre que lui-même (...) convient à la méta-catégorie de l'altérité, sous peine que l'altérité se supprime en devenant même qu'elle-même...»⁶⁶.

2) Levinas critique de Ricoeur

Levinas a connu de son vivant la critique de Ricoeur. Le recueil des textes publiés sous le titre *Éthique et responsabilité*, qui comprend l'échange épistolaire entre les deux penseurs, témoigne de la polémique entre eux à propos de la publication de *Soi-même comme un autre* par Ricoeur. Or, ce qui est intéressant relève du fait qu'à la différence de la critique de Derrida qui oblige Levinas à réviser sa pensée, *Éthique et responsabilité* témoigne que les choses se passent autrement avec la critique de Ricoeur. En fait, Levinas n'introduit aucune modification. Mon avis est que Levinas était tout à fait conscient du fait que l'état actuel de son ouvrage était parfaitement en mesure de répondre aux défis mis en place par Ricoeur. Il s'agit donc de déceler cette réponse levinassienne faite à l'avance contre Ricoeur.

Tout d'abord, Levinas serait tout à fait d'accord avec Ricoeur de dire qu'en *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* la subjectivité face au visage d'autrui perd sa position, c'est-à-dire sa contenance au sens de maintien de sa capacité. Cette capacité est associée par Levinas au pouvoir de commencement du Moi. Comme Levinas l'exprime lui-même, «le Moi perd sa souveraine coïncidence avec soi, son identification où la conscience revient, triomphe d'elle-même pour reposer sur elle-même»⁶⁷. Et il serait d'accord avec Ricoeur quand il remarque combien le déplacement de la figure d'autrui comme maître de justice dans *Totalité et infini* prend la place d'offenseur dans *Autrement qu'être* et emporte aussi la subjectivité dans une radicalisation de sa déposition. Ainsi, en principe, la remise en question du Moi comme unité se rapportant à soi dans une identité pure qui suppose à son

⁶² P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 406.

⁶³ Ivi, p. 408.

⁶⁴ P. Ricoeur, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, cit., p. 103.

⁶⁵ Ivi, p. 409.

⁶⁶ Ivi, p. 410.

⁶⁷ E. Levinas, *De l'existence à l'existant*, ed. Vrin, Paris, 1990, p. 195.

tour une infinie liberté d'une égalité sans bornes⁶⁸ implique aussi une remise en question essentielle de tout pouvoir ou volonté⁶⁹ qui peut mobiliser le Moi à partir de soi dans le Monde. Désormais, cela ne peut qu'aller jusqu'à l'affectation de toute capacité dans la pure ouverture de l'un-pour l'autre acculé en-soi dans la pleine exposition de la sensibilité de la chair. Sans repos et sans distance dans une permanente inquiétude qui implique la responsabilité.

Or, voici le point charnière, cette variation de *Totalité et infini* à *Autrement qu'être* dans l'ouvrage levinassien ne va pas sans le réaménagement de la position du tiers. Cette redistribution s'avère stratégique pour la compréhension de l'œuvre levinassienne. Pourtant, Ricoeur ne mentionne jamais dans aucune des pages de *Lectures 3* ou de *Soi même comme un autre* ce réaménagement de la position du tiers. Une omission d'autant plus grave que le réaménagement du tiers permet une réinterprétation de l'œuvre levinassienne qui risque non seulement d'annuler la critique de Ricoeur contre Levinas, mais aussi d'annuler la portée même de l'entreprise ricœurienne.

En effet, dans *Totalité et infini* à la différence d'*Autrement qu'être*, le prochain est simultanément visage unique et visage des visages, c'est-à-dire, visage où percent tous les visages. Comme l'exprime Levinas, «le tiers me regarde dans les yeux d'autrui»⁷⁰. D'où le fait que la responsabilité pour autrui se prolonge en responsabilité de tout et pour tous, passage aussi de l'expérience singulière d'autrui vers l'universel. Autrui fait signe de l'humanité toute entière. Ainsi le visage devient à la fois visage unique et visage commun, l'un-pour-un-autre est à la fois l'un-pour-tous-les-autres. Si ce schéma avait été maintenu dans *Autrement qu'être* on pourrait passer d'une substitution qui est substitution à autrui à la substitution à tous. La substitution reviendrait à un point de radicalité extrême qui fait de la subjectivité un véritable 'Atlas éthique' qui soutient sur ses épaules l'humanité tout entière sans être à son tour soutenu. Or c'est justement cette lecture d'*Autrement qu'être* que Ricoeur met en avant, tout en signalant explicitement page 99 de *Lectures 3* (dans une référence non explicite au tiers) que «le Soi, c'est le fait même de s'exposer, sous l'accusatif non assumable où le Moi *supporte les autres*».

Il signale de même dans la page antérieure que la substitution de moi à l'autre est «sous l'accusation de *tous*». Et c'est encore plus clair page 103: «l'unique se *substitue aux autres*». Cette lecture ne change pas au cours de *Soi même comme un autre* où la seule référence se trouve page 390.

Concrètement, Ricoeur revient sur une phrase de Levinas pour signaler l'atteinte du point paroxystique de toute l'œuvre: «*sous l'accusation de tous, la responsabilité pour tous va jusqu'à la substitution*»⁷¹.

Si le tiers permettait de parler d'une hémorragie de la substitution de l'un «pour tous», Ricoeur aurait tout à fait raison dans sa stratégie argumentative contre Levinas. Or, c'est ne pas le cas!

Effectivement dans le schéma de *Totalité et infini*, il n'y a pas de place pour l'intervention de la justice au bénéfice de l'égalité de tous, du fait que la justice est réinterprétée à partir de l'inégalité de l'un-pour-l'autre.

Comme l'exprime Levinas :

La justice ne m'englobe pas dans l'équilibre de son universalité -la justice me somme d'aller au-delà de la ligne droite de la justice, et rien ne peut marquer dès lors la fin de cette marche ; derrière la ligne droite de

⁶⁸ Suivant la formule utilisée par Hegel dans la *Doctrine du concept* pour décrire l'unité d'aperception transcendantale et de synthèse universelle de la conscience.

⁶⁹ Il faut faire la remarque: la radicalité de Levinas à l'égard de la tradition implique parmi d'autres choses la destruction du concept de volonté. Concept cher à Ricoeur, néanmoins, qu'il veut maintenir dans sa pensée éthique même si ça n'apparaît pas toujours de façon explicite.

⁷⁰ E. Levinas, *Totalité et infini*, ed. Kluwer-Livre de poche, Paris, 2009, p. 233.

⁷¹ Id., *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, ed. Martinus Nijhoff, La Haye, 1974, p. 142.

la loi, la terre de la bonté s'étend infinie et inexplorée, nécessitant toutes les ressources d'une présence singulière. Je suis donc nécessaire à la justice comme responsable *au-delà de toute limite fixée par une loi objective*⁷².

«Plus ancienne qu'elle-même et que l'égalité impliquée par elle, la justice passe la justice dans ma responsabilité pour l'autre»⁷³. Dès lors, on voit bien ici le visage d'autrui, compris comme unité spéculative, comme visage des tous les visages ⁷⁴, c'est-à-dire de l'humanité toute entière. C'est une logique argumentative qui ne laisse pas de place à une égale mesure parmi les hommes.

Or, ce n'est pas le cas dans *Autrement qu'être*. Ici le tiers est non seulement l'autre *que* l'autre mais un autre *de* l'autre. Il est «un prochain de l'autre et non pas simplement son semblable»⁷⁵. Ainsi, le tiers introduit une contradiction dans la relation de substitution à autrui.

La responsabilité «est troublée et se fait problème dès l'entrée du tiers»⁷⁶. Comme l'explique Levinas, «l'autre et le tiers, mes prochains, contemporains l'un de l'autre m'éloignent de l'autre et du tiers»⁷⁷.

Cela signifie par conséquent un changement dramatique du concept de justice mené jusqu'ici. Autrement dit, il faut la justice là où la justice semble laisser place seulement à la substitution. Il faut donc «la comparaison, la coexistence, la contemporanéité (...) par là aussi une coprésence sur un pied d'égalité comme devant une cour de justice»⁷⁸.

Et encore à une autre reprise, «le mot '*justice*' est en effet beaucoup plus à sa place là où *il faut non pas ma 'subordination' à autrui, mais l'équité*»⁷⁹.

⁷² E. Levinas, *Totalité et infini*, cit., p. 274.

⁷³ Préface à l'édition allemande de *Totalité et infini*. Voir Frank, Didier, *L'un-pour-l'autre. Levinas et la signification*, ed. PUF, Paris, 2008, p. 226.

⁷⁴ Voici le risque dans cette voie de s'enfoncer sur une voie spéculative de laquelle Levinas précisément critique Hegel et de laquelle il s'agit de sortir...

⁷⁵ E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cit., p. 200.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ E. Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, ed. Vrin, Paris, 1982, pp.132-133. Sur les perplexités que pose l'entrée du tiers, Didier Frank dans un texte aussi fin que pénétrant, intitulé *L'un-pour-l'autre. Emmanuel Levinas et la signification*, redouble l'effort de Ricoeur pour déceler une critique contre Levinas associée à l'entrée du tiers. En effet, signale Frank, si le tiers introduit une contradiction dans l'un-pour-l'autre, comment y fait-t-il son entrée ? Frank cite Levinas à ce propos: «dans la proximité de l'autre tous les autres que l'autre, m'obsèdent et déjà l'obsession crie justice, réclame mesure et savoir, est conscience. Le visage obsède et se montre: entre la transcendance et la visibilité/invisibilité. La signification prend sens dans la justice, mais aussi plus ancienne qu'elle-même et que l'égalité par elle implique, la justice passe la justice dans ma responsabilité pour l'autre, dans mon inégalité par rapport à celui dont je suis l'otage. Autrui est d'emblée le frère de tous les autres hommes. Le prochain qui m'obsède est déjà visage, à la fois comparable et incomparable, visage unique et en rapport à des visages, précisément visible dans le souci de justice». (*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cit., p. 201). Levinas poursuit: «elle est l'entrée du tiers-entrée permanente- dans l'intimité du face-à-face. Le souci de justice, du discours thématissant, kérygmatisant portant sur le dit-du fond du dire sans dit, du dire-contact- est l'esprit dans la société. Et c'est parce que le tiers ne vient pas empiriquement troubler la proximité, mais que le visage est à la fois le prochain et le visage de visages - visage et visible - que, entre l'ordre de l'être et de la proximité, le lien est irrécusable. L'ordre, l'apparaître, la phénoménalité, l'être se produisent dans la signification, dans la proximité, à partir du tiers». (*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cit., p. 203). Désormais, le tiers ne vient pas comme par surprise interrompre le face-à-face, il ne vient pas empiriquement troubler la proximité parce que le prochain est simultanément visage unique et visage où percent tous les visages: ceux-ci ont toujours déjà été là. Et ce faisant, il y aurait une continuité d'*Autrement qu'être* avec *Totalité et infini* qui à ce propos déclare que «le tiers me regarde dans les yeux d'autrui-le langage est justice» (*Totalité et infini*, cit., p. 188). Dans *Autrement qu'être* comme dans *Totalité et infini*, la justice est donc comprise relativement à autrui et non à partir du tiers, même si Levinas veut donner une autre impression. En amont de ses arguments, Levinas exprime en 1975 dans l'entretien *Questions et réponses*, contenu dans le texte *De Dieu qui vient à l'idée*, à propos des difficultés associées au mot justice dans son ouvrage: «quoi qu'il en soit, dans ma relation avec autrui je suis

N'est-ce pas la portée même de l'irréversibilité de sens levinassien qui est questionné, à propos du Moi (précisément là où l'asymétrie pointe l'unicité de sens comme responsabilité de l'un pour l'autre)?

Comme semble le suggérer le passage suivant : «la justice exige la contemporanéité de la représentation. C'est ainsi que le prochain devient visible et dé-visagé, se présente, et qu'il y a aussi *justice pour moi*»⁸⁰. A quoi bon donc critiquer la réciprocité issue de la

toujours en relation avec le tiers. Mais il est aussi mon prochain. (...) Mais en réalité la relation avec autrui n'est jamais uniquement la relation avec autrui: d'ores et déjà dans autrui le tiers est représenté, dans l'apparition même d'autrui me regarde déjà le tiers» (*De Dieu qui vient à l'idée*, cit., p. 132). Or ceci, argumenta Frank, s'avère une conséquence nécessaire. En effet, pour que l'un-pour-l'autre de la proximité ne soit pas une déformation du rapport à autrui par abstraction du tiers qui me vise toujours et me regarde dans les yeux du prochain, il faut que la justice se montre d'emblée dans la proximité. Mais ceci conduit à contredire l'excellence même de l'immédiateté et interdit d'emblée l'intimité du face-à-face, faisant vaciller tout ce qui en est déduit, à commencer par la substitution comme l'un-pour-l'autre. Frank écrit: «mais si le tiers me regarde toujours dans le visage et les yeux d'autrui, la substitution -à supposer que la présence du tiers ne la rend pas inaccessible, voire rigoureusement impossible et c'est précisément tout le problème - est toujours d'emblée mesurée. Quel sens peut-elle avoir quand, par définition, elle est l'hyperbole, l'emphase, le superlatif de l'un-pour-l'autre ? (...) Dès lors, considéré depuis cette dernière, le dire en tant qu'un-pour-un autre, solidaire du duo et de son abstraction, ne saurait clignoter énigmatiquement dans le dit qui suppose le trio sans perdre la signification d'un déni de justice à l'endroit du tiers toujours déjà là» (D. Frank, *L'un pour-l'autre*, cit., p. 229.) Désormais, la prétention de dériver l'intelligibilité de l'être depuis l'autrement qu'être ne se fait pas au prix de ce dernier ?

En effet, Frank décèle de manière exceptionnellement fine le dilemme qui est ici en jeu. Mais la remarque de Frank permet surtout de montrer, sans le signaler explicitement, combien l'expression du «tiers » est si peu heureuse chez Levinas. En effet, si le tiers dans le visage de l'autre fait signe de l'humanité toute entière, ceci implique donc une abstraction qui ne peut être sauvée qu'au prix de sacrifier le tiers même et la justice au bénéfice de la signification de l'un-pour-l'autre jusqu'à la substitution. Autrement dit, le risque implique de faire du visage une abstraction au bénéfice de faire passer l'humanité toute entière au nom du tiers. Ce faisant, Levinas fait de la justice un universel abstrait là justement où l'intuition du visage de l'autre demande une mise en question du tout universel. Soit le cas contraire, où le risque implique de faire passer l'unicité de l'un-pour-l'autre au bénéfice de tout qui devait être déduit comme l'est la société avec le tiers et l'ontologie. Quoi qu'il soit, l'économie de sens de l'un-pour-l'autre résulte non seulement perturbée mais sacrifiée. On comprend maintenant pourquoi Frank remarque que le tiers ne vient pas empiriquement à troubler la proximité, que le tiers ne vient pas comme par surprise interrompre le face-à-face. Bref, l'autre que l'autre deviendrait sacrifié au bénéfice de la portée abstraite du tiers. Un examen attentif de l'ouvrage de Levinas permet de témoigner, d'après la remarque de Frank, combien la stratégie argumentative de Levinas aurait expérimenté encore des difficultés dans la formulation de l'entrée du tiers depuis *Autrement qu'être*.

Pourtant, plus tardivement autour l'année 1988, on se trouve face à cette formulation frappante: «car en effet dans la multiplicité sociale nous ne sommes pas à deux avec le prochain dont le *je* à répondre, mais avec le tiers et le quatre, etc... Chacun au moi est un autre !» (*Entretien avec Augusto Ponzio*, 20 Novembre 1988, contenu dans *Sujet et altérité sur Emmanuel Levinas*, ed. L'Hartmann, Paris, 1996, p. 145.) L'entrée du quatrième, du cinquième, du sixième, etc, n'est rien d'autre que le déplacement de la figure du tiers au bénéfice de la revendication de la figure concrète de l'autre que l'autre. Renversement de termes selon lequel le rapport avec le tiers se fait problème de par l'entrée empirique de l'autre, le quatrième, et ainsi successivement, et non seulement par la mise en question du rapport à l'autre par le tiers, ce que permet de préserver l'économie de sens de l'un-pour-l'autre. Certes, autrement que dans la pureté de l'immédiateté éthique, il ne s'agit pas de voir dans la médiation une confusion des ordres mais plutôt une implication de la relation de socialité avec la société, et de la société avec la socialité sans laquelle ni l'une ni l'autre ne sauraient être dites. La figure du quatrième permet de préserver l'inquiétude de la conscience et l'oscillation permanente des ordres de sens entre l'universel et le singulier, ainsi qu'elle permet de comprendre pour quoi Levinas parle d'une superposition des ordres et d'un clignotement sans arrêt. Ainsi l'inversion de termes ne doit pas être perçue comme une abjuration mais plutôt comme un renversement d'ordres à leur tour renversables.

Que l'autrement qu'être se faisant signe dans l'un pour l'autre ne soit pas dit sans l'intervention de l'universel, ne doit pas être regardé comme une renonciation mais plutôt comme une protestation de Levinas contre une pureté éthique que depuis *Autrement qu'être* il aura dénoncé, même si équivoquement sa pensée insinue autre chose. En amont d'une épreuve, dans l'entretien donné à Michaël de Saint-Cheron un an avant sa mort, Levinas signale de façon accablante: «la politique provient du fait qu'il y a humanité, et *que l'exercice de la sainteté ne peut s'accomplir dans l'intimité* mais dans la multiplicité» (M. de Saint-Cheron,

reconnaissance intersubjective si c'est pour retomber dans la même idée ? Objection d'autant plus grave qu'on ne voit pas comment Levinas peut se sortir du dilemme suivant: soit l'absolue exposition pour l'autre implique une déposition de soi que risque de miner la capacité, soit la confiance en soi risque de miner la priorité éthique de l'autre, donc le désintéressement que lui est attaché. Objection grave aussi parce que c'est le noyau même de la critique de Levinas contre Ricœur : le pouvoir d'être responsable, que Ricœur relie de façon intime à la confiance et estime de soi de par l'attestation de soi, vient contredire la priorité du désintéressement éthique. Désintéressement éthique selon lequel l'autre passe avant moi de façon inconditionnée. Comme l'exprime bien Stéphane Moses : « (...) chez Levinas, le fondement de l'éthique ne saurait se trouver dans le souci de soi, mais seulement dans le souci d'autrui»⁸¹. Propos que Levinas semble confirmer explicitement lorsqu'il déclare : «(...) l'égalité de tous est portée par mon inégalité. Par le surplus de mes devoirs sur mes droits. L'oubli de soi meut la justice»⁸². On a déjà fait référence à la défense que Ricœur fait de la thèse selon laquelle le décentrement éthique est préservé au cœur de l'intériorité dans l'asymétrie de soi à l'égard de Moi issu de la réactualisation de la *Gewissen* heideggerienne dans un registre éthique. Pourtant, Levinas rejette la puissance émancipatrice de cette voie et sans doute la suffisance du décentrement éthique intérieur à la conscience. Suivant Nietzsche, cette forme de conscience peut agir comme une ruse de la volonté pour persévérer dans son propre être. Sans laisser place au doute, Levinas plaide pour l'extériorité de cette injonction comme la seule garantie à l'encontre d'une ruse de la conscience pour rester dans le 'Même'. Ce faisant, Levinas est paradoxalement plus proche de la grande méditation hégélienne selon laquelle la liberté se prémunit de sa faiblesse intérieure en se dotant des moyens pour se préserver dans l'extériorité. Ainsi, à sa façon, Levinas reproduit contre Ricœur le même argument que Hegel porte contre Kant dans la *Phänomenologie des Geistes*, à savoir la dénonciation de l'universel éthique kantien comme une illusion de la conscience subjective⁸³. Si chez Heidegger la réactualisation en registre ontologique de la *Gewissen* est admissible, c'est parce que pour le *Dasein*, il va de l'être comme de son propre être. Désormais, accéder à soi signifie aussi l'accès à l'être. Et répondre à l'extériorité de l'être est aussi répondre à l'intériorité de soi. Heidegger précise: «comme [...] son essence consiste bien en ceci, qu'il a à chaque fois à être son être en tant que le sien, on a choisi le titre de *Dasein* comme expression ontologique essentielle pour le caractériser»⁸⁴. Bref, si chez Heidegger la réactualisation de la *Gewissen* fonctionne, c'est parce qu'il s'agit d'une réactualisation en registre ontologique et non éthique.

Or, avec l'éthique ricœurienne ce paradoxe se brise et elle ne peut qu'aller en préjudice de la priorité éthique d'autrui. De cette manière, dans le sillage de la pensée levinassienne il est possible d'affirmer que Ricœur n'a pas suffisamment compris le sens de l'*élection* chez Levinas, un concept aussi de origine biblique: «moi, je suis élu *par* l'autre et *pour* l'autre».

On revient donc à la question suivante : comment préserver l'univocité de sens éthique de 'l'un-pour-l'autre' de la responsabilité levinassienne et à la fois rendre possible une confiance en soi à laquelle cette possibilité même de l'un-pour-l'autre de la responsabilité

Entretiens avec Emmanuel Levinas 1982-1994, ed. Livre de Poche, Paris, 2010, p. 30.) Frank signale que la présence du tiers rend la substitution inaccessible, voire rigoureusement impossible parce qu'elle devient toujours d'emblée mesurée. Mais, n'est-il pas vrai aussi le contraire, que la substitution est seulement possible si elle est d'emblée mesurée et surtout mesurable, au prix de ne pas pouvoir parler même de substitution?

⁸⁰ E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cit., p. 202.

⁸¹ S. Moses, *Rosenzweig et Levinas. Au-delà de la guerre*, ed. L'éclat, Paris-Tel Aviv, 2004, p. 87.

⁸² E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cit., p. 203.

⁸³ G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, ed. Aubier Montaigne, Paris, 1939, t. I, p. 17 et 349.

⁸⁴ M. Heidegger, *Être et temps*, traduction Martineau, cit., paragraphe 4, p. 12.

est attachée? Un regard plus proche du passage suivant peut nous donner une piste de solution: l'entrée du tiers implique une

trahison de ma relation anarchique avec l'*illéité*, mais aussi une relation nouvelle avec elle : c'est grâce à Dieu seulement que, sujet incomparable à Autrui, je suis abordé en autre comme les autres, c'est-à-dire 'pour moi' (...) Le 'passage' de Dieu dont je ne peux parler autrement que par référence à cette aide ou à cette grâce, est précisément le retournement du sujet incomparable en membre de société ⁸⁵.

Dès lors, il est clair qu'il ne s'agit surtout pas d'interpréter ce 'pour-moi' comme correspondant à 'l'être-pour-soi' issu de l'ontologie. Cette restitution du moi dans l'économie de la responsabilité est considérée comme 'autrui pour les autres'. Autrement dit, ma responsabilité pour l'autre et pour les autres, sous la forme de la substitution et de la justice, se maintient dans la responsabilité des autres pour moi en tant qu'autrui. L'univocité de sens éthique issu de l'asymétrie d'autrui est ainsi préservée sans endommager la capacité de soi à être responsable. L'estime de soi est rejetée pour laisser toute la place au décentrement éthique issu du désintéressement pour l'autre qui permet de préserver pour Levinas le noyau même du sens éthique. Mais à présent, le sujet en tant qu'*autrui* pour les autres n'accomplit pas un mouvement autoréflexif issu de «l'estime de soi» mais sinon issu de «l'estime de l'autre» qui permet à l'individu de devenir un sujet capable. Ce faisant, Levinas anticipe une idée chère à Axel Honnet ⁸⁶ dans sa réactualisation de la lutte pour la reconnaissance hégélienne selon laquelle seule la dimension sociale de l'estime à *travers les autres* permet à l'individu de devenir sujet capable. Ainsi, le sens même de l'asymétrie est préservé sans endommager la capacité issue de la confiance et l'estime à être responsable. Cela dit, cette économie sociale, où les autres se soutiennent dans ma responsabilité pour eux et où ma capacité est soutenue par l'estime des autres pour moi, est sans aucune attente de réciprocité. C'est ainsi parce que l'attente issue de la réciprocité, et même l'idée de l'expectative tout court, viendraient à ruiner le sens même du désintéressement éthique. Comme l'exprime Catherine Chalié, dans la réciprocité «nul n'est assigné à répondre sans garantie de retour, nul ne se commet avec ce qui sera peut-être une perte sans contre partie. Nul ne se commet avec la gratuité, le désintéressement éthique»⁸⁷. Le sens même de l'estime doit être retrouvé non seulement comme estime sociale des autres mais en plus comme gratuité même de cette estime à l'égard des autres. Et dans un cas négatif, il existe le risque de faire plonger cette estime dans une «fausse estime», issue d'un calcul intersubjectif de gains et de pertes propre à la réciprocité. Il existe donc le risque de nier tout le sens même de l'estime *de l'autre*. Bref, ceci est l'excellence de la portée éthique du *don* qui est en jeu. Peut être -et sans le savoir- Ricoeur ne fait que reproduire Levinas quand il dit dans *Soi-même comme un autre*, à propos de l'idée d'estime intersubjective, «(...) par choc en retour de la sollicitude (d'autrui) sur l'estime de soi, le soi s'aperçoit lui-même comme un autre parmi les autres»⁸⁸.

En outre, la restitution du visible qui impose la comparaison des incomparables de par l'entrée du tiers implique la thématization, l'intentionnalité donc la conscience avec sa liberté et sa capacité des actes objectivants. Succinctement, «pour qu'il y ait justice il faut la conscience»⁸⁹. S'agit-t-il d'une conscience autpositionnelle que Levinas ne s'était pas

⁸⁵ E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cit., pp. 201-202.

⁸⁶ Comme Honneth l'exprime dans son *Lutte pour la reconnaissance*: les sujets se confirment mutuellement dans leurs besoins concrets, donc comme des êtres nécessaireux. Ainsi l'autonomie de l'enfant croît en proportion de la confiance des partenaires dans la permanence du lien invisible qui se tisse dans l'intermittence de la présence et de l'absence.

⁸⁷ C. Chalié, *Figures du féminin*, ed. Des femmes, Paris, 2006, p. 58. Voir aussi: E. Levinas, *Noms propres*, ed. Fata Morgana, Montpellier, 1976, p. 46.

⁸⁸ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 225.

⁸⁹ E. Levinas, *Autrement que être ou au-delà de l'essence*, cit., p. 200.

chargé de bannir? Dans le cas contraire, comment expliquer le surgissement de la conscience et avec elle le noyau de capacité qu'elle implique ? A ceci, il faut répondre que l'entrée du tiers avec sa demande de justice implique une injonction à une prise de distance, de recul afin de comparer l'autre à l'égard du «tiers», de comparer les incomparables afin de rendre justice. «Le fondement de la conscience est la justice»⁹⁰ nous dit Levinas. Où se produit cette prise de distance ? Dans le corps. En effet, il s'agit d'un recul face à l'extrême exposition de la sensibilité, de la chair exposée de l'un-pour-l'autre jusqu'à une possible substitution avant toute capacité de jugement. Ce recul implique donc le corps. Le corps est ici d'abord un régime de distance. Et même la distance des distances. Le corps est la première distance qui rend possible le soi, qui rend possible le monde de par le tâtonnement objectivant de la main. A son tour, le corps rend possible l'espace là où il y avait seulement le privilège du temps à partir de la diachronie de l'un-pour-l'autre. Le corps et l'espace rendent à leur tour possible le monde. Être-dans-le-monde, là où avant il s'agissait d'un être amené à être délogé du monde. Alors, la mise en place du corps implique aussi le surgissement de la conscience. La conscience ne précède pas le corps. C'est plutôt le corps qui précède et rend possible la conscience. Or, cette économie de corps comme unité de forces d'après Nietzsche implique à son tour un régime de pouvoir. Une capacité de commencement qui constitue la causalité de la liberté par opposition à la causalité de la nature d'après la distinction faite par Kant dans la *Critique de la raison pratique*. Pourtant, il ne faudrait pas voir dans l'institution d'une capacité de commencement un oubli de la priorité de l'autre. L'orientation responsable vers l'autre précède et explique la conscience comme commencement, et non la conscience comme commencement de l'orientation vers l'autre, ce qui viendrait à ruiner toute la philosophie levinassienne.

Or, le fait que la notion de capacité trouve son origine dans le corps n'implique aucune surprise pour une pensée critique d'une certaine métaphysique qui sépare l'âme du corps, et qui n'arrive pas à penser suffisamment l'unité du corps et de l'esprit comme Leibniz l'avait déjà dénoncé chez Descartes.

Or, dire que l'injonction du tiers à la justice implique une conséquente prise de distance, suppose à son tour une prise de distance de tout surgissement autopositionnel de la conscience comme *causa sui*. Bref, la société avec le tiers met à distance, et m'appelle à prendre distance et, enfin, le tiers demande conscience.

Il s'agit donc bien d'un mouvement final de l'hypostase avec l'entrée du tiers qui vient compléter une reformulation de la subjectivité que Levinas travaille soigneusement tout au long de son ouvrage. Sur ce point, on le voit bien, chez Levinas le corps est le lieu où cette économie dialectique d'hypostase et diastase est mise en place. L'entrée du tiers demande donc une figure de la subjectivité comme pouvoir de commencement. Encore une fois, il ne faudrait pas voir dans ce mouvement une revendication d'une figure de la subjectivité comme pur être-pour-soi. Ceci reviendrait à détruire toute l'entreprise de Levinas qui vire en destruction de la métaphysique moderne de la subjectivité. Ceci doit être compris plutôt selon la formule suivante: 'être pour les autres-pour-soi', comme distension du régime de l'un-pour-l'autre, qui voit dans la conscience un pur assujettissement inconditionnel. Ainsi l'ipséité chez Levinas ne s'épuise pas dans la pure ouverture de l'exposition mais se veut aussi un pouvoir de commencement. Bref, l'exigence de justice, de par l'entrée du tiers, revendique la position du moi, la thématization de la conscience, le pouvoir de calcul, voire la capacité de jugement ainsi que la liberté de la conscience sans risquer de retrancher la priorité éthique d'autrui comme chez Ricoeur.

⁹⁰ Ivi, p. 105.

Maurizio Chiodi

Fenomenologia, ermeneutica, teologia.

Peer-reviewed Article. Received: April 02, 2015; Accepted: May 08, 2015

Abstract: This short reflection is developed in three steps. First I want to rethink the constitutive relationship between phenomenology and hermeneutics that Ricoeur propose to identify. In this nexus he thoroughly examines the original access implied in every form of human knowledge, as this cannot be thought if not as the act in which human being interprets his/her personal experience in the constitutive bond that he/she has with the relationship with the other. This methodology of knowledge, of every knowledge, is the structure that ties together philosophy and theology. Before reaching this conclusion, I'll compare the practical way in which Ricoeur utters the dialectical relationship between the two hermeneutics: philosophy and theology.

In questa breve riflessione mi propongo di sviluppare tre passaggi. Anzitutto vorrei rimettere a tema il rapporto costitutivo che Ricoeur propone di individuare tra la fenomenologia e l'ermeneutica. In questo nesso egli tematizza molto bene l'accesso originario implicato in ogni forma del sapere umano, in quanto questo non può essere pensato se non come l'atto in cui il soggetto interpreta la sua esperienza personale nel costitutivo rapporto che essa ha con la relazione con l'altro. Questa metodologia del sapere, di ogni sapere, è la struttura che accomuna filosofia e teologia. Prima di raggiungere questa conclusione, confronterò il modo concreto in cui Ricoeur, da parte sua, articola il nesso dialettico tra le due ermeneutiche: filosofia e teologia.

Keywords: Ricoeur, Gadamer, Husserl, Hermeneutics, Theology

Parole chiave: Ricoeur, Gadamer, Husserl, ermeneutica, teologia

1) Fenomenologia ed ermeneutica in P. Ricoeur

È interessante notare che, nella sua *Autobiografia intellettuale* (1995), laddove Ricoeur presenta in estrema sintesi il frutto e il senso della sua riflessione, peraltro sempre aperta, quando sente la necessità di trovare un nucleo, al di là della possibile impressione di dispersione, mettendo un po' di ordine nella grande mole di lavoro corrispondente alle pubblicazioni fino alla fine degli anni '70 e prima di rilanciare la riflessione che comincia negli anni '80 con la pubblicazione di *Tempo e racconto* (1983-1984), egli tematizza tutta la ricerca filosofica intorno al nesso circolare tra fenomenologia ed ermeneutica. In questa riflessione noi troviamo la sintesi di due articoli precedenti pubblicati nel 1974 e nel 1983, nei quali la questione era studiata in modo più approfondito e analitico¹.

La tesi di Ricoeur è che l'ermeneutica postheideggeriana, con riferimento a H.G. Gadamer², non annulla né distrugge la fenomenologia, ma solo la sua interpretazione idealista,

¹ Cfr. P. Ricoeur, *Phénoménologie et herméneutique: en venant de Husserl...*, in E.W. Orth (ed.), *Phaenomenologie Heute. Grundlagen- und Methodenprobleme* (Phaenomenologische Forschungen), Karl Alber, München, 1974, 39-73; Id., *On Interpretation*, in A. Montefiore (ed.), *Philosophy in France Today*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983. La versione italiana è in P. RICŒUR, *Fenomenologia ed ermeneutica: partendo da Husserl ...*, in Id., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Jaca Book, Milano, 1989, 37-69 (orig. *Phénoménologie et herméneutique*, in Id., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique. II*, Seuil, Paris, 1986, 119-133).

² Ricoeur scrive spesso di Gadamer, mentre accade raramente il contrario, anche se non mancano attestazioni di forte e reciproca stima, come nota Grondin: «spesso nutriti degli stessi autori, che si trattasse di Platone, Aristotele, Agostino, Hegel, Dilthey, Husserl o Heidegger, tutti e due hanno sviluppato delle filosofie della comprensione, che si distinguevano per le virtù della generosità, del dialogo e dell'apertura, sfociando nei due casi in un'etica di ispirazione aristotelica» (J. Grondin, *Avant-propos. Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur. Correspondance/Briefwechsel, 1964-2000*, in "Studia Phaenomenologica", XIII, 2013, pp. 51-93, qui p. 51). Il testo da cui cito è l'introduzione alla recente pubblicazione della interessante raccolta di 35 lettere (molte altre tuttavia sono andate perdute), tra il 1964 e il 2000, che attesta il rapporto tra i due, in occasione

data dallo stesso Husserl, come appare nella post-fazione di *Idee* e nelle *Meditazioni cartesiane*³. Anzi, di rimando egli giunge ad affermare che la fenomenologia è il presupposto necessario dell'ermeneutica.

Il primo passaggio consiste nel mettere in evidenza il difetto della fenomenologia idealistica. In questa sua versione, mentre giustamente si opponeva all'attitudine naturalistica e oggettivante, la fenomenologia pretendeva essere una fondazione ultima, grazie ad «una intuizione intellettuale immanente alla coscienza»⁴. Ricoeur nota come questa «giustificazione ultima»⁵ avesse «una significazione etica»⁶, poiché la fondazione teoretica implica un atto, in cui ne va della «ultima responsabilità di sé del soggetto filosofico»⁷.

In secondo luogo, Ricoeur fa notare come, almeno a prima vista, l'ermeneutica gadameriana si opponga punto per punto alla fenomenologia (idealistica) husserliana. Alla pretesa di 'scientificità' della fondazione ultima, l'ermeneutica oppone l'esperienza, che è «passiva e recettiva»⁸, per cui il soggetto – insieme agente e paziente – è pensato nella sua condizione di appartenenza al mondo. Tale nozione implica una relazione inclusiva e inglobante della soggettività con le 'cose', e in questo modo essa permette di superare d'un balzo la problematica concettualità dell'oggetto e del soggetto, fatta propria dalla stessa fenomenologia.

Ciò che l'ermeneutica mette anzitutto in questione nell'idealismo husserliano, è il fatto di aver iscritto la sua scoperta immensa e insuperabile dell'intenzionalità entro una concettualità che ne attenua la portata, e cioè la relazione soggetto-oggetto. È da questa concettualità che dipende l'esigenza di cercare ciò che fa l'unità di senso dell'oggetto e quella di fondare questa unità entro una soggettività costituente. La prima dichiarazione dell'ermeneutica è per dire che la problematica dell'oggettività presuppone in precedenza una relazione d'inclusione che ingloba il soggetto che presume di essere autonomo e l'oggetto che si presume opposto⁹.

Contro il ritorno all'intuizione, che è tipico della fenomenologia idealistica, l'ermeneutica sostiene che ogni comprensione è mediata da una interpretazione e che questa si caratterizza come insuperabilmente molteplice. In tal modo Ricoeur nota giustamente che l'ermeneutica «mette in questione il primato della soggettività»¹⁰. Ciò appare in modo radicale nella teoria del testo. Questo infatti ha un senso che a un certo punto si rende «autonomo rispetto all'intenzione soggettiva del suo autore»¹¹. Ne deriva che l'ermeneutica non cerca più 'dietro' al testo «l'intenzione perduta»¹², ma si rivolge al mondo che il testo stesso dispiega innanzi a sé e dunque al lettore. Il linguaggio viene così riconosciuto nella sua dimensione referenziale, che consiste nel porre dinanzi al soggetto il pro-getto di un

soprattutto del progetto ricœuriano di ospitare la traduzione francese di *Wahrheit und Methode* (1960) nella collana 'L'ordre philosophique' delle *Éditions du Seuil*, di cui Ricoeur era (stato) direttore.

³ «Ciò che l'ermeneutica ha distrutto non è la fenomenologia bensì una delle sue interpretazioni, cioè la sua interpretazione *idealista*, data dallo stesso Husserl; ecco perché parlo di idealismo husserliano. Prenderò come testo di riferimento il 'Nachwort' di *Ideen* e sottoporro le tesi principali di tale testo alla critica dell'ermeneutica» (P. Ricoeur, *Fenomenologia ed ermeneutica: partendo da Husserl...*, in Id., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, cit., pp. 37-38).

⁴ P. Ricoeur, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, Jaca Book, Milano, 1998, 19-98, p. 70 (orig. *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Esprit, Paris, 1995). Questa *Autobiografia intellettuale* fu pubblicata originariamente in un'opera collettiva del 1995: L.E. Hahn, *The Philosophy of Paul Ricoeur*, Chicago and Lasalle, Illinois, Open Court, 1995.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ P. Ricoeur, *Fenomenologia ed ermeneutica: partendo da Husserl ...*, in Id., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, cit., p. 42.

¹⁰ Id., *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, cit., p. 71.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

mondo abitabile, buono e promettente. La teoria ermeneutica gadameriana corregge dunque il primato della soggettività che nell'idealismo husserliano era la prima categoria di una teoria della comprensione. Certo, per accogliere il mondo del testo rimane pur sempre necessario un soggetto che parla, ma la differenza sta nel fatto che questi non è l'«origine radicale»¹³.

In terzo luogo Ricoeur sostiene che, al di là degli «importanti correttivi»¹⁴, che l'ermeneutica opera nei confronti della fenomenologia, si debba comunque parlare di una fenomenologia ermeneutica. Questo significa che, mantenendo la distanza da qualsiasi idealismo (husserliano), la fenomenologia rimane «l'insuperabile presupposizione dell'ermeneutica»¹⁵. Senza fenomenologia non c'è ermeneutica. Il fondamentale vantaggio assicurato dalla fenomenologia è il riconoscimento della «questione sul senso di questo essere»¹⁶. Proprio su tale tema, secondo Ricoeur, fenomenologia ed ermeneutica convengono, perché anche l'ermeneutica suppone che «la scelta per il senso»¹⁷ sia la questione fondamentale. Non per nulla, l'interpretazione del senso che si dà nell'esperienza del soggetto presuppone che per l'ermeneutica «l'esperienza nella sua ampiezza possiede una dicibilità di principio»¹⁸.

In tal modo l'intento dell'ermeneutica viene a coincidere con quello delle *Ricerche logiche* dove, dopo la *Meditazioni cartesiane* e *Idee I*, Husserl afferma l'intenzionalità della coscienza, riconoscendo che essa è sempre coscienza-di, rivolta ad altro da sé, fuori di sé. Adirittura, dice Ricoeur, l'ermeneutica diventa una sorta di 'variante' dell'*epoché* husserliana, poiché questa persegue l'intento fondamentale di differenziare il sapere fenomenologico riguardante il *senso* rispetto al semplice vissuto. La fenomenologia comincia proprio in questa opera di 'distanziamento' della coscienza rispetto alla sua esperienza spontanea, per significarla. Non diversamente, l'ermeneutica – come è evidente nelle scienze storiche e più in generale nelle scienze dello spirito – prende le distanze dalla appartenenza del soggetto al mondo storico, appunto per significarlo.

In quarto luogo – in conclusione e al culmine dell'analisi – tra fenomenologia ed ermeneutica Ricoeur rinviene un «duplice rapporto»¹⁹. Occorre quindi andare al di là della semplice opposizione, per tematizzare la «reciproca appartenenza»²⁰ tra fenomenologia ed ermeneutica.

Al di là della semplice opposizione, esiste tra fenomenologia ed ermeneutica una reciproca appartenenza che bisogna esplicitare. Tale appartenenza può essere riconosciuta sia a partire dalla fenomenologia che a partire dall'ermeneutica. Da una parte, l'ermeneutica si costruisce sulla base della fenomenologia e in tal modo conserva ciò da cui prende le distanze: *la fenomenologia resta l'insuperabile presupposto dell'ermeneutica*. Dall'altra, la fenomenologia non può a sua volta costituirsi senza un *presupposto ermeneutico*²¹.

Ricoeur sostiene che tra fenomenologia ed ermeneutica si deve realizzare un innesto, che va inteso in una doppia direzione: l'innesto dell'ermeneutica sulla fenomenologia e della fenomenologia sull'ermeneutica. Tra le due si dà dunque una circolarità virtuosa: l'esperienza della coscienza implica l'atto della coscienza che la interpreta, scoprendosi anticipato da un senso che esige – nella forma dell'appello – di essere interpretato. Però vice-

¹³ Ivi, p. 73.

¹⁴ Ivi, p. 72.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ivi, p. 73.

²⁰ Id, *Fenomenologia ed ermeneutica: partendo da Husserl...*, in Id., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, p. 38.

²¹ Ibid.

versa senza l'ermeneutica la fenomenologia ricadrebbe in un idealismo illusorio e autoreferenziale. La stessa fenomenologia non può pensarsi se non come interpretazione, esegesi, esplicitazione (*Auslegung*), come appare nello stesso Husserl – non negli scritti al tempo della *Crisi*, ma in quelli del periodo 'logico' e idealista, le *Ricerche logiche* e le *Meditazioni cartesiane*²².

Questo è il nucleo di un metodo che occorre poi anche concretamente sviluppare.

Perciò, come Ricoeur stesso esplicita nel testo cui egli fa riferimento in *Autobiografia intellettuale*, prima ancora di mettere in opera, o di 'fare' la fenomenologia ermeneutica dell'esperienza del sé, anzitutto si tratta di mostrarne la possibilità, appunto mettendo in rilievo la mutua appartenenza di fenomenologia ed ermeneutica.

Il presente saggio non pretende di mettere in atto – 'fare' – questa fenomenologia ermeneutica; si limita a mostrarne la possibilità fissando, da un lato, come al di là della critica dell'idealismo husserliano, la fenomenologia resti il presupposto insuperabile dell'ermeneutica; dall'altro, come la fenomenologia non possa realizzare il suo programma di *costituzione*, senza costituirsi in una *interpretazione* della vita dell'*ego*²³.

In quinto luogo, lo stesso Ricoeur riconosce di essersi affrancato da un'idea riduttiva di ermeneutica, che all'inizio egli aveva pensato solo come una «interpretazione amplificante delle esperienze simboliche»²⁴, riducendo così l'ermeneutica ad una interpretazione del simbolo e del sintomo. In realtà questa interpretazione rimanda ad una più ampia interpretazione del testo – poema o racconto – considerato nel suo decisivo riferimento al soggetto. Ogni simbolo infatti è sempre in relazione ad un 'intero' – «un testo nella sua interezza»²⁵ – nel quale soltanto simboli e segni (miti, sogni, sintomi) possono essere compiutamente interpretati. Ora questi segni, simboli e testi, sono il 'medio' attraverso cui l'ermeneutica diventa comprensione di sé. Il principale vantaggio di questa «insistenza sulla mediazione»²⁶ – che come vedremo sarà non solo la scrittura ma anche l'azione – secondo Ricoeur consiste nell'abolire in modo definitivo «l'ideale cartesiano, fichteano e, in parte, husserliano di una trasparenza del soggetto a se stesso»²⁷. Non è la soggettività a disporre del testo, né come autore né come lettore. Questo ha una sua «autonomia semantica»²⁸, in forza della quale il testo è mediazione costitutiva per la comprensione di sé: «comprendere, per il lettore, significa comprendersi davanti al testo e ricevere da esso le condizioni di emergenza di un sé altro dall'io e che suscita la lettura»²⁹.

In sesto luogo, si dischiude così un ultimo passaggio necessario per comprendere fino in fondo il significato del nesso tra fenomenologia ed ermeneutica: è il rapporto che va dal testo all'azione. Il testo stesso si dirige e rivolge a quel testo per eccellenza che è l'azione.

La filosofia diventa filosofia pratica. Questo rinvio del testo all'azione si sviluppa secondo una duplice modalità: anzitutto perché il carattere intersoggettivo del discorso orienta al lettore nel suo mondo pratico, che nel testo viene ridescritto e rfigurato, e poi perché la 'referenza' che è intrinseca al discorso – in quanto esso dice sempre altro, che mi precede – porta a considerare la persona che agisce e che soffre.

²² «Ciò che Husserl ha avvertito senza ricavarne tutte le conseguenze è la coincidenza dell'intuizione e dell'esplicitazione. *Tutta la fenomenologia è una esplicitazione nell'evidenza e una evidenza nell'esplicitazione. Una evidenza che si esplicita, una esplicitazione che dispiega un'evidenza*, ecco questa è l'esperienza fenomenologica. È in questo senso che *la fenomenologia non può effettuarsi se non come ermeneutica*» (P. Ricoeur, *Fenomenologia ed ermeneutica: partendo da Husserl...*, in Id., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, cit., p. 68). Corsivi nostri.

²³ Ivi, p. 52.

²⁴ Id., *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, cit., p. 73.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ivi, p. 74.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

La considerazione ermeneutica dell'azione (e del testo) spingerà Ricoeur nella direzione di due ulteriori considerazioni: l'intersoggettività e l'ontologia. Realmente il rapporto tra fenomenologia ed ermeneutica è al cuore del pensiero ricœuriano, aprendolo alla pista di lavoro che, dopo *Metafora viva* (1975) e *Tempo e racconto* (1983-1984), lo condurrà a scrivere *Sé come un altro* (1990). Nella prima linea di approfondimento, legata al tema dell'intersoggettività, lo stesso Ricoeur nota che tanto l'azione quanto il testo non possono che orientare a prendere in considerazione il «mondo pratico»³⁰, che il testo refigura o ri-descrive e che l'azione mette in relazione o in conflitto con altri soggetti. Anche nella linea dell'ontologia, la questione è posta tanto dal discorso quanto dall'azione. Il linguaggio infatti ha una «veemenza ontologica»³¹ o una «destinazione ontologica»³². Esso non è auto-referenziale, perché dà sempre parola a ciò che lo precede come qualcosa che ha-da-essere-detto, dicibile: «il discorso non è mai soltanto per la propria gloria ma..., in tutti i suoi usi, esso vuole portare al linguaggio una esperienza, una maniera di abitare e di essere al mondo, che lo precede e che chiede di essere detta»³³. Il linguaggio dice altro da esso, ciò che lo precede ed attende di essere detto, perché dicibile. In questo quadro l'azione è il centro – il 'nucleo', dice Ricoeur – del nostro essere-al-mondo, perché quest'ultimo non è altro che l'«atto di abitare»³⁴ il mondo.

Il nesso virtuoso tra fenomenologia ed ermeneutica potrebbe essere così sintetizzato: ogni forma di sapere implica tanto l'anticipazione di un'esperienza quanto l'atto della coscienza che risponde ad essa, accedendo solo così alla sua verità ontologica. Senza l'*a priori* fenomenologico l'ermeneutica sarebbe totalmente creatrice e inventiva e alla fine sarebbe interpretazione di nulla, così come senza l'ermeneutica la fenomenologia cadrebbe in una riduzione trascendentale, astratta e idealista.

La tesi che ora vogliamo sostenere è che questa struttura del sapere, messa in luce dalla fenomenologia ermeneutica, è ciò che appare maggiormente conveniente e addirittura correlato alla struttura stessa del sapere teologico. Anche la teologia infatti è l'interpretazione della vicenda storica di Gesù, custodita nella Chiesa e attestata nella Scrittura, che appunto apre all'uditore l'accesso ad un evento salvifico, il cui compimento non si attua se non nella sua decisione di libertà, alla quale il dono è destinato. In questa luce dobbiamo pensare la teologia non come un sapere che si aggiunge ad una metafisica astratta ma come un'ermeneutica dell'evento cristologico che ha una costitutiva articolazione con un'interpretazione veritativa (ontologica) dell'esperienza umana, il cui accesso è fenomenologico-ermeneutico. È proprio la qualità del rapporto tra queste due forme del sapere che è necessario approfondire.

2) Teologia e filosofia

A partire dalla lezione interessante relativa al 'metodo' del 'sapere', così come l'ha svolta Ricoeur, intendo mostrare che essa ha una profonda relazione al discorso teologico, almeno secondo la prospettiva che propongo (2.2). Prima di sviluppare il tema nei suoi elementi essenziali, ricordo per sommi capi come lo stesso Ricoeur interpreti il nesso tra filosofia e teologia (2.1.).

2.1) Filosofia e teologia in Ricoeur

Una presentazione organica e completa del modo in cui Ricoeur pensa il rapporto tra filosofia e teologia eccederebbe lo spazio che qui vi possiamo dedicare. Basterebbe dire che

³⁰ Ivi, p. 75.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

l'articolazione di questo nesso ha interessato, in diversi modi, buona parte della sua opera, anche se talvolta in modo 'sotterraneo'³⁵, allo scopo di evitare due 'accuse', che sono state rivolte al suo pensiero: da una parte la critica ai suoi scritti filosofici di non essere altro che una 'cripto-teologia' e dall'altra l'accusa alla sua riflessione sulla fede biblica di divenire una cripto-filosofia, con la sottile pretesa annessa di porsi come la fondazione ultima della filosofia stessa³⁶.

Sotto questo profilo mi limito a ricordare tre testi estremamente significativi, in cui Ricoeur ha riflettuto in modo specifico sul rapporto metodologico tra filosofia e teologia: le due famose conferenze delle *Gifford Lectures*, tenute a Edimburgo nel 1986, il testo metodologico *Ermeneutica filosofica e ermeneutica biblica*, scritto originariamente nel 1976 e poi pubblicato nel 1986, e il piccolo libro *Amore e giustizia*, nel 1990, in una edizione bilingue franco-tedesca.

Nelle conferenze delle *Gifford Lectures*, Ricoeur espone il nucleo delle idee che, successivamente sviluppate, avrebbero dato origine a *Sé come un altro* nel 1990. Come egli stesso spiega al termine della *Prefazione* di *Sé come un altro*, però, le due ultime conferenze tenute a Edimburgo, vennero da lui escluse dall'impianto teorico dell'opera, poiché si collocavano ad un livello esplicitamente 'teologico'. Quelle due conferenze si intitolavano rispettivamente *Le soi dans les miroirs des Écritures* e *Le sujet convoqué*³⁷. In esse Ricoeur individuava la struttura appello/risposta – e quindi il carattere 'responsivo' della esperienza religiosa del sé – come il nucleo costitutivo del fenomeno religioso, partendo in particolare dalla sua articolazione nella fenomenologia della fede biblica³⁸. In questo senso, la Rivelazione non 'fonda' la risposta teorica alle domande della filosofia, ma si colloca su un piano meta-etico, rispetto al quale la filosofia conserva tutta la sua autonomia.

Prima di queste due conferenze, Ricoeur aveva scritto un testo di grande interesse per intendere la qualità del rapporto da lui istituito tra l'ermeneutica filosofica e quella biblica³⁹. In *Ermeneutica filosofica e ermeneutica biblica* egli aveva offerto uno schema di grande rilievo sotto il profilo metodologico, formulando il complesso rapporto delle due ermeneutiche nei termini della «mutua inclusione»⁴⁰. In estrema sintesi, Ricoeur affermava che «l'ermeneutica filosofica fornisce le sue categorie interpretative a quella biblica – o

³⁵ In un testo dedicato al nesso tra filosofia e teologia in Ricoeur, a partire dal piccolo e bel saggio *Amore e giustizia*, scrivevo che «fin dall'inizio della sua opera Ricoeur si è confrontato con la questione religiosa, in un lungo e intenso percorso di alto profilo teorico» (M. Chiodi, *Amore, dono e giustizia. Teologia e filosofia sulla traccia del pensiero di P. Ricoeur*, Glossa, Milano, 2011, p. 11).

³⁶ Ricoeur affronta la questione alla fine della *Prefazione* di *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 1993, pp. 99-102 (orig. *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990). Su tali problematiche, con annessa bibliografia, rimando a M. Chiodi, *Amore, dono e giustizia. Teologia e filosofia sulla traccia del pensiero di P. Ricoeur*, specialmente pp. 21-24.

³⁷ Mi sono soffermato ampiamente su queste due conferenze nel I paragrafo (*La fenomenologia della religione: il soggetto convocato*) del primo capitolo di *Amore, dono e giustizia*, alle pagine 19-71. Nel II paragrafo, su *La critica e la convinzione: filosofia e teologia*, pagine 72-77, ho ripreso invece P. Ricoeur, *La critica e la convinzione. A colloquio con François Azouvi e Marc de Launay*, Jaca Book, Milano, 1997 (orig. *La critique et la conviction* [Entretien avec F. Azouvi e M. de Launay], Calmann-Lévy, Paris, 1995).

³⁸ Si potrebbe a questo punto sottolineare che, «considerando il 'religioso' nella sua struttura di appello e risposta, tra Parola e sé egli riconosce un circolo originario e costitutivo: l'appello include la risposta come decisiva perché esso accada, trasformando così il circolo da vizioso in virtuoso» (M. Chiodi, *Amore, dono e giustizia. Teologia e filosofia sulla traccia del pensiero di P. Ricoeur*, cit., p. 51).

³⁹ P. Ricoeur, *Ermeneutica filosofica e ermeneutica biblica*, in Id., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Jaca Book, Milano, 1989, pp. 115-29 (orig. *Herméneutique philosophique et herméneutique biblique*, in Id., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique. II*, cit.119-133). Il testo italiano era già stato pubblicato in Id., *Ermeneutica filosofica e ermeneutica biblica*, in Id., *Ermeneutica filosofica e ermeneutica biblica*, Paideia, Brescia, 1983, pp. 79-100, ripreso appunto dalla prima edizione francese in Id., *Herméneutique philosophique et herméneutique biblique*, in F. Bovon – G. Rouiller (éd.), *Problèmes de méthode et exercices de lecture Genèse 22 et Luc 15*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1975, pp. 216-28.

⁴⁰ P. Ricoeur, *Ermeneutica filosofica e ermeneutica biblica*, in Id., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, cit. p. 115.

teologia, o anche esegesi biblica o semplicemente teologia – e questa a sua volta apre orizzonti di nuove interpretazioni»⁴¹. In questo senso l'ermeneutica filosofica secondo Ricoeur pone le questioni generali che poi il pensiero biblico sviluppa come una «ermeneutica regionale»⁴².

Un ultimo testo che non può non essere qui ricordato è *Amore e giustizia*, una piccola ma preziosa opera che affronta la questione della differenza e della relazione tra l'amore evangelico (*agápe*) e la 'giustizia' della Regola d'oro, intesa come formula paradigmatica della reciprocità. Il rapporto fra amore e giustizia viene inteso da Ricoeur sul presupposto della più complessa domanda relativa al nesso tra filosofia (giustizia) e teologia (amore). A suo parere, infatti, tra amore e giustizia, come tra teologia e filosofia, occorre stabilire una netta distinzione – egli parla di incompatibilità e di «antinomia»⁴³ di due logiche differenti –, rispetto alla quale nondimeno si dovrà articolare una dialettica che, superando la contrapposizione, metta in relazione i due opposti, trovando punti di contatto o «mediazioni pratiche»⁴⁴, anche se queste rimarranno pur sempre «fragili e provvisorie»⁴⁵.

In altre parole, dopo aver separato i due piani, Ricoeur riconosce esplicitamente la possibilità e la necessità di una istruzione reciproca tra la logica eccedente della sovrabbondanza e del dono (sovra-etica) nella teologia e i rapporti di giustizia (prosa) nell'etica filosofica. Questo mutuo apprendimento è importante perché, egli afferma, il dono (teologico) introduce un significato che è irriducibile alla giustizia e che tuttavia nello stesso tempo è necessario, per evitare che la reciprocità del 'giusto' si riduca ad un relativismo di puro scambio utilitaristico (*do ut des*).

Quel che si potrebbe obiettare a questa tesi suggestiva è che il nesso tra amore e giustizia viene pregiudicato da quello tra filosofia e teologia: in realtà, la logica del dono, che è realmente eccedente quella della giustizia, pur includendola, non è semplicemente riducibile ad un piano teologico. Il discorso del dono attesta, già sotto un profilo etico-filosofico, la presenza di una eccedenza che *a posteriori* si rivela come l'anticipazione della rivelazione cristiana, la quale è radicalmente irriducibile all'esperienza antropologica.

2.2) La correlazione asimmetrica tra filosofia e teologia

Vorrei ora proporre, in modo sintetico, di pensare diversamente il rapporto tra etica filosofica e etica teologica, e dunque tra esperienza antropologica universale ed evento teologico-cristologico⁴⁶. Qui è in questione lo statuto di senso dell'esperienza credente nella sua risposta all'evento storico di Gesù, così come si attesta nella mediazione ecclesiale. Dal canto suo, Ricoeur mette bene in rilievo come la antropologia (e l'etica) cristiana sia eccentrica, sovrabbondante ed eccedente⁴⁷, rispetto all'ermeneutica filosofica del sé e dunque all'esperienza etico-antropologica universale. La difficoltà di questa tesi consiste però nel

⁴¹ M. Chiodi, *Amore, dono e giustizia. Teologia e filosofia sulla traccia del pensiero di P. Ricoeur*, cit., p. 25.

⁴² P. Ricoeur, *Ermeneutica filosofica e ermeneutica biblica*, in Id., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, cit., p. 115.

⁴³ Id., *Amore e giustizia*, Morcelliana, Brescia, 2000, p. 43 (orig. *Liebe und Gerechtigkeit. Amour et Justice*, J.B.C. Mohr, Tübingen, 1990).

⁴⁴ Ivi, p. 7. Su questa continua opera di 'mediazione' tra filosofia e teologia, si potrebbe anche segnalare quanto Ricoeur dice in *La critica e la convinzione*, nella parte dell'intervista dedicata al rapporto tra il suo lavoro filosofico e la riflessione religiosa. Pur mantenendo la differenza tra i due registri, Ricoeur indica in questo testo anche le molte ragioni dell'analogia e addirittura dell'affinità tra i due discorsi. Cfr. P. Ricoeur, *Lecture e meditazioni bibliche*, in Id., *La critica e la convinzione. A colloquio con François Azouvi e Marc de Launay*, cit., pp. 197-237, qui p. 208.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ In modo più diffuso ho trattato la questione in M. Chiodi, *Teologia morale fondamentale*, Queriniana, Brescia, 2014, specialmente alle pagine 442-44 e 546-552. In modo più sintetico rimando anche a Id., *La libertà fra Evangelo e fede. Uno sguardo teologico-morale*, in "Teologia", 37, 2012, pp. 240-69.

⁴⁷ Cfr. P. Ricoeur, *Ermeneutica filosofica e ermeneutica biblica*, cit., pp. 116 e 126 dove Ricoeur parla della «logica della sovrabbondanza», anticipando così Id., *Amore e giustizia*, cit., p. 35.

fatto che una tale eccedenza risulta essere una semplice possibilità, ultimamente estranea ed estrinseca all'esperienza antropologica⁴⁸, poiché sopravviene in modo successivo e quindi volontaristico rispetto ad essa.

Sulla base del presupposto che filosofia e teologia hanno la medesima esigenza di rigore e concettualità sistematica, la mia tesi è che tra l'esperienza antropologica e la rivelazione storica di Dio nell'evento personale di Gesù, si dia una correlazione che è insieme e inseparabilmente tanto originaria quanto asimmetrica. Se c'è correlazione tra filosofia e teologia, non possiamo pensare il loro rapporto nei termini di una estraneità – come, pur con molte sfumature ed attenuazioni, sostiene Ricoeur – e se c'è asimmetria non possiamo pensarlo nella forma della deduzione, come rischiava l'approccio tradizionale, giustapponendo il naturale e il soprannaturale.

In forza di tale correlazione asimmetrica, l'esperienza antropologica, che è tematizzata nel sapere filosofico, nei termini di un'ontologia fenomenologico-ermeneutica, può essere ricompresa (*a posteriori*) nel sapere teologico a partire dalla Rivelazione cristiana come l'anticipazione (*a priori* fenomenologico) del compimento cristologico, che rimane indeducibile rispetto ad essa. Reciprocamente e correlativamente, l'evento di Gesù si annuncia come la verità compiuta dell'anticipazione, che è l'esperienza antropologica, la quale perciò conserva una fondamentale specificità e 'autonomia'. Tra il discorso cristologico e quello antropologico rimane quindi una differenza ineludibile, essendo essi legati a fonti differenti, che sono per la filosofia l'esperienza della vita e per la teologia l'esperienza cristiana. Questa differenza non impedisce però di riconoscere, *a posteriori*, una relazione asimmetrica di anticipazione e compimento.

A motivo della correlazione asimmetrica tra i due saperi, l'evento cristologico, nel suo costitutivo legame alla libertà dell'uomo, ha una eccedenza indeducibile dall'esperienza antropologica, senza che però la correlazione sia tolta, poiché appunto l'esperienza umana, nella sua storicità, non è assorbita e dedotta dalla fede cristiana, ma è chiamata e convocata da un appello che la presuppone, implicando il riconoscimento della sua autonomia. In tal senso, parafrasando quanto Ricoeur affermava a proposito del nesso tra fenomenologia ed ermeneutica, si potrebbe 'forse' dire che tra l'ermeneutica antropologica e l'ermeneutica teologico-cristologica si dà un duplice innesto – nel senso della correlazione asimmetrica – nel quale da una parte la Rivelazione cristiana presuppone l'esperienza antropologica e dall'altra questa invoca quella, come l'annuncio del suo compimento, riconosciuto come tale soltanto *a posteriori*.

Nel quadro della correlazione asimmetrica tra filosofia e teologia, possiamo dire che essi presentano la medesima 'struttura' di metodo e la stessa rigosità concettuale⁴⁹, mantenendo una relazione e una differenza originarie: come il sapere fenomenologico-ermeneutico suppone un'esperienza antropologica che interpella la libertà dell'uomo chiamandolo a decidere di quanto gli è anticipato, così il sapere teologico procede dall'evento cristologico nel quale la coscienza è convocata a rispondere al compimento salvifico che le è gratuitamente donato.

⁴⁸ Nella riflessione ricoeuriana, «la dualità, pur dialettica, tra amore e giustizia non riconosce che nell'antropologico è incluso il nesso 'interno' della relazione a Dio, e che la forma cristologica della rivelazione di Dio include la relazione all'antropologico, e dunque la decisione dell'uomo, come costitutiva della sua stessa verità» (M. Chiodi, *Amore, dono e giustizia. Teologia e filosofia sulla traccia del pensiero di P. Ricoeur*, cit., p. 106).

⁴⁹ Si aprirebbe qui la questione del nesso tra ragione e fede, che spesso nel dibattito filosofico 'e' teologico sono semplicisticamente identificate alla filosofia (ragione) e alla teologia (fede). Occorrerebbe invece superare la divisione, l'alternativa, la giustapposizione o anche solo il semplice 'allargamento' di uno dei due termini, ripensando la fede e la ragione come forme costitutive della coscienza antropologica. Su questo, mi permetto di rimandare a M. Chiodi, *Teologia fondamentale e teologia morale fondamentale: le ragioni del confronto e il confronto delle ragioni*, in "Archivio Teologico Torinese", 2014, XX, 1, pp. 104-19.

Franco Sarcinelli

Ricoeur e il linguaggio dell'architettura.

Peer-reviewed Article. Received: April 11, 2015; Accepted: May 08, 2015

Abstract: The following pages explain Ricoeur's considerations on architecture and compare them with other authors (Valéry, Heidegger, Derrida). Architecture is a 'plot' bound to the historical memory, tradition, planning and 'world of life'. Every building stay in a historical and relationship context: the city. Ricoeur makes a list of its pathologies that lay the man in a confusion condition. The building have to be tied with living needs. The architectural planning has to be inspired by an ethic of responsibility towards architecture users, the inhabitants of city.

Nelle pagine che seguono si espone la riflessione di Ricoeur sull'architettura, confrontandola con quella di altri autori (Valéry, Heidegger, Derrida). L'architettura va intesa come 'racconto' e dunque legata alla memoria storica, alla tradizione, alla progettualità e al 'mondo della vita'. Ogni edificio sorge in un contesto storico e relazionale, la città, di cui Ricoeur individua le patologie che hanno gettato l'individuo in una condizione di smarrimento. L'attività del costruire deve essere legata alle esigenze dell'abitare. La progettualità architettonica deve essere animata da un'etica della responsabilità nei confronti dei fruitori dell'architettura, degli abitanti delle città.

Keywords: *Architecture, Monument, Narrative, City, Live*

Parole chiave: *Architettura, monumento, racconto, città, abitare*

1) Una premessa: costruire è ergersi dal suolo

Da dove partire per parlare di edifici, di costruzioni architettoniche in generale, se non facendo riferimento alla base, al luogo originario, ovvero al suolo, quindi alla terra su cui si erge il progetto messo in atto dall'architetto? «Il suolo emerge come primo elemento ed attore di una architettura che da un lato riconosce il paesaggio come primo interlocutore e inoltre si costituisce come parte di esso, modificazione, alterazione, ibridazione dello stesso»¹.

Pure senza entrare negli aspetti tecnici della questione, come fa Fabrizio Zanni nel suo libro, tuttavia il rapporto architettura/ambiente è fondamentale e ben presente agli architetti.

L'edificio nasce dal suolo e si erge da esso, se ne stacca, pur rimanendo in contatto con esso. Dunque, stiamo dentro il quadro di una dialettica natura/cultura, ovvero di una storicità dell'ambiente, di una pervasiva presenza ed incidenza dell'uomo nel mondo che abita. La riflessione sull'architettura può avviare una serie di considerazioni che eccedono il campo di riferimento di questa arte, intesa come una tecnica ed una attività specifica della prassi umana per aprirsi ad un ambito speculativo più ampio, di forte marcatura teoretica. Da questa considerazione generale può nascere una interrogazione, come quella che troviamo in alcuni contributi della letteratura del '900 su questa tematica. Ne sceglierò solo alcuni che possono interferire in modo diretto o indiretto con quanto elaborato da Paul Ricoeur.

¹ F. Zanni, *Abitare la piega. Piegarre, incidere, stratificare*, Maggioli editore, Milano, 2010, p. 10.

2) Un poeta attratto dall'architettura come poetica della forma

In più scritti Paul Valéry ha dichiarato la sua profonda attrazione per l'architettura. In particolare, egli ha sviluppato in modo compiuto le sue riflessioni in *Eupalinos o l'architetto*², pubblicato nel 1921 come prefazione all'*Album Architectures* (a cura di L. Suè e A. Mare), dialogo immaginario tra Socrate e Fedro ambientato nelle ombre del campo degli Elisi ed incentrato sulla figura dell'architetto Eupalinos, autore di un tempio dedicato ad Ermes. In varie occasioni Valéry si era spinto a dichiarare una sua spiccata preferenza nei confronti dell'architettura rispetto alla stessa pratica poetica e questo scritto appare come una sorta di pretesto per esporre le sue riflessioni sull'argomento. Egli dichiara a quali arti vanno le sue propensioni: sono per la poesia e, se possibile, ancor più per la musica e l'architettura, che considera pure e perfette realizzazioni della forma accessibili direttamente dall'uomo attraverso i sensi. Rispetto ad esse mette da parte letteratura e filosofia, in quanto distanti dalla purezza della forma e accompagnate dalla mediazione della scrittura: la letteratura si basa sulla complessità dell'intreccio degli eventi, la filosofia sulla sequenza dei concetti. La critica alla filosofia è rafforzata con la evocazione della figura dell'Anti-Socrate, a dire che il filosofo ha lavorato solo sulle parole in un *tourbillon* concettuale continuo e precario, senza mai un approdo ad una forma definita e definitiva, mentre avrebbe dovuto ambire ad essere un costruttore di parole intagliate nella dura pietra. L'attitudine dell'architetto è proprio quella di lavorare alla ricerca ed alla determinazione della esattezza dei rapporti tra spazi e volumi, luci e ombre, pieni e vuoti. La stessa proporzione geometrica comanda l'ordine delle pietre – espressione materica della razionalità matematica – che caratterizza l'edificio sul quale l'architetto appone la sua firma, così come l'armonia della sinfonia perseguita dal compositore musicale. Ne scaturisce il fascino della bellezza che attrae lo spettatore ed Eupalinos viene ricordato con la citazione relativa al tempio di Artemide Cacciatrice: «Il mio tempio deve muovere gli uomini come li muove l'oggetto amato». La centralità dell'architettura è così segnata dall'aver posto come protagonista fin dal titolo il personaggio di Eupalinos ed essa viene designata così da travalicare i limiti di essere semplicemente una delle varie discipline artistiche nelle quali l'uomo si cimenta. Questa scelta comporta i suoi costi sul piano dell'analisi. Il testo propone una prospettiva basata unicamente sull'effetto estetico del prodotto architettonico, svincolato da qualsiasi contesto abitativo, strumentale, inerente al suo utilizzo ed al corrispettivo beneficio sociale in esso incorporato.

Questo non interessa Valéry e se ne ha la conferma quando in altri scritti sostiene che le città moderne hanno rovinato l'architettura, che in esse le costruzioni sono riempite da cemento e metallo e prive di una relazione sensibile tra forma e materia. Sarà invece proprio sul terreno della città moderna, con le sue potenzialità e le sue patologie, che si misurerà la riflessione sull'architettura portata avanti da Paul Ricoeur.

3) Heidegger filosofo dell'architettura

Scriva Fulvio Papi a proposito di Heidegger: «questo modo di saper guardare l'architettura deriva da un celebre saggio di Heidegger dal titolo *Costruire abitare pensare* che è forse il testo filosofico maggiormente letto dagli architetti e sul quale conviene soffermarsi per i suoi tratti essenziali»³.

² Di questo libro sono state fatte nel passato due traduzioni, quella di Raffaele Contu nel 1932 e quella di Vittorio Sereni del 1947. L'edizione oggi consultabile è: P. Valéry, *Eupalinos o l'architetto*, (a cura di B.Scapolo), Mimesis, Milano-Udine, 2011. A proposito di questo libro è stato pubblicato: *Paradossi dell'Architettura. Intorno all'Eupalinos di Valéry*, (a cura di E.Giudice, A.Rosso), Celid, Torino, 2011. Inoltre, rimando all'articolo di Valerio Magrelli, *Paul Valéry. Volevo fare l'architetto*, pubblicato su "Repubblica" il 13 Novembre 2011.

³ F. Papi, *Filosofia e architettura. Kant, Hegel, Valéry, Heidegger, Derrida*, Ibis, Pavia, 2000, pp. 63-64.

L'approccio di Heidegger è originale e, a suo modo, spiazzante in quanto propone una sorta di ontologia del gesto architettonico connesso alla 'essenza dell'abitare'. Il suo testo si dispone attorno a due domande: 1) che cos'è l'abitare; 2) in che misura il costruire rientra nell'abitare. La prima risposta si può sintetizzare in questa proposizione: «L'abitare ci appare in tutta la sua ampiezza quando pensiamo che nell'abitare risiede l'essere dell'uomo, inteso come soggiorno dei mortali sulla terra»⁴. C'è un primato dell'abitare sul costruire. Ora, il fatto che l'essenza del costruire è il 'far abitare' ci richiama al pensare che l'essenza dell'abitare è «il tratto fondamentale dell'essere in conformità del quale i mortali sono», dunque l'essere del costruire e del pensare accade e dunque «costruire e pensare sono sempre, secondo il loro diverso modo, indispensabili per l'abitare [...]. Questo lo possono fare quando entrambi, costruire e pensare, appartengono all'abitare»⁵. All'uomo spetta il compito di andare a fondo nel comprendere l'esigenza di aderire all'essenza dell'abitare come destinale nell'avventura che egli conduce sulla terra. Queste riflessioni ci aiutano a comprendere meglio il richiamo insistito di Heidegger sul famoso verso di Hölderlin, «Poeticamente abita l'uomo»⁶, dove il poetico caratterizzante l'abitare non è che la sottolineatura del modo essenziale, pieno e autentico, che può assumere il soggiorno dell'uomo sulla terra. Dunque si parte dalla terra – il riferimento al 'suolo' citato in precedenza è significativo – e dalla terra si passa ai cieli, e poi dai mortali ai divini, ripetendo la configurazione della Quadratura (*Geviert*)⁷, che fu pregnante per il secondo Heidegger, il quale riconduce in questi termini l'abitare alla Quadratura: «Nel salvare la terra, nell'accogliere il cielo, nell'attendere i divini, nel condurre i mortali avviene l'abitare come l'aver cura della Quadratura»⁸, da cui ne viene una centralità dell'abitare in quanto: «(...) il soggiornare presso le cose è l'unico modo in cui di volta in volta si compie unitariamente il quadruplici soggiornare nella Quadratura. L'abitare ha cura della Quadratura in quanto porta l'essere (*Wesen*) di questa nelle cose»⁹.

La gravidanza dell'abitare nelle cose porta con sé il gesto del costruire, che dell'abitare è garante. Nel finale del saggio l'autore pone in primo piano dei riferimenti concreti alla situazione materiale dell'abitare, con la denuncia della crisi degli alloggi nella realtà contemporanea che, a suo parere, non si risolve pianificando l'edilizia al fine di incrementare la costruzione di nuove case. Infatti, a suo parere, si tratta del fatto che gli uomini non colgono l'essenza dell'abitare nella sua pienezza e devono imparare a farlo. Come dire che la soluzione della crisi abitativa dipende da una maturazione sul piano della filosofia nella sua radicalità essenziale. Il poetico dell'abitare si integra nell'ontologico.

4) Ricoeur: l'architettura è racconto

Se l'approccio di Valéry all'architettura è di tipo poetico-estetico e quello di Heidegger poetico-ontologico, l'approccio di Ricoeur è – si potrebbe dire – narrativo-antropologico. Non sono molte le pagine che egli dedica all'argomento, ma è apprezzabile la raccolta di saggi sull'argomento, *Leggere la città*¹⁰, pubblicata con il supporto di una dettagliata ed

⁴ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi* (a cura di Gianni Vattimo), Mursia, Milano, 1976, pp. 96-108, p. 99.

⁵ Ivi, p. 107.

⁶ Id., ... *Poeticamente abita l'uomo* è il titolo di uno dei saggi contenuti nel volume *Saggi e discorsi* citato, e significativamente il curatore lo ha inserito nella 'Parte Seconda', la stessa di *Costruire abitare pensare*.

⁷ La dottrina della Quadratura, nel contempo immaginifica e filosofica, indica l'articolazione del mondo nella connessione dei lati rappresentati nel quadrato da terra, cielo, divini, mortali e nei loro reciproci rimandi.

⁸ Id., *Costruire abitare pensare*, cit., p. 100

⁹ Ivi, p. 101.

¹⁰ F. Riva (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, Città Aperta edizioni, Troina (En), 2008. Farò riferimento a questa edizione. Ne esiste una successiva del 2013, della casa editrice Castelvecchi, del tutto simile alla precedente. L'intervento tenuto a Milano e compreso nel libro di Franco Riva è la traduzione del testo *Architecture et narrativité*, "Urbanisme", n. 203, Nov/Déc., 1998.

illuminante introduzione di Franco Riva. Questa raccolta ha il merito di mettere in luce che Ricoeur si è accostato al tema dell'edificare ed abitare in momenti e con accenti differenti, ma attenendosi ad un quadro di riferimento unitario che connota le sue riflessioni. Centrale rimane il testo, rivisto e corretto, di *Architettura e identità*, intervento tenuto – in quanto filosofo invitato insieme a J.F.Lyotard – alla manifestazione della XIX Esposizione Internazionale della Triennale di Milano del 1994, avente come titolo *Identità e differenze*¹¹. Ricoeur tiene presente il contributo di Heidegger che tratta l'abitare entro l'apertura dell'essere raffigurata nella Quadratura e condivide con il filosofo tedesco la priorità dell'abitare sul costruire. Da parte sua, egli sottolinea il ruolo prioritario del corpo nell'abitare e vuole intendere che ciò si avvia a partire dalla nascita, quando il bambino, venendo al mondo, comincia ad abitarlo con il suo corpo. L'antropologia ricoeuriana si svolge in senso complementare alla ontologia heideggeriana: l'architettura trova un senso rapportata alla città, con le sue funzioni relative alla vita degli uomini, privata e pubblica, con le sue problematiche e le sue contraddizioni. Il ruolo funzionale della architettura trova il suo senso non solo nella sua efficacia decorativa ed utilitaristica, ma in quanto la singola costruzione si trova inserita nell'insieme del contesto urbano, come afferma Ricoeur: «dato che la casa e la città sono contemporanee nel costruire-abitare primordiale, il bisogno di architettura e quello di urbanistica nascono simultaneamente»¹².

Si potrebbe osservare che i filosofi, trattando di architettura, non fanno altro che trasferire il loro impianto teorico sull'oggetto specifico con l'intento di provare come questo gesto porti frutti fecondi e inediti. Ricoeur si fa carico di questa operazione partendo da un accostamento tra narrare ed edificare nello spazio. In entrambi i casi si tratta di costruire (dal latino *con-struere*= mettere insieme): sia il racconto che l'edificio sono l'effetto di una costruzione, la messa in forma, la sintesi di elementi differenti sotto la tutela dominante del tempo nel caso del racconto, dello spazio nel caso dell'edificio. Ma, ogni storia di vita della narrazione si svolge in uno spazio di vita e lo spazio abitato è tempo condensato, ne viene che la dimensione spazio-temporale vige per entrambe le attività. Centrale diventa l'assunto secondo il quale non si può considerare improprio pensare l'architettura come un linguaggio e, a questo proposito, Franco Riva nota che sia da tenere in conto il fatto che la città sia nata contemporaneamente alla scrittura. A partire dal parallelismo tra narrare ed edificare conseguono per Ricoeur alcune affinità in sequenza che rappresentano il cuore della sua operazione teorica.

Egli applica l'articolazione del prefigurare, configurare e rfigurare per il racconto, così come la presenta in modo puntuale nei volumi di *Tempo e racconto*¹³, trasponendola nel campo della architettura secondo la medesima progressione:

- a) Un primo momento, *la prefigurazione*, è quello che concerne l'abitare ingenuo, primario come predisposizione ed esigenza immediata e spontanea. Abitare, in quanto occupare spazi, è presupposto del costruire: fin dai primordi l'uomo abita un certo spazio, preordinato o no (si veda l'abitare spontaneo dell'uomo primitivo nel ricovero della grotta, le tende mobili dei pastori della Mongolia, il ponte sotto il quale vive il barbone nella grande città).
- b) Il secondo momento è la *configurazione*, la risposta alla attitudine dell'abitare con un progetto elaborato e affidata ad una impresa per la sua messa in atto. La configurazione è il momento decisivo e si articola come per il racconto: messa in intrigo in quanto costruzione, intelligibilità della costruzione in quanto dotata di un 'senso', e intertestualità in quanto inscritta nell'insieme delle costruzioni e nelle

¹¹ Gli altri tre testi pubblicati sono: *Il progetto di una morale sociale* (1966), *Urbanizzazione e secolarizzazione* (1967), *La città è fundamentalmente in pericolo* (1994).

¹² Ivi, pp. 60-61.

¹³ Si veda in particolare il capitolo 3 del primo volume, *Temps et récit I*, Seuil, Paris, 1983; *Tempo e racconto I*, (tr. it. di G. Grampa), Jaca Book, Milano, 1986.

vicende storiche dell'architettura, della successione di scuole, di tendenze e di stili. In particolare: c'è una intertestualità dei racconti in base a determinate tipologie, ad esempio tra i romanzi russi, tra le favole moderne, tra i racconti cosiddetti 'gialli', come pure tra gli edifici – intertestualità stilistiche (gli edifici del barocco) della stessa epoca e tra i palazzi pubblici della medesima destinazione, quali le strutture museali o gli stadi o i grattacieli. O ancora: come ci sono affinità e divergenze di stile e c'è una concorrenza tra scuole nella letteratura, ciò avviene anche nell'architettura. Ogni edificio sorge nel contesto di edifici già costruiti. Ci sono poi consonanze – la compattezza di forme e materiali nelle città medievali degli edifici che si affacciano sulla piazza centrale – e dissonanze di un nuovo edificio che rompe con il contesto in cui si inserisce (ad esempio la Piramide del Louvre progettata dall'architetto di origine cinese Ming Pei, che si rifà alla intertestualità della forma geometrica piramidale, archetipo storico dei monumenti delle antiche civiltà).

- c) Il terzo momento è la *rifigurazione*, ovvero l'esperienza dell'edificio da parte del fruitore – l'abitante che lo occupa fisicamente – come avviene al lettore nei confronti del testo: entrambi re-agiscono alla costruzione di cui hanno fatto esperienza mettendola alla prova. Scrive Ricoeur: «Ogni pianificatore dovrebbe esser consapevole che un abisso può separare le regole di razionalità di un progetto dalle regole di ricezione da parte di un pubblico – cosa valida d'altronde per ogni politica»¹⁴.

In relazione a ciò, Ricoeur individua nello specifico due fondamentali modalità di fare architettura oggi, due opposte scuole di pensiero: da un lato il cosiddetto Formalismo, che si concentra tutto sull'armonia e sulla perfezione della forma, dall'altro il Funzionalismo, che tiene in considerazione il valore di destinazione e l'utilità funzionale dell'edificio, ovvero una architettura al servizio 'della gloria' contrapposta ad una al servizio della 'dignità'. La funzionalità – annota Ricoeur – non può essere astratta, presente solo nella mente di chi progetta, ma socializzata, negoziata e rivista nel tempo in continuo dialogo con i fruitori della realizzazione di un progetto, altrimenti rischia di esercitarsi sulla scorta di rappresentazioni distorte dei bisogni delle persone.

5) Un ruolo imprescindibile dell'architettura: gli edifici, documenti/monumenti della storia

Dalle precedenti osservazioni si può risalire ad una premessa generale di fondo: l'architettura ha a che fare con la vita concreta degli uomini e di essa fa parte: l'atto del costruire si innesta con quello che Husserl chiama *Lebenswelt*, il mondo della vita. Non solo in senso sincronico, ma anche diacronico, ovvero di differenza temporale. In qualche caso si identificano i tempi storici per i differenti strati sovrapposti nella costruzione (esemplare è il caso del Duomo di Siracusa)¹⁵. Di qui scaturisce l'impegno morale circa la conservazione dei monumenti, che sono la testimonianza di un passato da ricordare, come nella etimologia della parola (dal verbo *monere*=ricordare). Se i monumenti sono le tracce del mondo della vita del passato, l'architettura del nostro mondo della vita è principalmente connessa all'abitare in città. La conservazione del passato attraverso i suoi reperti architettonici incontra minacce esterne e interne: dall'esterno provengono i rischi

¹⁴ F. Riva (a cura di), *Leggere la città*, cit., p.70.

¹⁵ Il Duomo di Siracusa trattiene in sé e mostra nelle sue strutture portanti 2500 anni di storia. Fu su un primitivo luogo di culto votivo che il tiranno Gerone eresse nel V secolo a.C. un tempio dorico dedicato ad Atene. Esso venne trasformato in chiesa cristiana nel VII secolo d.C., inglobando le colonne doriche tuttora visibili. I normanni alzarono i muri della navate centrale per aprire delle finestre. Dopo due terremoti la facciata della chiesa venne rifatta in forme barocche nel corso del '600.

di attentati e bombardamenti (le città tedesche nell'ultima guerra, l'attentato delle Torri Gemelle), dall'interno i danni dell'incuria e l'abbattimento di edifici per ignoranza o per necessità. Talora alla distruzione corrisponde un recupero saggio e ammirevole, come è avvenuto per la Cattedrale di Dresda, la celebre *Frauenkirche*, rasa al suolo nel febbraio del 1945 dai bombardamenti alleati e ricostruita a partire dal 1993 fino alla piena e felice conclusione dei lavori nel 2005. Quindi, l'architettura partecipa alle vicende delle differenti epoche della storia umana e si ritaglia una sua storia specifica all'interno di esse.

Di questa storia è insieme specchio e riflesso, segno di riferimento per il lavoro della memoria nel continuo rimbalzo della riverenza per il passato e di curiosità per il nuovo, come annota Franco Riva: «Nel lavoro ricostruttivo della memoria vanno insieme la cura per il passato e l'accoglienza del nuovo: cura e riorganizzazione del passato per fare spazio al nuovo, curiosità nei confronti del nuovo per valorizzare il passato»¹⁶.

6) Architettura e urbanistica: le patologie della città contemporanea

L'architettura e, allargando la prospettiva, l'urbanistica assumono un valore eminentemente sociale, il cui centro di riferimento è la città. Per questo è opportuno associare architettura e urbanistica, giacché nella città il singolo edificio si inserisce nel complesso del tessuto urbano accanto ad edifici già costruiti. Molti pensatori parlano di stravolgimento dell'immagine della città contemporanea, di perdita di riferimenti e di valori per iper-estensione delle aree edificate e superfetazione di sterminati agglomerati di edifici e di reticoli viari. Pensiamo al proliferare delle *banlieue* nelle città europee, alle terribili *favelas* del Brasile e dell'Africa. Pensiamo, d'altra parte, alla città di Tokio: oltre 15 milioni di abitanti ed una conurbazione di 28 milioni, per una estensione di circa 2200 kmq, stimata come la città più trafficata al mondo; questo, tra l'altro, in un territorio ad alta pericolosità sismica. Ricoeur affronta il tema delle patologie della città e delle loro ripercussioni sulla vita degli abitanti della città. La città appartiene alla 'economia della grandezza' che porta la pluralità all'interno della sua giustificazione, quindi configurazioni plurali di tante città differenti entro la medesima unica città, questa è la situazione della grande metropoli che Lyotard nel suo intervento ha definito «l'angoscia ontologica dell'*abitare* e soprattutto la umiliazione moderna dell'essere messi in scatola – quel che noi chiamiamo essere *alloggiati*»¹⁷. A suo tempo Adorno ed Horkheimer avevano parlato dell'architettura che progettava «palazzi rappresentanti la pura razionalità priva di senso» e della urbanistica che accumula cellule edilizie dove la gente è rinchiusa (vengono in mente note metafore del mondo animale in riferimento a certi quartieri popolari definiti di volta in volta alveari, formicai, termitai). Accanto a queste brutture vanno citati altri luoghi decontestualizzati, o meglio non-luoghi anonimi e riprodotti nelle loro configurazioni serialmente ovunque nel mondo, quali aeroporti, stazioni delle metropolitane, supermercati, autogrill, fino a determinate catene internazionali di hotel. Ricoeur sostiene la possibilità di restituire una narrazione compositiva alla città in positivo come principale testimonianza dell'energia umana e come progetto proteso al futuro ma nel contempo indica come pericolo reale i quattro caratteri delle patologie della città del presente: 1) intasamento e saturazione delle relazioni che non uniscono più; 2) neo-nomadismo che significa disorientamento e perdita del centro; 3) eccesso di organizzazione burocratica e insieme carenza di amministrazione; 4) futurismo che porta ad una perdita della memoria del passato. Su un aspetto della vita di città condizionante le persone che la abitano si sofferma più nel dettaglio Ricoeur dicendo che «la città può essere descritta come un contesto di migrazione interna», da cui quel fenomeno che chiama della 'erranza'. Ora, tornando all'esempio di Tokio, basti sapere che ogni giorno girano per le sue 13

¹⁶ Dalla introduzione di Franco Riva a *Leggere la città*, cit., p. 32.

¹⁷ La frase di Lyotard è riportata nella introduzione di Franco Riva a *Leggere la città*, cit., p. 9.

metropolitane funzionanti 8 milioni di persone delle quali ben 2 milioni passano per la stazione di metro più frequentata al mondo, quella di Shinjuku, avente 200 passaggi di accesso. Ricoeur usa di volta in volta le parole itineranza ed erranza, che poi ricompono con il conio del neologismo 'itinerranza', termine modulato per alludere al vagare per la città, al perdersi nel suo reticolo di strade, con lo smarrimento sia fattuale che psicologico che ne consegue. L'abitazione diventa la base per una vita di città che assomiglia sempre più a un 'viaggio' che va insieme e oltre l'automatismo del transito casa/posto di lavoro, un viaggio talmente pervasivo nella vita da determinare la ricaduta in una sorta di 'defamiliarizzazione' della consuetudine relazionale.

7) Derrida e Ricoeur di fronte alle sfide della post-modernità: de-costruzione e ri-costruzione a confronto

La partita della post-modernità si gioca sempre di più per l'architettura sul piano di un futuro che sta già diventando presente. Al convegno della Triennale di Milano con Ricoeur aveva parlato Lyotard, sostenitore di posizioni che si richiamavano al decostruzionismo teorizzato da Jacques Derrida. Anche qui ci troviamo di fronte ad una trasposizione di un orientamento filosofico nel campo dell'architettura. L'occasione di ciò si presenta a Derrida quando l'architetto Bernard Tschumi vinse il concorso per allestire il *Parc de La Villette* a Parigi e chiamò a sé Peter Eisenman e, come contributo di marca filosofica, Derrida, il quale si assunse il compito di preparare il testo di presentazione del progetto, *Point de folie - maintenant l'architecture*¹⁸. Altri scritti raccolti in una più recente pubblicazione offrono un quadro esauriente della sua idea di decostruzione applicata all'architettura¹⁹. Obiettivo precipuo è decostruire l'idea che l'architettura debba avere un senso, il senso di una qualsivoglia finalità, e, procedendo su questa linea, Derrida tende a smontare ed invalidare le presupposizioni di una assiomatica che, a partire da Vitruvio, ha presieduto ed ha attraversato la sua storia nel corso di tutte le varie vicissitudini che l'hanno segnata e caratterizzata. Si tratta di decostruire l'architettura dalle fondamenta, termine appropriato da intendere in senso letterale, assumerla come evento che rompe le vecchie gerarchie della tradizione e fa emergere qualcosa di inedito nel suo farsi. Ne sintetizza i caratteri decostruttivi Fulvio Papi in questo brano:

Un'architettura inventa se stessa nel suo accadere e produce in quella disgiunzione dei tempi e dei significati le sue capacità di senso indeclinabili fuori dal gioco dei rapporti monumentali che si manifestano nel manufatto. Non è una storia, non è una politica, non è un'etica: tutte forme che parlano nel discorso il fare architettonico e lo tolgono dalla sua identità nell'ora'. E non è nemmeno un'architettura che nelle forme, nei volumi e negli spazi realizza una autoreferenzialità di se stessa, è la 'poetica' della decostruzione²⁰.

Nessun riferimento preordinato viene posto come vincolo, nessuna garanzia di scuola accompagna il corso dell'opera, il presupposto da assumere è uno iato, una radicale rottura delle opposizioni dialettiche tra figura e sfondo, tra ornamento e struttura, tra funzione ed una forma fissata. La decostruzione non fissa degli esiti a-priori, indica delle possibilità, apre gli spazi per pratiche innovative da esperire. A proposito delle *folies* della Villette, Derrida le richiama per sferrare un attacco alle eredità dal passato radicale e violento, e

¹⁸ J. Derrida, *Point de folie- maintenant l'architecture* in *Psyché. Inventiones de l'autre*, Tome I e II, Galilée, Paris, 1987-1997; tr.it., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, voll. I/II, Jaca Book, 2008-2009, vol. II, pp. 107-125. Il progetto prevedeva come 'punti di follia' l'installazione di 42 casotti quadrati di color rosso disseminati nel parco, uguali di dimensioni ma poi decostruiti con differenti funzioni d'uso e differenti elementi aggiuntivi, quali un gigantesco orologio, un sottomarino come ingresso, la grande ruota di un mulino.

¹⁹ Questi scritti sono stati raccolti a cura di Francesco Vitale nel volume *Adesso l'architettura*, Scheiwiller, Milano, 2008.

²⁰ F. Papi, *Filosofia e architettura*, cit., p. 78.

perviene a preconizzare la fine della stessa architettura con il seguente crescendo di domande pressanti:

Questione da non eludere: se questa configurazione presiede a ciò che in Occidente si chiama architettura, queste *folios* non fanno forse tabula rasa? Non ci riconducono al deserto dell'anarchitettura, a un grado zero della scrittura architettonica ove quest'ultima si verrebbe a perdere, d'ora in poi senza finalità, senza aura estetica, senza fondamento, senza principio gerarchico, senza significato simbolico, alla fine una prosa di volumi astratti, neutri, inumani, inutili, inabitabili e destituiti di senso? No, giustamente. Le *folios* affermano, mettono in gioco la loro affermazione al di là di questa ripetizione in fondo annichilente, segretamente nichilista dell'architettura metafisica [...] Giacché bisogna cominciare a sottolinearlo: la mappa o il quadro di cui abbiamo ora disegnato la configurazione era già, se così si può dire, la fine dell'architettura, il suo 'regno dei fini' nella figura della morte²¹.

La rilevanza e la diffusione di queste tesi è confermata dal fatto che al Moma di New York un gruppo di architetti guidati da Philip Johnson presentò nel 1998 una mostra di nuovi progetti dal titolo *Deconstructiviste Architetture*, ispirata al pensiero di Derrida. Inoltre, se non si può affermare una discendenza diretta dal decostruzionismo di una notevole parte della architettura contemporanea, certamente grattacieli storti ed asimmetrici, edifici sbalzati nelle altezze e disarticolati nelle forme, e materiali di nuovo utilizzo stanno ad indicare modalità di realizzazione creativa che indirettamente possono essere ricondotte al decostruzionismo e ne fanno fede le prove di celebri archistar di oggi, quali Frank Gehry, Zaha Hadid, Daniel Libeskind e quel Peter Eisenman che a suo tempo fu in stretto contatto con Derrida per la Villette parigina e ne recepì, condividendole ed assumendole come proprie, le proposte teoriche. Rispetto al decostruzionismo, la posizione di Ricoeur è nel contempo alternativa e, per un altro verso, complementare: contro la teoria della decostruzione di un senso nella architettura oppone l'idea di una ricostruzione narrativa di un senso possibile; complementare alla consapevolezza della sfida della post-modernità da parte di Derrida, c'è anche in Ricoeur l'avvertenza di un oltrepassamento dei limiti della modernità, come testimonia lo stesso titolo della introduzione di Franco Riva, "Decostruzione o Narrazione? Paul Ricoeur e la città postmoderna"²². Fedele alla sua idea di una connessione stretta tra architettura e urbanesimo, Ricoeur interviene sul superamento di patologie e di contraddizioni con l'obiettivo di recuperare il rapporto, così difficile e precario, tra la città ed il mondo della vita, e di considerare insieme la 'città di pietra', che attiene agli aspetti fisico-formali, e 'la città delle relazioni', che attiene al tessuto delle attività e dei rapporti tra le persone. Occorre quindi pensare, di fronte alle metropoli aberranti e mostruose che si vanno delineando sul nostro pianeta, ad una città costruita appositamente per contrastare i fenomeni della patologia urbana. Questo viene esemplificato da Ricoeur: «La lotta contro la disumanizzazione, nei grandi complessi urbani, negli ospedali psichiatrici, negli ospizi per anziani, ecc. ci fornisce il modello di quella che si può chiamare azione personalizzante»²³. Lo spazio della città fa i conti con il tempo, 'umanizzandosi' si temporalizza mediante l'associazione di memoria del passato, realtà di convivenza del presente, progetto del futuro: questa è la condizione di un'architettura in buona dialettica con il mondo della vita. È sulla questione del progetto che Derrida e Ricoeur prendono direzioni opposte: mentre il primo sostiene come punto cardine della decostruzione la negazione dell'idea di progetto e, di conseguenza, afferma una totale autonomia rispetto a vincoli sociali, storici, etico-politici in senso lato, il secondo indica nella buona progettualità la possibilità di far fronte alle sfide del futuro. Che la non-progettualità derridiana porti, al di là delle posizioni di principio, in prospettiva a qualche forma di una seppure debole e provvisoria progettualità appare abbastanza evidente ed i segnali che

²¹ J. Derrida, *Point de folie- maintenant l'architecture* in *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol.II, cit., p. 114.

²² *Leggere la città*, cit., pp. 7-49.

²³ *Ivi*, p. 103.

arrivano dal mondo dell'architettura lo confermano. Tuttavia, la materialità della architettura, gli esiti delle sue funzioni in relazione all'utilizzo, qualsiasi esso sia, di quanto nell'atto del fabbricare viene messo in opera implicano la reiterazione di quelle domande e di quei vincoli che il non-progetto di Derrida tende ad ignorare²⁴. D'altra parte, l'esigenza di senso invocata da Ricoeur trova corrispondenze in alcune pratiche e proposte che si stanno affermando nel dibattito di questi ultimi anni. Accanto ai grandi progetti va tenuta in conto quella che in un quadro di buona amministrazione si può chiamare sotto forma di slogan 'la città per tutti': la cura dei monumenti 'minori', l'arredo urbano, la manutenzione ordinaria delle strutture architettoniche, la cura dei quartieri trascurati e fatiscenti, gli interventi sulla salvaguardia del territorio. Mi sembra interessante e condivisibile, ad esempio, il discorso aperto da Renzo Piano di recente sul 'rammendo delle periferie'²⁵. Sulla stessa linea delle considerazioni ricoeuriane sulla rfigurazione, consistente nell'intervento critico e diretto dei fruitori a proposito della progettazione dell'architetto, sta prendendo corpo la proposta della cosiddetta 'architettura *open source*'. Essa si fonda sull'idea di una progettazione partecipata basata su una assunzione di responsabilità condivisa dell'opera architettonica, con la possibilità di intervenire su eventuali criticità da parte della collettività. Il tema di fondo è l'aspetto sociale in linea con le nuove possibilità della comunicazione, per cui questo paradigma emergente propone di avvalersi della progettazione partecipata in rete, dell'uso collaborativo dei software, del funzionamento trasparente degli edifici e della città in corso d'opera e nel successivo ciclo di vita. Seguire l'edificio dopo la sua realizzazione è importante e sicuramente positivo, non basta la sua inaugurazione per confermarne la validità e si richiede di poter proporre in futuro delle eventuali integrazioni e modifiche²⁶. Si gettano le basi per un nuovo modo integrato di fare architettura, secondo la parola d'ordine di Le Corbusier di una visione di insieme progettuale che va 'dal cucchiaino alla città'. Inoltre, le novità non vengono solo e necessariamente dalla creatività degli architetti, ma anche dalle richieste di una società in rapida trasformazione, come nel caso delle prime esperienze di *cohousing*²⁷, che si stanno diffondendo anche nel nostro paese.

L'approccio di Ricoeur, pur limitato nella quantità di contributi dedicati all'architettura e nell'articolazione delle analisi e delle proposte, si avvale di alcuni punti di rilevanza filosofica integrati nel tessuto di questi scritti.

²⁴ Commenta l'idea del non-progetto, a conclusione delle sue analisi sulle posizioni di Derrida, Fulvio Papi: «Non credo tuttavia si possa veramente abbandonare la forma del progetto secondo le sue possibili variabili conflittuali che sono l'ora che arriva a noi una sola volta e che richiede di diventare ragione di architettura, e qui si fa problema di un costruire.», cit., p.90.

²⁵ Dal contributo di Renzo Piano pubblicato sul "Sole 24 Ore" del 26 Gennaio 2014, intitolato *Il rammendo delle periferie* riporto il seguente brano: «Se c'è qualcosa che posso fare, è mettere a disposizione l'esperienza, che mi deriva da cinquant'anni di mestiere, per suggerire delle idee e per far guizzare qualche scintilla nella testa dei giovani. Una scintilla di una certa urgenza, con una disoccupazione giovanile che sfiora una percentuale elevatissima. Quindi con il mio stipendio da parlamentare ho assunto sei giovani, che ruoteranno ogni anno e che si occuperanno di come rendere migliori le nostre periferie. Perché le periferie? Le periferie sono le città del futuro, non fotogeniche d'accordo, anzi spesso un deserto o un dormitorio, ma ricche di umanità e quindi il destino delle città sono le periferie. Nel centro storico abita solo il 10 per cento della popolazione urbana, il resto sta in questi quartieri che sfumano verso la campagna. Qui si trova l'energia. I centri storici ce li hanno consegnati i nostri antenati, la nostra generazione ha fatto un po' di disastri, ma i giovani sono quelli che devono salvare le periferie. Spesso alla parola 'periferia' si associa il termine degrado. Mi chiedo: questo vogliamo lasciare in eredità? Le periferie sono la grande scommessa urbana dei prossimi decenni. Diventeranno o no pezzi di città? Diventeranno o no urbane, nel senso anche di civili? Qualche idea io l'ho e i giovani ne avranno sicuramente più di me».

²⁶ Si veda per una prima informazione il libro a cura di Carlo Ratti, *Architettura Open Source*, Einaudi, Torino, 2014.

²⁷ Per *cohousing* si intende una tipologia di insediamenti abitativi – in generale composti di un numero tra i 20 ed i 40 alloggi – corredati da ampi spazi destinati all'uso comune (lavanderie, spazi giochi per bambini, biblioteca, internet café). L'obiettivo è di favorire le relazioni sociali e di perseguire risparmi economici e benefici ecologici e ambientali.

Mi limito ad indicarne sinteticamente alcuni: 1) il recupero della memoria storica che è depositata ed attraversa i monumenti del passato; 2) la centralità dei soggetti nella edificazione da un lato e nella ricezione dall'altro dell'opera architettonica; 3) l'etica della responsabilità di tutti coloro che sono collegati alla progettazione ed alla realizzazione di un qualsiasi manufatto di architettura; 4) l'attenzione al mondo della vita in quanto mondo di relazioni nella prospettiva dell'obiettivo di un buon 'vivere in comune'. Se va tenuto in conto il proposito di Derrida di contestare una tradizione che può indurre ad una operatività pigra e fiacca nei profili costruttivi, mi appare condivisibile e da assumere il proposito di Ricoeur di inserire le pratiche architettoniche in un contesto di lucida riflessione filosofica sul soggiorno degli uomini in un mondo sempre più complesso, problematico e, in buona parte, inospitale. Una architettura contaminata da una buona filosofia può diventare una buona architettura.

Valentina Patruno

Ricoeur e l'introvabile Kierkegaard.*

Peer-reviewed Article. Received: April 01, 2015; Accepted: May 08, 2015

Abstract: The following pages consider the thought of Paul Ricoeur from the essay *Philosopher après Kierkegaard*. In these pages we can underline the require for the French philosopher to return to deal with the 'special' manner to do philosophy of Søren Kierkegaard on the way to affirm the inseparable linkage between philosophy and non-philosophy. In the dialectic between remaining faithful to the author and to think for themselves we re-mark the necessity to search for the truth even today, in the age of so-called *post-philosophy*, going backward to the past and to the questions that arise.

Le pagine che seguono prendono in esame la riflessione di Paul Ricoeur nel saggio *Kierkegaard. La filosofia e l'eccezione*. In esse si sottolinea la necessità per il filosofo francese di tornare a confrontarsi con il modo 'particolare' di fare filosofia di Søren Kierkegaard per affermare l'inscindibile legame della filosofia con la non-filosofia. Nella dialettica tra il restare fedeli all'autore e pensare da se stessi si rimarca la necessità di ricerca della verità anche oggi, nell'era della cosiddetta *post-filosofia*, attraverso il ritorno al passato e agli interrogativi che ci pone.

Keywords: Ricoeur, Kierkegaard, Interpretation, Post-philosophy, Truth
Parole chiave: Ricoeur, Kierkegaard, interpretazione, post-filosofia, verità

Se si rompe il legame vitale tra filosofia e non-filosofia, la filosofia corre il rischio di non essere più che un gioco di parole [P. Ricoeur]¹

C'è in Kierkegaard qualcosa di essenzialmente diverso, qualcosa di spaventoso che non vi lascia più in pace, una volta che si sia cominciato a comprenderlo [K. Jaspers]²

Se prendiamo in considerazione il volersi mettere in gioco e l'inevitabile porsi in discussione di Paul Ricoeur attraverso i diversi linguaggi, non solo della filosofia ma anche dell'arte, della scienza, della letteratura, non possiamo non pensare all'interpretazione che Ricoeur stesso ci ha lasciato di un filosofo di cui si è molto discusso nella storia della filosofia: Søren Kierkegaard.

In un breve saggio, scritto da Ricoeur nel 1963 e intitolato *Kierkegaard. La filosofia e l'eccezione*, leggiamo:

si può parlare di Kierkegaard senza escluderlo o senza escludersi? Noi siamo qui per affrontare onestamente e modestamente questo rischio del ridicolo; dopo tutto, si deve pure rischiare di affrontare i sarcasmi di Kierkegaard: è ancora il miglior modo di onorarlo; in ogni caso, è preferibile correre questo rischio che dargli ragione per convenienza e convenzione (...)³.

* A Flavio.

¹ P. Ricoeur, *Philosopher après Kierkegaard*, in Id., *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Seuil, Paris 1992, tr. it. *Kierkegaard. La filosofia e l'eccezione*, Morcelliana, Brescia, 1995, p. 65.

² K. Jaspers, *Chi è Kierkegaard?*, "Ethica: rassegna di filosofia morale", 1969, VIII, 2, [Borla, Torino], p. 90.

³ P. Ricoeur, *Kierkegaard. La filosofia e l'eccezione*, cit., p. 7.

Ricoeur sceglie di affrontare ‘onestamente e modestamente’, egli dice, il ‘rischio del ridicolo’ per onorare Kierkegaard; è preferibile correre questo rischio che dargli ragione per ‘convenienza e convenzione’.

Perché? Perché Ricoeur riafferma e condivide un precetto che quasi trenta anni prima di lui, il 1938, Karl Jaspers, nel suo *La filosofia dell'esistenza*⁴, aveva già sostenuto: «(...) nostro compito, per noi che non siamo l'eccezione, è di pensare di fronte all'eccezione»⁵.

Con Ricoeur scopriamo che non si può fare a meno di pensare a Kierkegaard quando si ha a che fare con la diversità dei linguaggi, quando si ha a che fare con le sinfonie dei linguaggi.

Come avviene in una sinfonia nel modulare i suoni, così è per Kierkegaard: è facile constatare il ‘modulare’ delle parole, delle proposizioni, nelle sue opere, in maniera diversa, seguendo movimenti diversi; per esempio il movimento ‘allegro’ degli scritti pseudonimi, quello ‘lento’ dei lavori di carattere religioso, quello ‘moderato’ o ‘rapido’ dei suoi *Diari*.

A nostro avviso, Kierkegaard è stato – e Ricoeur aveva recuperato il miglior termine per affermarlo in maniera definitiva – una vera e propria «eccezione» nel ventaglio dei tanti pensatori che possiamo aver incontrato nel nostro cammino di studio filosofico⁶.

Karl Jaspers, nel già citato *La filosofia dell'esistenza*, aveva ripreso da Kierkegaard stesso la sua auto-definizione di «eccezione», nell'opera del 1843, *La ripetizione*, ove Kierkegaard affermava: «l'eccezione è possibile – perché tutto ciò che è generale la presuppone, ne ha anzi bisogno, anche se non la ama»⁷.

E Jaspers, in occasione del 150° anniversario della nascita di Kierkegaard, con il discorso intitolato *Chi è Kierkegaard?*, aveva nuovamente avvalorato questa idea sottolineando che:

ciò che realmente Kierkegaard è stato, ciò che ha voluto dire, nessuno, credo, lo sa.

Noi siamo perfettamente al corrente delle notizie accertabili della sua vita, raccolte in particolare dai ricercatori danesi.

La lettura di Kierkegaard è affascinante, ma si può fare in modi molto diversi.

Egli ci ha fornito di sé i dati e i commenti più penetranti. Nonostante questo, rimane aperto il problema di saper chi egli è stato, attraverso ciò che ha fatto o detto.

(...) Chi era dunque Kierkegaard? Si è considerato egli stesso l'eccezione, ha chiarito il significato e il senso di questo termine. È cosa che non si lascia riassumere.

(...) Egli ha dichiarato con la più ferma risoluzione di non essere né un'autorità, né apostolo e nemmeno riformatore. Era là per rendere attenti.

(...) Tuttavia che succederebbe se Kierkegaard fosse inteso? Per prima cosa niente. Egli non mostra alcun cammino, non fornisce alcun programma, non dà alcun consiglio. Egli non ci incoraggia nemmeno ad intraprendere qualche azione costruttiva, poiché, secondo lui, non riusciremmo mai a niente altro se non a un nuovo inganno. Ci metterebbe probabilmente a nudo con mordace ironia.

Che direbbe vedendosi festeggiato dalla sua patria, dal mondo, dall'Unesco?

(...) Kierkegaard non sappiamo chi sia, ma è certamente la voce moderna che, facendoci presentire la più alta esigenza, suscita in noi la vigilanza più spinta⁸.

Nell'analisi di Jaspers, appena ricordata, si mette in luce un carattere che è tipico di una certa scrittura filosofica, quella nella quale l'autore, pur celandosi a volte sotto altre identità, in effetti si mette interamente in gioco. Così, mentre studiando Hegel può apparire (forse) possibile riprodurre e dominare la struttura logica e razionale del suo

⁴ K. Jaspers, *La filosofia dell'esistenza*, Bompiani, Milano, 1967.

⁵ Id., p. 138.

⁶ Cfr. P. Ricoeur, *Kierkegaard. La filosofia e l'eccezione*, cit.

⁷ S. Kierkegaard, *La ripetizione. Un esperimento psicologico di Constantin Constantius*, Guerini e Associati, Milano, 1991, p. 127 sgg.

⁸ K. Jaspers, *Chi è Kierkegaard?*, cit., pp. 81-90.

discorso, nel caso di Kierkegaard è difficile pensare di poter conoscere attraverso i suoi scritti la sua intera personalità. Per questo motivo la sua scrittura si presenta costitutivamente aperta, in un perenne circolo ermeneutico, nel quale, cercando di dire chi è lui, si scoprono aspetti a volte inaspettati di se stessi.

Questo voler 'rendere attenti', questa 'vigilanza', di cui parla Jaspers, sono rivolti a che cosa? È un volersi rendere attenti a se stessi, al proprio rapporto con gli altri, al mondo, a Dio.

In Kierkegaard vi è una costante attenzione alla soggettività in relazione a tutto questo. È una attenzione che Ricoeur sottolinea con convinzione nel suo saggio del 1963, che approfondisce l'interesse per il filosofo danese che Ricoeur aveva già manifestato sedici anni prima, il 1947, nelle prime pagine del suo *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*.

Ma potremmo chiederci: perché tornare proprio a Kierkegaard per parlare di Ricoeur? Tanti altri filosofi si sono confrontati con il pensatore danese, perché proprio Ricoeur?

Perché Ricoeur tematizza Kierkegaard in un modo diverso da tutti gli altri: Ricoeur, contrariamente agli altri, ci dice che dobbiamo lasciare che Kierkegaard sia Kierkegaard, che nessuna definizione potrebbe chiarire chi è stato Kierkegaard.

Per Ricoeur il 'vero' Kierkegaard al limite non esiste, Kierkegaard per Ricoeur è, seguendo le sue stesse parole, 'introvabile'⁹.

1) Il 'vero' Kierkegaard

Anzitutto è bene dire che il Kierkegaard di cui parla Ricoeur è forse quello più vicino a quello reale. Ricoeur sostiene che non si può seguire nessuna delle tante interpretazioni che si sono date di Kierkegaard, che nessuna può pretendere di dirci la sua verità.

Così, Ricoeur infrange subito una delle 'etichette' più accreditate che catalogherebbe Kierkegaard come irrazionale o antirazionale e scrive: «non dite che Kierkegaard si compiace nell'irrazionale, nell'ineffabile: egli analizza, seziona, abbonda in parole»¹⁰.

Uno degli eventi che si è proposto di 'dire' chi fosse il 'vero' Kierkegaard è stato il Convegno per 'festeggiare' il 150° anniversario della sua nascita.

Dal 21 al 23 aprile del 1964 a Parigi nomi illustri quali Jean-Paul Sartre, Enzo Paci, Lucien Goldmann, Martin Heidegger, Gabriel Marcel, Jean Hyppolite, solo per citarne alcuni, si ritrovarono a prendere in considerazione chi fosse stato Kierkegaard nella storia della filosofia, in un Convegno intitolato *Kierkegaard vivant*, Kierkegaard vivente.

Naturalmente non è questo il luogo per prendere in esame i loro singoli interventi, ma ricordare questo evento ci serve per confermare il pensiero di Ricoeur in merito alla «eccezione» Kierkegaard.

Anzitutto non possiamo, per esempio, non essere d'accordo su quanto afferma Sartre, sin dalle prime battute del suo intervento *L'Universel singulier (l'Universale singolare)*: «il titolo di questo convegno è *Kierkegaard vivente*. Ha il merito di farci precipitare nel paradosso e Søren stesso ne sorriderrebbe»¹¹.

Ma a prescindere dall'immaginare Kierkegaard e il suo sorriso ironico in merito al convegno, Sartre ci conferma che Kierkegaard è una 'singolarità'¹²: «altro rispetto a tutti gli altri, rispetto a sé, rispetto a colui che scriveva»¹³.

⁹ P. Ricoeur, *Kierkegaard. La filosofia e l'eccezione*, cit., p. 43.

¹⁰ Ivi, p. 16.

¹¹ J.P. Sartre, *L'Universel singulier*, in AA.VV., *Kierkegaard vivant, Colloque organisé par l'Unesco à Paris du 21 au 23 avril 1964*, Gallimard, Paris, 1966, p. 20: «le titre de notre colloque est *Kierkegaard vivant*. Il a le mérite de nous plonger au cœur du paradoxe et Soeren, lui-même en sourirait».

¹² Ivi, p. 21 e sgg.

¹³ Ivi, p. 55: «il est autre que tous les autres, autre que soi, autre que ce qu'il écrit».

«Kierkegaard – continua Sartre – è testimone privilegiato, (...) testimone singolare, o (...) straordinario, (...) attraverso il ripetersi della soggettività»¹⁴. Ma il suo modo di fare filosofia può davvero essere considerato filosofico se, come Sartre crede, «questo filosofo è un antifilosofo»¹⁵, se «Kierkegaard risponde alle nostre questioni rifiutando la filosofia o piuttosto cambiandone radicalmente lo scopo e le finalità»¹⁶?

Scrivendo ancora Sartre: «leggendo Kierkegaard *torno a me stesso*, voglio arrivare a lui ma arrivo a me; la sua opera non-concettuale è un invito a comprendermi come fonte di tutti i concetti»¹⁷.

Oltre a Sartre, anche Gabriel Marcel e Jean Hyppolite usano il termine «eccezione»¹⁸. Jaspers, invece, nel corso del Convegno, ricorda che «chiunque crede che lo stadio estetico, lo stadio etico, la fede come assurdo costituiscano una filosofia o una teologia valide, non è con Kierkegaard. (...) Alcuni – dice – hanno creduto di trovare nello stadio estetico, nello stadio etico, nella fede come assurdo, la loro verità. Ma Kierkegaard rifiuta di abbandonarsi a una di queste figure»¹⁹.

Inevitabilmente ognuno di questi grandi filosofi dà una visione propriamente personale e particolare di questa «eccezione». Ed è bene sottolineare: inevitabilmente.

A tale riguardo ci viene in mente, come se potessimo figurarci di fronte a noi, l'immagine che Ricoeur ci descrive, proprio nel saggio che prendiamo in esame, come ipotetico confronto, con relativa discussione, tra coloro che hanno interpretato Kierkegaard.

Ah, dice l'uno, se egli avesse un po' più il senso del perdono e un po' meno il senso della colpevolezza; un po' più di colpevolezza collettiva e un po' più il senso della Chiesa.

Ah, dice un altro, se egli avesse un po' più il senso della comunità, del dialogo!

Ah! dice un terzo, rincarando, s'egli avesse un po' più il senso della storia, un po' più rispetto per la folla e di affetto per il popolo!

Ah! dice un ultimo, se egli avesse un po' più di semplicità, di chiarezza, di coerenza!

Chi di noi, filosofi, politici o teologi, non ha mormorato in questo modo contro Kierkegaard? Voi sentite bene come tutto ciò sia ridicolo e vano: correggereste Otello o Cornelia? O il Borghese gentiluomo? Nietzsche diceva: 'Non si confuta un suono!' Quel che non si confuta in Kierkegaard è l'esistente, l'esistente reale, autore delle sue opere, e l'esistente mitico, figlio delle sue opere.

Non si confuta Kierkegaard, lo si legge, medita, e dopo si persegue il suo compito: lo sguardo fisso sull'eccezione²⁰.

La grandezza di un filosofo quale è stato Ricoeur sta anche in questo: nel non considerare come verità assoluta ciò che afferma, ciò su cui riflette anche se si tratta di un autore e del suo pensiero. La voce di Ricoeur tuona tra tutti coloro che lamentano i difetti di Kierkegaard e li mette a tacere.

Ricoeur, infatti, rifiuta, per esempio, l'interpretazione di chi parla di Kierkegaard come padre dell'esistenzialismo. Alla domanda «Kierkegaard padre dell'esistenzialismo?»²¹, Ricoeur risponde che si tratta di un '*trompe-l'oeuil*'²², di un inganno per i nostri occhi e,

¹⁴ Ivi, p. 23: «Kierkegaard est témoin singulier ou comme il dit 'extraordinaire' par le redoublement, en lui, de l'attitude subjective».

¹⁵ Ivi, p. 38.

¹⁶ Ibidem: «kierkegaard répond à notre question en refusant la philosophie ou plutôt en changeant radicalement son but et ses visées».

¹⁷ Ivi, pp. 59-60: «lisant Kierkegaard je remonte jusqu'à moi, je veux le saisir et c'est moi que je saisis; cette œuvre non-conceptuelle est une invite à me comprendre comme source de tout concept».

¹⁸ Ivi, p. 223.

¹⁹ K. Jaspers, *Chi è Kierkegaard?*, cit., p. 83.

²⁰ P. Ricoeur, *Kierkegaard. La filosofia e l'eccezione*, cit., pp. 44-45.

²¹ Ivi, p. 36.

²² Ibidem.

allo stesso modo, quando si vuole inquadrare Kierkegaard nella più vasta visione teologica, risponde che «la fede in Kierkegaard è un modo d'essere, di fronte a Dio, dinanzi a Dio»²³ perché «il cristianesimo che Kierkegaard descrive è così estremo che nessuno lo può praticare»²⁴.

È in queste pagine che troviamo la definizione di «eccezione» che ci interessa.

Kierkegaard – scrive Ricoeur – è una 'eccezione'. Si deve non solo ripeterlo, ma approfondire la convinzione – vale a dire, leggere Kierkegaard, per poi lasciarlo essere ciò che è e dove è: fuori dalla filosofia e dalla teologia. Ripeto: lasciarlo essere ciò che è; non serve a niente correggerlo, confutarlo, completarlo²⁵.

Per Ricoeur, Kierkegaard è una eccezione, una eccezione perché al di fuori della filosofia e della teologia. Kierkegaard, continua a scrivere Ricoeur, è *introvabile*²⁶, perché non appartiene a nessuna categoria, non è catalogabile, è introvabile in quanto filosofo ed introvabile in quanto uomo: «Kierkegaard è da qualche parte (...); egli sfugge all'alternativa da lui stesso posta: *aut-aut*. Kierkegaard è introvabile secondo le sue categorie»²⁷.

La questione a cui siamo qui di fronte è quella della genialità, come *fonte non filosofica della filosofia*. Il campo di questa genialità è molto esteso: copre non solo il Kierkegaard reale – e sconosciuto – ma anche il Kierkegaard mitico creato dai suoi racconti²⁸.

In questo siamo completamente in accordo con la riflessione di Ricoeur: Kierkegaard sfugge a qualsiasi definizione, poiché abbiamo di fronte una 'fonte non filosofica' della filosofia.

È noto come Kierkegaard non amasse il modo di far filosofia di Hegel: «si conviene che Kierkegaard è antihegeliano; – scrive Ricoeur – egli lo dice: non dice forse che questo»²⁹; è arcinoto che avesse una profonda fede: «io sono il poeta del religioso, egli dice»³⁰; ma se volessimo dare per certe queste sue affermazioni, saremmo davvero fedeli a lui? O lo tradiremmo? Subito dopo aver affermato che Kierkegaard è 'il poeta del religioso', Ricoeur stesso ci dice:

penso si debba prendere in parola. Ma cosa intende dire? Non lo sappiamo: Kierkegaard è da qualche parte (...), Kierkegaard è introvabile. (...) Si dovrebbe concepire la coincidenza inaudita di ironia, malinconia, purezza del cuore, retorica corrosiva, aggiungerci una punta di buffoneria, ed infine coronare il tutto con l'identità di estetismo religioso e di martirio... (...) L'eccezione Kierkegaard – continua Ricoeur – il genio retorico-religioso, il *dandy* martire non costituiscono una situazione unica. La filosofia ha sempre a che fare con la non-filosofia, poiché la filosofia non ha un oggetto proprio. Essa riflette sull'esperienza, su ogni esperienza, sulla totalità dell'esperienza: scientifica, etica, estetica, religiosa. La filosofia ha le sue 'fonti' fuori di sé³¹.

²³ Ivi, p. 19.

²⁴ Ivi, p. 43.

²⁵ Ivi, pp. 44-45.

²⁶ Cfr. p. 43. Corsivo nostro.

²⁷ Ivi, pp. 43-44.

²⁸ Ivi p. 41. Corsivo nostro.

²⁹ Ivi, p. 37.

³⁰ Ivi, p. 43.

³¹ Ivi, pp. 43-45.

Così Ricoeur ripropone il suo modello di filosofia, che riflette sulla totalità delle esperienze; ma si spinge oltre, a dire che la figura di «Kierkegaard ha inteso inaugurare una nuova era del pensiero, dopo l'idealismo tedesco: l'età della postfilosofia»³².

Ma questo cosa significa? Ricoeur va oltre Kierkegaard quando cerca di chiarire due questioni: la prima riguarda l'errore di 'tradire' il pensiero di un filosofo per fare posto al proprio pensiero personale, per fare posto alla realizzazione delle proprie ricerche le più personali. La seconda riguarda la necessaria conseguenza di quanto appena affermato, ovvero l'essere al di dentro e al di fuori della filosofia, la necessità di fare filosofia servendosi sì delle problematiche già affrontate nel passato, cercando di rimanere per quanto possibile fedeli al pensiero dell'autore preso in esame, ma, allo stesso tempo, superandolo, o attraverso l'impegno a poter pensare ancora con la propria testa.

Cercheremo di comprendere meglio queste due questioni prima di arrivare a tirare le fila del nostro discorso.

2) Tradimenti e filosofia

2.1) *'Tradire' un autore*

Sulla base di quanto sommariamente ricostruito sinora, ci troviamo, con Ricoeur, a partire dalla sua personale lettura di Kierkegaard, a riflettere e considerare che è facile sorprendersi a porre un autore o il suo pensiero in relazione al nostro presente, ai nostri problemi, al limite ai nostri stati d'animo, sino a poter dire di 'sentire' più vicino a me Kierkegaard o Ricoeur o Gadamer o Heidegger o Nietzsche.

Ma avrò 'rispettato' il pensiero di quell'autore o il 'farlo mio' lo avrò reso altro da ciò che egli era?

Questo è quanto pare emergere se immaginiamo con Ricoeur la diatriba tra i filosofi in merito a Kierkegaard e la proiettiamo nel Convegno del 1964 *Kierkegaard vivant*.

Sebbene, infatti, per ricercare filosoficamente abbia senso rifarsi ad un autore e al suo pensiero filosofico, è anche vero che la ricerca filosofica, che indubbiamente ha inizio dalle domande che noi stessi ci poniamo, la maggior parte delle volte viene, però, completamente o per metà falsata dalle risposte che noi cerchiamo. Questo tipo di interpretazione è quella che in molti, per Ricoeur e per noi, hanno fatto di Kierkegaard.

Naturalmente, come abbiamo visto riprendendo le parole dello stesso Ricoeur, non è col tradire il pensiero dell'autore di cui leggiamo i testi, o addirittura nell'inquadralo come noi vogliamo, che ci avviciniamo a lui: al contrario, questo lo allontana sempre di più da noi.

2.2) *Essere al di dentro e al di fuori della filosofia*

La seconda questione riguarda, invece, la necessità di fare filosofia non solo servendomi del prezioso passato filosofico che abbiamo ereditato in pacchetti o vagoni di sapere, ma soprattutto servendomi di me e della mia capacità di pensare.

È una constatazione che, dopo aver letto le parole di Ricoeur, viene quasi naturale. Se è vero che se ho a che fare con un autore non posso 'tradire' il suo pensiero, è anche vero che il mio ricercare ha una direzione e un senso solo se è orientato dai miei interrogativi, di me che vivo nel mio presente.

Ovvero che senso può avere fare filosofia se cerco risposte e le trovo accertando e poi accettando passivamente quelle che gli altri prima di me hanno già dato senza controbattere, ma ritenendole vere? In questo modo che tipo di risposte avrò avuto?

³² Ivi, p. 37.

Parlerò come Tizio e Caio ma non avrò neanche tentato di cercare delle mie risposte, per lo meno nessuna che riguardi me stesso tra quelle che mi hanno spinto a ricercare.

De Natale ci ricorda, per esempio, come «le idee, in Italia, son sembrate viaggiare attraverso le letture e le riletture, sempre più raffinate se si vuole, dei testi di Nietzsche o di Heidegger o Sartre o Hobbes, tanto per ricordare alcuni nomi tra i più ricorrenti negli anni Ottanta [...]. Letture, che non sempre si sono tradotte in prospettive teoretiche autonome, originali e, soprattutto, di lunga durata»³³.

E allora si finirà col dire che oggi non ci sono più grandi filosofi fino ad affermare che si è smesso di pensare perché si accettano come valide le ricerche, le risposte che si sono già date nel passato.

Ma questo non ha senso. Non può avere senso per chi creda ancora nella filosofia come pensiero critico del presente. De Natale lo sottolinea con convinzione nella *premessa* al testo *La presenza del passato*.

Il passato (...) – ci dice – quando riemerge inaspettatamente o quando si fa avvertire in modo subdolo e doloroso e anche quando viene volutamente ripreso, sempre il passato richiede un lavoro di riassetamento genealogico, una ricerca ‘archeologica’, una ridefinizione della sua verità, ovvero dei suoi effetti su noi, sul nostro presente, sulle nostre possibilità. (...) Se tutto ciò che è umano è nel tempo, ogni produzione culturale umana deve fare i conti col passato (...). Sì, può dunque, ritornare al passato allo scopo di gettar luce su di esso, sulla trama di relazioni concrete nel cui tessuto è sorto un pensiero filosofico, per ricostruire i ‘fatti’, che, nella loro necessità dell’essere accaduti, hanno costituito un pensiero filosofico. Ma si può, anche, in filosofia, ritornare al passato ritrovandovi possibilità di pensiero non successivamente sviluppate o ‘inattuali’ rispetto ai propri tempo e, a partire da queste, ‘costruire la comprensione’ del proprio presente storico. È persino ovvio, poi, che in forza della prospettiva privilegiata si costruiranno modi diversi di avvicinare i giovani alla filosofia, di organizzare la trasmissione della filosofia, il suo insegnamento. Diversi saranno l’immagine, il senso, l’identità, la direzione del lavoro filosofico: ora volto a ricostruire il passato di ciò che fu filosofia, ora teso a valersi della filosofia per la comprensione e la critica del presente³⁴.

La filosofia resta viva proprio perché i tempi cambiano, e noi non possiamo restare ancorati al ‘già detto, già pensato’, ma dobbiamo continuare a pensare e a cercare risposte. Le domande e la filosofia del presente saranno collegate a quanto è stato detto nel passato ma il passato non potrà schiacciare il presente, né il presente potrà riscrivere il passato.

Si tratterà, piuttosto, di pensare il passato come un insieme di possibilità in parte realizzate, in parte soffocate o non comprese da riattivare, da far rivivere nel presente.

Si possono, infatti, scrivere milioni di libri su Ricoeur o su Kierkegaard, ma le domande alle quali essi, come noi, cercavano risposte non saranno mai risolte una volta per tutte.

La verità, se la verità è la nostra ricerca, non si possiederà mai definitivamente.

E allora, se si vuole fare filosofia, ha senso rifarsi proprio come fa Ricoeur per Kierkegaard, alla impossibilità di esaurire Kierkegaard sotto l’etichetta di filosofo esistenziale o teologo; occorre, piuttosto, sottolineare anche il suo «essere il «buffone» o il «traditore» della filosofia – perché, come scrive Ricoeur – anche questo appartiene alla vocazione di Kierkegaard. Solo l’uomo che ha il coraggio di assumere questo ruolo può chiamarsi pensatore (...)»³⁵ ed essere «(...) rispetto alla filosofia, al di dentro e al di fuori»³⁶.

³³ F. De Natale, *La presenza del passato. Un dibattito tra filosofi italiani dal 1946 al 1985*, Guida, Napoli, 2012, p. 54.

³⁴ Ivi, pp. 9-11.

³⁵ P. Ricoeur, *Kierkegaard. La filosofia e l’eccezione*, cit., p. 56.

³⁶ Ivi, p. 47.

In questo modo, si arriva a pensare, a parlare dell'esistenza e dell'esistente in quanto, dirà Ricoeur, «essere un esistente non è in nessun modo un'esperienza mistica condannata al silenzio»³⁷.

3) Filosofare nell'età della postfilosofia

Fare filosofia è allora dire filosoficamente il mondo, ancora oggi, al presente, adesso, meravigliandomi di quanto vedo e vivo; senza 'tradire' l'autore di cui mi occupo e il suo pensiero, ma ricercando le risposte che mi interessano.

Solo in questo modo posso arrivare a comprendere quanto afferma Ricoeur quando ci dice che bisogna «leggere Kierkegaard, per poi lasciarlo essere ciò che è e *dove* è»³⁸. Kierkegaard che è una «eccezione» per il suo modo di fare filosofia e che non è dicibile; «il lato irrazionale dell'esperienza di Kierkegaard – ci dice Ricoeur – è una fonte della filosofia allo stesso titolo di ogni genialità. Se si rompe il legame vitale tra filosofia e non-filosofia, la filosofia corre il rischio di non essere più di un semplice gioco di parole (...)»³⁹.

D'altronde, Ricoeur lo ribadiva anche nell'opera *Dal testo all'azione*: «una filosofia che rompe il dialogo (...) si rivolge solo a se stessa»⁴⁰.

E quindi non può essere un caso se proprio Ricoeur, il filosofo 'interdisciplinare', il filosofo ai 'confini' della filosofia⁴¹, ci ricordi che è possibile sorprendersi a pensare non soltanto attraverso i saperi 'differenti' rispetto alla filosofia ma anche attraverso quegli autori che, come Kierkegaard, sono considerati, nella storia della filosofia, 'qualcosa d'altro' rispetto ad essa.

Per 'altro' intendiamo la traccia o la fonte che, citando Ricoeur, «chiede di essere ricordata, riaperta, ripensata» come «trasferimento sugli altri del mio desiderio di vivere (...) più forte che la morte (...) nella speranza che ella mi sopravviva»⁴².

Sartre aveva parlato di antifilosofia. Ricoeur ci parla di postfilosofia. A noi pare che con Kierkegaard ci si avvicini a un modo di fare filosofia che lungi da essere un vero Sapere o un perfetto Sistema, altro non è se non la ricerca di verità: verità per me che scrivo per gli altri, perché mi comprendano; altri che, inevitabilmente, invece, mi interpreteranno e non sempre mi comprenderanno; anzi: assai spesso tradiranno quello che realmente intendevo dire. Ma proprio in questa dialettica e conflitto delle interpretazioni, è la vita della filosofia.

³⁷ Ivi, p. 51.

³⁸ Ivi, p. 44.

³⁹ Ivi, p. 65.

⁴⁰ Cfr. P. Ricoeur *Dal testo all'azione. Saggi di Ermeneutica*, Jaca Book, Milano, 1989, p. 90.

⁴¹ Id., *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Seuil, Paris, 1994.

⁴² Id., *Vivo fino alla morte* seguito da *Frammenti*, Effatà Editrice, Torino, 2008, pp. 101; 32.

Annamaria Mercante

***Un'esperienza di filosofia in classe con Paul Ricoeur.
Il dilemma della malinconia.***

Peer-reviewed Article. Received: April 04, 2015; Accepted: May 08, 2015

Abstract: The essay invites us to reflect on the possibility to live a philosophical 'experience' in the High School, capable of operating 'trans-formations'. Annamaria Mercante (professor at High School) and Annalisa Caputo (professor at Bari University), proposed to the students a Ricoeurian reflection on Melancholy: starting from experience, passing through images and coming to concepts. Students - through multiple languages – had the opportunity not only to learn something about THE Ricoeurian proposal but above all the opportunity to re-cognize (in this path) a chance to re-thinking of their own existence.

Il saggio invita a riflettere sulla possibilità di vivere un'esperienza di filosofia in classe capace di operare 'tras-formazioni'. Una docente di Scuola Secondaria, Annamaria Mercante, e una docente dell'Università degli Studi di Bari, Annalisa Caputo, hanno proposto agli studenti una riflessione sulla *Malinconia*, con Paul Ricoeur: partendo dall'esperienza, passando per il 'mondo' delle immagini e arrivando ai concetti. Gli studenti, attraverso l'uso di più linguaggi, hanno avuto la possibilità non solo di conoscere la proposta ricoeuriana ma di ri-conoscere in essa una occasione di ri-pensamento della propria esistenza.

Keywords: *Teaching Philosophy, High School, Playing with Languages, Trans-formation, Melancholy.*

Parole chiave: *didattica della filosofia, scuola superiore, laboratorio sui linguaggi, tras-formazione, malinconia.*

1) Per una premessa 'didattica'

Una delle sfide della scuola di oggi è riuscire a preservare il senso più originario della *paideia*, intesa come quella possibilità che riporta il soggetto in una comunità che apprende e che, nell'apprendimento cooperativo, coglie il senso più profondo della crescita comune.

La scuola delle competenze ci offre l'opportunità di trasformare l'apprendimento in ricerca e di vivere il tempo della scuola in piena forza sinergica con il tempo esistenziale. E, allora, la scuola deve e può diventare il luogo privilegiato in cui operare un serio discernimento rispetto ai messaggi proposti dai modelli culturali di massa, il luogo in cui esercitarsi nella comprensione delle contraddizioni del reale e nello scambio dei diversi punti di vista.

Certo è importante che la scuola risponda ai bisogni formativi di ciascuno, ovvero che la proposta formativa e culturale raggiunga effettivamente ogni singolo e lo aiuti a comprendere che, alla base dell'apprendimento, ci sono cooperazione e solidarietà. Questo è uno dei sensi del modello proposto da *Philosophia ludens*¹.

Il gruppo di ricerca nasce con l'intento di proporre un modello didattico che possa rispondere ai nuovi bisogni della scuola e dell'insegnamento della filosofia, a partire dall'idea che teoria e prassi non devono seguire strade parallele, ma devono incontrarsi, dialogare, 'pensare' ed 'operare' insieme².

¹ Cfr. R.M. Baldassarra, A. Caputo, F. De Natale, A. Mercante, *Un pensiero in gioco. Storie teorie ed esperienze di didattica ludica in filosofia*, Stilo Editrice, Bari, 2011.

² «Un pensiero in gioco è un laboratorio di didattica teorico/empirica promosso insieme da docenti universitari e di liceo; (...) è una filosofia che si scopre pensante, in cammino, non arrivata; che (...) si gioca (...) nel mondo-esistenza, nel mondo delle relazioni, nel mondo-classe»: *ivi*, pp. 16-17.

Bisogna tentare nuove strade che possano aiutare sempre più gli studenti a vivere la ‘prassi’ filosofica, a comprendere che la filosofia è un sapere che ‘tras-forma’ l’esistenza. Allo stesso tempo queste nuove strade diventano occasione di ri-pensamento per chi fa ricerca e per chi insegna, convinto che non si possa prescindere dallo studio del metodo didattico.

Se l’insegnamento della filosofia rappresenta una sfida nella scuola di oggi, ancora più complesso risulta l’insegnamento della filosofia del Novecento: tempi, metodi, scelte di contenuti diventano spesso oggetto di dibattito tra docenti.

L’intenzione di questo saggio è proprio quello di inserirsi all’interno di questo dibattito con una proposta: ripensare l’insegnamento della filosofia (in particolare del Novecento) proprio come possibilità di colmare la distanza tra teoria e prassi; e dunque svolgendo un laboratorio, in classe, durante l’orario curricolare, con l’aiuto di un docente universitario.

Da qui è nata l’idea di un *Laboratorio su ‘Il dilemma della malinconia, a partire da P. Ricoeur’*.

Innanzitutto: perché un ‘laboratorio’?

Durante l’anno scolastico 2013-2014 mi è stato affidato l’insegnamento della filosofia in una classe quinta del Liceo Scientifico “Amaldi” di Bitetto (Ba).

La mia formazione mi ha portata da subito alla proposta di una didattica laboratoriale, ‘attiva’, promotrice di un progetto educativo che pensi alla centralità del discente e alla possibilità che questi ha di maturare un pensiero critico ed autonomo. La didattica diventa così ‘esperienziale’: si avvicina al mondo degli studenti proponendo loro nuovi codici, nuovi linguaggi, nuove possibilità di pensiero; cerca di orientarli verso domande di senso, di valore, di verità; cerca di dare la possibilità di riordinare il loro vissuto alla luce di una riflessione profonda.

L’insegnamento richiede, però, in questo caso, sempre più una attenta riflessione metodologica; non si può pensare che ‘programmare’ possa limitarsi ad un elenco di contenuti e di nozioni da trasferire. ‘Programmare’ non può significare neanche solo individuare quelle necessarie metodologie didattiche alternative alla lezione frontale, quali ad esempio attività laboratoriali, attività ludiche, proposte multimediali, etc.

L’obiettivo dell’insegnamento non deve essere quello di terminare il ‘programma’, ma, con spazi e tempi adeguati, di costruire spazi di dialogo e di riflessione critica. L’apprendimento diventa, così, un processo costruttivo nel quale lo studente interviene attivamente, riuscendo a cogliere non solo la cronologia degli eventi, ma soprattutto il loro legame strutturale e dinamico.

‘Programmare’ significa cercare la strada che possa portare la comunità che apprende a sperimentare una tras-formazione del proprio essere. Ecco, quindi, che l’insegnante è chiamato a scegliere: contenuti, temi, metodi e quanto possa permettergli di dare vita a questa trasformazione.

In particolare l’insegnamento della filosofia diventa occasione per coniugare contenuti culturali e obiettivi formativi, per problematizzare, per comprendere e promuovere il cambiamento, per strutturare in modo sensato le esperienze.

Se con Gadamer possiamo dire che l’essere è accessibile all’uomo in quanto trova espressione nel linguaggio, il processo di interpretazione non ci mostra un essere predefinito, ma ci apre scenari di senso, a cui ciascuno è libero di dare il proprio significato. Il senso dato da ciascuno non rimane, però, isolato chiuso in sé, ma si apre al dialogo, che diventa interpretazione condivisa.

Ho maturato sempre di più la consapevolezza che la filosofia, per aiutare i giovani a riflettere, deve sperimentare nuovi linguaggi. Il linguaggio dei concetti, a cui dobbiamo senza dubbio avvicinare gli studenti, risulta molto spesso lontano, estraneo al loro vissuto. Oggi i giovani sono abituati agli astag, alle immagini, alle icone, agli emoticons; anche per rappresentare se stessi, il proprio vissuto, la propria storia fanno ricorso ad immagini, a

simboli, a parole spezzate. Possiamo, allora, partire da qui per ri-orientare la riflessione in senso filosofico: dal confronto con altri linguaggi.

Mi è sembrato, pertanto, interessante coinvolgere la prof.ssa Annalisa Caputo, docente di *Filosofia dei Linguaggi*, presso l'Università degli Studi di Bari.

Decidiamo, così, insieme, di portare *Philosophia ludens* nella V E del "Liceo Scientifico Amaldi" di Bitetto.

2) Una comunità che apprende e si tras-forma, con Paul Ricoeur

L'attività proposta, dal titolo *Dimenticare o ricordare? Il dilemma della malinconia*, prevedeva l'approfondimento del tema della malinconia in Paul Ricoeur³ e si inseriva in un percorso di riflessione sulla filosofia dell'esistenza che stavo svolgendo con i miei studenti: passando per Nietzsche, Freud, Heidegger e Gadamer.

È importante premettere che le questioni filosofiche, nella mia programmazione, sono già 'ordinariamente' introdotte e/o approfondite attraverso la lettura di testi, l'ascolto di musiche, riferimenti al mondo della poesia o della cinematografia. La classe si è, così, pian piano trasformata in una comunità in apprendimento, capace di cogliere le suggestioni dei vari linguaggi, intendendoli come ponte tra i concetti e il proprio vissuto.

Avviandosi verso la conclusione del percorso scolastico, la classe era pronta, a mio parere, ad accogliere la presenza di un docente esterno, che fosse capace di dare un senso ancora più profondo a quanto 'sperimentato' fino a quel momento.

Prima di condividere l'esperienza vissuta, credo sia importante riflettere su un'ulteriore questione preliminare: perché Paul Ricoeur?

Paul Ricoeur ci offre la possibilità di capire che il processo di 'tras-formazione' del nostro essere che l'insegnamento della filosofia esige è possibile.

La filosofia ricoeuriana metodologicamente si espone ad una filosofia 'attiva', ad una filosofia capace di trasformare, di dare nuova forma ai nostri concetti.

Il filosofo francese opera una chiara scelta metodologica: parte dal 'simbolo' come «ciò che dà a pensare⁴ e, quindi, come ciò che può e deve rappresentare l'occasione privilegiata del filosofare.

Il simbolo ci permette, infatti, innanzitutto di dare un senso immediato all'esperienza, per poi passare all'interpretazione. Il simbolo rivela e allo stesso tempo nasconde. Il simbolo si lega, in tal modo, al pensare: è la chiave per pensare e per interpretare. Il simbolico, lavorando con il nascosto, lascia, così, aperto uno spazio che pone un divenire di sempre nuove possibilità interpretative.

Ecco, quindi, che Ricoeur ci aiuta a cogliere l'importanza metodologica di riappropriarci della dimensione simbolica e del suo generare senso nella relazione che si instaura con l'attività pensante.

L'invito è quello di liberarci da una dimensione filosofica legata solo al linguaggio delle parole per aprirci all'ascolto e al dialogo di altri linguaggi.

La musica, la pittura, il cinema diventano, in tal modo, occasione per tras-formare il nostro pensare. Tale apertura aiuta, infatti, a liberare il pensiero dal suo isolamento e a metterlo in contatto con le forme più nascoste dell'essere e dell'esistenza.

La pluralità dei diversi linguaggi ci aiuta, infatti, a trovare una via di accesso per fare esperienza di filosofia in classe.

Se si parte dal simbolico (di una musica, di un film, di un dipinto) metto in gioco il mio ex-sistere e ciò mi permette di entrare in dialogo con il mio essere. La dimensione

³ La scheda e lo schema del laboratorio saranno inserite nella sezione *Philosophia ludens* di questo stesso numero di "Logoi": A. Caputo, *Ricordare o dimenticare? Il dilemma della malinconia, a partire da Ricoeur. Laboratorio didattico.*

⁴ P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano, 1977, p. 304.

evocativa, tipica del simbolico, mi permette di partire dall'esperienza vissuta e non da quella immaginata. Partire dai concetti può farci correre il rischio di lasciare la filosofia separata dall'esistenza.

Con Ricoeur non è difficile, quindi, realizzare quell'interessante binomio tra teoria e prassi, quella 'sinfonia delle arti'⁵, che nel confronto tra linguaggi, mi permette di ridare un senso nuovo al mio esistere e ad alcune categorie filosofiche su cui la storia del pensiero mi invita a riflettere.

3) La mia malinconia si tras-forma, con Ricoeur

Dopo aver risposto alla domanda *perché un laboratorio sui linguaggi?*, e *perché con Paul Ricoeur?*, ci resta un'ulteriore domanda previa: *perché una riflessione sulla 'malinconia' in Ricoeur?*

La classe VE si mostrava sempre più coinvolta nelle questioni di significato legate all'esistenza e uno degli interrogativi che emergevano con sempre maggiore forza riguardava la possibilità di trovare un senso alla nostra storia (nonostante spesso la nostra vita sembri essere trattenuta da catene, che bloccano, che isolano, che paralizzano).

Avvertivo negli studenti un bisogno di ripensare la loro estraneità rispetto al mondo (un mondo a cui si sentono quasi condannati), per riappropriarsi del proprio sé e per provare a ripensare in maniera diversa la propria esistenza.

Ecco, Paul Ricoeur: il filosofo dell'ermeneutica del sé, capace di studiare il problema dell'identità e della capacità di agire e inter-agire della persona.

La proposta ricoeuriana, che si è venuta configurando come quello «spiegare di più per comprendere meglio», apre l'uomo moderno alla relazione con l'altro, restituendolo al mondo e liberandolo dalle barriere dell'isolamento esistenziale.

In *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, egli, fa emergere il tema del confronto tra oblio e memoria, ci invita ad un 'perdono difficile', intendendo quest'ultimo come uno scambio paradossale, che «esige un abbandono simmetrico e simultaneo delle uniteralità»⁶.

Ma Ricoeur collega anche tutto questo al tema della malinconia. Dunque: che rapporto tra storia, senso, memoria, perdono e malinconia?

Poste tutte queste premesse e, non essendo questo il luogo per una riflessione teorica su Ricoeur, ritengo sia giunto il momento di condividere l'esperienza vissuta.

Dopo essermi confrontata con la prof.ssa Caputo su tutto quanto ho esposto finora, alla luce dei comuni intenti, abbiamo scelto di proporre agli studenti un percorso che definirei laboratoriale-esistenziale⁷.

Il laboratorio prevedeva diverse fasi, che ci hanno spinto a riflettere a partire proprio dal tema della malinconia.

Un primo passaggio prevedeva una riflessione che partiva al senso comune degli studenti e che li chiamava ad esprimere, a partire dal proprio vissuto, la propria idea di malinconia.

Una seconda tappa lasciava la parola alla prof.ssa Caputo, che doveva presentare, con l'aiuto di vari linguaggi (cinema, poesia, arte, musica), la proposta ricoeuriana.

Per concludere, gli studenti, alla luce di quanto ascoltato, dovevano tornare a riflettere

⁵ Per un approfondimento rimandiamo all'ultimo capitolo di P. Ricoeur, *La critica e la convinzione*, Jaca Book, Milano, 1997.

⁶ P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Editrice Il Mulino, Bologna, 2004, p. 117.

⁷ Rimando per questo alla già citata Scheda pubblicata nella sezione *Philosophia Ludens* di questo stesso numero di "Logoi", in cui A. Caputo presenta lo schema della proposta 'sperimentata' in classe: A. Caputo, *Ricordare o dimenticare? Il dilemma della malinconia, a partire da Ricoeur. Laboratorio didattico*.

sulla malinconia e su quanto Ricoeur fosse (o non fosse) riuscito a trasformare le loro idee iniziali.

3.1) *La malinconia per me*

Seguiamo il percorso svolto dalla classe VE, cercando, attraverso le riflessioni degli studenti, di cogliere luci ed ombre dei contenuti e metodi proposti.

La prof.ssa Caputo propone loro di compilare una scheda che li aiuti a riflettere sulla malinconia, toccando tre livelli: 1) immagini, 2) concetti, 3) esperienza.

Gli studenti sperimentano, ancora una volta, che è possibile ‘pensare’ non solo con i concetti, ma anche attraverso le immagini e le esperienze.

Tre le domande proposte:

- a) Se dovessi ‘disegnare’ la malinconia come la disegneresti? (traccia qui sotto uno schizzo oppure semplicemente scrivi come faresti il disegno)
- b) Prova a dare una definizione di malinconia
- c) Ti è mai capitato di vivere l’esperienza della malinconia? Se sì, in quale occasione?

Diverse ed interessanti le risposte; molteplici le sfumature.

Il mio vuole essere un tentativo di sintetizzarle, interpretarle, condividerle, cercando, il più possibile, di farvi rivivere l’esperienza vissuta.

- a) Se dovessi ‘disegnare’ la malinconia come la disegneresti?

I colori della malinconia

Molto frequente il riferimento al colore, alle sue tonalità, alle sue sfumature.

Un cielo nuvoloso, nubi grigio scuro, poca luce, macchie nere, una notte senza luna, un tramonto.

I colori aiutano a dare un significato, diventano il simbolo di un ‘sentire’, diventano la possibilità del dire senza fare ricorso alle parole. La percezione del colore è soggettiva, quindi dischiude un mondo di significati difficili, quasi impossibili da interpretare, che restano particolarmente legati al proprio sé, al proprio vissuto, ma che, allo stesso tempo, svelano e rivelano un percorso di riflessione non mediata dai concetti.

Le ‘forme’ della malinconia

Un fiore che appassisce, la pioggia in estate, il vuoto.

Un cane al guinzaglio, un ragazzo chiuso in una stanza che guarda in basso, una donna ferma con il mondo che le ruota intorno, una ragazza che guarda il caos che si porta dentro.

‘Forme’, che svelano ricordi, vissuti, sensazioni, emozioni. Ogni vissuto prende una ‘forma’ diversa, ha una propria ‘forma’ ed è più o meno pronto a trasformarla.

Le ‘suggestioni’ della malinconia

Divenire di Einaudi; *L’Urlo* di Munch; *Notte a st. Cloud* di Munch; *Assentio* di Degas; *Madonna* di Munch⁸.

Le mie ‘immagini’ spesso non riescono ad esprimere quello che sento: ecco l’aiuto che nella mia esistenza mi dà l’arte, capace di evocare, di dare forma a quanto spesso rischia di rimanere informe.

- b) Prova a dare una definizione di malinconia

Dare “definizioni”, tornare ai concetti, elaborare e costruire pensieri.

Solitudine, tristezza, angoscia, nostalgia, mancanza, nulla, impotenza, depressione, noia.

⁸ Evidentemente alcuni sono già ragazzi imbevuti del linguaggio dell’arte.

La malinconia è stata presentata come un'emozione che pervade, a cui si ha difficoltà a dare una spiegazione. Si lega alla mancanza, alla mancanza di qualcosa, di qualcuno. Va oltre l'attimo, perdura. E non le si può ordinare di andar via. È uno stato di incompiutezza, una ferita dell'anima. È un senso di perdizione legato al fatto di non trovare un senso a niente.

- c) Ti è mai capitato di vivere l'esperienza della malinconia? Se sì, in quale occasione?
Raccontarsi, far vibrare le corde più intime del proprio sé: dalle immagini, attraverso i concetti per arrivare all'esperienza.
Gli studenti sono, così, chiamati a mettersi in gioco. Solo chi lo farà sul serio riuscirà a vivere l'esperienza del 'filosofare' e del 'con-filosofare' con Ricoeur. Partire dal proprio vissuto diventa fondamentale affinché si realizzi quella trasformazione esistenziale.
Diverse le storie, diversi i racconti.
Solitudine, perdita del proprio sé, ricordo, passato, scelte sbagliate, ritorno da un viaggio, non sentirsi apprezzati, non sentirsi all'altezza, morte di una persona cara.
La malinconia si lega, spesso, ad accadimenti negativi, a momenti tristi dell'esistenza, fa sentire inadeguati, paralizza. Essa riporta ad un passato che non possiamo rivivere. Proietta indietro, verso abissi che sembrano inghiottire.

3.2) *Mi confronto con Ricoeur*

Terminata questa prima fase, la prof.ssa Caputo introduce la sua riflessione sulla malinconia in Paul Ricoeur⁹.

La presentazione coinvolge ed entusiasma, chiarisce ed arricchisce.

L'intervento si muove su più piani linguistici: da quello concettuale (gli ultimi testi di Ricoeur), a quello pittorico, psicoanalitico (Freud), poetico, filmico, musicale.

La malinconia porta con sé un dilemma: dimenticare o ricordare?

Nel corso della storia tanti hanno riflettuto su questa questione e hanno tentato di dare una risposta.

Ci prova, appunto, Lars von Trier nel film *Melancholia*, ci prova Baudelaire nel suo *spleen*, Wagner (il riferimento è al *Preludio di Tristano e Isotta*), come anche Dürer (*Melancholia I*) e Munch.

Anche Paul Ricoeur ci aiuta a trovare una possibile risposta. Ci aiuta a seguire la strada del perdono 'difficile', quello che «scioglie i nodi», che è capace di andare in profondità e che ci aiuta a dare senso ai fatti del passato. Questo atteggiamento ci dà una forma nuova, ci aiuta a ripensare noi stessi e gli altri sotto nuove spoglie. In tal modo non siamo più necessariamente incatenati al passato, ma abbiamo la possibilità di rivolgerci al futuro, senza perdere la memoria di ciò che ci è accaduto. Affinché tutto questo si realizzi è necessario il perdono.

Ma come posso perdonare in solitudine, ripiegato su me stesso? Il perdono richiede apertura all'altro, ci spinge verso la possibilità/capacità d'amare.

La trasformazione richiesta, dunque, è quella dalla malinconia all'amore, verso sé e verso l'altro.

3.3) *Una 'nuova' malinconia*

Eccoci alla terza fase. Al termine dell'intervento della prof.ssa Caputo abbiamo chiesto ai ragazzi di riflettere nuovamente, alla luce di quanto ascoltato, sulla malinconia e di dire cosa fosse cambiato in loro rispetto all'idea iniziale.

⁹ Rimandiamo nuovamente alla scheda citata.

Le riflessioni di Paul Ricoeur hanno dato un ‘nuovo’ senso alla loro malinconia, hanno lasciato traccia e hanno aiutato gli studenti a considerarla sotto una prospettiva diversa.

Il concetto di malinconia, grazie a Ricoeur, è stato profondamente rivisitato e gli studenti, al contempo, sono riusciti a guardare alcuni aspetti del loro essere e della loro esistenza sotto una luce differente.

Gli studenti erano partiti dal considerare la malinconia come un condizionamento, un vincolo nella propria esistenza, ma si sono resi conto che si tratta di un’esperienza esistenziale inevitabile: e, se si sceglie di trasformare la malinconia in possibilità, questa può diventare occasione di ripensamento e di rinnovamento del proprio sé.

È emerso dal debriefing finale con i ragazzi che bisogna comprendere che l’essere è scelta, quindi possibilità e precarietà allo stesso tempo, ma pur sempre nella libertà. Con Ricoeur i ragazzi hanno compreso che esiste la possibilità di ricominciare. La malinconia diventa, così, una porta aperta sul possibile dell’esistenza.

Chi, infatti, più del malinconico (o meglio, noi quando viviamo la malinconia) ha provato sulla sua pelle la sua essenziale finitudine?

La malinconia ci riporta alla cura della propria esistenza e di quella degli altri. Ci porta al riconoscimento dell’alterità e alla necessità di accoglierla come dono. Ci porta a riflettere sul fatto che per ri-pensare la propria esistenza bisogna partire dal per-dono, di se stessi e degli altri.

Molti studenti hanno accolto l’invito di Ricoeur a superare la dimensione critica della malinconia intesa come autodistruzione, condanna paralizzante dell’io, per intendere la malinconia come punto di forza per trasformare la propria esistenza, per darle altre possibilità.

4) Conclusioni

L’attività proposta è stata una preziosa occasione di trasformazione per il gruppo e per la docente. Ci ha permesso, infatti, un profondo ripensamento del rapporto esistenza/filosofia. La filosofia è diventata una vera occasione di riflessione e di ricerca comune. Partire dal senso comune e, attraverso le riflessioni di Ricoeur, ri-pensarsi, riviversi, darsi nuove opportunità di senso.

È stato molto positivo l’intervento di un docente esterno, che ha potuto aprire nuovi spazi, nuovi scenari, ha aiutato il mettersi in gioco.

La buona riuscita dell’attività è da ricercare anche nel fatto che la classe aveva già fatto esperienza, in altre occasioni, di ‘filosofia attiva’, cioè di quel filosofare che invita a mettersi in gioco e che si rivolge alla esistenza, nella possibilità di un suo ripensamento.

Molto interessante, per gli studenti, è stata la possibilità di pensare attraverso più linguaggi. Lo stimolo emotivo che viene dalla musica, dalla poesia, dal cinema, dall’arte ha aiutato a dare un senso diverso ai concetti, proponendo una dimensione simbolica che, nell’essere interpretata, svela nuovi significati, molte volte celati anche al proprio io.

Un altro punto di forza, emerso, da una discussione finale con gli studenti, è racchiuso nella parola ‘*insieme*’.

Insieme si cresce, si superano le difficoltà, si riesce a realizzare quella trasformazione che da soli non siamo capaci di realizzare.

Un limite? Il tempo.

Dovremmo donarci più tempo, più occasioni, più possibilità. Solo rendendo l’eccezione una regola potremmo avere l’opportunità di vivere nell’ascolto di sé e degli altri, nell’accettazione e nel confronto con la diversità.

Paul Ricoeur: una possibile esperienza di filosofia attiva... in-classe e con-la-classe.

Angela Teresa Attollino

***Un incontro con Paul Ricoeur attraverso il linguaggio teatrale.
La voce della filosofia attraverso la filosofia degli studenti.***

Peer-reviewed Article. Received: April 11, 2015; Accepted: May 08, 2015

Abstract: The article presents a project organized by a group of history and philosophy teachers; the project was designed for last year high school students. This educational intervention, in open classes, tested the hermeneutic approach of Ricoeur and combined the philosophical reflection with daily issues, through a recreational-theatrical laboratory. The project, led by an actor, focused on this Ricoeurian issue: «my memory will develop between these two poles: memory as the time-being, and oblivion, as a work of time».

L'articolo presenta il progetto svolto da un gruppo di docenti di storia e filosofia e rivolto a studenti liceali dell'ultimo anno: un intervento didattico a classi aperte, per sperimentare l'approccio ermeneutico di Ricoeur e per coniugare la riflessione filosofica con la problematicità del quotidiano, attraverso un laboratorio ludico-teatrale. Il lavoro, guidato da un attore, si è focalizzato su queste parole di Ricoeur: «la mia memoria si svilupperà tra questi due poli: della memoria, come essente del tempo, e dell'oblio, come opera del tempo che disfa».

Parole chiave: didattica della filosofia, Scuola superiore, laboratorio sui linguaggi, teatro, memoria

Keywords: Teaching Philosophy, High School, Playing with Languages, Theater, Memory

Dialogare con un autore, interpretare in chiave ermeneutica un testo filosofico, comprendere una filosofia attraverso il linguaggio dell'arte?

A scuola è possibile sia sul piano didattico che su quello epistemologico: lo abbiamo sperimentato attraverso alcuni attori, che, fingendo di raccontare storie nate dalla fantasia, lasciano lo spettatore libero di leggere nella trama, nel significato e nel senso delle parole i diversi e molteplici piani di lettura presenti nel testo; offrono al fruitore di quella forma d'arte la possibilità di cogliere ciò che lo interessa e lo meraviglia in quel frangente esistenziale, attraverso una lettura interpretata; consentono al soggetto pensante, attraverso giochi teatrali e pedagogici, di essere protagonisti quanto e più dell'attore.

È possibile progettare e realizzare questa esperienza in un ambiente di apprendimento come quello scolastico, per conoscere il pensiero di un filosofo contemporaneo come P. Ricoeur, che passa da un'ermeneutica del testo ad una ermeneutica dell'azione, fruibile non solo a scuola, ma soprattutto nella quotidianità di vita?

Sì, è richiesto soltanto lo stretto necessario per entrare nel mondo multiforme del testo, che noi accogliamo e che ci accoglie: ovvero noi stessi e il nostro vissuto, per compiere un viaggio nella nostra interiorità, alla ricerca del significato manifesto e di quello latente del testo, attraverso i segni e i simboli della scrittura.

Un gruppo di docenti di storia e filosofia ha progettato nell'anno scolastico 2012-2013, per studenti liceali dell'ultimo anno, un intervento didattico a classi aperte, per sperimentare l'approccio ermeneutico di Ricoeur sull'uomo contemporaneo, che vive tra memoria e oblio.

Un incontro di due ore, per coinvolgere gli studenti sul piano emotivo-esperienziale, per comunicare con gli studenti sul piano cognitivo-intellettuale attraverso l'utilizzo di luoghi e linguaggi non tradizionali, per sperimentare la vivacità e la complessità della comunicazione filosofica attraverso il coinvolgimento del proprio vissuto, per acquisire la capacità di interpretare un testo filosofico usando linguaggi alternativi, per coniugare la riflessione filosofica con la problematicità del quotidiano attraverso giochi teatrali e

pedagogici, per cogliere la dimensione teoretica e pratica della riflessione filosofica in un contesto laboratoriale.

Uno spazio aperto e dialogico per apprendere, secondo la didattica laboratoriale, supportata dall'utilizzo dell'approccio ludico-teatrale, un luogo prima di tutto mentale e poi fisico, un luogo che sperimenta dialettica argomentativa e creatività logica, che veicola narrazioni ed emozioni, conflitti ed interpretazioni, segni e significati, spiegazione e comprensione, parola e azione.

Un tempo per dare voce a ciò che resta di un testo, attraverso il nostro essere persona, che si dipana tra molteplici modelli interpretativi, nessuno dei quali deve essere assolutizzato, ma circoscritto al valore che il nostro vissuto, assieme all'interpretazione della parola, determina.

Un'attività didattica le cui fasi operative prevedono la preparazione degli studenti da parte dell'insegnante sul testo, il contesto e l'extratesto di riferimento (sul piano storico e teoretico), e poi l'attività laboratoriale, con l'intervento di un attore che guida l'incontro: incontro tra il testo, il lettore-sperimentatore di significati e il suo background di riferimento.

L'esperienza è stata programmata per l'ampliamento del curriculum disciplinare: l'analisi del concetto di memoria e di oblio secondo la dimensione ermeneutico-esistenzialista di P. Ricoeur. Giochi pedagogici e rappresentazioni in situazione hanno permesso agli studenti di attraversare le questioni dall'interno, attraverso la propria soggettività.

Il laboratorio ludico-teatrale ha accolto e interpretato queste parole di Ricoeur: «la mia memoria si svilupperà tra questi due poli: della memoria, come essente del tempo, e dell'oblio, come opera del tempo che disfa»¹.

L'ambiente di apprendimento ha disegnato il percorso di un viaggio virtuale di esplorazione concettuale, attraverso una condivisione di sé con sé e con gli altri.

Gli studenti sono stati sottoposti a numerose domande e sono stati indotti a vivere interiormente situazioni precostituite per sperimentare nel proprio vissuto la riflessione di Ricoeur sulla scelta esistenziale tra ricordo e dimenticanza.

Ricordare, dimenticare, rielaborare il passato per dare un nuovo senso al proprio presente e al proprio futuro è un tema che interessa tutti, sempre e ovunque.

Ricordare è utile, rende presente qualcosa che è assente? La memoria è il legame dell'anima con il passato? La memoria conserva e custodisce i momenti, i luoghi, le emozioni e i pensieri della nostra vita? Io ricordo da solo o con il supporto del ricordo altrui? Il passato abita ancora il presente?

L'alunno rappresenta un suo ricordo e lo racconta come se stesse riavvolgendo un nastro della sua storia dal quale esce o nel quale entra; lo studente passa un oggetto invisibile al suo compagno o imita la posizione di un suo coetaneo per sperimentare la potenzialità della sua memoria...

La memoria è rappresentazione che rimane fedele a ciò che è accaduto; ad affiancarla vi è l'immaginazione che però rappresenta fatti concepiti fuori dal tempo. Pertanto la memoria ha pretese di verità; l'immaginazione invece procede per invenzioni. Ricordare è un lavoro che implica fatica, un lavoro di rimemorazione ricercata e non imposta.

Ma l'uomo deve ricordare o dimenticare? Deve strumentalizzare e manipolare il ricordo o farsi suo strumento?

L'alunno ricostruisce un momento di vita passata sperimentandosi soggetto o oggetto del ricordo posizionandosi lungo una immaginaria linea del tempo passato o di fronte ad essa ed esercitando il ricordo degli anni...

La memoria può travolgere o preservare la vita dell'individuo; in entrambi i casi il passato abita ancora il presente, purtroppo in modo distorto. La soluzione consiste nel

¹ P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*. Editrice Il Mulino, Bologna, 2004.

proporre una politica della giusta memoria, la quale consenta di allontanarsi e distanziarsi dal tempo ormai distante da noi.

L'oblio si oppone al ricordo? È il suo contrario concettuale? Dimenticare è più facile e utile che sottoporre il proprio animo al confronto con il passato?

L'alunno sperimenta la difficoltà del ricordo e della dimenticanza, quando gli si chiede di avere coscienza di queste due esperienze di cui la sua vita è intrisa, nel caso di una vicenda di abbandono che viene teatralmente rappresentata da piccoli gruppi di studenti...

Possiamo voler essere vicini o lontani dal passato, ripeterlo o allontanarlo, ricordarlo o rimuoverlo, ovvero possiamo esercitare un oblio passivo o di fuga dal senso del passato perché quest'ultimo è dolore, paura, angoscia.

Ma si può veramente dimenticare, cancellare il passato? No, il passato è sempre lì, in agguato, è una ferita. Noi ci illudiamo di aver dimenticato; e invece il passato è nel nostro Es, rimosso ma esistente; è pronto a tornare in superficie, senza preavviso, sotto altre spoglie.

Ma «il passato – scrive Ricoeur - può venir appesantito o alleggerito a seconda che l'accusa imprigioni il colpevole nel sentimento doloroso dell'irreversibile, o che il perdono apra la prospettiva della liberazione»².

Ognuno di noi può accettare e superare il passato o rifiutare e soccombere ad esso: se agiamo secondo la prima possibilità perdoniamo il passato in modo inautentico, superficiale, formale, facile, esautorando la vera natura del perdono. Nel secondo caso, invece, quello del perdono difficile, che richiama il dimenticare attivo, liberatore, creativo, attraversa la nostra interiorità e le attribuisce senso tanto da accettare i fatti dolorosi e da risignificarli, affermando che quel passato doloroso non era l'unica possibilità di affermazione.

In questo modo gli studenti hanno sperimentato un nuovo approccio all'esistenza attraverso un testo e una filosofia, quelli proposti da Ricoeur, apparentemente lontani e sconnessi dalla quotidianità, e che invece risignificano i fatti e rendono ogni uomo coraggioso, creativo, accogliente, solidale con sé e con gli altri, un ponte tra passato e futuro.

Come se ognuno di loro chiedesse a Paul Ricoeur: Che significa per l'uomo avere la memoria? E lui rispondeva:

Col tempo, noi cambiamo. Come posso restare lo stesso attraverso il cambiamento? La coscienza di sé non è un'identità invariabile. Al contrario, si tratta di una 'identità narrativa', costruita cioè nel cambiamento. Per questo occorre che io abbia conservato qualcosa del passato per poter costruire con le sue tracce, legarle le une alle altre in un orizzonte di progetto. Non si può separare la memoria dal progetto e quindi dal futuro. Noi ci troviamo sempre fra il riepilogo di noi stessi, la volontà di dare un significato a tutto ciò che ci è capitato, e la proiezione nelle intenzioni, nelle aspettative, nelle cose da fare³.

Grazie Paul Ricoeur e grazie Saba Salvemini, attore della Compagnia teatrale 'Areté Ensemble', per aver permesso questo incontro tra filosofia e teatro.

² Ivi, p. 141.

³ Id., *Il futuro nasce dalla memoria*, a cura di Ewald Francois, 9 settembre 2000, "Corriere della sera.it".