UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA IN CO-TUTELA

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI MILANO

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES
EN SCIENCES SOCIALES

CORSO DI DOTTORATO
in
Scienze del Patrimonio Letterario, Artistico e Ambientale, XXXVIII ciclo

DIPARTIMENTO
di
Beni Culturali e Ambientali

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

Per un'estetica nell'opera di Paul Ricœur.

Una teoria del linguaggio performativo.

(SSD: PHIL-01/A Filosofia Teoretica; PHIL-04/A Estetica – GSD: 11/PHIL-01 Filosofia Teoretica; 11/PHIL-04 Estetica e Filosofia dei Linguaggi)

NOME DEL DOTTORANDO: Marco Franceschina

Matr. R13826

ORCID n. https://orcid.org/0009-0007-1010-4195

TUTOR: prof.ssa MADDALENA MAZZOCUT-MIS; prof. JOHANN MICHEL

CO-TUTOR: prof. CLAUDIO ROZZONI

COORDINATORE DEL DOTTORATO: prof. MICHELE FARAGUNA

A.A.

(2024-2025)

École des Hautes Études en Sciences Sociales

École doctorale de l'EHESS

Centre d'Études des Mouvements Sociaux

Thèse de Doctorat préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'*Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales* et l'*Université de Milan*

Discipline : Philosophie

FRANCESCHINA MARCO

Per un'estetica nell'opera di Paul Ricœur.

Una teoria del linguaggio performativo.

Thèse dirigée par : Johann Michel et Maddalena Mazzocut-Mis

Date de soutenance : 27/01/2026

Pré-rapporteurs	1	Roberto Diodato, Professeur des Universités (Université Catholique de Milan)
	2	Rita Messori, Maître de Conférences (Université de Varèse)
Jury	1	Renato Boccali, Maître de Conférences (Istituto Universitario Lingue Moderne)
	2	Vinicio Busacchi, Professeur des Universités (Université de Cagliari)
	3	Barbara Carnevali, Directrice d'Études (École des Hautes Études en Sciences Sociales)
	4	Annamaria Contini, Professeure des Universités (Université de Modène et Reggio d'Émilie)
	5	Maddalena Mazzocut-Mis, Professeure des Universités (Université de Milan)
	6	Johann Michel, Professeur des Universités (Université de Poitiers) ; Chercheur Statutaire, École des Hautes Études en Sciences Sociales

Guarda il cielo. Non c'è una costellazione ch'è detta
«Cavaliere?» Perché questo stranamente in noi
è impresso: questo terrestre orgoglio. E un'altra
che lo spinge, lo raffrena, ne è portata.

Non è così, cacciato e poi domato, questo
impeto nervoso della natura dell'essere?
Via e svolta. Li accorda una pressione.
Nuove distese. E i due sono una sola cosa.

Ma lo «sono»? O nessuno dei due
pensa alla via che fanno insieme?
Tra desco e biada già c'è distanza innominata.

Anche il legame delle stelle inganna.
Ma ci dia gioia per un attimo soltanto
credere alla figura. Tanto basta.

R. M. Rilke, Sonetti a Orfeo 1,11
(Traduzione Rella)

Regarde le ciel. N'y a-t-il pas une constellation du cavalier ?
Car cela en nous est étrangement gravé :
Cette gloire de la terre. Et voici un deuxième être,
Qui le pousse et le retient et qu'il porte.

N'est-elle pas ainsi, fouettée puis maitrisée,
Cette nerveuse nature de l'être ?
Chemin et tournant. Mais une pression crée l'accord.
Nouvelle étendue. Et les deux ne sont qu'un.

Mais le « sont »-ils ? Ou ne pensent-ils pas tous deux
Au chemin qu'ensemble ils parcourent ?
Table et pâturage déjà les séparent indiciblement.

L'union stellaire elle aussi trompe.
Pourtant réjouissons-nous un instant
De croire à la figure. Cela suffit.

R. M. Rilke, Sonnets à Orphie, 1,11
(Traduction Angelloz)

RINGRAZIAMENTI – REMERCIEMENTS

Questo lavoro non avrebbe potuto vedere la sua nascita senza il costante confronto con alcune persone ed istituzioni, che desidero ringraziare. Come ogni lavoro di ricerca esso porta un nome, ma nasce da uno sforzo che, per certi versi, è anche collettivo.

Desidero dunque ringraziare i miei tutor: prof.ssa Maddalena Mazzocut-Mis, prof. Johann Michel e prof. Claudio Rozzoni. Senza il loro sostegno costante e i loro preziosi consigli tante delle idee sviluppate nel corso della tesi non sarebbero che ad uno stadio di abbozzo. Soprattutto, non sarebbe stato possibile perseguire con determinazione quella via che ha pensato di unire testo e azione, performance e significato.

È poi doveroso ringraziare i luoghi, fisici e simbolici, che hanno accolto le mie ricerche: l'Università degli Studi di Milano con il suo Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali e quello di Studi Filologici, Letterari e Linguistici; l'École des Hautes Études en Sciences Sociales e il suo Centre d'Études des Mouvements Sociaux; l'Archivio Ricœur; la scuola di dottorato in Scienze del Patrimonio Letterario, Artistico e Ambientale e quella in Droit, Études Politiques et Philosophie.

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans le dialogue constant avec certaines personnes et institutions, que je souhaite ici remercier. Comme tout travail de recherche, il porte un nom propre, mais il naît d'un effort qui est également collectif.

Je tiens donc à exprimer ma profonde gratitude à mes directeurs : la professeure Maddalena Mazzocut-Mis, le professeur Johann Michel et le professeur Claudio Rozzoni. Sans leur soutien constant et leurs conseils précieux, nombre des idées développées dans cette thèse n'auraient sans doute pas dépassé le stade de l'ébauche. Surtout, il n'aurait pas été possible de poursuivre avec détermination la voie qui a consisté à penser conjointement texte et action, performance et signification.

Il convient également de remercier les lieux, à la fois physiques et symboliques, qui ont accueilli et soutenu mes recherches : l'Université de Milan avec le Département du Patrimoine Culturel et Environnemental, ainsi que le Département d'Études Littéraires, Philologiques et Linguistiques ; l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et son Centre d'Études des Mouvements Sociaux ; le Fonds Ricœur ; finalement, l'École doctorale en Science du Patrimoine Littéraire, Artistique et Environnemental, ainsi que celle en Droit, Études Politiques et Philosophie.

RIASSUNTO E PAROLE-CHIAVE

RESUMÉ ET MOTS CLÉS

ABSTRACT AND KEYWORDS

Per un'estetica nell'opera di Paul Ricœur. Una teoria del linguaggio performativo.

Riassunto

La tesi indaga la possibilità di articolare una questione estetica nell'opera di Paul Ricœur a partire da un suo paradosso strutturale: l'assenza di una teoria estetica esplicita e, al contempo, la presenza diffusa di motivi, concetti e problemi riconducibili alla tradizione estetica nei luoghi centrali della sua riflessione. Muovendo da questa ambiguità, il lavoro propone di interpretare l'estetica ricœuriana non come teoria della percezione o dell'immagine, bensì come riflessione sulla produttività del linguaggio e dell'esperienza.

L'ipotesi centrale consiste nel leggere la metafora e il racconto come dispositivi dotati di una specifica performatività: essi non si limitano a rappresentare il mondo, ma producono configurazioni di senso capaci di trasformare l'esperienza del lettore o del fruitore. Attraverso un'analisi sistematica de «*La metafora viva*» *e di* «*Tempo e racconto*»*, la tesi mostra come il «vedere come» metaforico e la dinamica mimetica del racconto istituiscano una forma di referenza operativa, fondata sull'emersione di novità e sul coinvolgimento intersoggettivo.*

Nella seconda parte della tesi, la ricerca mette alla prova questa ipotesi confrontandola con la teoria ricœuriana dell'immaginazione e con il dibattito contemporaneo sulla nozione di «performativo». Ne emerge una proposta di estetica narrativo-semiotica, nella quale l'opera d'arte è intesa come segno che vale solo nell'atto della sua ricezione, e l'esperienza estetica come pratica interpretativa e performativa, capace di ridefinire il rapporto tra linguaggio, mondo e azione.

Parole-chiave

Paul Ricœur; *Estetica*; *Metafora*; *Racconto*; *Immaginazione*; *Performatività*

La question esthétique dans l'œuvre de Paul Ricœur. Une théorie du langage performatif

Résumé

Cette thèse examine la possibilité de formuler une question esthétique au sein de l'œuvre de Paul Ricœur à partir d'une tension constitutive : l'absence d'une esthétique explicitement élaborée et la présence diffuse de problématiques esthétiques dans les lieux majeurs de sa pensée. Face à cette situation, la recherche propose de déplacer l'enquête esthétique d'une théorie de la perception ou de l'image vers une réflexion sur la productivité du langage et de l'expérience.

L'hypothèse directrice consiste à interpréter la métaphore et le récit comme des dispositifs dotés d'une performativité propre. Loin de se limiter à une fonction représentative, ils produisent des configurations de sens capables de transformer l'expérience du lecteur. À travers une analyse approfondie de « *La métaphore vive* » *et de* « *Temps et récit* »*, la thèse met en lumière le caractère opératoire du « voir comme » métaphorique et de la mimésis narrative, entendus comme des formes de référence productrice et intersubjective.*

La seconde partie confronte cette hypothèse à la théorie ricœurienne de l'imagination ainsi qu'aux débats contemporains sur le performatif. Il en résulte l'esquisse d'une esthétique narrativo-sémiotique : l'œuvre y apparaît comme un signe dont la validité dépend de l'acte de réception, et l'expérience esthétique comme une pratique interprétative et performative, située au croisement du langage, de l'action et du monde vécu.

Mots clés

Paul Ricœur ; *Esthétique* ; *Métaphore* ; *Récit* ; *Imagination* ; *Performativité*

The aesthetic question in the work of Paul Ricœur. A theory of performative language.

Abstract

This dissertation explores the possibility of articulating an aesthetic question within Paul Ricœur's work, starting from a constitutive paradox: the absence of an explicit aesthetic theory and, at the same time, the pervasive presence of aesthetic concerns throughout his philosophical corpus. Against this background, the study proposes to conceive ricœurian aesthetics not as a theory of perception or image, but as a reflection on the productivity of language and experience.

The central hypothesis is that metaphor and narrative can be understood as performative devices. Rather than merely representing reality, they actively produce configurations of meaning capable of transforming the reader's experience. Through a systematic analysis of «*The Rule of Metaphor*» *and* «*Time and Narrative*» *the thesis shows how metaphorical* «*seeing-as*» *and narrative mimesis establish an operative form of reference grounded in innovation and intersubjective engagement.*

In its second part, the dissertation tests this hypothesis by engaging with Ricœur's theory of imagination and with contemporary debates on performativity. The result is a proposal for a narrative-semiotic aesthetics, in which the artwork functions as a sign whose validity emerges only through reception, and aesthetic experience is conceived as a performative and interpretative practice reshaping the relation between language, world, and action.

Keywords

Paul Ricœur; *Aesthetics*; *Metaphor*; *Narrative*; *Imagination*; *Performativity*

Per un'estetica nell'opera di Paul Ricœur.

Una teoria del linguaggio performativo.

INDICE

Introduzione I

La questione estetica in Ricœur I

La questione estetica alla prova del performativo IX

PRIMA PARTE

Per un'estetica nell'opera di Ricœur

1.Un'estetica narrativo-semiotica 2

1.1. L'opera 4

1.1.1. Un modo di procedere 4

1.1.2. Una nozione trasversale 5

1.1.3. Una nozione linguistica 7

1.1.4. Non figuratività ed «essere segno» dell'opera 10

1.2. L'opera come segno 14

1.2.1. Movimento di ritrazione 15

1.2.2. Movimento di ritorno 18

1.3. Rifigurazione 20

1.3.1. *Mood* 21

1.3.2. Mondo 23

1.4. L'opera come modello 26

1.4.1. Un inquadramento kantiano I. *Il problema della singolarità* 27

1.4.2. Un inquadramento kantiano II. *Estetica ed etica* 33

1.4.3. Performatività: un'ipotesi di ricerca e due luoghi di indagine 38

2.La metafora 42

2.1. Una teoria della referenza metaforica 42

2.1.1. Una deviazione significativa 44

2.1.2. Superare lo strutturalismo ... 48
2.1.3. La referenza metaforica ... 59

2.2. Cosa sta prima della referenza. *La «forza» della metafora* ... 65
2.2.1. Il «vedere come». Una suggestione wittgensteiniana e la sua ripresa kantiana ... 67
2.2.2. Ricœur lettore di Gaston Bachelard ... 73
2.2.3. Modelli. Fra Max Black e Donald Schon ... 77

2.3. La dimensione performativa del «vedere come» ... 84
2.3.1. L'estetica ricœuriana attorno alla nozione di «performativo»: due aspetti ... 85
2.3.2. La produttività creatrice e la performatività: le radici di un'estetica ricœuriana ... 88

3.Il racconto ... 93
3.1. Una teoria del tempo raccontato ... 94
3.1.1. Raccontare la metafora: una performatività in termini narrativi ... 94
3.1.2. Costruire una narrazione: la *mimesis* ... 96
3.1.3. Un circolo vizioso? Il contributo di Whilelm Schapp ... 112

3.2. Articolare il tempo raccontato: la convergenza fra storia e finzione ... 115
3.2.1. La sporgenza finzionale della storia. Una rilettura di Hayden White ... 115
3.2.2. La sporgenza storica del racconto di finzione: la radice della performatività narrativa ... 120

3.3. «Mettere sotto gli occhi». Un potere performativo ... 128
3.3.1. Un'estetica della ricezione allargata. Il confronto con Gadamer (3/3) ... 129
3.3.2. «Pagare il fio ai morti». *La performatività narrativa all'opera* ... 134
3.3.3. «Fare parola presso l'esperienza». Alcune conclusioni provvisorie ... 139

SECONDA PARTE
L'estetica ricœuriana: immaginazione e performatività

4.La teoria ricœuriana dell'immaginazione ... 146
4.1. Immagine e immaginazione ... 149
4.1.1. L'immaginazione in Francia. Due vie dell'estetica fenomenologica ... 149
4.1.2. La via ricœuriana per l'immaginazione. Husserl oltre Husserl («L'imagination – Lectures on imagination», 1975) ... 154
4.1.3. L'immaginazione come produzione di finzioni ... 165

4.2. Immaginare l'azione? ... 182
4.2.1. Ideologia e utopia ... 182
4.2.2. Il modello del testo ... 189
4.2.3. Un fondamento inaccessibile. La *Rückfrage* ... 203

4.3. Una produttività più originaria ... 208
4.3.1. Simbolo ... 208
4.3.2. Linguaggio ordinario ... 218

5.Ricœur e la performatività ... 228
5.1. Al posto di una storia della nozione di «performativo» ... 228
5.1.1. Austin, Butler. O del performativo verso la performance (1/2) ... 229
5.1.2. Austin, Derrida, Butler. O del performativo verso la performance (2/2) ... 233

5.2. L'identità senza l'espressione: Ricœur alla prova del performativo ... 237
5.2.1. Identità narrativa, identità performativa: un incontro problematico ... 238
5.2.2. Identità narrativa, identità performativa: la *mimesis* ... 243
5.2.3. Identità narrativa, identità performativa: due idee di performativo e la questione del segno ... 247

5.3. Segno, testo, performance: ipotesi per un'integrazione ... 252
5.3.1. Comprendere una *performance*. Comprendere un testo ... 255
5.3.2. Il segno come problema ... 262
5.3.3. Un problema di interpretazione? Con Ricœur, oltre Ricœur ... 266
5.3.4. «Betwixt and between» ... 271

Conclusione ... 288
Résumé en langue française ... 297
Bibliografia – Bibliographie ... 422

Introduzione

Dove cercare un'estetica nell'opera di Paul Ricœur?

La questione estetica in Ricœur

La riflessione ricœuriana non è mai stata tradizionalmente associata alla tematizzazione di questioni legate all'estetica filosofica. Presentare dunque una ricerca che voglia esplicitamente muoversi in questo campo è un'impresa che deve innanzitutto fare i conti con l'esplicita mancanza di un'opera di Ricœur (o di una sua parte) ad essa dedicata. La formulazione di una teoria della percezione, così come la discussione di un sistema di categorie adatto alla tematizzazione dell'oggetto artistico – linee fondamentali per l'articolarsi un'estetica filosofica –[1] non sono argomenti prevalenti nella riflessione del pensatore francese: la *volontà*, l'*interpretazione*, la *referenza* linguistica, l'*antropologia* risultano essere le questioni prevalenti nel suo itinerario di pensiero.

Appurato ciò, è però necessario notare che una lettura continuativa del *corpus* ricœuriano presenta un dato leggermente differente rispetto al netto rifiuto di un'estetica. Certo, quest'ultima manca esplicitamente, ma alcune delle sue questioni fondamentali si affacciano negli snodi della riflessione del pensatore di Valence, nutrendoli. Così, anche solo a titolo di esempio, si dovrebbe ricordare che è un riflessione sul «tragico» ad accompagnare la presa di posizione ricœuriana circa l'impossibilità di strutturare una meditazione intorno all'essenza dell'azione malvagia in *Finitudine e colpa* e nelle sue riprese ne *Il conflitto delle interpretazioni*; allo stesso modo, è una riflessione sulla nozione di «simbolo» a strutturare la prima ipotesi di un'ermeneutica in conflitto; in *Sé come un altro*, molti anni più tardi, l'autore proporrà addirittura una ripresa delle riflessioni merleau-pontiane intorno alla nozione di «carne» e di «proprio-corporeità» per fondare le intuizioni circa la dialettica fra identità (*idem*) e alterità (*ipse*); *Attorno alla psicanalisi* proporrà una vera e propria disamina con l'esperienza dell'opera d'arte;[2] soprattutto, infine, andrebbe ricordato che al centro della sua riflessione più matura, Ricœur pone la grande rielaborazione del concetto di «*mimesis*» – concetto indiscutibilmente cardine della tradizione estetica occidentale.

Sintetizzando, potremmo allora azzardarci a dire che il lettore della pagina ricœuriana si trova di fronte ad una situazione particolare qualora volesse interrogarsi circa la presenza di un'estetica in Ricœur. Quest'ultima sarebbe, infatti, caratterizzata da un doppio standard: ad un tempo non presente a livello esplicito, ritrovabile però in tutti i momenti fondamentali della riflessione filosofica dell'autore.

Proprio in virtù di questa situazione, abbiamo allora deciso di sottolineare che una teoria ricœuriana dell'estetico è innanzitutto una *questione*: un problema, cioè, poiché essa risulta onnipresente – o perlomeno lo è nei luoghi fondamentali della riflessione –, senza mai apparire come tema esplicito di riflessione; limitata ad alcuni brevi accenni *en passant* (e tendenzialmente con valore peggiorativo), alla ripresa delle tesi della *Scuola di Costanza* e, da ultimo, a porsi come titolo – non certo scelto da Ricœur – di alcune interviste rilasciate molto tardi, in coda alla stesura di tutte le sue opere maggiori.

---

[1] Riprendiamo il punto in particolare dalla sintesi proposta da E. Franzini, *Estetica e filosofia dell'arte*, Guerini e Associati, Milano 1999, in part. pp. 1-65.

[2] Ci riferiamo, avendo poi modo di riprenderli diffusamente, a P. Ricœur, *Finitudine e colpa*, Morcelliana, Brescia 2021, pp. 473-495; P. Ricœur, *Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica I*, in P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 2016, pp. 303-330; P. Ricœur, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 2023, pp. 431-444; P. Ricœur, *Psicanalisi e arte*, in P. Ricœur, *Attorno alla psicanalisi*, Jaca Book, Milano 2020, pp. 234-264 (a partire da P. Ricœur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 186-202); e P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, Jaca Book, Milano 2020, pp. 91-117.

Di fronte a questa poco confortante situazione, la domanda di ricerca non poteva che essere una: *perché?* Perché, cioè, il mantenimento di una sostanziale ambiguità di fronte alla strutturazione di una riflessione dichiaratamente estetica?

Alla risposta di tale domanda sarà così dedicata tutta la prima parte di questo lavoro di ricerca, presentando un modo possibile di intendere un pensiero dell'estetico nelle riflessioni del pensatore di Valence e facendo tesoro di quanto era già stato prodotto sull'argomento da certa critica, evidentemente interessata a questa assenza, sebbene quasi mai intenzionata a portarla esplicitamente a tematizzazione.

Difatti, una primissima sensibilità a qualcosa come una questione estetica all'interno della pagina di Ricœur potrebbe essere proposta sotto la forma di una ricognizione intorno a come l'autore tratta il tema corporeità e della carnalità. Simile trattazione, infatti, potrebbe entrare fortemente in risonanza con tutta quella parte della riflessione estetica occidentale che, fin da Baumgarten, intendeva quest'ultima soprattutto come riflessione sulla percezione e la sua logica.

Il tema, in se stesso, sembrava peraltro particolarmente urgente all'interno degli studi critici ricœuriani, che recentemente hanno tentato di far emergere una tematica da sempre ritenuta centrale per la tradizione fenomenologica, dalla quale Ricœur proveniva e che aveva contributo a far conoscere in territorio francese. Per questa via, la prima delle due declinazioni fondamentali dell'estetica filosofica moderna avrebbe potuto trovare tangenza con i recenti assi di ricerca della critica, fondandosi per esempio sulle analisi di Richard Kearney sulla questione della corporeità in Ricœur, poi riprese nel volume collettaneo a cura di Robert Savage e, infine, sviluppate in area italiana da Sebastiano Galanti Grollo.[3] Accanto a questo legittimo entusiasmo, bisogna tuttavia osservare che esso è destinato però anche ad andare incontro a un inevitabile ridimensionamento. A una lettura più attenta di tali studi critici, infatti, emerge come la risonanza con la tradizione dell'estetica filosofica moderna sia più apparente che reale. Lo stesso tema della corporeità, pur presente in Ricœur e fatto direttamente oggetto di studio ne *Il volontario e l'involontario*,[4] rimaneva laterale rispetto all'economia complessiva della riflessione ricœuriana e veniva trattato precisamente in modo da prendere le distanze da quella prima linea di riflessione estetologica – e successivamente fenomenologica – che mirava a sviluppare una razionalità propria dell'elemento percettivo e un senso già strutturato a livello del darsi antepredicativo dell'esperienza. Vedremo, nel quarto capitolo di questo lavoro, quanto e perché Ricœur sia refrattario a porre una riflessione di questo tipo all'interno della sua economia di pensiero (cfr. *infra* §4.1), anche se, d'altronde, basterebbe qui ricordare quella celebre dichiarazione di principio che l'autore formulava nella sua *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*: «Nel prolungare e nell'allargare l'analisi eidetica secondo Husserl, avevo l'ambizione, non priva di ingenuità di fornire una controparte, nell'ordine pratico alla *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty».[5] Fin da principio, cioè, le analisi ricœuriane non erano interessate

[3] Ci riferiamo qui, nell'ordine, a R. Kearney, *Ricœur's Wager of Flesh: Between Phenomenology and Hermeneutics*, in R. Savage (a cura di), *Paul Ricoeur in the Age of Hermeneutical Reason: Poetics, Praxis, and Critique*, Lexington Books, Lanham 2015, pp. 122-129; R. Kearney, *Thinking the Flesh with Paul Ricœur*, in S. Davidson e M.-A. Vallée, *Hermeneutics and Phenomenology in Paul Ricœur: Between Text and Phenomenon,* Springer, Cham 2016, pp. 31-40; e R. Kearney, «Between Flesh and Text: Ricœur's Carnal Hermeneutics», in *Eco-Ethica*, 5, (2016), pp. 219-231); alla collettanea proposta più recentemente da R. Savage (a cura di)*; Paul Ricœur and The Lived Body*, Lextington Books, Lanham 2020; e infine alla sistematizzazione proposta da S. Galanti Grollo, *L'alterità della carne. Il tema del corpo nel pensiero di Paul Ricœur*, Quodlibet, Bologna 2021. Il punto sarà poi ripreso nel capitolo quinto di questo lavoro, per mostrare l'impossibilità di fondare su di esso un'estetica: troppo frammentaria sarebbe la produzione ricœuriana sulla corporeità e, come diremo nel corpo del testo, troppo interessata a distanziarsi da una fenomenologia della percezione.

[4] P. Ricœur, *Il volontario e l'involontario*, Morcelliana, Brescia 2022, in part. pp. 87-134, 227-304.

[5] P. Ricoeur, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, Jaca Book, Milano 2013, p. 33.

a quello che tanta parte dell'estetica fenomenologica francese rendeva il suo centro d'interesse: il percepito e, con esso, i modi (corporei) del percepito.

Ciò, d'altra parte, non significa che il tema della corporeità non possa in alcun modo essere tenuto presente come sfondo problematico per strutturare una riflessione estetica in Ricœur: il suo riapparire in un luogo tanto importante come il decimo studio di *Sé come un altro*, lascia piuttosto intendere che esso debba comunque rimanere una delle piste atte a sollecitare la riflessione critica, pur restando fermo il fatto che in Ricœur non sia dia un'estetica intesa in se stessa come *pensiero della percezione*. Anche su questo tema ritorneremo in conclusione al nostro lavoro, nell'ultima parte del quinto capitolo e nella conclusione generale (cfr. *infra* §5.3, n. 49).

Inizialmente, dunque, proprio per i motivi appena elencati, dovremo fin da subito dichiarare che anche la nostra ricerca non si soffermerà in modo sistematico sulla solo apparente tangenza fra il pensiero ricœuriano e un'estetica intesa principalmente come teoria della percezione. Dovremmo infatti sottolineare che l'indagine sulla presenza del tema della corporeità non è affatto l'unico modo per addentrarsi nella strutturazione di qualcosa come una questione estetica ricœuriana.

Accanto ad essa – e in maniera molto più esplicita –, possiamo infatti rilevare che un'altra parte della riflessione critica si impegna nel ritrovare un pensiero dell'estetico in Ricœur sollecitando la sua pervasiva analisi sulla questione dell'immaginazione, tema anch'esso cardine per la riflessione estetica occidentale e francese, in particolare. Pur non essendo mai sistematico, tale pensiero attraversa i luoghi chiave dei testi editi ricœuriani – come già metteva in luce Jean-Luc Amalric fin dal 2013 – rendendosi oggi disponibile ai lettori anche in forma organica, grazie alla pubblicazione postuma delle lezioni sull'immaginazione tenute a Chicago nel 1975.[6] Nella teoria ricœuriana dell'immaginazione risuonano così molti temi classici dell'estetica filosofica: la specifica tematizzazione della creatività poetica e narrativa, la teoria dell'imitazione, una certa discussione di un sistema categoriale per l'esperienza estetica, il rapporto fra «immagine» e «immaginazione», nonché le sue implicazioni etico-politiche, come poi avrebbero esplicitato definitivamente le *Conferenze su ideologia e utopia* tenute anch'esse nel 1975 come ciclo di lezioni per l'Università di Chicago.

Eppure, nonostante la presenza di questi spunti assai promettenti, bisogna subito notare che tutti gli studi critici appena citati sono in un certo qual modo tanto entusiasti per la presenza organica di una teoria ricœuriana dell'immaginazione, quanto sostanzialmente reticenti ad affrontarla nei termini di una vera e propria «riflessione estetica». Probabilmente, in quei testi pesa troppo il fatto che lo stesso Ricœur, pur nella chiara tangenza di tali tematiche con una riflessione estetica, non avesse mai parlato di «estetica» per introdurle. Per questa via, così, anche la critica sembra costretta a adeguarsi a questo veto, nel tentativo di rispettare la natura del procedere filosofico ricœuriano, sempre molto attento a esplicitare i suoi riferimenti storico-filosofici e dunque a mostrare le tradizioni di pensiero entro cui collocare le proprie problematiche; tradizioni fra le quali quelle estetologiche restano del tutto marginali.

---

[6] P. Ricœur, *L'imagination*, Seuil, Paris 2024. La storia editoriale del testo è ripercorsa dettagliatamente nella prefazione a cura del traduttore francese del corso, Jean-Luc Amalric (J.-L. Amalric, *Préface à l'édition française*, in P. Ricœur, *L'imagination*, cit., pp. 7-15). Ci limitiamo a riportarne dunque solo i passaggi essenziali. *L'imagination* costituisce il primo corso di Ricœur pubblicato postumo ed è la traduzione francese di un ciclo di lezioni professato nel 1975 a Chicago in lingua inglese, la cui edizione è oggi contenuta in P. Ricœur, *Lectures on imagination*, The University of Chicago Press, Chicago 2024. L'importanza della pubblicazione di questo corso è immensa, dato che essa si pone a conferma di un utilizzo ricœuriano pervasivo, ma mai finora direttamente tematizzato, della nozione di immaginazione (ricostruita in J. L. Amalric, *L'imagination vive: une genèse de la philosophie ricœurienne de l'imagination*, Hermann, Paris 2013). Inoltre, essa si pone a completamento dell'unica altra trattazione tematica ricœuriana dell'immaginazione, soprattutto interessata ai suoi risvolti sociali e contenente l'altro corso professato dall'autore nel 1975 a Chicago, le *Lectures on Ideology and Utopia* (P. Ricœur, *Conferenze su ideologia e utopia*, Jaca Book, Milano 1994).

È peraltro soprattutto l'*utilizzo* di una teoria dell'immaginazione ad essere al centro della riflessione critica, fatto salvo il tentativo di restituzione del dettato ricœuriano operato da Amalric;[7] un utilizzo che, appunto, in alcun modo sembra intenzionato ad aprirne un inquadramento estetico: così, anche un'analisi che poteva lambire nozioni marcatamente estetiche come quella di «creatività» o di «imitazione» vengono di fatto inglobate in più ampie discussioni sulla capacità referenziale del linguaggio e, tramite essa, nella ben nota prospettiva ermeneutica dell'autore, non esplicitamente legata ad una proposta di estetica-ermeneutica. Laddove, poi, una riflessione sull'immaginazione veniva seguita nella sua capacità di trasformazione dell'immaginario sociopolitico era quest'ultimo a ritrovarsi al centro della scena degli studi critici e non una più ampia riflessione sulle tangenze fra «estetico» e «politico». Probabilmente ancora in nome del fatto che di «estetica» Ricœur non parla esplicitamente, anche gli stessi studi critici evitano di porre la questione dei rapporti fra immaginazione e immaginario sociale nei termini di tangenza fra il «politico» e l'«estetico», come pur sarebbe stato legittimo fare.

In questo panorama, merita un discorso a sé la questione dei rapporti fra immaginazione e immagine e, più in generale, il posizionamento della questione dell'immagine all'interno della riflessione ricœuriana. In effetti, proprio nello sviluppo di questa via di ricerca, dovremmo annoverare il più sistematico studio sulla questione estetica in Ricœur, condotto qualche anno fa da Samuel Lelièvre nella sua ricerca dottorale e oggi disponibile sotto forma di alcuni importanti articoli scientifici.[8]

In quello studio, l'autore si impegnava infatti a ribadire l'assenza di un'estetica ricœuriana, sviluppando al suo posto quella che egli considera un approccio molto più realistico nei confronti della riflessione di Ricœur sul tema: la ricostruzione di una «trattazione ricœuriana dell'estetica». Dunque, per lo studioso, si trattava non di ammettere l'esistenza di un pensiero dell'estetico nella riflessione ricœuriana, ma di mostrare come la sua celebre proposta ermeneutica – basata sulla dialettica «spiegare/comprendere» – potesse essere applicata alle questioni estetiche che di volta in volta possono emergere dalla lettura dei testi di Ricœur. Al di là della proposta in sé, essenzialmente rispettosa del procedere per mediazioni proprio del pensatore di Valence, è però il suo finale quello più interessante: lo studio di Lelièvre chiudeva infatti sulla possibilità di tematizzare una vera e propria fenomenologia dell'*immagine* ricœuriana, possibile all'interno della più generale trattazione dell'immaginazione e declinabile secondo la relazione con altre ben note nozioni ricœuriane: simboli e tracce, innanzitutto. In altre parole, se pure l'elaborazione di un'estetica rimaneva un compito impossibile, possibile era invece suggerire che una sua trattazione potesse seguire la metodologia ricœuriana *quando sollecitata a tematizzare la struttura fenomenologica dell'immagine e dell'immaginazione.*

In questo modo si ammetteva dunque che la tematizzazione di tali questioni – immagine e immaginazione – dovesse essere *de facto* il centro focale per l'articolazione di una questione estetica all'interno della pagina di Ricœur: metodologicamente, attorno ad esse doveva raccogliersi la possibilità di lasciar emergere se non un'estetica, sicuramente un approccio ricœuriano a tematiche legate all'estetica filosofica.

Non è del resto peregrino l'approccio che Lelièvre ha avuto il merito di sistematizzare nelle sue ricerche. Era già infatti da alcuni decenni che si poteva registrare, soprattutto nel panorama filosofico italiano, un'esplicita sensibilità per letture estetiche della proposta filosofica di Ricœur. Si dovrebbe così non solo riconoscere un precoce interesse

[7] J.-L. Amalric, *Vers une théorie générale de l'imagination*, in P. Ricoeur, *L'imagination*, Seuil, Paris 2024, pp. 477-521.

[8] Gli sviluppi della tesi, sviluppando un quadro coerente dealla proposta di Lelièvre, sono oggi ripresi in S. Lelièvre, «Lecture, esthétique, et refiguration dans l'herméneutique ricœurienne», in *Methodos, Savoirs et textes*, 20, (2020); poi in S. Lelièvre, «La philosophie ricœurienne de l'esthétique entre poétique et éthique», *Etudes Ricœuriennes / Ricoeur Studies*, 7 (2), (2016), pp. 43-73; S. Lelièvre, «Cinéma et imaginaire social en venant de Ricoeur», *Etudes Ricœuriennes / Ricoeur Studies*, 5 (2), (2014), pp. 81-104; ancora in S. Lelièvre, «Langage, imagination, et référence. Ricoeur lecteur de Wittgenstein et Goodman», *Etudes Ricœuriennes / Ricoeur Studies*, 5 (1), (2014), pp. 49-66 ; e naturalmente S. Lelièvre, «Une philosophie ricœurienne de l'image», in *Studia Phaenomenologica* 23, (2023), pp.245-267.

per il pensatore d'Oltralpe – testimoniato dai primi studi di Brezzi, Jervolino, Melchiorre e Renzi –,[9] ma anche un esplicito approfondimento della sua dimensione estetica. In questa prospettiva si collocano per esempio i recenti lavori di Rita Messori e Alberto Martinengo, che elaborano la questione riconducendola alla tematizzazione dei rapporti fra parola e immagine. Se di estetica ricœuriana si poteva dunque parlare – osservavano – ciò sarebbe stato possibile soltanto in quei termini che Lelièvre avrebbe poi ben sistematizzato nella sua ricerca: nei termini, cioè, della trasformazione fra parola e immagine, della definizione di cosa fosse un'«immagine verbale» o del senso da attribuire all'idea che il testo «mette sotto gli occhi» ciò cui si riferisce. Non a caso, uno dei riferimenti fondamentali per le analisi di Martinengo rimane il possibile confronto tra la celebre esperienza del «vedere come» metaforico e la teoria dell'«imagetext» di Mitchell.[10]

Nonostante la maggiore efficacia di questa linea di ricerca, crediamo tuttavia che anch'essa vada incontro ad alcune difficoltà difficilmente aggirabili. Su tutte, in questa prospettiva, non sembra infatti essere tematizzabile *perché Ricœur rimanga sostanzialmente reticente sull'apertura vera e propria di una riflessione estetica.* La presenza esplicita di una teoria dell'immaginazione, così come la deduzione da essa di una teoria dell'immagine e di una del rapporto parola-immagine non presentano in sé una vera e propria risposta al perché tutte queste teorie non siano interrogate nei termini dello strutturarsi di un'estetica. Di fatto, quel termine non appare in modo tematico né ne *L'imagination* né nelle *Conferenze*, costringendoci a dichiarare che in fondo sia semplicemente *probabile* che un'estetica ricœuriana possa raccogliersi attorno ad una tematizzazione di cosa sia e quale funzione abbia l'immaginazione e i suoi prodotti.

---

[9] La storia della ricezione di Ricœur in Italia storia lunga e geograficamente dislocata attorno a quattro centri culturali principali: l'Università degli Studi di Milano, l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, l'Università «La Sapienza» di Roma e l'Istituto degli Studi Filosofici di Napoli. Se dunque, fin dagli anni '60 del secolo scorso, sono i primi tre i centri a strutturare una prima ricezione sia per quanto riguarda la produzione critica, sia per quanto riguarda la stessa attività convegnistica dell'autore (F. Brezzi, *Filosofia e interpretazione. Saggio sull'ermeneutica restauratrice di Paul Ricœur*, Il Mulino, Bologna 1969), sarà invece quell'ultimo a dettare la linea ricettiva a partire dagli anni '70-'80, in particolar modo grazie alla figura di Domenico Jervolino. Interessante diventa dunque notare la ricezione rispetto alle *tematiche* del pensatore francese, che colgono alcuni snodi fondamentali della sua stessa produzione. Così, si può notare che particolare enfasi verrà inizialmente messa da Emilio Renzi, nel contesto filosofico milanese, sul confronto ricœuriano con la psicanalisi freudiana (di Renzi è infatti la prima traduzione in italiano di *Della interpretazione. Saggio su Freud* nel 1966, un solo anno dopo la pubblicazione francese) come mostrano alcuni importanti articoli apparsi su *Aut Aut* (per. es. E. Renzi, «Freud e Ricœur», in *Aut Aut*, 98, (1967), pp. 7-51). Altrettanto notevole è invece la ricezione milanese cattolica del pensatore, che nella figura di Virgilio Melchiorre trova il primo traduttore italiano del secondo tomo di *Filosofia della volontà* (1970) e l'interesse per la questione del male all'interno di un pensiero filosofico in dialogo con quello religioso. Si fa peraltro strada, grazie a questa prima sensibilità ricœuriana del pensiero cattolico milanese e ai celebri convegni organizzati da Enrico Castelli presso l'Università «La Sapienza di Roma» (P. Ricœur, *Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica I-II*, in P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., pp. 303-348), quella che poi sarà la grande fortuna della filosofia dell'autore francese all'interno di quella parte del cattolicesimo post Concilio Vaticano II interessata ad un'apertura verso la filosofia di tradizione moderna (per. es. ricordata in Théodore F. Geraets, *Presentazione*, in D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricœur*, Generoso Procaccini editore, Napoli 1993, pp. 11-12) e di cui oggi Francesca Brezzi si fa erede (per es. con F. Brezzi, *Ricœur: interpretare la fede*, EMP, Padova 1999). Il punto decisivo per fissare la ricezione di Ricœur in Italia è però proprio la lettura che magistralmente ne farà Domenico Jervolino, spostando l'attenzione critica sulla questione della soggettività come filo conduttore della riflessione ricœuriana e, in particolare, sulla nozione di «cogito ferito» (*cogito blessé*), cosa che peraltro verrà riconosciuta dallo stesso Ricœur (in D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricœur*, cit.; e P. Ricœur, *Préface*, in *Ivi*., pp. 7-10). Una storia completa della ricezione ricœuriana in Italia, con questi e altri riferimenti (si pensi per esempio alla ripresa di Ricœur operata da Carlo Sini in *Ricœur e la sfida semiologica* o il collocamento datone da Maurizio Ferraris all'interno della sua celeberrima *Storia dell'ermeneutica*) è contenuto in V. Busacchi, «Ricezione di Paul Ricœur in Italia. L'opera di Domenico Jervolino e il ruolo dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli», in *Critical Hermeneutics*, 2, (2018), pp. 91-133.

[10] In questo senso ricordiamo allora il lavoro di R. Messori, «Paul Ricœur e i paradossi dell'estetica», in *Studi di Estetica*, 22, (2000), pp. 113-134; poi la curatela di P. Ricoeur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine,* Aesthetica Preprint, Palermo 2002; e infine i due volumi sul rapporto con Dufrenne, Merleau-Ponty e Maldiney (in R. Messori, *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne*, Aesthetica Preprint, Palermo 2011; e R. Messori, *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni fra esperienza estetica e figurazione*, Quodlibet, Bologna 2013). Citiamo poi la disamina operata da Martinengo sulla teoria della metafora ricœuriana e poi i suoi sviluppi, oltre Ricœur, nella direzione di un'ermeneutica dell'immagine (in A. Martinengo, *Filosofie della metafora*, Guerini e Associati, Milano 2016; e A. Martinengo, *Prospettive sull'ermeneutica dell'immagine*, Quodlibet, Bologna 2021). Il riferimento a Mitchell è invece contenuto in A. Martinengo, «Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione», in *La Deleuziana*, 0, (2014), pp. 30-43 ed è W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.

Ma non è tutto. *L'imagination* mette infatti in chiaro che una teoria dell'immaginazione non può in alcun modo ridursi a quella dei suoi prodotti – le immagini in primo luogo –,[11] ma deve piuttosto coglierne e tematizzarne l'aspetto propriamente produttivo-processuale. In questo senso, dunque, un'indagine sull'estetica ricœuriana non rischierebbe di andare fuori strada tanto quando pone al centro la questione dell'immaginazione, quanto proprio quando si concentrasse troppo su questo potere di produzione di *immagini*. Così, ci sembra di poter affermare fin da ora non tanto un'incorrettezza *tout court* di un'estetica ricœuriana basata sulla tematizzazione dei rapporti immagine-linguaggio, quanto una sua *ristrettezza*, poiché essa sarebbe incapace di dare la giusta priorità a ciò che appare invece il vero centro dell'analisi sull'immaginazione: la *sua capacità produttiva in quanto tale*, più che i suoi prodotti.

Tenuto conto di quanto appena detto, il presente lavoro di ricerca muove allora da un'ipotesi differente, che intende svincolare la tematizzazione di un'estetica ricœuriana dalla tematizzazione di prodotti di ordine visuale, per ancorarla alla più ampia questione della produttività – del *fare stesso*, in poche parole. Per enucleare i tratti di un'estetica ricœuriana metteremo così a tema, innanzitutto, la produttività del linguaggio – nella sua forma poetica e narrativa –, ma anche quella dell'esperienza, capace di evocare il linguaggio adeguato a esplicitarne i nessi. Per questo, la ricerca si svilupperà su un duplice livello: innanzitutto, nel primo capitolo, verranno analizzati i due soli testi in cui compare esplicitamente la parola *estetica* come oggetto tematico (cfr. *infra* cap. 1).[12] Pur non costituendo una trattazione sistematica – trattandosi di interviste –, essi offriranno una mappatura di come Ricœur intende affrontare tale questione e indicheranno i luoghi in cui rintracciarne i contorni, così come il loro più generale inquadramento entro un orizzonte di indagine prevalentemente interessato a tematizzare la struttura significante dell'opera. In questo modo, metodologicamente, si vorrebbe dunque evitare un approccio che faccia di *un solo* elemento della riflessione filosofica ricœuriana – più o meno affine ad alcuni temi della tradizione estetica – il candidato attorno a cui raccogliere la questione estetica nell'opera di Ricœur, preferendo piuttosto muoversi su quelle che l'*autore stesso* indica come tematiche più prossime ad un'interrogazione dell'estetico. Il punto sarà dunque non tanto rilevare cosa Ricœur *dice esplicitamente* quando parla di estetica – poco, come abbiamo visto – ma cosa Ricœur *fa*, cioè quali momenti della sua produzione richiama. *La metafora viva* e *Tempo e racconto* costituiranno così le opere di riferimento in cui ricercare tale interrogazione, orientando preliminarmente la nostra analisi.

D'altronde – e venivamo al secondo livello d'analisi (cfr. *infra* §1.4.3) – non faremo mistero del fatto che due sole interviste non possono affrontare con completezza la complessità portata alla luce dalla tematizzazione di una questione estetica ricœuriana. *La metafora viva* e *Tempo e racconto* sono infatti opere troppo stratificate e complesse perché un semplice rimando a loro possa esaurire le problematiche connesse al ritrovamento dei contorni di una vera e propria estetica ricœuriana. Se così fosse, sarebbe legittimo chiedersi dove si troverebbero questi ultimi. Nella ripresa dell'estetica analitica goodmaniana operata nel capitolo settimo de *La metafora viva*? O nell'ipotesi

[11] La questione è sviluppata in tutta la seconda parte de *L'imagination* (P. Ricœur, *L'imagination*, cit., pp. 303-399) e riportata sinteticamente, ma efficacemente, in *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*. Come si preoccupa di sottolineare Amalric, infatti, la stesura del corso del 1975 è preceduta da uno specifico approfondimento, fra il 1973 e il 1974, sullo statuto della nozione di «immaginazione» alla luce di quella di «immagine» che «non può cominciare che per bilancio delle difficoltà» (J.-L. Amalric, *Préface à l'édition française*, cit., pp. 9-10; e P. Ricœur, *Recherches phénomenologiques sur l'imaginaire*, in P. Ricœur, *L'imagination*, cit., pp. 401-428, in part. p. 403). Il corso venne tenuto al *Centre d'histoire des sciences et des doctrines* in *rue Parmentier* e di qui sarà dunque anche detto «*Seminaire de la rue Parmentier*»). Oggi è disponibile nella versione inglese e francese in coda al corso sull'immaginazione del 1975, ma era appunto già disponibile in versione italiana dal 2011 grazie alla traduzione e curatela di Messori (in R. Messori, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, cit.).

[12] I due testi cui faremo riferimento a titolo orientativo saranno innanzitutto P. Ricœur, *L'esperienza estetica*, in P. Ricœur, *La critica e la convinzione*, Jaca Book, Milano 1997; e P. Ricœur, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», in *Logoi.ph*, 1 (2), (2015), pp. 41-59, poiché in essi Ricœur è direttamente sollecitato a parlare di «estetica». Per un loro inquadramento più approfondito, anche di natura bibliografica cfr. *infra* §1, n.1.

stessa di una referenza di secondo grado? Nell'originale sviluppo di una teoria della *mimesis*? O piuttosto nella ripresa delle estetiche dalla ricezione di Jauss e di Iser? La lista dei candidati potrebbe essere davvero troppo lunga e, dunque, troppo vago è il solo riferimento alle due opere centrali della produzione ricœuriana.

Per ovviare al problema ci è dunque sembrato adatto formulare un'ipotesi di ricerca che potremmo definire *euristica* e che ci permetterà di precisare meglio l'idea di una questione estetica ricœuriana raccolta attorno all'idea di «produttività» del linguaggio e dell'esperienza. Specificamente, l'idea che svilupperemo – soprattutto nel secondo e nel terzo capitolo – sarà quella di chiederci in che misura si possa parlare di una *performatività* dell'enunciazione metaforica e del racconto.

Il vantaggio che traiamo dall'introduzione di simile intuizione riguarda innanzitutto quella che, in realtà, potrebbe apparire come la sua principale debolezza: una certa estraneità rispetto alla pagina ricœuriana. Benché infatti, come vedremo (cfr. *infra* §4.3.2 e § 5.2), l'uso di tale categoria sia esplicitamente presente attraverso una ripresa della riflessione pragmatica di John L. Austin, la performatività dell'enunciato è un'intuizione sostanzialmente assente dalla riflessione sulla metafora e sul racconto. Proprio per questo, però, essa ci darà l'occasione di utilizzarla come strumento perlopiù neutro d'indagine, senza esserci prima impegnati nel compito di ritrovare una nozione del pensiero ricœuriano – referenza di secondo grado, immaginazione produttiva, immagine etc… – che, benché magari effettivamente essenziale per lo strutturarsi di un'estetica, sappiamo già che Ricœur gestisce e articola in una maniera dichiaratamente *non* estetica.

Accanto a questo primo vantaggio generale, l'introduzione di tale nozione crediamo però ne presenti perlomeno anche un altro, legato direttamente ad una sua caratteristica propria: la possibilità di intravedere la dimensione intersoggettivo-contestuale in cui la produzione artistica si collocherebbe anche per Ricœur.

Infatti, nella misura in cui ci lasciassimo guidare da altre nozioni che certo potrebbero comunque strutturare proficuamente questa idea di produttività linguistica ed esperienziale – come sono appunto quella di referenza di secondo grado o di immaginazione produttrice – coglieremmo sicuramente l'aspetto che riguarda l'idea di una *produzione di novità* di cui il linguaggio è capace: la metafora ci fa vedere una somiglianza *inedita* fra le cose, così come il racconto ci permette di farlo associando ordini di eventi differenti.[13] Tuttavia, così facendo, non si metterebbe sufficientemente in rilievo quello che emergerà mano a mano essere anche per Ricœur l'aspetto fondamentale di questa produttività linguistica, artistica e, in definitiva estetica: l'aspetto *intersoggettivo* che struttura tale emersione di novità, richiedendo uno strutturale coinvolgimento dei propri fruitori.

Attraverso questo percorso arriveremo dunque a tematizzare, nel cuore del terzo capitolo (cfr. *infra* §3.2.2 e §3.3.1), *perché* la pagina ricœuriana non paia esplicitamente delineare i contorni di un'estetica. Risulterà chiaro, infatti, che tale aspetto partecipativo non è in realtà assente dall'opera ricœuriana e che, soprattutto, esso emerge nell'unico luogo in cui il termine «estetica» viene utilizzato in senso proprio: quello dell'estetica della ricezione della cosiddetta *Scuola di Costanza*. Difatti, nella ripresa di tale tradizione di pensiero Ricœur rinvia – secondo il suo tipico modo di procedere –alle ricerche di Jauss e Iser sulla ricezione come momento fondamentale dell'esperienza estetica. Così facendo, tuttavia, vorremmo anche sostenere che il nostro autore sia di fatto costretto ad adeguarsi al *loro* uso del termine estetica, sostanzialmente circoscritto all'oggetto testuale e, più specificamente, al racconto finzionale. La pista della performatività e, in particolare, l'accento sull'aspetto intersoggettivo della produttività linguistica ci

[13] Ci riferiamo qui all'emblematico sesto studio de *La metafora viva* sulla questione della somiglianza e all'introduzione di *mimesis* II in *Tempo e racconto* (P. Ricœur, *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 2025, pp. 229-284; e P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, Jaca Book, Milano 2023, pp. 108-116). Riprenderemo diffusamente entrambi i punti al momento opportuno (cfr. *infra* §2.3 e *infra* §3.3).

consentiranno allora di mettere in evidenza proprio questa duplicità: l'estetica in Ricœur apparirà, cioè, insieme assente e onnipresente poiché limitata ad un'estetica della ricezione del testo letterario sul modello jaussiano e iseriano.

Per questa via si farà così strada anche l'ultimo passaggio concettuale che compiremo nella prima parte del nostro lavoro: l'effettivo tratteggiarsi di qualcosa un'estetica ricœuriana, che possa ritrovare nella nozione di «performatività» una sorta di allargamento delle intuizioni elaborate in seno ad un'estetica della ricezione, sostanzialmente limitate all'universo testuale e letterario, ma applicabili all'esperienza estetica in generale.

L'idea che quindi presenteremo, come conclusione provvisoria, sarà quella di concepire un'estetica ricœuriana sul modello dell'utilizzo contemporaneo della categoria di performatività a partire da alcuni contributi presentati in seno ad una certa riflessione narratologica:[14] fortemente ancorata al darsi testuale, un'estetica ricœuriana si configurerebbe come *applicabile* ad un'esperienza dell'opera intesa in senso più ampio. Da un lato, infatti, vorremmo che essa potesse raccogliersi attorno all'idea dell'emersione di una novità messa a tema dalle analisi sulla metafora e sul racconto applicate all'opera d'arte in generale: sperimenteremmo una somiglianza inedita fra elementi dell'esperienza che, altrimenti, non potrebbero stare assieme. L'opera ci suggerirebbe, cioè, possibilità di sperimentare diversamente il mondo, dandoci la possibilità di tematizzare a nostra volta nuove relazioni significative nella nostra esperienza. Dall'altro, vorremmo però anche sottolineare che questo processo si struttura attorno a *quella serie di operazioni di carattere interpretativo-immaginativo* con le quali facciamo fronte alle naturali zone di indeterminatezza di cui un'opera consta: quei molteplici luoghi dove è possibile immaginare in più modi una situazione finzionale, o dove il senso sembra non sembra darsi univocamente, o dove, ancora, l'autore rinuncia alla sua onniscienza lasciandoci la responsabilità di capire i fatti raccontati o rappresentati. In altre parole, quei luoghi dell'opera il cui significato coincide con l'*azione* che facciamo per coglierlo, determinandosi dunque *a posteriori* e mai nei termini di una riemersione dell'intenzione autoriale o di un rimosso, quanto piuttosto come un farsi – un'emersione *performativa* della novità.

Soggiacente a questo punto tutto interno alla riflessione ricœuriana, vi sarà però in gioco forse anche di più rispetto al mero tratteggiarsi dei contorni di una sua estetica. Di fatti, insistendo su questa doppia articolazione della performatività applicata ad una riflessione così attenta alla dimensione linguistico-testuale, crediamo che vi possa essere margine per pensare in modo germinale quella che Paolo D'Angelo[15] considera come *l'unico modo* per strutturare un'estetica semiotica – un'estetica, cioè, che metta al centro la dimensione comunicativa dell'opera e dell'arte: un'estetica, però, altrettanto strutturabile solo nella misura in cui *non* desse per scontato l'esser-segno dell'opera, quanto piuttosto lo ponesse come punto problematico. In questo, crediamo allora che un'interrogazione estetica della filosofia di Ricœur raccolta attorno all'idea di una produttività linguistica ed esperienziale possa essere istruttiva, indicando non solo un momento in cui l'opera mette a tema non solo un «rivolgersi a…», il suo essere peculiare struttura segnica, ma anche e soprattutto il fatto che essa ponga *come problematico* il suo «valere per…», strutturandolo come pratica intersoggettiva – riproponendo, ad ogni atto fruitivo, la questione se essa davvero «valga per…».

[14] Per es. in U. Berns, *Performativity*, in P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier e W. Schmid (a cura di) *Handbook of Narratology*, De Gruyter, Berlin 2014, pp. 677-691; U. Berns, «The Concept of Performativity in Narratology», in *European Journal of English Studies*, 13 (1), (2009), pp. 93-108. Per altri riferimenti rimandiamo alla trattazione più diffusa sul finale del terzo capitolo (cfr. *infra* §3.3.3).

[15] P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Bari 1997, pp. 227-260.

La questione estetica alla prova del performativo

Il nostro lavoro di ricerca sarebbe tuttavia incompleto se non affrontasse direttamente due critiche significative che possono emergere rispetto l'utilizzo della nozione di «performativo» per parlare di un'estetica ricœuriana. Da un lato, infatti, un conoscitore di Ricœur potrebbe osservare che la nostra proposta di ricerca verrebbe giustificata anche solo come una più articolata tematizzazione della teoria dell'immaginazione produttiva. Dall'altro, un esperto della nozione di «performativo» potrebbe obiettare che tale nozione sarebbe solo parzialmente applicabile all'approccio filosofico di Ricœur: in particolare, gli sviluppi contemporanei sul «performativo», orientati principalmente ad un inquadramento all'interno dei cosiddetti *Performance Studies* piuttosto che alla filosofia del linguaggio, risulterebbero troppo distanti dalle elaborazioni ricœuriane. Proprio una possibile risposta a queste due obiezioni sarà, dunque, rispettivamente al centro del capitolo quarto e quinto di questo lavoro di ricerca (cfr. *infra* cap. 4 e cap. 5).

Nel quarto capitolo, in particolare, l'attenzione sarà dedicata allo sviluppo ricœuriano della teoria dell'immaginazione produttiva, intesa soprattutto come teoria della finzione e oggi apprezzabile in forma sistematica grazie alla pubblicazione postuma del corso tenuto nel 1975 presso l'università di Chicago.

L'obiettivo di quella discussione sarà dunque quello di rendere legittima l'introduzione della nozione di «performativo» per parlare di un'estetica ricœuriana. Inizialmente, tuttavia, sembrerà che una discussione dell'aspetto produttivo dell'immaginazione riesca effettivamente a coprire tutta la gamma semantica di ciò che nei primi tre capitoli abbiamo definito dimensione performativa del linguaggio e dell'esperienza: ne *L'imagination*, Ricœur articola infatti una teoria dell'immaginazione produttiva capace di giustificare tanto l'elemento di emersione di novità quanto quello di compartecipazione del fruitore. Da questo punto di vista, qualcosa come l'introduzione della nozione di «performativo» servirebbe dunque solo a sottolineare l'aspetto *radicalmente* produttivo della teoria ricœuriana dell'immaginazione, attraverso il quale essa verrebbe svincolata dal paradigma del visuale, per legarsi a quello dell'azione. La teoria dell'immaginazione come *fiction* rimarrebbe un punto imprescindibile per un'analisi sulla questione estetica ricœuriana: ad essa e alla sua capacità operativa dovrebbe ricondurci qualunque ipotesi euristica che insistesse sull'elemento produttivo proprio del linguaggio poetico.

Evidentemente, non potremo attardarci ora sulle analisi sviluppate ne *L'imagination*, rimandando al capitolo dedicato (cfr. *infra* cap. 4). Ciò che però ci sembra più adatto richiamare in introduzione è la scelta metodologica lì adottata: infatti, nel corso sull'immaginazione, così come nel suo prosieguo nelle *Conferenze su ideologia e utopia*, il riferimento al fondamento segnico che animava la nostra ipotesi su una performatività dell'enunciato metaforico e del racconto sembra sparire. Al suo posto, è invece presente un confronto di natura fenomenologica con le più disparate teorie sull'immaginazione, antiche e moderne, che ipotizza una struttura della produttività immaginativa intesa come produzione di *finzioni* (*fiction*) e non di *immagini-ritratto* (*tableaux*). Ora, questo dato passerebbe inosservato se ci limitassimo a considerarlo all'interno della generale economia di pensiero ricœuriana: quello fenomenologico è, infatti, *uno* dei metodi utilizzati per affrontare le problematiche incontrate di volta in volta sul cammino filosofico dell'autore, al pari di una discussione psicanalitica, linguistico-strutturalista, antropologica etc. Per una ricerca sulla questione estetica, tuttavia, questo cambio di paradigma è invece essenziale e costituisce, per dirla con Michel,[16] una sorta di «paradosso»: nella misura in cui Ricœur fornisce utili strumenti per proporre

[16] J. Michel, *Lire les images. Herméneutique de l'art*, puf, Paris 2025, p. 134.

un'indagine estetica di carattere ermeneutico, egli però affronta una delle questioni più centrali dell'estetica soprattutto dal punto di vista fenomenologico.

Nel capitolo quarto ci impegneremo dunque anche nel mostrare *perché* Ricœur sembra in qualche modo costretto a scegliere questa via per affrontare il tema dell'immaginazione: una giustificazione di ciò sarà così trovata nel fatto che una teorizzazione dell'immaginazione è precisamente uno dei temi più importanti per la corrente fenomenologica francese del Secondo Dopoguerra, nella quale Ricœur si era formato e aveva contributo inizialmente a formare egli stesso. Peraltro, proprio seguendo questa più generale cornice storico-filosofica si comprenderà meglio perché la teoria ricœuriana dell'immaginazione trovi il suo culmine in quei «risvolti politico sociali» che le *Conferenze* avrebbero bene messo a tema e che sarebbero poi state messe a frutto nel dialogo con Cornelius Castoriadis sulla nozione di «immaginario sociale» nella trasmissione radiofonica *Le Bon Plaisir*.[17]

Così facendo, però, emergerà anche il limite delle indagini sul potere produttivo dell'immaginazione. Richiamare una riflessione sull'immaginario sociale significherà infatti anche aprire un'analisi intorno all'intera teoria ricœuriana dell'azione e al suo punto cardine: l'analogia – tutta ermeneutica – tra l'azione sensata e testo scritto.

Non è qui dunque necessario ripercorrere i grandi dibattiti che hanno attraversato tale posizione, né dilungarci su come essa venga coordinata ad un'indagine sull'immaginazione che rimane *fenomenologica*, rimandando alla discussione intrapresa nel prosieguo del testo (cfr. *infra* §4.2). Per ora, basti notare che, per questa via, si profilerà nella nostra ricerca l'emersione di un nuovo genere di produttività, irriducibile a quella messa a tema dall'immaginazione, poiché suo fondamento. Il punto centrale di questo lungo *detour* storico-filosofico rimarrà allora quello di notare che per questa via vi sarà non solo la possibilità di capire il punto di articolazione fra una trattazione fenomenologica dell'immaginazione e il suo utilizzo ermeneutico all'interno della teoria dell'azione, ma anche quella di giustificare la nostra originaria intuizione intorno all'introduzione della nozione di «performativo» per pensare un'estetica ricœuriana.

Vedremo infatti come la teoria dell'azione in Ricœur sia alimentata da una profonda ripresa della dottrina degli enunciati performativi di Austin e Searle, mostrando che riflettere sull'estetica ricœuriana è sì questione di produttività immaginativa, ma anche di produttività propriamente linguistico-pragmatica. Di fatti, proprio l'intuizione intorno all'esistenza di enunciati performativi – al significato che si fa azione – ci consentirà di comprendere come l'indagine intorno all'elemento produttivo della questione estetica ricœuriana non possa essere ridotto a quella che interroga la capacità di generazione di *ficta*. Piuttosto, tale intuizione ci permetterà di interrogare una dimensione dell'esperienza più fondamentale, articolata attorno all'idea che il significato dell'esperienza possa coincidere con essa stessa – come pare essere già nello sviluppo di una teoria ricœuriana del simbolo (cfr. *infra* 4.3.1) –, o meglio con il divenire azione – come invece mette bene a tema la ripresa e studio della proposta di Austin e Searle (cfr. *infra* 4.3.2).

Anche dopo questo percorso, tuttavia, potrebbe rimanere nel lettore il sentimento che accostare in modo diretto la riflessione sull'estetica ricœuriana alla nozione di «performativo» sia in fondo sorprendente.

---

[17] Tale discussione fu una trasmessa su *France Culture* per il programma *Le bon plaisir* (9 marzo 1985). Oltre Ricœur e Castoriadis, erano anche presenti in quel contesto Olivier Mongin e Jean-Marc Ferry (P. Ricœur e C. Castoriadis, *Dialogo sulla storia e sull'immaginario sociale*, Jaca Book, Milano 2017; originariamente P. Ricœur e C. Castoriadis, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, Éditions EHESS, Paris 2016). Curiosamente, al di là di questo momento, un confronto diretto con le posizioni di Castoriadis è però largamente assente nella filosofia di Ricœur, obbligando la critica a ricostruirlo a posteriori. Si confronti dunque J. Michel, *Ricœur et ses contemporains : Bourdieu, Derrida, Deleuze, Foucault, Castoriadis*, puf, Paris 2013; e François Dosse, «L'imaginaire social comme moteur de l'histoire chez Ricoeur et Castoriadis», in P. L. Lecis, G. Lorini, V. Busacchi, P. Salis e O. G. Loddo (a cura di), *Verità Immagine Normatività*, Quodlibet, Bologna 2017, pp. 179-208; e J.-L. Amalric, «Ricœur, Castoriadis: The Productive Imagination between Mediation and Origin», in S. Adams (a cura di), *Ricœur and Castoriadis in Discussion: On Human Creation, Historical Novelty, and the Social Imaginary*, Rowman and Littlefield, Lanham 2017, p. 77-110.

Proprio di questo confronto ci occuperemo dunque nel quinto capitolo della tesi, il più esplorativo, ma anche il più stimolante per tentare una necessaria riappacificazione di due paradigmi di pensiero che per lungo tempo si sono pensati contrapposti – quello ermeneutico e quello di un'estetica del performativo.

La nozione stessa di «performativo», infatti, non è certo nozione tale da presentarsi univocamente al suo pubblico: nella sua evoluzione, essa si emancipa rapidamente da un quadro di riferimento puramente linguistico, lasciando emergere nuovi ordini di problemi, legati a discipline differenti dalla linguistica e dalla filosofia. Pur sorgendo all'interno di un'analisi sul linguaggio, infatti, tale nozione viene sin dall'inizio traghettata verso altre tradizioni di studio – per esempio antropologiche, storiche, psicologiche –, basandosi sull'idea che «la scoperta del "performativo" riposa sull'idea che le enunciazione possano essere viste nello studio della cultura come performance»[18] e rendendo così ardua una ricostruzione coerente della sua genesi teorica.

Tale nozione lega dunque la propria fortuna a quella di un altro concetto lei affine: quello di «performance», che finisce per aumentarne la gamma semantica di applicazione, radicandone il significato all'interno dei cosiddetti «*performance studies*» e più in generale di quell'approccio delle scienze sociali che considera la «performance come un paradigma di tutti i processi sociali».[19] L'antropologo Dwight Conquergood sottolineava così già agli inizi degli anni Novanta una «svolta» performativa negli studi di scienze sociali che potevano trovare in essa «un'alternativa all'approccio atemporale, decontestualizzato e appiattito del positivismo testuale»[20]. Con lui, si schieravano quindi, nel loro rispettivo campo di ricerca, per esempio anche gli storici Jürgen Martschukat e Steffen Patzold invocando un «cambio di paradigma che si orientasse all'osservazione delle azioni più che dei testi».[21]

È stata, così, proprio questa vocazione *inter-* e *trans*-disciplinare della nozione di «performativo» ad averne determinato la rapida fortuna, al punto da assumerla quale perno di una delle molteplici «svolte» (*turn*) che hanno contrassegnato il pensiero contemporaneo. Accanto a quella «testuale», «spaziale» o «visuale», la cosiddetta «svolta performativa» ha preteso non solo di superarle, ma di mettere in luce nuove dimensioni teoriche e pratiche dei loro oggetti d'indagine.[22] Sostituendo all'esperienza del testo, dell'immagine o della spazialità quella della *performance*, essa ha voluto portare al centro della riflessione – filosofica, ma non solo – un diverso modo di interrogare questioni canoniche all'interno delle più disparate discipline: la nozione di identità, di fatto socio-economico, di rituale e persino di testo stesso diventano nozioni non più da considerarsi nelle loro caratteristiche fisse, ma

---

[18] U. Wirth (a cura di), *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt 2002.

[19] R. Schechner, «Victor Turner's Last Adventure», in *Anthropologica* 27 (1/2), (1985), pp. 190-206. Lo stesso Schechner insisterà poi sulla centralità della nozione di «performance» come nozione cardine per definire quella di «performativo». Schchener insiste sul fatto che «performativo» è una nozione «spesso utilizzata per indicare qualcosa "come una performance"» (R. Schechner, *Performance Studies: an Introduction*, Routledge, Abingon 2013). Fisher-Lichte, dal canto suo, benché sottolinei che un'estetica del performativo debba essere un'estetica del teatro e dell'*arte*, pone al centro della sua analisi l'esperienza dello *spettacolo*, approfondendo essa come caso paradigmatico per delineare i contorni della nozione di performativo (E. Fisher-Lichte, *Estetica del performativo*, Carocci, Milano 2014).

[20] In D. Conquergood «Poetics, Play, Process, and Power: The Performative Turn in Anthropology», in *Text and Performance Quarterly*, 9 (1), (1989), pp. 82–88; e soprattutto D. Conquergood, «Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics», in *Communication Monographs*, 58 (2), (1991), pp. 179–194.

[21] J. Martschukat e S. Patzold (a cura di), *Geschichtswissenschaft und «performative turn»: Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Böhlau, Cologne/Weimar/Wien 2003.

[22] Numerosi sono i cosiddetti «turn» che hanno costellato gli ultimi decenni del secolo scorso: nessuno con pretesa di definitività, essi sono stati spesso una modalità per indicare alcune tendenze della riflessione interna alle scienze umane e alla filosofia rispetto ai propri oggetti di indagine. Si potrebbe in effetti sostenere che essi trovano la loro giustificazione teorica nell'idea post-moderna di una «fine della validità definitiva di una data narrazione» e dunque nel continuo sopravvenire di nuovi paradigmi di indagine (in J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 2014). Così ad un «interpretive o textual turn», in cui al centro era l'oggetto in quanto interpretato, si avvicendavano un «performative turn», uno «spatial turn» o un «visual turn» in cui l'oggetto era rispettivamente considerato nel suo aspetto sensibile, spaziale o visuale. Senza entrare nel merito di queste distinzioni, si limitiamo a rinviare ad un volume panoramico sull'argomento D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, De Gruyter, Berlin 2016, mettendo in luce il punto fondamentale ai nostri occhi: l'idea che la progressiva insorgenza di questi «turn» fosse sintomatica rispetto ad una presunta «enfasi» sul paradigma testuale per l'interpretazione della cultura.

secondo la loro genesi, in un approccio sostanzialmente basato sulla sottolineatura del rapporto fra l'oggetto di studio con l'ambiente spaziale e culturale in cui si colloca.[23]

Tuttavia, proprio questo trasversale utilizzo del termine «performativo» in campi d'indagine così disparati e così distanti dal luogo d'origine di quel termine, ha finito per generare anche un'importante e forse prevedibile ambivalenza. Marvin Carlson poneva così in luce, già a metà degli anni '90, che l'unico approccio utile alla questione potesse essere quello di offrire una «panoramica generale e uno sfondo storico utile a suggerire i principali approcci e campionare le manifestazioni significative in questo campo complesso».[24] Semantizzare la parola «performativo» diventava dunque non solo questione di capire cosa fosse una *performance* più che il linguaggio, ma anche ammettere che sotto il grande cappello dei *Performance Studies* finivano gli oggetti di studio più disparati. Il performativo diventava così una componente – seppur essenziale – di una vasta gamma di esperienze e pratiche denominate «performative». Così, anche se Schechner proponeva una certa sistematizzazione di questi fenomeni in nome della considerazione dell'azione *come performance*, egli stesso ammetteva che i *Performance Studies* «qualunque cosa fossero, non sono esattamente quello sono prima di esserlo e non lo saranno esattamente dopo»[25].

In questo quadro molto complesso, si riconosceva dunque alla nozione di «performativo» una sorta di doppio statuto: da un lato gli si tributavano gli onori di aver strutturato un paradigma epistemologico incentrato sulla *performance* e, quindi, di essere una dimensione essenziale ed onnipervasiva degli stessi *performance studies*; dall'altro però, ne si restringeva l'analisi alla sola filosofia del linguaggio e alle sue implicazioni politiche, lasciando intendere un'importanza solo relativa rispetto al dibattito che poi avrebbe animato l'intero campo dei *performance studies*. Non senza ironia, potremmo infatti notare che la modalità più naturale di interrogare la nozione di «performance» sia quella di accostarle la nozione di «teatralità» e non quella di «performativo».[26] D'altronde, tanto la trattazione di Carlson quanto quella di Schechner riservavano all'analisi del performativo una sezione all'interno di una trattazione ben più ampia dedicata ad altri aspetti della *performance*. La *performance* diventava così una sorta di «materializzazione» del performativo, nella misura in cui i suoi studi mettevano a tema una vastissima gamma di manifestazioni dell'azione, laddove un'analisi sul performativo rimaneva legata all'intuizione del farsi di quest'ultima.

Nondimeno, nonostante una tale estrema complessità nella definizione del campo di studio del «performativo», andrebbe rilevato che esso sembra comunque *raccogliersi ad unità attorno alla sua istanza critica*. Si potrebbe cioè dire che una filosofia del performativo avrebbe difficoltà a dire quale evento possa essere considerato performativo, ma sicuramente esso *non* sarebbe un testo. O, meglio: esso potrebbe essere un testo, ma solo nella misura in cui venga considerato nei suoi aspetti performativi: nel suo venir letto, riattualizzandosi di volta in volta e, per questo, negando qualcosa come il suo carattere di fissazione.

> Così, nei suoi significati più antichi e più attivi, un testo è il prodotto di un'abile unione di materiali diversi per creare una materia unica, flessibile, intera e forte. Coloro che realizzano testi sono sia artisti che artigiani. […] Intesi in modo

[23] *Ivi,* pp. 86 e ss.

[24] M. Carlson, *Performance. A critical introduction*, Routledge, Abingdon 2017, p. 13

[25] R. Schechner, *Performance studies*, cit., p. IX (*trad. leggermente modificata*). L'autore sosteneva, cioè, che se qualcosa *è* una performance in nome di un determinato contesto e norma culturale – pensiamo per esempio ad uno spettacolo – altro lo è meno, ma può essere considerato *come* tale, nella misura in cui può essere visto sotto una determinata prospettiva. Ecco che allora, per stare all'esempio di Schechner, una mappa geografica può essere vista come una performance dei rapporti di potere e non solo come una rappresentazione dello spazio fisico (*ivi,* pp. 38-42.).

[26] J. Katherine, «Performance and performativity», in V. Agnew, J. Lamb e J. Tomann (a cura di), *The Routledge handbook of reenactment studies. Key terms in the field*, Routledge, Abingdon 2019, pp. 169-172.

> performativo, i testi sono sistemi di segni e/o simboli trasformabili e flessibili. Ogni testo invita a essere rifatto in nuovi testi. Questo si rivela essere il caso, soprattutto per quanto riguarda i testi utilizzati in o come spettacoli.[27]

Benché discusso all'interno dei *Performance studies*, il paradigma del testo rimaneva infatti un bersaglio critico qualora lo si caratterizzasse tramite l'idea di fissazione e ripetitibilità del significato – come peraltro intendeva la tradizione ermeneutica. Al contrario di una *performance*, il «modello del testo» diveniva così un modo per indicare la possibilità di fissarsi del significato e, con essa, la possibilità di essere ripreso esattamente così come lo si era lasciato. Già nel 1930 Max Hermann, precursore di tante intuizioni sulla teatralità che Fisher-Lichte farà proprie nella sua *Estetica del performativo*, era chiarissimo, sostenendo che il senso di uno spettacolo si trovasse nella volontà di superare l'idea che essa attualizzasse un testo, ritrovando il «corpo reale» e lo «spazio reale».[28]

Dato questo contesto, dovremmo concludere allora che una riflessione sull'estetica ricœuriana sembra, a tutti gli effetti, porsi dall'altra parte della linea che divide il paradigma della testualità da quello della *performance*, soprattutto se con quest'ultimo si dovesse intendere – come spesso tendono a fare tanti studi contemporanei– «tutto ciò che non è scritto» o «un atto che non può essere ridotto a un testo».[29]

D'altra parte, un campo di studi così vasto sembra annunciare al suo interno delle questioni che non possono essere semplicemente ricondotte alla contrapposizione di paradigmi epistemologici differenti, peraltro subordinando sotto il cappello di «performance» una serie di manifestazioni talmente differenti da far dubitare gli stessi suoi teorici dell'unitarietà di questa categoria per definire quella di «performativo». Ci pare allora che almeno due ordini di problemi attraversino gli studi che si rivolgono alla tematizzazione di quest'ultima nozione: il primo riguarda il passaggio che essi compiono da un ambito di applicazione tutto sommato ristretto – l'analisi del linguaggio – a quello di un paradigma di studio trasversale a molteplici domini del sapere. Il secondo concerne invece il rapporto che intercorre tra le nozioni di «performativo» e di «performance», la cui sovrapposizione rischia di oscurarne alcune importanti differenze, inglobandole l'una nell'altra. Abbiamo già infatti accennato che spesso le analisi dei cosiddetti *Performance Studies* tendono a giustificarsi in nome di una riflessione filosofica sulla nozione di «performativo», attribuendole però un ruolo comunque non sempre centrale.

Si tratterà allora, nell'ultimo capitolo (cfr. *infra* cap. 5), di affrontare le questioni che sono progressivamente emerse in questa pur breve trattazione sugli sviluppi della nozione di «performativo», poiché comunque abbiamo scommesso sul fatto che, nonostante il quadro molto complesso, una sua certa declinazione possa essere adeguata a rendere conto dei contorni di un'estetica ricœuriana. Ripercorrere filosoficamente la sua genesi, pertanto, crediamo potrà aiutare a capire non solo il punto di articolazione con quella di «performance», ma anche a vedere come essa possa interagire con quel paradigma ermeneutico-testuale – che Ricœur ha contribuito a fondare – tanto avversato da una certa parte dei teorici dei *Performance Studies*, quanto da quella dello stesso performativo. Ciò che reputiamo più adeguato fare sarà dunque ipotizzare quale possa essere lo snodo filosofico che ha governato il passaggio dall'originaria intuizione circa il carattere performativo del linguaggio, alla sua applicazione nei vari dominii coperti dai *Performance Studies*, collocando in questo conteso la riflessione di Ricœur. Essa apparirà dunque

---

[27] R. Schechner, *Performance. An introduction*, cit., p. 227 (*trad. nostra*).

[28] M. Herrmann, *Das theatralische Raumerlebnis*, in C. Steffan (a cura di) *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft: Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*, Max Niemeyer Verlag, Berlin 1998, pp. 270-281. Più recentemente, l'idea di un «superamento» del testo come prerogativa degli studi sulla performatività può essere ritrovata con chiarezza, per esempio in ambito musicale, in R. Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, Oxford 1995; ripreso poi, nel tentativo di fissare la nozione di «performativo» in relazione a quella di «performance», in C. Jeanneret, *Performance et performativité*, in A.-M. Goulet, J. M. Domínguez e Élodie Oriol (a cura di), *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)*, Publications de l'École française de Rome, Rome 2021.

[29] *Ivi*, p. 52

come non estranea ad un'indagine sul performativo, ma non interessata agli sviluppi derridiani prima e butleriani poi, decisamente più sensibili all'idea di intendere il «performativo» come «materializzazione di una *performance*». In altre parole, giungeremo a mostrare che la riflessione ricœuriana fa un uso decisivo dell'intuizione della performatività, sviluppando un'analisi non interessata agli sviluppi marcatamente teatrali di questa nozione, ma rimanendo legata a quelli perlopiù contestuali. In altri termini ancora, ci orienteremo verso un'analisi parziale della nozione di «performativo», che ne torni però a questionare alcuni dei suoi elementi fondamentali, nella convinzione che proprio in essi si diano le coordinate fondamentali per un ripensamento critico anche dei suoi sviluppi più recenti e una via di dialogo con paradigmi di pensiero differenti e, su tutti, quello ermeneutico-testuale ricœuriano. Ma stiamo forse anticipando troppo, laddove è invece necessario proseguire con ordine. Prima di arrivare qui, sarà infatti necessario impegnarci in quella lunga traversata che ci darà forse qualche coordinata più certa sulla possibilità di pensare se non un'estetica ricœuriana, almeno il suo poter divenire questione.

PRIMA PARTE
Per un'estetica nell'opera di Ricœur

1. Un'estetica narrativo-semiotica

È nel contesto di due interviste rilasciate fra il 1994 e il 1996 e oggi raccolte sotto i significativi titoli de *L'esperienza estetica* e «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica»[1] che Paul Ricœur dedica alcune riflessioni esplicite alla questione estetica.

Essa era stata fino a quel momento come nascosta all'interno del panorama di riflessione del filosofo che – come già anticipato in introduzione – anche laddove utilizza concetti propri della tradizione estetica, li integra all'interno del suo generale approccio linguistico ed ermeneutico. Se dunque, per esempio, una riflessione sul fare artistico poteva essere ritrovata nella proposizione filosofica di Ricœur – ammesso e non concesso che possa ad essa ridursi un'indagine sull'estetica – essa doveva anche sempre riconoscersi integrata all'interno di altri orizzonti di indagine: la teoria della *mimesis*, in *Tempo e racconto*, era una parte di una più generale indagine sulla nozione di tempo; ne *L'imagination*, le ricerche condotte sull'omonimo concetto – uno dei più grandi temi di riflessione per l'estetica occidentale – diveniva innanzitutto interessante dal punto di vista della creazione linguistico-poetica e, parallelamente, delle sue implicazioni sociali. Le *Conferenze su ideologia e utopia*, completamento di quel corso, rendevano poi bene tale traiettoria, così come i brevi passaggi sull'arte nel celeberrimo dialogo intrattenuto sulla nozione di «immaginario sociale» fra Ricœur e Castoriadis nel 1985.

Nel prosieguo della ricerca sarà possibile affrontare in maniera più sistematica tutti questi aspetti, inquadrandoli in quelle linee di ricerca già accennate in *Introduzione*. Per ora, infatti, concentriamoci su quei due testi dove l'estetica sembra essere fatta oggetto specifico di indagine. In essi, emerge chiaramente come la riflessione estetica in Ricœur risulta, nella migliore delle ipotesi, del tutto ancillare rispetto ad altri interessi teorici. Se essa non prende forma nemmeno quando vengono toccati alcuni dei temi centrali della tradizione estetica occidentale – la *mimesis* o l'immaginazione –, parrebbe addirittura vano intraprendere una ricerca volta a delineare i contorni di una vera e propria estetica ricœuriana. Del resto, come anticipavamo, anche la letteratura critica, persino nelle sue espressioni più sensibili a tale obiettivo, non ha potuto che rimanere vincolata al metodo e alle priorità dello stesso autore. Così Samuel Lelièvre, già nel 2019, tentando una prima sistematizzazione di una possibile estetica in Ricœur,

[1] Le due interviste fanno oggi parte, rispettivamente, delle raccolte *La critica e la convinzione* e *Philosophie, éthique et politique.* (ed. francesi: P. Ricœur, *La critiaue et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Pluriel, Paris 2011; P. Ricœur, *Philosophie, éthique et politique*, Seuil, Paris 2017). Come si evince dalla citazione, solo il primo gruppo di interviste è stato anche tradotto interamente in italiano, pur essendo da qualche anno (2015) presente la traduzione italiana del testo, per noi fondamentale, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica». Questa disparità è giustificabile anche alla luce della differente storia editoriale dei due testi: il primo raccoglie le interviste rilasciate da Ricœur fra il 1994 e il 1995 a Chatenay-Malabry ed è pensato già in vista della pubblicazione quasi come un secondo testamento spirituale su «temi sui quali non ho scritto, precisamente perché il pensiero non è arrivato al livello di formulazione e rigore cui tengo generalmente» (P. Ricœur, *Da Valence a Nanterre*, in P. Ricœur, *La critica e la convinzione*, Jaca Book, Milano 1997, pp. 19-70, in part. p. 20). Al contrario, il secondo è una raccolta di interviste edita postuma, che raccoglie materiale fino a quel momento non pubblicato o di cui, come nel caso di *Le arti, il linguaggio e l'estetica ermeneutica*, era prima apparsa la traduzione inglese (come era stato prima per *L'esperienza estetica* in P. Ricœur, «Aesthetic experience», in *Philosophy and social criticism,* 24 (2-3), (1998), pp. 25-39; e P. Ricœur, «Arts, language and hermeneutical aesthetics: Interview with Paul Ricoeur (1913-2005)» in *Philosophy and Social Criticism*, 36 (8), (2010), pp. 935-951). Ad ogni modo, nel testo, si farà riferimento alle rispettive traduzioni italiane oggi contenute in P. Ricœur, *L'esperienza estetica*, in P. Ricœur, *La critica e la convinzione*, cit., pp. 239-257; e P. Ricœur, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», in *Logoi.ph*, I (2), (2015), pp. 41-59.

ammetteva che non ne si potesse parlare propriamente e che, per questo, fosse preferibile limitarsi a indagare con maggiore cautela una «trattazione ricœuriana dell'estetica».[2]

Da questo punto di vista, allora, anche i due testi che qui prenderemo in considerazione non fanno eccezione: tutte le nozioni lì richiamate sono nozioni che Ricœur non solo aveva già introdotto per fondare la sua riflessione ermeneutica sul linguaggio, ma che ora gli servono per suggerire l'idea che l'esperienza estetica esista solo in quanto essa stessa forma di linguaggio. Non sono poi solo le specifiche concettualità richiamate in quei testi a sostenere questa tesi, ma anche e forse soprattutto la cronologia redazionale degli scritti: composti tardivamente e sotto forma di intervista, essi si pongono alla fine di un cammino filosofico che aveva dichiaratamente dedicato gran parte del proprio sforzo a pensare il linguaggio e la sua capacità narrativa, poiché dichiaratamente voleva vincolarsi alla proposta di un'ermeneutica del testo e dell'azione. Una riflessione sull'esperienza estetica non potrebbe dunque che inserirsi in questo contesto, tratteggiando una traiettoria tutto sommato chiara ed effettivamente vicina a quella «trattazione ricœuriana dell'estetica» individuata da Lelièvre: da un'analisi generale sul linguaggio e le sue forme proprie – la testualità innanzitutto – ad una sua applicazione in aree di interesse specifiche, come appunto l'estetica filosofica.

D'altra parte, però, questi testi rimangono un prezioso *unicum* nella produzione di Ricœur. È solamente in essi, infatti, che vediamo per la prima volta percorso esplicitamente un tentativo di applicazione delle sue precedenti analisi ermeneutico-linguistiche a qualcosa come una questione estetica in generale ed è, quindi, solo in essi che sarà possibile verificare un po' più da vicino – e non solo come mera deduzione – l'idea di un'esperienza estetica in quanto esperienza eminentemente linguistica. Solo in essi, in altre parole, sembra apparire nella riflessione ricœuriana il termine «estetica» utilizzato in senso proprio, nel senso cioè di «teoria estetica». Data la loro tardiva redazione e il carattere frammentario, tuttavia, la loro lettura impone forzatamente alcune considerazioni preliminari.

Innanzitutto, questi testi appaiono come un – breve – completamento dovuto all'opera filosofica dell'autore, più che un suo effettivo orizzonte. La forma stessa dell'intervista sembra avere più a che fare con un interesse *dei lettori* per la (non) presenza dell'estetica nell'opera di Ricœur che con un suo preciso progetto di analisi. Come dicevamo, infatti, nel 1994 sono già stati pubblicati gli studi maggiori del filosofo – *Della interpretazione*, La *metafora viva*, *Tempo e racconto*, *Sé come un altro* – laddove una riflessione sull'estetica è presente solo attraverso alcuni concetti comunque

[2] Come ben ricorda Samuel Lelièvre, la questione decisiva rimane situare un'eventuale «estetica ricœuriana» in rapporto alla sua riflessione generale sulla poetica: ad un sapere, cioè, che faccia della costruzione del testo letterario il suo centro d'indagine e che fornisca sempre, per Ricœur, il termine di paragone per pensare l'arte e l'estetica. Da questo punto di vista, i tentativi della critica hanno oscillato fra due poli: o ritenere che esistesse qualcosa come un'«estetica ricœuriana», ritrovandola ogni qual volta Ricœur lasciava intendere un'estensibilità ad ambiti non verbali delle proprie riflessioni sul poetico; oppure negare l'esistenza di un'«estetica ricœuriana» in nome di un suo *completo* riassorbimento nella riflessione sul poetico. La prima scuola di pensiero rimane trova oggi una sorta di conferma critica nell'opinione di Amalric, autorevole interprete della questione che più di tutte segna l'articolazione fra poetico ed estetico nella pagina di Ricœur: lo statuto (linguistico) dell'immaginazione. Si tratta di cogliere che un allargamento di una teoria dell'immaginazione *linguistica* ad altre forme artistiche oltre quella testuale la faccia urtare «con i suoi limiti fondamentali», generando così una questione intorno ad un impossibile riassorbimento dell'elemento non verbale in quello verbale; in J.-L. Amalric, *Vers une théorie générale de l'imagination*, cit. La seconda trova invece nel celebre R. Rochlitz e C. Bouchindhomme (a cura di), *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, Éditions du Cerf, Paris 1990 le sua voce più autorevole: Ricoeur non può elaborare compiutamente un'estetica perché la sua riflessione poetica rimane preponderante. Per parte sua, Lelièvre si impegna in una tesi mediana che, al posto di ricercare lo specifico luogo dell'estetica ricœuriana, si impegna nello sviluppare una filosofia ricœuriana dell'estetica: una filosofia, cioè, che non cerca di isolare l'estetica come campo autonomo, ma, non negandola, la intreccia strettamente con altre dimensioni del pensiero ricœuriano, in particolare la poetica, l'etica e l'ontologia. In S. Lelièvre, «La philosophie ricœurienne de l'esthétique entre poétique et éthique», cit. Di questo approccio, crediamo dunque che il frutto più maturo possa dunque essere considerata la proposta estetico-ermeneutico formulata da Johann Michel, citata nel corpo del testo, e tutta tesa a sviluppare un allargamento estetico alla questione dell'immagine delle intuizioni ermeneutiche di Ricœur sul testo e sull'azione. In J. Michel, *Lire les images*, cit., pp. 111-146.

utilizzati *per* e integrati *all'interno di* più ampio orizzonte ermeneutico di indagine. Si pensi, per esempio, a nozioni cardine qui richiamate come quelle di «*mimesi*» e «opera». Esse vengono sì riprese nel corso di queste interviste, ma rimandano ad altri luoghi della produzione autoriale dove sono state già declinate in modo ben più diffuso e all'interno di un orizzonte d'indagine che mirava ad interrogare questioni di carattere ermeneutico ed antropologico.[3]

Inoltre, a causa della loro quantità e disparità, un'analisi orizzontale che insistesse su tutti i temi d'indagine ai quali l'autore qui si rifà sarebbe – crediamo – inefficace. Essa porterebbe fuori strada il lettore che si interrogasse sulla presenza della questione estetica in Ricœur, disperdendolo in una grande quantità di rimandi interni (ed esterni) alla sua produzione.

A fronte di questa situazione, quello che dunque ci è sembrato più efficace proporre dal punto di vista metodologico per impostare una riflessione intorno al tratteggiarsi di un'estetica ricœuriana è stato interrogare la *modalità generale* con la quale l'autore affronta le domande postegli dai suoi interlocutori. Si è infatti voluto evitare di privilegiare la riconduzione (arbitraria) della questione estetica ad una sola delle tematiche sopra richiamate, sostituendo almeno in un primo momento alla domanda «che cosa Ricœur dice dell'estetica?» con quella «che cosa Ricœur *fa* quando parla di estetica?».[4] Solo successivamente, commenteremo dal punto di vista concettuale questa impostazione.

1.1. L'opera

1.1.1. Un modo di procedere

Esiste – crediamo – un elemento che dà l'occasione di unire l'inevitabile eterogeneità degli spunti richiamati nelle due interviste. Esso è il continuo confronto fra la riflessione sull'estetica e l'*opera d'arte*. Quest'ultima, infatti, prima di essere un nodo concettuale, è in quel contesto un termine di paragone e un modo di procedere nelle risposte dell'autore.

È il caso, per l'appunto, dell'impostazione adottata in *Esperienza estetica*, dove l'autore comincia il contributo passando in rassegna i suoi personali gusti in materia, di fatto ancorando ad essi le analisi di lì successive dedicate alla *metaforicità* e alla capacità di *messa in intrigo* proprie dell'opera d'arte. Oppure, nonostante inizialmente l'impostazione sia maggiormente teoretica, è anche il caso di «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica»: l'autore qui contrappunta tutte le proprie tesi con un cospicuo numero di esempi tratti dalla pittura e dalla musica, legando ad esse delle importanti considerazioni sulla *comunicatività* dell'opera d'arte. Questa impostazione sarà così mantenuta fino al celebre testo pubblicato postumo, «Architecture et narrativité», in cui Ricœur si impegna a

[3] A queste, vengono poi affiancate tutta un'altra serie di questioni che seguono la medesima traiettoria: seppur qui richiamate, esse trovano maggiore approfondimento all'interno di riflessioni dell'autore dal carattere esplicitamente *non estetico*. Un riassunto schematico dei temi toccati si trova per esempio in A. Caputo, «Paul Ricoeur e l'ermeneutica delle arti. Dalla singolarità dell'opera alla singolarità della vita», in *Logoi.ph*, 1 (2), (2015), pp. 96-108.

[4] La sottolineatura di questo approccio quasi pragmatico nel procedere ricœuriano ci pare da tenere in debito conto anche alla luce di quanto dichiarato da Olivier Abel, allievo di Paul Ricœur e promotore del *Fonds Ricœur* di Parigi. In un intervento poi parzialmente riportato dal teologo francese Jerome Cottin egli ha infatti dichiarato che Ricœur intrattenesse un rapporto pratico con l'arte, fruendone più che aprendo su di essa un'interrogazione teorica diretta: «Ricœur 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 Ricœur: andava a tutte le esposizioni, comprava tutti i cataloghi». Originariamente in J. Cottin, *Métaphore et esthétique dans la pensée de Paul Ricoeur*, in D. Frey (a cura di), *La réception de l'œuvre de Paul Ricoeur dans les champs de la théologie*, LIT Verlag, Berlin 2013, pp. 105-115. Oggi si può leggere la traduzione italiana di Annalisa Caputo in J. Cottin, «Metafora e estetica nel pensiero di Paul Ricœur», in *Logoi.ph*, 1 (2), (2015), pp. 130-138. La citazione di Abel si riferisce al seminario *Théologie et éthique des Images*, tenutosi alla Facoltà di Teologia protestante di Parigi, nel marzo 2007.

sviluppare un'analogia fra costruzione architettonica e costruzione di un intrigo narrativo, sottolineando che «un'opera architettonica è quindi un messaggio polifonico offerto a una lettura che è insieme totalizzante e analitica. Lo stesso vale per l'opera architettonica e per la messa in scena che, come abbiamo visto, non riunisce solo eventi, ma punti di vista, come cause, motivi e casualità».[5]

A fortiori dovremmo allora dire che l'approccio ricœuriano all'estetica vive di un forte ancoraggio con la specificità dell'opera d'arte: alle figure e ai colori su una tela così come al materiale scultoreo o musicale.

A fronte di ciò, ci è così sembrato profondamente significativo tenere in considerazione questa modalità di procedere. In essa, infatti, sembra come se l'autore volesse mettere alla prova il suo generale modello linguistico ed ermeneutico, portandolo di volta in volta a confrontarsi con la concretezza di un'opera d'arte e con i suoi aspetti non forzatamente verbali. Come vedremo nel capitolo quarto, l'autore si spingerà addirittura a pensare che la sua propria teoria dell'immaginazione possa essere meglio apprezzata solo quando traguardata a partire dall'«opera d'arte».[6]

Ma non è tutto: la scelta di orientare la nostra indagine a partire dalla specifica *modalità* di approccio ricœuriana alla questione estetica è motivata da un secondo ordine di ragioni.

Le opere d'arte, infatti, non sono per Ricœur solo una presenza continuamente richiamata nel contesto delle due interviste, ma anche un vero e proprio oggetto di analisi attorno al quale egli aveva già lavorato in alcuni essenziali testi contenuti in *Dal testo all'azione*.[7] L'«opera d'arte» si pone così, ad un tempo, come un *modo di procedere* ed una *nozione trasversale*, permettendoci di utilizzarla per l'esplorazione di un campo di indagine tutto sommato nuovo per Ricœur – quello dell'estetica. Il punto è decisivo: ricondurci ad un'analisi sull'opera, infatti, ci permette di dare le coordinate generalissime – ma già del tutto estetiche – per valutare quella dicotomia fra dimensione materiale-produttiva e inquadramento linguistico-ermeneutico in cui qualcosa come un'estetica ricœuriana deve collocarsi (cfr. *infra* §4.1.3).

1.1.2. Una nozione trasversale

Nelle due interviste considerate emergono dunque tre caratteristiche fondamentali che Ricœur ascrive alla nozione di «opera d'arte».

La prima, delineata in apertura de *L'esperienza estetica*, è la sua capacità di tenere insieme molteplici livelli di senso, altrimenti dispersi ciascuno in una descrizione separata: l'opera d'arte manifesta, cioè, un carattere polisemico. Richiamandosi, infatti, alla viva esperienza della scultura *Atom piece* di Henry Moore,[8] l'autore sostiene che in essa si abbia a che fare con l'intenzione di «raccogliere insieme tutti gli aspetti che altrimenti si perderebbero nelle descrizioni del protagonista o degli eventi»:[9] in essa, appunto, riconosciamo la testa di uno scienziato o la sagoma di un atomo, o i contorni di un'esplosione nucleare. Essa è capace di una *strutturazione polisemica* dei propri elementi (l'atomo, lo scienziato, l'esplosione nucleare), ponendosi come una totalità capace di unire sensatamente livelli di

[5] P. Ricœur, «Architecture et narrativité», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 7 (2), (2016), pp. 20-30, in part. p. 25.
[6] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 311.
[7] Ci riferiamo qui innanzitutto a P. Ricœur, *La funzione ermeneutica della distanziazione,* in P. Ricœur, *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano 2016, pp. 97-114. Il saggio venne pubblicato in una prima versione nel 1975 all'interno di una collettanea che già conteneva altri due importanti saggi di Ricœur dedicati alla teoria dell'interpretazione (*Il compito dell'ermeneutica* e *Ermeneutica filosofica ed ermeneutica biblica*) poi entramb confluiti ne in *Dal testo all'azione*. In F. Bovon e G. Rouiller (a cura di), *Exegesis. Problèmes de méthode et exercises de lecture*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel 1975.
[8] H. Moore, *Atom Piece (Working Model for Nuclear Energy)*, 1964-1965, bronze, 120cm, Berlin, Bildgiesserei Hermann Noack, LH 525 cast 6.
[9] P. Ricœur, *L'esperienza estetica*, cit., pp. 239-240.

senso di per sé separati e normalmente accostabili solo attraverso una mera giustapposizione di discorsi differenziati.

A fianco di questa prima caratteristica ve n'è poi una seconda, che Ricœur mette a fuoco verso la fine de *L'esperienza estetica*, per poi riprenderla in apertura ad «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica». Essa costituisce, di fatto, il nodo essenziale della sensibilità estetica ricœuriana e si pone come una diretta elaborazione del discorso kantiano sul giudizio riflettente.

> Il successo di un'opera d'arte risiede nel fatto che un'artista abbia colto la singolarità di una congiuntura, di una problematica, rispondendovi in un unico gesto. […] È come se fosse stato necessario per Cézanne rendere giustizia a qualcosa che non fosse l'idea di montagna, ma che rappresentasse la singolarità di *questa* montagna, qui ed ora.[10]

La seconda caratteristica che Ricœur riconosce all'opera è dunque quella di porsi come se fosse una *risposta alla necessità di esprimere il carattere singolare dell'esperienza*, rendendosi essa stessa singolare. Come Ricœur avrà a dire in «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica»: «l'opera d'arte ha la singolarità della sua strutturazione»,[11] perché essa si pone come risposta al problema posto dalla resa della radicale fuggevolezza dell'esperienza. L'insieme delle tele di Cézanne dedicate alla montagna Saint Victoire rende bene questa idea: tutte diverse, poiché tutte *singolarmente* tese a dire la continua sfuggevolezza di una montagna nel suo *hic et nunc*, come se fosse possibile vederla per ciò che rimaneva al di fuori di ogni sua possibile categorizzazione, rispondendo alla domanda: «cosa rimane dell'esperienza della montagna Saint Victoire una volta che sia stata categorizzata come esempio tipico esempio dei rilievi montuosi di Aix-en-Provence?».

La capacità di tenere insieme tanti livelli di senso diviene così strumentale a questa seconda caratteristica, rendendo possibile riconoscere l'opera come capace di darsi in quanto risposta singolare all'espressione della singolarità dell'esperienza.

D'altra parte, però, non è solo dal lato del processo creativo che vengono delineate le caratteristiche generali dell'opera d'arte. Ricœur, infatti, intravede un'ultima caratteristica fondamentale di quest'ultima, che riguarda specificamente il modo in cui l'opera di rivolge ad un pubblico. Dice infatti l'autore:

> C'è qualcosa di universale in questa singolarità. Perché, in ultima analisi, un pittore dipinge per essere visto, un musicista scrive per essere ascoltato. […]. La sua esperienza nuda e cruda in quanto tale era incomunicabile; ma, non appena può essere problematizzata sotto forma di una domanda singolare a cui si risponde adeguatamente sotto forma di una risposta anch'essa singolare, allora acquisisce comunicabilità, diventa universalizzabile.[12]

Si nota, cioè, come la capacità di risposta singolare all'espressione della singolarità dell'esperienza, debba andare incontro a un necessario *processo di fissazione, che la renda comunicabile*. Essa, appunto, non esiste se non nel momento in cui si rivolge a qualcuno. Si dà così la terza e fondamentale caratteristica dell'opera: la sua intrinseca *comunicatività*, così come verrà definita in «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica». Così l'opera, seppur in modo differente da un'oggettualità scientifica, diviene allo stesso modo oggettiva poiché non solo capace di esprimere, ma anche di rendere comunicabile il passare dell'esperienza – il suo carattere *hic et nunc*. Nel caso della musica, per esempio,

[10] P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 248.
[11] P. Ricœur, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», cit., p. 50.
[12] P. Ricoeur, *L'esperienza* estetica, cit., p. 249.

Ricœur è perfettamente esplicito a riguardo, ammettendo che essa si pone come arte capace di dire un'«emozione che è scomparsa come emozione, ma è stata preservata come opera».[13]

Sono dunque questi tre gli assi fondamentali tramite i quali Ricœur pensa l'inquadramento della nozione di «opera d'arte», facendo risalire l'artisticità manifestata nella pittura, nella scultura e nella musica, 1. alla capacità che l'opera d'arte ha di mantenere insieme polisemicamente più elementi, 2. di porsi come singolare risposta al problema della resa della singolarità dell'esperienza e, da ultimo, 3. di trovare una propria oggettività nel suo rendersi comunicabile. In altre parole, queste tre essenziali coordinate inquadrano a livello concettuale il continuo rimando alla fisicità dell'opera d'arte che Ricœur propone nelle tre interviste dedicate all'esperienza estetica.

1.1.3. Una nozione linguistica

Tuttavia, come dicevamo, seppur in un primo momento può sembrare che nel contesto delle due interviste considerate l'autore si limiti all'elenco di tre essenziali caratteristiche dell'opera d'arte, proprio queste ultime in realtà prendono un maggiore spessore richiamando le analisi ben più diffuse che l'autore dedicava alla nozione di «opera» fin dal 1975.

In effetti, ne *La funzione ermeneutica della distanziazione* e nel primo tomo di *Tempo e racconto* Ricœur aveva già introdotto la nozione di «opera», lasciando intendere al lettore qui una sua consapevole ripresa. Schematicamente, dovremmo cioè dire che, nel contesto delle due interviste considerate, Ricœur sembra seguire un movimento che non solo procede (empiricamente e concettualmente) dalla questione estetica all'opera d'arte, ma anche da quest'ultima alla riflessione sull'opera in quanto tale.

Nel '75, dunque, l'opera coincideva con una «totalità [di proposizioni N.d.A.] finita e chiusa», presentata come forma di «codificazione che si applica alla composizione stessa e che fa del discorso un racconto» il quale a sua volta riceve una «configurazione unica che ne fa un'individualità, che chiamiamo stile».[14] In altre parole, l'introduzione della categoria di «opera» applicata al testo letterario segnalava, a quel tempo, la possibilità di «oggettivazione» del discorso, capace di fissarsi in una totalità finita e chiusa di *proposizioni*, poi di strutturarsi in un intrigo narrativo codificato per *genere* e, infine, opera letteraria caratterizzata da uno *stile* specifico. A chiarire poi in modo definitivo cosa intendesse Ricœur con la codificazione del discorso in intrigo sarebbero state le analisi di *Tempo e racconto*, sviluppate quasi in contemporanea a *La funzione ermeneutica della distanziazione* e dove l'autore insisteva sull'idea di composizione di intrigo intesa come creazione di legami tra elementi narrativi eterogenei, fissando personaggi e trame.

Con questa consapevolezza, emerge allora un elemento fondamentale in direzione dell'inquadramento linguistico della questione estetica in Ricœur: la nozione di «opera» vive di un passato tutt'altro che neutro nei confronti della definizione dell'esperienza estetica. Essa è introdotta da Ricœur con un *focus* specifico sul testo letterario e, più in generale, sul discorso, venendo poi finalizzata ad una ripresa ermeneutica.

Se, infatti, l'idea di una codificazione e di coordinazione del discorso nella scrittura si ponevano come caratteristiche fondamentali dell'opera letteraria,[15] non potremmo far altro che considerarla anche come fondamento per parlare

[13] P. Ricœur, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», cit., p. 47.
[14] P. Ricœur, *La funzione ermeneutica della distanziazione*, cit., p. 103.
[15] *Ivi,* pp. 103-104.

della strutturazione polisemica in atto nell'opera artistico-figurativa. Anche in quest'ultima si tratta di coordinare l'eterogeneità degli elementi per conquistare una totalità di senso.

Allo stesso modo, se un'altra caratteristica fondamentale dell'opera letteraria deve essere la sua singolarità, ossia la capacità di essere riconoscibile attraverso uno stile, è ad essa che deve essere ricondotta l'idea di trattare l'opera d'arte come una «risposta singolare» al problema della resa del carattere *hic et nunc* dell'esperienza. Proprio quest'ultima, infatti, ricalcava da vicino quel carattere di contingenza che Ricœur aveva riconosciuto innanzitutto al discorso. Anche il comune riferimento a Granger – presente tanto nelle interviste considerate quanto ne *La funzione ermeneutica della distanziazione* – sottolineava questo punto.[16]

Infine, se per Ricœur l'introduzione della categoria di «opera» implicava un movimento di «oggettivazione» del discorso,[17] questa esigenza appare ripresa anche nel contesto della riflessione sull'opera d'arte, la quale, nel suo essere strutturalmente comunicabile, rappresenta una forma specifica di oggettivazione della creatività artistica.

Tuttavia, al di là di queste analogie, quello che ci pare importante sottolineare è il fatto che, proprio attraverso di esse, si delinea un duplice livello di analisi nei confronti di una questione estetica ricœuriana. In primo luogo, infatti, l'autore approccia tale disciplina filosofica rifacendosi alla nozione di «opera d'arte». Di volta in volta, è l'esperienza della produzione e della fruizione dell'*opera d'arte*, considerata anche nel suo aspetto più propriamente materiale, a esplicitare i tratti fondamentali di un'indagine estetica. Per questo, per esempio, viene tralasciata l'indagine di un'esperienza estetica che sorga dalla fruizione del bello di Natura o che, più in generale, abbia a che vedere con esso. In secondo luogo, dovremmo poi sottolineare che la riconduzione operata da Ricœur dall'estetica all'opera d'arte non si pone affatto in termini neutrali: piuttosto, essa si fa forte delle riflessioni che l'autore aveva già dedicato alla nozione di *opera* in quanto tale, intendendo con essa soprattutto l'*opera letteraria*.

Potremmo dunque dire fin d'ora dire che vi sia, per l'autore, un approccio stratificato alla questione estetica: in un primo momento egli procede da quest'ultima ad un'indagine sull'opera d'arte e, in un secondo, da un'analisi sull'opera d'arte in generale a quella sull'opera d'arte letteraria. In altre parole, dovremmo affermare la legittimità dell'ipotesi intorno all'allargamento della riflessione filosofica ricœuriana sul linguaggio ad un suo nuovo campo di applicazione – quello dell'esperienza estetica. Questo spirito di applicazione di analisi linguistico-ermeneutico al campo estetico è peraltro ricordato dall'autore proprio nel corso di queste interviste, quando sottolinea come sia stato solo «attraverso lo studio della *narratività* che egli si è finora approcciato all'estetica» (*corsivi nostri*) e come sia, da ultimo, proprio la considerazione dell'opera d'arte in quanto peculiare forma di linguaggio a permetterne una comprensione adeguata.[18]

Il fenomeno del linguaggio e delle sue capacità comunicative è quindi ancora una volta il vero protagonista delle riflessioni dell'autore, anche considerando i luoghi dove Ricœur è sollecitato a parlare esplicitamente di estetica. Ci troveremmo così a meglio specificare quanto potevamo già intravedere riflettendo sulla cronologia di questi scritti: l'esistenza di una questione estetica ricœuriana solo come provincia di una più ampia indagine sulla poetica e, più in generale, sul linguaggio.

---

[16] *Ivi,* p. 105.
[17] *Ivi*, p. 106.
[18] P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 241 (*trad. leggermente modificata*); e poi P. Ricœur, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», cit., p. 52.

A questo proposito, dunque, la nozione di «opera d'arte» sembra riflettere una volta di più questa impostazione, portando persino all'interno di una riflessione su una nozione marcatamente estetica il dubbio che essa sia semplicemente un caso particolare di un'analisi linguistico-ermeneutica.

Di qui la domanda: bisognerebbe concludere che le due interviste prese ora in considerazione non apportino, in realtà, alcunché di nuovo alla riflessione ricœuriana? La loro lettura suggerirebbe dunque che si tratti sempre, anche nel caso delle opere d'arte, di ricondurci ad una riflessione sul poetico e, specificamente, alla sua capacità di *raccontare qualcosa*?

Crediamo di no.

Certo, ci troviamo davanti ad uno sbilanciamento: da un lato, la questione estetica è per Ricœur – come abbiamo detto – una maniera per riflettere ancora una volta sul fenomeno del linguaggio e, soprattutto, sulle sue risorse poetico-narrative; tuttavia, dall'altro, proprio questa modalità di procedere attraverso un continuo confronto con le opere d'arte impone all'autore una torsione concettuale non indifferente. Se infatti rimaniamo fedeli a questa modalità di approccio, ci troveremmo inevitabilmente anche di fronte ad una questione decisiva per il prosieguo delle nostre analisi: la comprensione di un'opera d'arte passa *sempre* dalla riconduzione alla sua capacità di narrare una storia? È di fatti questo il cuore della teoria narrativa di Ricœur, base anche della sua proposta linguistico-ermeneutica: l'esperienza, colta nel suo scorrere temporale, è sempre esperienza narrata, oppure un nulla (cfr. *infra* §3.1.). Ma cosa vorrebbe dire trovare una narratività propria di quadri non figurativi come quelli, per stare agli esempi di Ricœur, di Pierre Soulages o delle sculture del già citato Moore? Cosa vorrebbe poi dire ricavare un racconto di una composizione musicale?

Ci troveremmo quindi in imbarazzo poiché non sembra, almeno a prima vista, possibile riconoscere un potere narrativo a queste opere: non vi sono storie davanti agli occhi o alle orecchie dello spettatore, ma linee pittoriche o scultoree, come temi musicali. Se è possibile riconoscere una narratività loro propria, si tratterebbe solo di un'attribuzione figurata: solo metaforicamente potremmo comparare una linea di un quadro di Soulages o un tema di Messiaen a un protagonista di un romanzo e i suoi eventuali sviluppi. Eppure, soprattutto a questo genere di opere si richiama Ricœur nel tentativo di far agire le proprie analisi sul linguaggio all'interno di una più generale interrogazione sull'esperienza estetica. In altre parole, ci sembra che il tentativo ricœuriano di ricondurre una questione estetica alle proprie analisi ermeneutiche sul linguaggio e sul testo non avvenga in modo banale, costringendoci a guardare meglio quella teoria della narratività che l'autore aveva già elaborato in *Tempo e racconto* (cfr. in part. *infra* §3.1.2) e che si pone come corredo alla sua proposta di riconduzione dell'oggetto artistico al modello dell'opera letteraria.

D'altra parte, il punto ci sembra decisivo per inquadrare un'indagine propriamente estetica all'interno della riflessione ricœuriana, anche dal punto di vista storico. Già per esempio Lessing, nel *Laocoonte*, aveva infatti insistito su questo nodo per distinguere il fare poetico da quello pittorico: le arti figurative hanno come oggetto i corpi nello spazio e si esprimono attraverso la simultaneità, sicché non possono rappresentare direttamente il dispiegarsi di una temporalità, ma solo fissarne un istante; la poesia, invece, in quanto arte del tempo, ha come oggetto le azioni e può dispiegarne la sequenza.[19] Siccome allora nell'immagine non si dà qualcosa come una storia – il dispiegamento di una temporalità – essa non può condividere nulla della modalità artistica propria del poetico: nell'una vi erano

[19] G. E. Lessing, *Laocoonte*, Aesthetica, Milano 2020.

ad oggetto i corpi, nell'altra le azioni. Con la sua proposta, Ricœur sembra dunque suggerire, sia pure implicitamente, una via differente per riposizionarsi di fronte a questa antica questione, ponendo l'accento su un'unitarietà possibile attorno a ciò che consideriamo oggetto artistico in nome della sua intrinseca e peculiare narratività. Un'unitarietà, cioè, che dovrà essere capace di includere anche quelle forme d'arte in cui non solo viene fissata l'azione senza mostrarne il farsi (come nell'immagine), ma che non mirano affatto a narrare nel senso stretto di «costruire una storia»: l'arte non figurativa o la musica.

La tesi è complessa e, potremmo dire, la sua giustificazione occuperà l'intero sviluppo di questa tesi. Tuttavia, per ora, al di là delle critiche che possono essere *per se* sollevate contro questa idea, ci interessa sottolineare che tale intuizione anticipa in realtà la proposta specifica della presente ricerca.

In effetti, l'insistenza sulla possibilità non figurativa dell'arte, alla quale Ricœur vuole ancorare il proprio modello narrativo, sembrerebbe rinviare la riflessione all'aspetto *effettuale* dell'arte. La «storia» che l'opera comunica dovrebbe quindi essere innanzitutto considerata in termini molto più generali rispetto a quelli che riguardano il vero e proprio emergere di una trama: piuttosto essi sarebbero quelli generalissimi del «comunicarci qualcosa», da cui certo potrà nascere un racconto inteso come messa in intrigo, ma che innanzitutto mette a tema qualcosa come lo specifico «rivolgersi a…» del prodotto artistici – ciò che poi chiameremo il suo carattere *performativo*. Solo in questo senso potremmo dunque azzardarci a dire che l'estetica ricœuriana è innanzitutto estetica narrativa: non nel senso che essa riconduce l'esperienza estetica all'insorgenza di una trama, ma a quella di un «rivolgersi a…», di un comunicarci qualcosa. Non è dunque l'idea di intendere, come fa Michel,[20] la narratività dell'arte nei termini di un «quasi intrigo» o di un «inizio di racconto», quanto in quelli del *coinvolgimento attivo del lettore o del fruitore* (cfr. *infra* §3.2.2).

Per questo il nostro lavoro si soffermerà su tale ipotesi, verificando in base a quali elementi interni alla riflessione di Ricœur e già presenti nelle interviste che stiamo ora considerando essa possa essere giustificata, forse conducendoci a rileggere in una prospettiva diversa le celebri analisi ricœuriana sul linguaggio poetico e, soprattutto, sulla costruzione di una narrazione. In effetti, vedremo che si tratterà di ricalibrare l'ipotesi di un'estetica narrativa ricœuriana attorno all'idea che si tratti non solo di ricondurre l'esperienza estetica alla sua specifica narratività, alla sua dimensione effettuale, ma anche di radicarla nella riflessione che Ricœur dedica alla capacità intenzionale del segno. Si tratterà, in altre parole, di parlare di un'estetica ricœuriana nei termini di un'estetica narrativo-semiotica.

1.1.4. Non figuratività ed «essere segno» dell'opera

Abbiamo dunque visto che tanto in *Esperienza estetica,* quanto in «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», la tipologia di opere d'arte che l'autore incessantemente richiama e sulle quali mette alla prova le sue tesi dedicate alle risorse narrative del linguaggio sono, inaspettatamente, quelle *non* figurative: inaspettatamente poiché, a priori, ci si aspetterebbe che debba essere la pittura *figurativa* a porsi come esempio privilegiato per celebrare la generale riconduzione dell'esperienza estetica alla sua dimensione linguistica e narrativa. È in essa che si vedono figure intente a compiere azioni e, dunque, a *raccontare* qualcosa. Ricœur cita l'esempio del classicissimo Nicolas Poussin e la mostra tenutasi a Parigi nel 1994 per i quattrocento anni dalla sua nascita:[21] nelle sue tele vengono rese

[20] J. Michel, *Lire les images*, cit., p. 134.

[21] La mostra alla quale Ricœur allude è quella tenutasi dal 27 settembre del 1994 al 2 gennaio del 1995 alle *Galeries nationales du Grand Palais*. Essa è stata finora una delle più grandi retrospettive sull'opera dell'autore, con oltre cento tele esposte fra cui le celeberrime *Ratto delle Sabine* e *I Pastori in Arcadia.* Il catalogo è pubblicato da L.-A. Prat e P. Rosenberg, *Nicolas Poussin* (1594-1665), RNM, Paris 1999.

innanzitutto delle *storie*, al cui racconto inevitabilmente si piega la composizione cromatica e figurale. È di volta in volta, la storia del *Ratto delle Sabine* o le vicende legate all'istituzione dei sette sacramenti ad essere presentate al fruitore: il colore e la composizione delle figure rendono con maggiore efficacia *quelle storie*, di fatto raccontandocele. Diverrebbe così effettivamente semplice riconoscere in una pittura che rimanda ad un racconto il modello per pensare ricœurianamente l'esperienza estetica a partire da una più ampia riflessione sul linguaggio e la sua capacità comunicativa.

Eppure, Ricœur ci porta su un'altra strada. A parte Poussin, tutti gli altri esempi riportati dall'autore insistono solo su pittori tradizionalmente associati ad uno stile di pittura non figurativo: Mondrian, Kandinsky, Klee, Mirò…, anche lo stesso Poussin è riconosciuto come pittore al quale egli ha «a lungo resistito»[22] proprio perché la sua immediata capacità narrativa poteva meglio essere compresa alla luce di un «occhio educato dalla pittura non figurativa».[23]

Non è diverso nel caso della scultura e della musica, arti egualmente richiamate nel contesto di queste interviste: della prima sono infatti ricordati autori come Jacques Lipchitz o Anton Pevnser le cui opere aderiscono ad una forma di cubismo scultoreo o astratto. In nessuno dei due casi è, cioè, *strictu sensu* presente una storia. Per quanto riguarda la musica, poi, Ricœur esclude addirittura una sua figuratività *tout court*, anche nei confronti di autori legati alla cosiddetta classicità musicale. Wolfang Mozart e Johann Sebastian Bach sono citati accanto alle sperimentazioni dodecafoniche di Arnold Schönberg o quelle atonali di Olivier Messiaen.

È dunque evidente che Ricœur porta il lettore a pensare la riconduzione dell'esperienza estetica al linguaggio in una maniera peculiare, chiedendoci di confrontarlo con espressioni artistiche non immediatamente riconducibili a quell'esperienza della narrazione che costituisce il fulcro de *La metafora viva* e *Tempo e racconto*. Si tratta per noi, cioè, di fare i conti con un'esperienza estetica intesa nei termini di linguaggio in qualche modo paradossale, la cui capacità di narrare non è immediatamente determinata da un riconoscimento di personaggi, azioni, situazioni e delle loro rispettive evoluzioni. Dovremmo quindi rilevare che, per Ricœur, se da un lato si tratta pur sempre di pensare l'opera d'arte e l'esperienza estetica come peculiare forma di linguaggio, dall'altro si tratta anche di attraversare un terreno impervio, dove non sempre si ha la capacità di riconoscere immediatamente un racconto e, con esso, un linguaggio di natura rappresentazionale: un linguaggio, cioè, la cui principale funzione è innanzitutto quella di rappresentare, per nomi e relazioni, il mondo. E infatti, Ricœur lo ricorda: «L'opera d'arte costituisce, così, per me l'occasione per scoprire quegli aspetti che la sua pratica usuale, la sua funzione strumentalizzata di comunicazione ordinariamente dissimulano. L'opera d'arte, dunque, mette a nudo proprietà del linguaggio che, altrimenti, resterebbero invisibili e inesplorate».[24] Per inquadrare allora meglio la questione, Ricœur ci offre un'ulteriore riflessione qualche riga più avanti, che aiuta a chiarire la direzione di questo ampliamento dell'indagine. Egli sottolinea infatti che:

> Il narrativo mi aveva fornito l'occasione di prendere posizione su un problema che non può essere risolto né con le lingue artificiali e neppure con un linguaggio ordinario: il duplice versante del segno. Da una parte, il segno non è la cosa, esso si ritrae in rapporto a quella e, perciò stesso, genera un ordine nuovo che si ordina in rapporto a una intertestualità. Dall'altra, il segno designa qualche cosa, e bisogna essere estremamente attenti a questa seconda funzione […] poiché essa compensa l'esilio del segno nel suo ordine proprio.[25]

[22] P. Ricœur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 239 (*trad. leggermente modificata*).
[23] *Ibidem*.
[24] *Ivi,* p. 241.
[25] *Ibidem.*

La strategia ricœuriana di riconduzione dell'esperienza estetica ad un'analisi sul linguaggio e alle sue risorse narrative deve essere dunque a sua volta ricondotta ad una questione di natura più generale: la tematizzazione del suo *presentarsi in quanto segno*. È innanzitutto perché l'opera si dà come un segno che essa potrà dunque incarnare quelle tre caratteristiche che abbiamo sopra ricordato come proprie dell'esperienza dell'opera – polisemia, espressività e comunicatività. È innanzitutto perché l'opera si dà come un segno, poi, che essa potrà anche insistere su una dimensione narrativa coincidente con la sollecitazione effettuale-comunicativa del proprio fruitore, nella misura in cui essa porterà alla luce una specifica intenzionalità, il suo «designare qualche cosa».

Fin da *Finitudine e colpa* e poi nei testi raccolti ne *Il conflitto delle interpretazioni*, peraltro, la torsione ermeneutica delle analisi fenomenologiche di Ricœur era pensata nei termini di una riflessione sulla natura *segnica* del linguaggio. Non era dunque il linguaggio *tout court* ad essere l'oggetto specifico dell'interesse ermeneutico ricœuriano, ma il linguaggio come manifestazione della capacità di *generare mediazioni*: di rendersi segno della condizione antropologica ed esistenziale dell'uomo.[26] È, quindi, seguendo questa primissima intuizione del procedere ricœuriano che possiamo ora inquadrarne anche lo specifico approccio alla questione estetica, raggiungendo il fondamento degli approcci critici che ne hanno variamente tentato la tematizzazione: dovremmo infatti dire che è certo possibile pensare una questione estetica nell'opera di Ricœur solo a partire dalla sua più ampia riflessione sul linguaggio, ma tenendo ben fermo che questo approccio non è una posizione di principio, quanto piuttosto il risultato di una meditazione sulla natura del segno. Tanto qualcosa come una riflessione estetica, quanto quella sulla narratività potranno essere comunicative poiché sarebbero entrambe aspetti della medesima questione: la considerazione *semiotico-ermeneutica all'indagine del linguaggio*.

Nei passaggi sopracitati è infatti chiaro che debba essere un'analisi sul narrativo a dover esplicitare le risorse linguistiche dell'opera d'arte (e dunque quelle dell'esperienza estetica in generale). Tuttavia, appare altresì chiaro che anche un'analisi sul narrativo non sia il livello d'analisi più fondamentale per Ricœur, poiché anch'esso dovrà in realtà essere ricondotto ad una più essenziale interrogazione intorno alla natura duplice del segno, al suo «duplice versante».

Con questa precisazione siamo così ricondotti al cuore dell'approccio ricœuriano all'estetica: non solo quest'ultima si sostanzia in una riflessione intorno all'opera d'arte; non solo poi l'opera d'arte deve esser ricondotta ad una sua intrinseca narratività e linguisticità. Soprattutto, tutto ciò potrà essere considerato possibile proprio perché *un'analisi sul linguaggio ed una sull'opera d'arte condividono il medesimo intento di portare alla luce la struttura di senso dei segni*, concretizzabile nella loro necessaria capacità di rapportarsi fra loro e indicare qualcosa del mondo, ritornando dal loro «esilio». Da questa prospettiva, riteniamo dunque possibile sviluppare un approccio ricœuriano all'estetica più fecondo di quanto non emerga dalla sola teoria dell'immaginazione, la quale rimane sostanzialmente limitata alla discussione fenomenologica di quest'ultima, come poi mostreremo e giustificheremo nel capitolo quarto di questo lavoro (cfr. *infra* §4.1). Anche Michel, in *Lire les images*, rilevava in effetti una sorta di paradosso su questo punto,

[26] Questo tema, a più riprese citato dalla critica, è effettivamente *il* tema centrale della filosofia ricœuriana, e sicuramente quello della sua prima produzione. Già nel secondo tomo sulla filosofia della volontà l'autore era estremamente chiaro fin dalle prime pagine: «L'uomo non è intermedio perché situato fra l'angelo e la bestia; egli è intermedio perché è misto ed è misto perché opera mediazioni. […] In breve, per l'uomo essere intermedio è fare mediazioni» (*trad. nostra*). In P. Ricœur, *Finitudine e colpa*, cit., p. 634. Il tema, naturalmente, veniva poi affrontato direttamente tramite la torsione ermeneutica operata nell'ultimo capitolo di quel testo (*Le symbole donne à penser*) e sviluppata poi in *Della interpretazione* e, soprattutto, nei saggi contenuti in P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit. con particolare riferimento alla parte quarta, *La simbolica del male interpretata* (*Ivi,* pp. 285-392).

riprendendo più volentieri nella sua stessa proposta estetica alcuni aspetti della riflessione ricœuriana dell'immaginazione, preferendoli a quelli – pur implicitamente presenti – legati ad una proposta ermeneutica che rimaneva però «relativamente silenziosa riguardo all'arte».[27] Il paradosso consisterebbe infatti nel fatto che, pur avendo Ricœur a disposizione gli strumenti per elaborare – attraverso una meditazione sulla natura del segno – un modello compiuto di estetica basato sulla capacità di estendere l'esser narrativo ad altri campi artistici, Ricœur non sembra compiere questo passo. Egli ci consegna invece una teoria dell'immaginazione fortemente segnata dall'approccio fenomenologico, che si concentra soprattutto sulla natura dell'immaginare e dell'immagine, ma che non sembra riemergere in modo prioritario nel corso delle due interviste.

Nel quarto capitolo dovremo dunque tornare diffusamente su questo punto, indicando una possibile via per coordinare questo doppio registro che l'analisi ricœuriana sull'estetica sembra imporre ai suoi lettori. Per ora, ci interessa infatti solo sottolineare che, nei due testi in cui il termine «estetica» emerge in senso proprio e che stiamo ora considerando, Ricœur non riprende tanto le sue vecchie analisi sull'immaginazione, quanto piuttosto quelle sulla struttura del segno e sulla narrazione, mettendoci su questa strada per indicare, a nostra volta, i tratti fondamentali di un pensiero ricœuriano dell'estetico.

Nelle interviste che stiamo considerando riecheggiano infatti, evidentemente, proprio quelle analisi che Ricœur compiva all'inizio della sua carriera filosofica e che lo collocavano in modo singolarissimo nel panorama filosofico e linguistico della Francia postbellica, ben prima di strutturare una riflessione compiuta sullo statuto dell'immaginazione: differenziandosi dal generale approccio strutturalista, l'identità di un segno doveva essere caratterizzata *tanto dalla sua capacità di voler indicare il mondo quanto dalla sua capacità di differenziarsi dagli altri segni.*[28] Così, quello che sarà fin d'ora importante sottolineare rimane questa specifica declinazione di un'indagine linguistica dell'esperienza estetica: essa si raccoglie attorno all'idea di considerare l'opera d'arte nella sua capacità di relazionarsi per differenza ad altre opere (riconosciamo *un* Picasso da un'opera di un altro artista), e soprattutto nella sua capacità di incidere sui suoi fruitori, di avere un effetto su di essi.

Il cuore dell'approccio estetico-ermeneutico di Ricœur sembra dunque risiedere tutto qui: nell'idea che l'esperienza estetica può essere considerata come una regione specifica del linguaggio non tanto perché si riconosce in essa una storia coi suoi personaggi e le sue azioni, ma perché potremmo dire – prendendo a prestito un'espressione del nostro linguaggio comune – *essa ha da dirci qualcosa*, *ha da parlarci rivolgendosi a noi*: ha, cioè, uno specifico potere di ripercuotersi sulla nostra esistenza, condiviso con quella capacità intenzionale propria del segno. Essa, proprio in quanto segno, ne condivide infatti la struttura di senso: pur potendosi inizialmente definire in quanto differenziata da altre opere, essa mantiene un *potere di avere un effetto sul mondo e sull'esistenza di chi ne entra in contatto*. Questo potere – sembra dire Ricœur – è talmente ad essa connaturato che la sua stessa definizione non potrà che tenerne conto. D'altronde, il punto era già chiaro fin dalle prime riflessioni degli anni Sessanta. Si legge nel *La struttura, la parola, l'avvenimento*:

---

[27] J. Michel, *Lire les images*, cit., p. 112.

[28] Per un primo approfondimento della posizione ricœuriana nel contesto generalmente strutturalista della Francia postebellica si rimanda al saggio di Betty Rojtman, «Paul Ricœur et les signes». In esso vengono infatti ricostruite con puntualità le fasi del dibattito che Ricœur intraprende con i caposaldi dell'approccio strutturalista. In uno stile marcatamente ricœuriano, l'autrice mostra prima la dimensione strutturalista dell'ermeneutica ricœuriana, incentrata sulla distanza che il segno richiede dalle proprie istanziazioni, poi la dimensione ermeneutica dello strutturalismo, che deve necessariamente aprirsi alla questione di intendere l'*intenzionalità significante* del segno, pena l'incapacità di spiegare il fatto stesso dell'esistenza dei segni. In B. Rojtman, «Paul Ricœur et les signes», *Cités,* 33 (1), (2008), pp. 63-82.

> Ciò prova che una filosofia del linguaggio non deve soltanto rendere conto della distanza e dell'assenza del segno dalla realtà (la casella vuota di Lévi-Strauss); ci si può mantenere dentro questo punto di vista fintantoché si prende in considerazione il sistema chiuso delle unità discrete che compongono la lingua, ma esso diventa insufficiente dal momento in cui si affronta il discorso in atto. Diventa allora manifesto che il segno non è soltanto ciò che manca alle cose, non è soltanto assente alle cose e altro da esse; il segno è ciò che vuole applicarsi, per esprimere, cogliere, apprendere, e poi mostrare, far vedere.[29]

A fronte di ciò, si vede allora perché la non figuratività di alcune opere sia addirittura più indicata a tematizzare un approccio semiotico alla questione estetica. Non riconoscendo noi nelle opere immediatamente qualcosa come un racconto o una storia, siamo infatti rimandati con maggiore vigore a quella fondamentale struttura che Ricœur riconosce essere propria dei segni e attorno alla quale l'esperienza estetica da ultimo per lui si deve raccoglie: ritrazione e ritorno al mondo, assenza e intenzione significante. Sicché, alla fine del percorso di *Esperienza estetica* potremo affermare con l'autore che «la pittura non figurativa ha liberato quella che in realtà era già la dimensione propriamente estetica del figurativo, dimensione che restava mascherata dalla funzione di rappresentazione spettante all'arte».[30]

In generale, dovremmo allora dire che la riconduzione operata da Ricœur dell'esperienza estetica al suo proprio essere linguistico sembra essere più complesso di quanto poteva sembrare a prima vista, costringendoci a guardare più da vicino cosa significhi attribuire all'opera una struttura segnica e, in particolare, un potere di avere effetto sul proprio fruitore e sul suo mondo. In questa complessità – crediamo – si gioca la possibilità di ricavare un'estetica ricœuriana: motore del poetico, intrecciata al poetico, ma da ultimo da esso differenziato.

Da qui ripartiremo nella sezione successiva, progressivamente conducendoci verso la formulazione dell'ipotesi di lavoro dell'intera tesi. Metteremo al centro, cioè, cosa Ricœur intende quando considera l'opera come un segno e, nello specifico, cosa significa interrogarla secondo la sua fondamentale ambiguità, il suo contemporaneo ritrarsi *da* e ritornare *al* mondo.

1.2. L'opera come segno

In termini generali, Ricœur ha sviluppato la sua concezione di «segno» attraverso testi ormai divenuti classici, essenziali sia per lo sviluppo della sua proposta ermeneutica sia per la sua ripresa critica. Così, in *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, Ricœur già interrogava una semiotica «a senso doppio» e ne *La metafora viva*, egli avrebbe poi dedicato gli studi centrali al confronto tra approccio semiotico e semantico nei confronti dell'enunciazione metaforica; infine, in *Tempo e racconto*, si sarebbe infine realizzata la transizione cruciale, estendendo le precedenti analisi al testo in generale, ora considerato esso stesso come segno.[31]

---

[29] P. Ricœur, *La struttura, la parola e l'avvenimento*, in P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., pp. 93-111, in part. p.105.

[30] P. Ricœur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 251.

[31] Ci riferiamo qui naturalmente a P. Ricœur, *Della interpretazione. Saggio su Freud,* cit.; e P. Ricœur, *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 2020; e P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit. Andrebbe poi ricordato, almeno in nota, la complessità di questo passaggio. Già Jean Greisch parlava infatti di un «cambiamento di accento» nella proposta ermeneutica dell'autore divisibile in un primo e secondo periodo ermeneutico. In questo senso, peraltro, doveva essere peraltro sottolineata la distanza dalla proposta heideggeriana di un'ontologia ermeneutica. Per parte loro, anche Johann Michel e Jean Grondin seguivano il passaggio dal simbolo al testo come progressivo cambiamento della proposta ermeneutica ricœuriana. Tuttavia, se Grondin, seguendo e rielaborando Greisch, pensa questo passaggio dal simbolo al testo come una progressiva riappropriazione dell'ontologia ermeneutica heideggeriana, Michel si impegna in una ricostruzione più conciliante, soprattutto impegnata in un diretto confronto fra Ricœur e Gadamer. Si profila così l'idea che l'ermeneutica ricœuriana sia strutturalmente «onto-epistemologica»: ad un tempo impegnata nel confronto con le metodologie specifiche di ogni disciplina e interessata a discuterne la loro interpretazione *dell'essere.* Dal canto nostro, schierandoci con la posizioni continuista di Michel, vorremmo sottolineare che questa unitarietà, pur all'interno di un «cambiamento di accento», viene resa possibile perché la questione del segno rimane sottotraccia tanto nel primo interesse ricœuriano per il paradigma del simbolo, quanto in quello successivo del testo, entrambi ricondotti alla struttura di senso del segno. Le posizioni sono

Tuttavia, nonostante l'indiscussa importanza di queste opere e il loro doveroso richiamo, in questa sezione non ci concentreremo su di esse. Questo perché, in tali testi, la riflessione sul segno si inserisce in contesti più ampi, volti a interrogarsi su specifiche proposte ermeneutiche o sul linguaggio poetico nel suo complesso. Al contrario, in questa sede ci interesserà esaminare alcuni passaggi di un celebre testo del 1969, *La struttura, la parola e l'avvenimento*,[32] dove la tematizzazione ricœuriana della struttura di senso del segno è, per dir così, maggiormente diretta. È, infatti, proprio questa struttura che l'opera d'arte interroga per lasciar emergere le «proprietà nascoste» del linguaggio. Naturalmente, le prossime sezioni andranno considerate come analisi di poli della *medesima struttura* di senso, anche se ne tratteranno separatamente i due movimenti – ritrazione dal mondo e ritorno. Per comprendere meglio il funzionamento del segno nell'opera, ci è infatti sembrato più utile esaminare questo duplice movimento separatamente, basandoci sul fatto che la critica abbia già riconosciuto il loro costante rimando e sapendo bene che una separazione è possibile solo nell'analisi astratta, mai nell'esperienza concreta.
Un allargamento d'analisi, che terrà in debito conto soprattutto le riflessioni de *La metafora viva* e di *Tempo e racconto*, sarà invece prospettato nei capitoli successivi (cfr. *infra* cap. 2. E cap. 3).

1.2.1. Movimento di ritrazione

Qual è dunque la struttura di senso di un segno per Ricœur? Innanzitutto:

> Bisogna definire il segno non soltanto in base al rapporto di opposizione rispetto a tutti gli altri segni dello stesso livello, ma anche in se stesso, come una differenza interna, puramente immanente. È appunto in questo senso che Saussure distingue fra significante e significato, e Hjelmslev tra espressione e contenuto. […] Il segno è sia una differenza tra segni sia una differenza interna a ciascun segno, tra espressione e contenuto.[33]

Per definire un segno Ricœur sceglie, cioè, dichiaratamente il punto di partenza dello strutturalismo linguistico di Ferdinand de Saussure e Luis Hjelmslev, richiamandone i quattro presupposti principali – linguaggio come oggetto di scienza empirica, studiabile *sincronicamente* o *diacronicamente*, senza termini assoluti e in quanto sistema chiuso – e, soprattutto distanziandosi dall'idea ingenua che un segno «stia per una cosa».[34] Dire che cosa sia un segno vorrebbe dunque dire impegnarsi in una tesi complessa: segno è differenza. Differenza rispetto ad altri segni e in se stesso, per il fatto di presentarsi come struttura di associazione arbitraria fra un significante e un significato. Così, considerare come definire, per esempio, il segno grafico «gatto» vuol dire innanzitutto considerarne la differenza da altri segni all'interno di un dato sistema linguistico come «cane», «mela» etc. e allo stesso tempo la sua costituzione in quanto rapporto arbitrario fra due elementi differenti: un significante (la forma grafica della parola

contenute in J. Greisch, *Paul Ricœur. L'itinérance du sens*, Millon, Paris 2001, p. 22; e J. Greisch, *Le Cogito herméneutique*, Vrin, Paris 2001; J. Grondin, *Le Tournant herméneutique de la phénomenologie*, puf, Paris 2003; e J. Michel, *Paul Ricoeur une philosophie de l'agir humain*, cerf, Paris 2006.
[32] P. Ricœur, *La struttura, la parola e l'avvenimento*, in P. Ricœur *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., pp. 93-111.
[33] *Ivi*, p. 96.
[34] Con l'avvento delle intuizioni dello strutturalismo, la definizione del segno si sposta dalla visione semplificata secondo cui esso «sta per una cosa» a una concezione più articolata, come ripreso da Hjelmslev dalle tesi di Saussure e fondando l'idea che il linguaggio possa essere considerato come un sistema studiabile indipendentemente, senza necessità di richiamarsi continuamente al proprio referente. Questa prospettiva implica dunque la possibilità di distinguere tra uno stato a-cronico del sistema segnico, che resta invariato (la *langue*), e le sue manifestazioni, che dipendono dal contesto (la *parole*). Inoltre, questa prospettiva ammette anche che il cambiamento di una lingua consista in un passaggio da uno stato del sistema della *langue* a un altro, dove il cambiamento rappresenta il passaggio tra sistemi distinti, senza ambiguità. Infine, questa prospettiva introduce l'idea che la definizione di cosa sia un segno non si basi sul rapporto con il proprio referente, per sua natura casuale, ma sulla *differenza* rispetto agli altri segni del sistema. In questo modo si arriva alla concezione fondamentale dello strutturalismo: il segno è definito per differenza, in quanto il sistema linguistico deve essere considerato come chiuso per garantire la propria coerenza, stabilità e autonomia. Il testo a cui Ricœur si richiama è quello di Hjelmslev del 1943: L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del* linguaggio, Einaudi, Torino 1968. Esso riprendeva a sua volta, per sistematizzarli, i principi di De Saussure del 1916 espressi in F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 2024.

«g-a-t-t-o») e il significato ad esso associato (quell'*x* che vogliamo indicare utilizzando proprio quella forma grafica), che fra essi non hanno alcun tipo di corrispondenza necessaria (è una convenzione che con «g-a-t-t-o» intendiamo proprio quell'animale). In altre parole, dire cosa si intende col segno «gatto» equivale a dire che esso *non è* «mela», «cane» etc. e che *non vi è alcuna coincidenza necessaria* fra i segni grafici da cui è formato e ciò che intendiamo con essi. Di qui anche il secondo elemento fondamentale per la caratterizzazione del primo movimento testimoniato dalla struttura di senso del segno: se quest'ultimo è infatti pura differenza, allora esso è anche innanzitutto qualcosa che si ritrae dal mondo. Per la sua definizione non importa primariamente quale sia la sua referenza e le modalità in cui esso si istanzia nell'atto di parola. Queste ultime sono semplicemente contingenti, mentre ciò che conta rimane il sistema delle differenze che permette di identificare un segno *rispetto ad altri*. Esso rimane, per dir così, acronico nella misura in cui aspetta di essere istanziato di volta in volta nei nostri discorsi. Anche laddove vi fosse un processo evolutivo della lingua esso sarebbe, in realtà, riducibile ad un passaggio da un sistema di differenze all'altro in nulla riconducibile ad un'eventuale modificazione di referenza. In se stesso, cioè, il cambiamento sarebbe «incomprensibile».[35]

Da questo punto di vista, allora, è innanzitutto possibile notare che la concezione ricœuriana dell'opera d'arte non sfugge ad un'iniziale riconduzione a questo modello. Si potrebbe appunto ribadire che Ricœur, applicando le analisi dedicate al linguaggio anche all'esperienza estetica, cucia di fatto perfettamente su quest'ultima le caratteristiche attribuite al segno. Come quest'ultimo, l'opera raggiunge una propria singolarità *solo in relazione ad altre opere*, che appunto ne determinano lo stile specifico. Essa si determina innanzitutto grazie alla sua capacità di generare «un ordine nuovo che si ordina in rapporto a una intertestualità» e di determinarsi in uno «spazio proprio»[36], offuscando «la sua funzione di rappresentazione». In questo senso, essa ricaverà dunque una sua identità *per differenza*, che più propriamente bisognerebbe definire «stile» dell'opera. Esso sarebbe, cioè, un termine che serve ad individuare un determinato prodotto culturale – l'opera, per l'appunto – ma anche, allo stesso tempo, ad indicare che la sua individuazione è possibile solo come differenziazione da altri prodotti, considerandone la sua intrinseca relazionalità. È così il rapporto con altre opere a dire la sua identità e non, innanzitutto, la sua capacità di sostituirsi a qualcosa del mondo. Un'opera è, in altre parole, in quanto inserita in un sistema di altre opere che costituiscono la propria tradizione di riferimento, dalle quali essa si differenzia e che, allo stesso tempo, aiuta a costituire. Ne risulta così che l'identificazione di un'opera è possibile in quanto da un lato riconducibile ad uno stile di riferimento e dall'altro concorrente a formarlo. Essa, a questo livello, esplicita dunque quello che nel linguaggio ordinario intendiamo dire quando parliamo di un'opera in quanto *un* Picasso, *un* Raffaello, *un* Warhol. Si intende, cioè, identificare un'opera attraverso il proprio stile, ricavato dalla differenziazione rispetto alla propria tradizione di riferimento e ad altre opere del medesimo autore, ma senza di fatto impegnarsi nella dizione di una singolarità specifica.

> 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.[37]

[35] P. Ricœur, *La struttura, la parola e l'avvenimento*, cit., p. 95.
[36] P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 241.
[37] P. Ricœur, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», cit., p. 54.

Qui vengono certo anche richiamate questioni essenziali per pagina dell'autore – «identità narrativa», la dialettica *idem-ipse*, la nozione di «promessa», che riprenderemo più avanti (cfr. *infra* §5.2). Tuttavia, il punto di partenza che ci interessa rilevare è che, proprio per richiamare queste nozioni, la posizione sviluppata da Ricœur nei confronti dell'opera d'arte è, una volta di più, ricondotta alla struttura di senso del segno e, per ora, alla sua capacità di ritrazione. Addirittura, l'artista esisterebbe nella misura in cui è «unità di molte opere». Più radicalmente, dovremmo dire non che vi è un'artista che fa l'opera, ma una serie di opere che fanno un artista. E infatti non si parla di Cézanne quando guardiamo la serie della montagna Saint Victoire, ma di *un* Cézanne: cioè del suo stile, ricavabile solo dal continuo confronto delle sue opere. Da questo punto di vista, allora, l'estetica semiotica che si sta qui tratteggiando non sarebbe diversa da quella che il paradigma strutturalista andava predicando nei suoi testi classici: un'estetica basata sulla comunicatività, sull'esistenza di qualcosa come un «messaggio dell'opera» e sulle sue caratteristiche formali, come appunto poteva ritrovarsi nelle elaborazioni di Roland Barthes de *Il grado zero della scrittura* o di Umberto Eco ne *L'opera aperta*.[38]

Tuttavia, per Ricœur, non si tratta solo di ripetere posizioni ben assodate. La concezione semiotica dell'opera d'arte si trova, infatti, non solo confermata nei tre testi dedicati all'estetica, ma anche e soprattutto radicalizzata.

In linea con il suo modo di procedere, infatti, l'autore continua a ricordare che sia in realtà l'opera d'arte *non figurativa* e non l'opera d'arte *tout court* a porsi come modello privilegiato per meglio vedere la struttura segnica dell'opera: laddove non riconosciamo figure e storie sulla tela, sul marmo o nell'ascolto, l'unica cosa che possiamo affermare è che esse portano emblematicamente allo scoperto l'idea di una sottrazione al mondo propria della struttura del segno. Laddove, infatti, l'opera d'arte figurativa potrebbe velare il proprio movimento di ritrazione a causa della *riconoscibilità* di storie o personaggi, in quella non figurativa questo stesso movimento sarebbe esplicito, permettendone una migliore tematizzazione.

> Penso che si debba andare il più lontano possibile in questa direzione e sostnere che la capacità di fare ritorno al mondo sia messa in risalto dall'opera d'arte, precisamente perché l'atto del ritrarsi in essa è infinitamente più radical che nel linguaggio ordinario, in cui tale funzione è come smorzata, attenuata.[39]

Da questa iniziale rinuncia ad un ruolo di luogotenenza al reale, deriverebbe allora tutto quello che già era proprio dei segni, ma ad un livello ancora più fondamentale. L'opera d'arte non figurativa incarna l'idea di misurarsi con una ritrazione in una maniera «infinitamente più radicale» rispetto a quella non figurativa, poiché essa può diventare significativa *solo* all'interno di un sistema relazionale di opere, raggiungendo la propria identità per differenziazione da esse.

Primariamente, risiederebbe dunque in questo l'identità di un'opera d'arte e, quindi, la sua appartenenza ad un'analisi in fondo linguistica dell'esperienza estetica. Sarebbe, cioè, lo stesso modello semiotico messo a fuoco ne *La struttura, la parola e l'avvenimento* ad approfondirsi a contatto con le opere d'arte e con le opere d'arte non figurative, soprattutto: esse impongono una *ritrazione radicale* dal mondo, inaggirabile in sede di analisi, e però anche tanto più significativa nel momento in cui si tratta di considerare la modalità in cui possiamo fruire di esse,

[38] Rispettivamente in R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2003; e U. Eco, *L'opera aperta*, Bompiani, Milano 2013.
[39] P. Ricœur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 244-245.

valutando il loro specifico modo di dire il mondo. Difatti, l'idea di un movimento ritrattivo dal mondo proprio del segno e dell'opera è, agli occhi di Ricœur, solo metà della sua struttura di senso, spingendoci in virtù di questo a considerare la peculiarità dell'approccio semiotico ricœuriano.

1.2.2. Movimento di ritorno

Come ben dimostra tutta la sua produzione, il punto di partenza strutturalistico è infatti, in realtà, sempre solo una base sulla quale costruire un pensiero i cui esiti divergono da quelli della linguistica strutturale, fino ad entrare con essa, alle volte, in contraddizione.

Comunque sia, come anticipato, la struttura di senso del segno si presenta per Ricœur, in realtà, sempre come struttura dialettica. Ed è questo che ci interessa maggiormente: nel segno, ad un movimento ritrazione, corrisponde sempre un movimento di *ritorno*. L'autore lo ricorda fin da *La struttura la parola e l'avvenimento*:

> Ora, l'esperienza che il locutore e l'interlocutore hanno del linguaggio, viene a limitare la pretesa di assolutizzare questo oggetto. L'esperienza che abbiamo del linguaggio scopre qualcosa del suo modo d'essere, che oppone resistenza a tale riduzione. […] Parlare è l'atto con cui il locutore supera la chiusura dell'universo dei segni, nell'intento di dire qualcosa e su qualcuno. Parlare è l'atto con cui il linguaggio supera se stesso come segno, verso il suo riferimento e verso ciò che gli sta di fronte. Il linguaggio vuole scomparire, vuole morire come oggetto.[40]

«Segno» diviene dunque nome per una struttura di senso che, pur definibile per differenza e come oggetto di studio, ci serve altresì per comunicare un'intenzionalità, per dire il mondo. Questa caratteristica, per l'autore, è talmente essenziale da non poter essere esclusa dall'analisi, relegandola ad un mero fatto di contingenza. Con la parola «segno», ci rimettiamo non solo alla sua capacità di definirsi per differenza ma anche alla *funzione* e *intenzionalità* proprie del segno, al suo voler dire qualcosa a qualcuno e, in definitiva, al suo scomparire di fronte a ciò che vuole indicare. Il punto è dunque tutto qui: di fronte a due concezioni opposte del segno che lo intendono di volta in volta strutturalisticamente come pura differenza o naturalisticamente come riferimento alla cosa, Ricœur oppone l'idea di un segno che, pur definibile per sola differenza, *continua a voler dire* il mondo, ad avere una sua specifica intenzionalità. È una posizione in qualche modo intermedia, che richiama da vicino la prima impostazione fenomenologica dell'autore: a fronte della chiusura sistematica e metodologica dell'approccio strutturalista e che già rispondeva ad una concezione *naïf* per il quale il segno «sta» per la cosa, Ricœur vi oppone la prima tradizione fenomenologica e quella di Gottlob Frege, dove il segno certo non «sta» ingenuamente per la cosa e purtuttavia *vuole raggiungerla*. Il segno non sta, ma si *protende verso* il mondo. Coi termini di Frege, il segno manifesta non solo un significato, ma anche un senso, un modo di portarci verso quello stesso significato.[41] Il movimento di ritrazione che determina una definizione di segno è dunque sufficiente solo a metà per Ricœur: segno è anche lo sforzo che facciamo per farci capire, per adeguare un dato segno ad esprimere una data situazione. E questa dimensione non deve essere considerata come inessenziale e contingente, neanche in sede di analisi.

In particolare, Ricœur pensa l'articolazione fra sistema segnico e capacità comunicativa attraverso la nozione di «parola»: essa è un segno, definibile solo *per differenza* all'interno di una data lingua – si pensi all'esempio di cui sopra, la parola «gatto». Essa, tuttavia, quando è inserita all'interno di un'intenzione comunicativa – una frase, ad esempio – è anche capace di parlare del mondo e di caricarsi dei suoi significati. Essa ritorna, cioè, al sistema, ma

[40] P. Ricœur, *La struttura, la parola e l'avvenimento*, cit., p. 99.

[41] La prima apparizione della distinzione fra «senso» (*Sinn*) e «significato» (*Beteudung*) risale all'articolo che Ricœur qui cita puntualmente, del 1892: *Ueber Sinn und Beteudung.* Oggi in G. Frege, *Senso, funzione e concetto,* Laterza, Bari 2023, p. 32-57.

non per confermarne l'immutabilità e l'a-cronicità, ma per conferirgli una storia, ampliandolo. C'è, insomma, qualcosa in più che la parola «gatto» apporta al sistema delle opposizioni, *dopo che* il poeta Rainer Maria Rilke l'ha usata per paragonare gli occhi di quell'animale agli acini d'uva.[42] Il rapporto fra significante e significato si è ampliato, rendendo possibile intendere qualcosa in più del rapporto che il significante «g-a-t-t-o» aveva con il suo significato abituale.

Evidentemente, l'applicazione di queste considerazioni all'opera d'arte permetterebbe di inquadrarne le analisi innanzitutto all'interno di quelle dedicate alla poeticità del linguaggio e sviluppate con particolare attenzione ne *La metafora viva* e *Tempo e racconto*. L'ipotesi di una «referenza di secondo grado» è, infatti, precisamente il tentativo non solo di pensare l'apertura di un sistema segnico sul mondo, ma anche di un sistema segnico che inizialmente pretende di non avere referenza su di esso, come è appunto per una poesia o un racconto.[43] Proprio ne l'*Esperienza estetica*, Ricœur lo ricorda in un modo estremamente significativo, sostenendo che una riflessione sull'opera d'arte gli serve a «riprendere, con armi migliori di quelle che avevo ne *La metafora viva*, il problema della referenza della metafora».[44] Ed infatti, specificamente, il riconoscimento di una dimensione intenzionale del segno fornisce a Ricœur la condizione di possibilità per pensare, più in generale, un approccio propriamente ermeneutico all'oggetto artistico. Solo attribuendo preventivamente all'opera tale intenzionalità segnica diventerà, dunque, anche possibile riconoscere lo stratificarsi del senso che ne struttura il tipico carattere problematico, distinguendola da altri generi di segni:[45] l'articolarsi di un'intenzionalità seconda, di una referenza il secondo grado, chiede che preventivamente l'opera si dia come segno e segno capace di intenzionare qualcosa.

Tuttavia, al di là di questi sviluppi che comunque riprenderemo a tempo debito (cfr. *infra* §4.3), il punto che qui ci interessa notare è, ancora una volta, la modalità tramite cui Ricœur pensa il rapporto fra opera d'arte e struttura significativa del segno. Nello specifico caso dell'opera d'arte, infatti, non potrà essere qualcosa come la nozione di «parola» – neanche quella poetica – a porsi come nozione mediana fra il sistema e le sue effettuazioni, come invece era prospettato nel saggio del 1969 e gli studi de *La metafora viva* testimoniavano.[46]

Il ritorno al mondo dell'opera-segno, come bisognerebbe più precisamente chiamarla, infatti, sembra essere pensato in termini più generali rispetto a quelli solo linguistici del '69 (che ruotavano attorno alla nozione di

---

[42] In R. M. Rilke, *Idolo*, in *Poesie (1907-1926)*, Einaudi, Torino 2014, p. 557.

[43] A questo proposito, è istruttiva l'introduzione che G. Grampa dedica a *La metafora viva*, dove si chiede: «questo linguaggio poetico ha una sua referenza?» per poi sottolineare che la risposta a quetso interrogativo «sia decisiva per la sorte di quei linguaggi che variamente si connettono al fenomeno della polisemia e quindi al registro simbolico e poetico. Se la risposta dovesse essere negativa, nel senso di escludere una referenza, il linguaggio dell'esperienza religiosa, per esempio, dovrebbe essere confinato nella sfera dell'individualita ineffabile senza poter mai attingere e dire l'evento di salvezza.» In G. Grampa, *Introduzione*, in P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., pp. IX-XXVI, in part. XVIII.

[44] P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 248.

[45] J. Michel, *Lire les images*, cit., pp. 34-43, con l'importante ripresa della distinzione fra immagine-segnale e immagine-arte: entrambe strutture segniche di rinvio la prima sarebbe finalizzata a indicare univocamente il proprio correlato (A→B) e minimizzare lo sforzo comprensivo, la seconda invece sarebbe finalizzata a moltiplicarlo (A→ B_1 B_2 B_3 etc.), richiedendo uno sforzo comprensivo di carattere propriamente interpretativo. In B. Darras, *Sémiotiques des signes visuels et du design de l'information*, in B. Darras (a cura di), *Images et sémiologie*, Publications de la Sorbonne, Paris 2008.

[46] Corre l'obbligo di ricordare che questo punto è peraltro ripreso nella lettura che Carlo Sini dà del tentativo ricœuriano di pensare la struttura del segno, nei medesimi anni in cui anche l'attenzione del filosofo italiano si dirigeva alla questione del segno e alla modalità di sottrarne l'analisi al quadro strutturalista. Sebbene interessato al tentativo di Ricœur, infatti, Sini gli contesterà l'idea di aver pensato in maniera *aprioristicamente* divisiva linguaggio e mondo e, soprattutto, in maniera triviale la nozione stessa di «evento» ridotto ad una mera accidentalità. Questa critica, che coglie nel segno soprattutto per quanto riguarda i testi de *Il conflitto delle interpretazioni*, deve essere però affiancata tutta la riflessione che lo stesso Ricœur mobilita per pensare l'evento stesso agli inizi degli anni '90. In tal senso, inevitabilmente la critica di Sini finisce per non cogliere con completezza l'itinerario ricœuriano che, pur avendo inizialmente lavorato con questa accezione triviale di «evento», gli affiancherà poi quella ben più densa di «evento narrativo», come egli stesso ricorderà in un importante articolo del 1991, *Événement et sens*: evento, cioè, che si pone come motore di ogni processo narrativo e, *a fortiori*, come centro della proposta ermeneutica dell'autore. I testi cui si fa qui riferimento sono C. Sini, *Ricœur e la sfida semiologica*, in C. Sini, *Lo spazio del segno*, Jaca Book, Milano 2017, pp. 191-203; P. Ricœur, *Événement et sens*, in J.-L. Petit (a cura di), *L'événement en perspective*, Éditions EHESS, Paris 1991.

«parola»). La capacità di ritorno del segno ha infatti per Ricœur un effetto soprattutto nell'ordine della creazione di un sentimento poetico (*mood*) e nell'ordine della strutturazione di nuovi modi di abitare uno spazio (mondo). Si tratterà, cioè, di approfondire altrove la capacità dell'opera di ritornare al mondo – non cioè tramite una riflessione sulla nozione di «parola» –, poiché proprio in tale differente modalità di ritorno si giocherà anche la possibilità di pensare in maniera diversa il rapporto che pur Ricœur intravede fra linguaggio ed esperienza estetica, allargando quel primo grazie alle specificità di quest'ultima.

Dovremo così compiere un passo decisivo in questa direzione, meglio descrivendo la modalità tramite la quale la struttura segnica dell'opera d'arte si definisce in rapporto al mondo o, in termini maggiormente tecnici, lo *rifigura*. Si tratterà però anche, per questa via, di notare come Ricœur sembra percorrere una via particolare quando sollecitato a parlare di estetica: non sarebbe infatti tanto la questione dell'emergere di un *significato* ad articolare il riconoscimento di una struttura segnica dell'opera ma il fatto che essa stessa abbia tale capacità di comunicazione – che compia, cioè *un'azione*. D'altronde, come vedremo nella prossima sezione, la capacità di rifigurazione propria dell'opera si sostanzia attorno alla capacità di *farci sperimentare* nuove configurazioni emotive (*mood*) e nuovi nessi significativi (di generare, cioè, un nuovo mondo), prima di stabilizzarsi in un significato. Da questo punto di vista, si tratterà allora di sottrarre l'articolarsi di un'estetica ricœuriana all'idea che essa sia banalmente un'estetica semiotica, in cui ciò che conta dell'esperienza estetica sarebbe solamente *il significato* di ciò che essa comunica. Se così fosse, avrebbe ragione Paolo D'Angelo quando critica l'idea che possiamo dare per assodata l'applicabilità all'esperienza estetica e all'opera d'arte di una loro struttura segnica, senza proporre un'ulteriore problematizzazione della questione.[47] Al contrario, ci sembra però che Ricœur si muova su un'altra strada: la sua riconduzione dell'opera all'essere segno – certo veicolo di un qualche significato – sarebbe infatti prima ed innanzitutto da intendersi come il richiamo a vederne la *capacità* di generare un effetto nel mondo e, per questo, ma solo successivamente, di comunicarci qualcosa – insomma, a riconoscerne una specifica «performatività».

1.3. Rifigurazione

Sono dunque proprio le nozioni ricœuriane di configurazione e, soprattutto, di rifigurazione a permettere un approfondimento sulla natura segnica dell'opera d'arte. Brevemente:

> Questa duplice funzione del segno, come vi ho detto, è stata da me fissata in un vocabolario particolarmente appropriato al narrativo, laddove distinguo la configurazione, che è la capacità del linguaggio di configurare se stesso all'interno del suo spazio proprio, e la *rifigurazione*, che esprime la capacità che l'opera possiede di ristrutturare il mondo del lettore mettendolo a soqquadro, contestando, rimodellando le sue aspettative.[48]

Tuttavia, mentre l'idea che un'opera d'arte si configuri in uno spazio proprio (per differenza) e configuri una sintesi degli elementi eterogenei (polisemia dell'opera) non è che richiamata nelle due interviste,[49] la nozione di rifigurazione risulta maggiormente approfondita in questo contesto. Ci sembra di poter dire che, a fronte di un sostanziale equilibrio nella trattazione delle nozioni di configurazione e rifigurazione in sede d'un'analisi linguistico-ermeneutica come è quella di *Tempo e racconto* e di *Dal testo all'azione*, Ricœur sbilanci qui la sua riflessione verso la seconda, rendendola il cuore pulsante della lettura in termini semiotici dell'opera d'arte e dell'esperienza estetica in

[47] P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, cit., pp. 250-260.
[48] P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 241
[49] P. Ricœur, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», cit., p. 46.

generale. Quanto seguirà sarà dunque soprattutto il tentativo di esplicitare al meglio in quali termini Ricœur pensa questo potere di rifigurazione del mondo che egli attribuisce all'opera-segno.

> Qualifico la funzione di rifigurazione come *mimetica*. Ma è estremamente importante non ingannarsi sulla sua natura: essa non consiste nel riprodurre il reale, ma nel ristrutturare il mondo del lettore mettendolo a confronto con il mondo dell'opera. Proprio in questo consiste la creatività dell'arte, che penetra nel mondo dell'esperienza quotidiana per rielaborarla dall'interno.[50]

Riprendendo la nozione di *mimesis*, di cui già Aristotele sottolineava nella *Poetica* il carattere di imitazione *creatrice*,[51] Ricœur mette in chiaro che la proprietà rifigurativa dell'opera-segno consiste nella sua apertura sul mondo non per «aiutarci a riconoscere oggetti», ma per «aprirsi un varco nel reale rinnovandolo». L'apertura che caratterizza l'opera-segno è, cioè, la sua capacità di avere un *effetto trasformativo sui suoi fruitori e sul mondo stesso*.

Il punto è estremamente rilevante, poiché come di consueto riecheggiano qui le analisi che Ricœur aveva dedicato negli anni '70 alla possibilità che l'opera (letteraria) ha di costituire un mondo narrandolo e che il lettore, successivamente, ha di comprenderlo confrontandolo con il proprio.[52] Tuttavia, se in quel tempo la lunga riflessione sulla rifigurazione in quanto triplice *mimesis* veniva considerata nei termini di un'«intersezione del mondo *del testo* col mondo *del lettore*» (*corsivi nostri*) e procedeva dalla «capacità dell'*intrigo* a modellare l'esperienza» (*corsivi nostri*), le interviste qui considerate sembrano operare un decentramento decisivo rispetto a quel *focus* tutto narrativo e testuale:[53] Ad essere qui tematizzata, infatti, non è primariamente la capacità che l'opera ha di costruire e modificare una narrazione, ma innanzitutto quella di generare un *effetto*. L'autore lo ricorda, come di consueto, riconducendoci a riflettere sulla non-figuratività delle opere pittoriche e musicali, in particolare: «Ogni pezzo – infatti – possiede un certo umore (*mood*), e proprio in quanto tale, in quanto non rappresenta niente del reale, essa instaura in noi l'umore (*mood*) o la tonalità corrispondente».[54]

Detto altrimenti, se manteniamo fede all'idea che l'esperienza estetica sia, in fondo, un modo per interrogare una certa concezione – molto ampia – del linguaggio, dovremo ammettere che le opere *hanno qualcosa da dirci*, ben al di là del fatto di riuscire a riconoscere in loro una storia. E questo sarebbe quanto a dire che ess provocano su di noi un effetto: un effetto nell'ordine della modificazione affettiva e contestuale, del *mood* e del mondo.

1.3.1. *Mood*

Questa nozione gioca un ruolo fondamentale fin dagli studi compiuti ne *La metafora viva* e viene qui richiamata con particolare attenzione nei confronti dell'opera d'arte musicale. Ai tempi de *La metafora viva*, Ricœur prendeva in prestito tale nozione dal volume *Anatomy of Criticism* di Northrop Frye (cfr. *infra* §2.1.2.1). Costui ammetteva infatti che un'opera letteraria riuscisse a strutturare delle emozioni, sottraendole però alla loro dimensione effimera e contingente. *Mood* era dunque il termine che indicava da un lato il prodotto della configurazione propria dell'opera

---

[50] P. Ricœur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 242.

[51] Come nota lo stesso Ricœur ne *La metafora viva*, commentando Aristotele: «C'e *mimesis* solo là dove c'è un "fare". Non potrebbe, quindi, esserci imitazione *nella* natura poiché, a differenza del fare, il principio del suo movimento è interno. E nemmeno potrebbe esserci imitazione delle idee, poiché il fare e sempre produzione di una cosa singola». In P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 53.

[52] Il momento in cui Ricœur ricorda questo punto come culmine del proprio ragionamento è P. Ricœur, *La funzione ermeneutica della distanziazione*, cit., in part. pp. 111-114. Esso, però, si potrebbe dire che costituisce il fulcro dell'intera teoria ricœuriana dell'interpretazione, che trova il più ampio sviluppo proprio nei saggi contenuti in *Dal testo all'azione* e negli scritti raccolti in *Ermeneutica*. In particolare, cfr. P. Ricœur, *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano 2020; e P. Ricœur, *Ermeneutica*, Jaca Book, Milano 2023.

[53] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 124.

[54] P. Ricœur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 242.

letteraria e dall'altro questo sentimento stabile, ripetibile ogni volta che un fruitore avesse fatto esperienza della lettura di una tale o tal altra opera letteraria. Nell'idea di Frye, l'opera letteraria struttura un sentimento privo di contingenza individuale, poiché derivato direttamente dalla coerenza interna dell'opera. In effetti, per Frye, il *mood* è strettamente connesso, se non addirittura coincidente, con la coerenza strutturale dell'opera stessa: è la sua armonia interna a generare questa atmosfera emotiva stabile e universale, rendendola di fatto significativa non solo a livello sensoriale (proviamo tale o tal altro sentimento), ma anche a livello cognitivo: riconosciamo il suo sviluppo nel procedere del testo, *imparando* a riconoscere nuove sfumature di esso.

Inevitabile, dunque, che l'impostazione di Frye sia agli occhi di Ricœur essenziale: essa fornisce, nel corso de *La metafora viva*, una base d'appoggio narratologico-linguistica salda per sviluppare la tesi di una referenza di «secondo grado», a sua volta ponendo un'alternativa all'impostazione strutturalista nei confronti della considerazione del testo letterario come struttura necessariamente chiusa. Si potrebbe dire, in effetti, che la nozione di «*mood*» sia originariamente una nozione che svolge una funzione di servizio nei confronti della più ben nota discussione sull'esistenza di una *referenza* del linguaggio poetico. Pur inquadrata all'interno di un'analisi che privilegia un approccio al linguaggio poetico come valutazione della sua coerenza interna, con «*mood* viene introdotto un fattore extralinguistico», votando così le analisi su di esso ad una «concezione referenziale del linguaggio poetico».[55] Come vedremo, questa concezione referenziale del linguaggio poetico non poteva che dettagliarsi in termini ontologici e basata sull'ipotesi che, se il linguaggio poetico *ci fa vedere* il mondo altrimenti, allora è proprio dell'essere di quest'ultimo che si sta parlando.

Data l'importanza di quelle riflessioni e del loro valore per la pagina ricœuriana, soprattutto nel contesto di un'intervista, esse continuano naturalmente a rimanere valide: anche in questo caso il *mood* di cui l'opera d'arte consta è l'anticamera della sua significazione, un'intenzionalità che si sostanzierà attorno a qualcosa come un *significato* dell'opera. Tuttavia, rispetto all'impostazione seguita ne *La metafora viva*, ci sembra che la ripresa della nozione di «*mood*» compiuta ne l'*Esperienza estetica* insista anche su una sua peculiare declinazione.

Infatti, più che l'insistenza sulla possibilità di una referenzialità propria dell'opera, in questo contesto è la possibilità di generazione stessa di un *mood* ad essere legata al carattere di apertura dell'opera-segno, alla sua dimensione *rifigurativa*:

> Quando la musica non è a servizio di un testo provvisto delle sue significazioni verbali, quando non è più che *questa* tonalità *questo* umore (*mood*), questo stato 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.[56]

Ricœur sembra dunque voler portare un'attenzione specifica, nel contesto di queste interviste, ad un concetto che, nel suo luogo d'origine, non si poneva che come un semplice concetto di servizio, permettendoci di avvalorare l'idea che nell'indagine sull'esperienza estetica non solo si riproduca il generale approccio ermeneutico dell'autore, ma anche lo si approfondisca in modo decisivo.

In particolare, l'ipotesi riguardante la generazione di un *mood*, posto peraltro in così stretta simbiosi con l'opera d'arte musicale, fa emergere della rifigurazione la sua dimensione euristica. L'opera-segno, cioè, ha effetto perché capace di generare sentimenti che ancora non hanno un nome e di approfondire quelli che già ce l'hanno.

---

[55] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 302.
[56] P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 243.

L'idea che è dunque qui in gioco è quella secondo la quale, ascoltando per esempio la famosissima *Nona Sinfonia* di Ludwig Van Beethoven, non solo proviamo qualcosa come la gioia quando ne avvertiamo il celebre tema, ma riusciremmo anche ad approfondire questo sentimento, vedendo come esso possa essere evocato e mantenersi anche in passaggi di per sé maggiormente cupi. Attraverso la fruizione di un'opera d'arte amplieremmo così le esperienze descrivibili attraverso l'ordinario riferimento al sentimento della gioia.

Il punto è poi dettagliato appena dopo le righe sopracitate, intendendo che la generazione di un *mood* non è un effetto puramente collaterale all'opera: piuttosto essa è destinata a rimanere «incompresa» fintanto che «non si è aperta un varco fino all'emozione analoga»: cioè finché l'opera non ha suscitato in qualcuno un'«emozione di cui egli era capace, ma senza saperlo, e che espande il suo campo affettivo».[57] Il *mood* generato nell'opera e che già corrisponde alla situazione preriflessiva dell'artista è dunque qualcosa che da un lato ha un potere di fissazione rispetto alla contingenza dell'emozione e, dall'altro, può trovare compimento solo nella sua capacità di comunicarsi, entrando in risonanza con la situazione affettiva del fruitore e, per questo, ampliandola. È dunque un potere euristico e, in qualche misura, dotato di capacità approfondimento della nostra sfera emotiva quello che Ricœur attribuisce come caratteristica all'opera-segno e, in particolare, alla sua caratteristica di ritorno al mondo. È soprattutto, però, un potere di natura effettuale quello che Ricœur ha di mira qui, esplicitando la natura intenzionale dell'opera-segno nei termini della generazione di un *mood*.

Il punto diviene allora cogliere che, per la prima volta in modo preciso, Ricœur insiste sull'idea che qualcosa come il «significato» di un'opera coincida con la generazione di un affetto, lambendo da vicino, quando parla di estetica, ciò che noi ci arrischieremo a definire poi nei termini di una performatività propria dell'opera-segno. Si fa, cioè, strada l'idea che per Ricœur l'opera-segno debba ritornare al mondo, non come un *divertissement* ma come dispositivo essenzialmente capace di incidere sulla vita affettiva del fruitore, a tal punto che quest'ultima risulti implicata nella definizione del significato di quella prima.

1.3.2. Mondo

Vi è però anche una seconda modalità secondo la quale Ricœur tematizza l'idea che l'opera-segno abbia effetto sul mondo. Non è, infatti, scontato cosa si debba intendere con l'espressione «mondo», soprattutto dopo aver riconosciuto la sua rilevanza per la tradizione fenomenologica ed ermeneutica dalla quale Ricœur proviene.[58]

---

[57] *Ivi,* p. 247.

[58] La nozione di «mondo», come peraltro ammesso dallo stesso Ricœur, è una nozione chiave dell'intera tradizione fenomenologica ed ermeneutica post-husserliana o, per dirla con Costa, Franzini e Spinicci, di tutta «la galassia fenomenologica» (V. Costa, E. Franzini, P. Spinicci, *La fenomenologia,* Einaudi, Torino 2002, p. 184.). Impossibile sarebbe qui, dunque, proporre una ricognizione anche minima della storia di questo concetto. Si possono però dare alcune linee fondamentali, rispetto agli interessi ricœuriani. Infatti, a partire dalle celebri lezioni di Gottinga tenute da Husserl fra il 1910/1911, fino alla redazione postuma della *Crisi*, la nozione di «mondo» e in particolare quella di «mondo-della-vita» (*Lebenswelt*) rimane centrale per distanziarsi da ogni genere di riduzionismo tanto di matrice psicologistica, quanto realistica (rispettivamente in E. Husserl, *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo*, Quodlibet, Bologna 2008; e E. Husserl, *La Crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 2015). Semantizzare correttamente la parola «mondo» significa, infatti, risalire ad uno «strato di esperienza che appartiene all'apparire del mondo in quanto tale», non modificabile a seconda delle interpretazioni o delle concettualità scientifiche (V. Costa, *Introduzione*, In E. Husserl, *I problemi fondamentali…,* cit., p. XV). Il «mondo» diviene dunque il correlato di ogni nostro atto intenzionale, caratterizzandosi non come somma di dati inerti e *per se* sconnessi, ma come orizzonte operazionale intersoggettivo di ogni produzione di senso scientifica e prescientifica. Tenuto dunque conto di questo fondamentale indirizzo d'indagine, è dunque comprensibile anche la sua successiva ripresa (critica) heideggeriana. Essa, infatti, torcendo il discorso di Husserl, riformulerà la nozione di «mondo» in modo tale da surclassare il primato della soggettività trascendentale in favore di un'originarietà del darsi storico dell'essere stesso (in M. Heidegger, *Essere e tempo,* Longanesi, Milano 2001, in part. 103-176 (§14-22)). Sarà allora attraverso questa reinterpretazione fondamentale – pur non rispettando il dettato originario husserliano – che la nozione di «mondo» (*Sein-in-der-Welt*) si impone come nozione fondamentale di tutta la riflessione post-husserliana, divenendo essenziale per una sua ripresa nei termini ermeneutici cari a Ricœur. Al «linguaggio come esperienza di mondo» è infatti dedicata una sezione specifica di *Verità e Metodo* dove Gadamer sottolinea questo legame inscindibile fra la significazione linguistica (e storica) ed esperienza del mondo, in cui quell'«orizzonte

Dire infatti, come abbiamo fatto, che l'opera ritorna al «mondo» potrebbe addirittura divenire un'espressione nulla se non si chiarisce quale sia la differenza che lo distingue, per esempio, dalla mera conformazione geografica di un luogo, o da quella dell'insieme degli oggetti che circondano la nostra vita. In altre parole, si tratta di cogliere *a quale mondo* l'opera pretenda di rivolgersi.

Ricœur lo esplicita chiaramente, rifacendosi alla tradizione che procedendo dall'ultimo Husserl, arrivava dalle analisi di Heidegger e poi alla reinterpretazione fornitane da Gadamer. Il mondo è – quindi – «qualcosa che si può abitare; che può essere ospitale, estraneo, ostile…».[59]

La definizione che di esso viene data, per quanto qui sintetica, è dunque una definizione che insiste su una dimensione abitativa della nozione di mondo e che porta in essa una declinazione essenziale: se infatti definiamo il mondo attraverso questa specifica definizione, dobbiamo anche rifiutarci di intenderlo come qualcosa separato da noi. Il mondo non ci sta semplicemente davanti, quanto piuttosto è ciò che ci sta più vicino: è naturalmente una composizione di oggetti e cose, ma anche ed intrinsecamente la loro stessa significazione. Nel linguaggio ordinario, l'idea qui è espressa è avvicinabile con le espressioni figurate che fanno uso della parola «mondo». Ci riferiamo, infatti, a ciò che Ricœur ha qui in mente quando parliamo ordinariamente, per esempio, di «mondo dei greci» o, più trivialmente, quando diciamo che una persona «è nel suo mondo»: Appunto, «mondo» è una nozione capace non tanto di identificare uno stato di cose come se potessimo guardarle dall'esterno, ma uno stato di cose – se vogliamo usare questa nozione – *nel loro significato*, nel loro inserirsi in un orizzonte generale di significazione valido per qualcuno – per usare un'altra metafora, in una *catena di significazioni*. A partire da questa definizione sarà così facile intravedere come essa possa effettivamente porsi come base d'appoggio per il movimento di ritorno proprio dell'opera-segno, che si rivela capace di lavorare su quelle stesse significazioni per opposizione o semplice alternativa.

Come era dunque per il «*mood*» anche la nozione di «mondo» è, in realtà, una nozione di lunga storia nella pagina di Ricœur. Introdotta anch'essa nel contesto delle analisi dedicate alla metafora, rivela subito ed esplicitamente il suo sfondo heideggeriano: il mondo è innanzitutto l'insieme dei significati che ci precedono e nei quali le nostre azioni si trovano inserite. Esso è infatti un nome che la filosofia di derivazione fenomenologica ha usato, almeno a partire dalla pagina dell'ultimo Husserl, per indicare l'impossibilità di un'analisi che consideri le obiettività scientifiche come il terreno *originario* della nostra conoscenza: come se potessimo aggirare che anch'esse vengono radicate nella medesima rete di significazioni che costituisce il sapere prescientifico. Esse, appunto, sono perché sono in un mondo: in una catena di significazioni, cioè, che le rende esperibili.

D'altra parte, è doveroso notare che la nozione di «mondo», come tutte quelle qui richiamate è sviluppata con una particolare attenzione alla dimensione linguistico-letteraria. Non è solo la vocazione linguistica delle analisi compiute ne *La metafora viva* a manifestarlo. Anche il già citato *La funzione ermeneutica della distanziazione* ne dà testimonianza, e precisamente un paragrafo dopo aver introdotto la nozione di «opera»: infatti, dopo aver richiamato la discendenza husserliana e heideggeriana del termine, Ricœur subito la mette in relazione all'idea che «interpretare è esplicitare il modo di essere-nel-mondo dispiegato *davanti al testo*».[60] Mondo è dunque una nozione

operazionale di senso intersoggettivo» coincide di fatto con un originario *darsi linguistico* dell'esperienza (in H.G. Gadamer, *Verità e metodo,* Bompiani, Milano 2000, pp. 783-987).

[59] P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 244.

[60] P. Ricœur, *La funzione ermeneutica della distanziazione*, cit., p. 112.

che Ricœur, fin dalle sue origini, pensa in relazione ad un'indagine sul linguaggio e sul testo, in particolare. Il mondo del testo è infatti inteso come la manifestazione di possibilità inedite del mondo, con il quale il lettore è chiamato a confrontarsi. Addirittura, il loro legame diviene ne *La funzione ermeneutica della distanziazione* un modo per pensare una proposta ermeneutica in chiave anti-psicologistica e, per questo, capace di insistere sull'atto di interpretare nei termini di valutazione e confronto che il mondo che il testo sta proponendo al suo lettore.

Tuttavia, come abbiamo finora sempre suggerito, il richiamo a queste nozioni cardine del pensiero ricœuriano non si limita ad essere una loro mera ripetizione nel contesto d'indagine sull'esperienza estetica. Nonostante continui ad essere evidentemente valida la loro ripresa, *Esperienza estetica* sembra porre l'accento su una dimensione leggermente differente da questo nesso che la nozione di «mondo» intrattiene con quella di «testo» e, quindi, con la sua specifica declinazione verbale. Ricorda infatti l'autore che:

> Si può, dunque, utilizzare il termine «mondo», in tutto rigore, soltanto quando l'opera produce nei riguardi dello spettatore o del lettore il lavoro di rifigurazione, che mette a soqquadro la sua aspettativa e il suo orizzonte: l'opera si rivela essa stessa capace di un mondo, solo nella misura in cui può rifigurare questo mondo. […] Non dimentichiamo la duplice natura del segno: ritirarsi dal e ricadere sul mondo. […] Più ampio è il ritrarsi, più vivo il suo ritorno sul reale, come qualcosa che viene da più lontano, come se la nostra esperienza fosse visitata da un'infinitamente più lontano di essa.[61]

La capacità trasformativa che l'autore già attribuiva al linguaggio poetico viene ancora una volta ripresa e radicalizzata in questo contesto. Come di consueto, è la non figuratività di alcune opere a fornire la base teorica per pensare tale radicalizzazione. Essa si concretezza innanzitutto capacità *trasformativa* che l'opera ha sul mondo. Addirittura, l'autore si spinge a pensare che non si possa parlare propriamente di mondo se non dialetticamente, nel momento in cui vengono proposte di esso alternative modalità di significarlo: emerge qualcosa come un mondo solo nel momento in cui questo stesso può essere messo in discussione e di esso possono essere fatte valere nuove significazioni. Altrimenti, esso rimane perlopiù implicito. In altre parole, l'opera-segno si apre sul mondo non solo per porlo in questione o contestarlo in una maniera generale ed estrinseca ad esso, ma per farlo emergere per ciò che è già: per lasciarlo apparire tramite la messa in discussione delle significazioni che crediamo valere implicitamente e, dunque, proprio perché non ci è possibile vedere, costituiscono il nostro mondo indiscusso e implicito.

Questa prima fondamentale caratterizzazione dell'apertura dell'opera-segno viene poi ulteriormente radicalizzata. Ricœur accenna infatti non solo ad un rapporto dialettico fra mondo del fruitore e mondo proposto dell'opera, ma si spinge anche a dire che laddove non fosse immediatamente chiara una figuratività, la ritrazione dal mondo avrebbe anche un effetto di ritorno «più vivo, come qualcosa che viene da più lontano».[62] Insomma, ne l'*Esperienza estetica*, il confronto che veniva già teorizzato in termini solo linguistico-verbali ne *La funzione ermeneutica della distanziazione* e prima ne *La metafora viva,* si dettaglia in senso decisivo: la rifigurazione introdotta dall'opera incide sul mondo nella misura in cui testimonia un potere trasformativo radicale su di esso. Essa diviene, cioè, testimone della possibilità di parlare una dimensione completamente altra rispetto all'esperienza umana ordinaria, che tuttavia riesce ad incidere su quest'ultima. L'idea che qui viene suggerita è, infatti, è tale che nell'opera d'arte si abbia non solo a che fare con un confronto dialettico fra il nostro mondo e il suo, ma che quest'ultimo sia completamente

[61] P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 244-245.
[62] *Ivi,* p. 245.

altro dal nostro, come «più lontano» e che *per questo riesca ad avere una più decisa efficacia sul nostro in termini critici e trasformativi.*

Così, il fatto che l'opera d'arte condivide con il linguaggio una struttura segnica di senso non significa solo riconoscere che essa ha il *potere* di configurazione di un sentimento o di messa in discussione delle catene abituali di significazione. Significa soprattutto che la radicalizzazione operata di questa messa in discussione procede, per dir così, da un luogo differente rispetto a quello messo a tema nel testo e, in quest'ultimo, meno immediatamente visibile. È come se un altrove si manifestasse nell'opera garantendo di essa la sua radicale apertura. Ne *La metafora viva* eravamo quindi spinti a cercare una caratterizzazione di un «altrove» nei termini di una possibilità di accesso metaforica ad un rapporto pre-oggettivo col mondo;[63] ne *La funzione ermeneutica della distanziazione* era poi chiaro che il mondo del testo si collocasse nell'ordine della finzione e dunque l'altrove fosse innanzitutto quello della storia dispiegata nella finzione del testo.[64] Tuttavia, in entrambi i casi, eravamo ben lontani dalla radicalizzazione che Ricœur intravede nel mondo progettato dall'opera d'arte non figurativa. In quest'ultima non c'è, infatti, residuo alcuno delle referenze abituali che il linguaggio intrattiene col mondo. Esse non sono in senso assoluto: nell'opera d'arte, non riconosciamo storie e non ci balena nulla davanti agli occhi se non una composizione più o meno ben fatta di linee, colori, materiali plastici o musicali. Vi è cioè un'altrove, un'alterità significativa, capace di porsi in relazione con il *nostro mondo*, interrogandolo e trasformandolo. Siamo ad un punto altrettanto decisivo, come prima lo era quello che insisteva sull'opera in quanto generatrice di *mood*. Non solo infatti dovremmo spingerci a dire che, quando Ricœur parla di estetica, egli insiste su una dimensione effettuale-affettiva propria dell'opera-segno, ma anche che tale dimensione squaderna una capacità trasformativa sulla nostra esperienza, in piena coerenza con ciò che a breve definiremo essere la capacità *performativa* dell'opera d'arte. Prima di arrivare a ciò, tuttavia, sarà però necessario preparare il terreno a tale ipotesi aprendo la prossima sezione (§1.4) sulla tematizzazione specifica di cosa Ricœur intenda tramite l'idea che un'opera d'arte non figurativa abbia un effetto *radicalmente* trasformativo sul nostro mondo. Non sembra infatti essere immediatamente chiaro intendere tale radicalità solo nei termini della capacità dell'opera di metterci in relazione con una dimensione altra del reale, che per ora completamente indeterminata.

1.4. L'opera come modello

In prima battuta, infatti, potrebbe sembrare che l'idea di Ricœur sulla rifigurazione sfoci di fatto in una concezione religiosa o mistica dell'arte. Sarebbe legittimo pensare che la traduzione più semplice di questa visitazione da parte di una dimensione «infinitamente più lontana» dell'esperienza sia semplicemente etichettabile come possibilità di entrare in contatto, nell'opera, con una sorta di dimensione avvicinabile all'esperienza del religioso.

Vedremo che, nonostante non sia completamente errata questa deduzione, essa deve essere comunque messa alla prova di un cammino più lungo, che non declini immediatamente tale dimensione nei termini di un'ingiunzione che l'estetico avrebbe nei confronti del mistico o del religioso e che soprattutto rispetti quella volontà tutta ricœuriana di formulare una sorta di «armistizio piuttosto che di alleanza» tra filosofia e fede.[65] Piuttosto, si arriverà a dire che l'opera-segno si deve porre innanzitutto come luogo in cui il suo fruitore può effettivamente entrare in

[63] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 302; ma anche P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 343-359.
[64] P. Ricœur, *La funzione ermeneutica della distanziazione*, cit., p. 108-111.
[65] P. Ricœur, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, Jaca Book, Milano 2013, pp. 24-27.

contatto con una dimensione religiosa, senza però farlo necessariamente. Appunto, con le parole di Ricœur, «fra l'estetico e il religioso, direi che c'è una zona di sconfinamento piuttosto che una coestensività di ambiti».[66]

1.4.1. Un inquadramento kantiano I. *Il problema della singolarità*

Partiamo dunque riconoscendo che è lo stesso Ricœur a metterci sulla giusta strada per meglio intendere questa radicale capacità di ritorno al mondo operata dall'opera, rendendo finalmente esplicita la radice kantiana di tutta l'argomentazione proposta ne l'*Esperienza estetica* e in «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica». Essa emerge verso la parte centrale della prima intervista e si trova maggiormente sviluppata nella seconda.

Così, l'idea di un potere di rifigurazione proprio dell'opera d'arte, sostanziato attorno alla sua possibilità di *manifestazione* del mondo e a quella di una fissazione di un rapporto emozionale con esso, è letto nei termini propri della *Critica del Giudizio* per esprimere la possibilità di comunicare il darsi singolare dell'esperienza:

> La perfetta risoluzione del problema singolare posto all'artista viene colta nell'esperienza estetica in maniera preriflessiva, immediata; in termini kantiani, si dirà che comunicabile è il «gioco» fra l'immaginazione e l'intelletto, in quanto esso è incarnato in questa opera; in assenza della universalità oggettiva propria del giudizio riflettente – cui fa capo l'esperienza estetica – in fatto di universalità, non possiede altro che questo «gioco»; proprio esso è condivisibile.[67]

E, poco più avanti:

> In termini ancora una volta kantiani, con il progetto della rappresentazione scompare quanto restava di giudizio determinante nell'opera, e appare a nudo il giudizio riflettente nel quale si esprime una singolarità alla ricerca della propria normatività, che trova soltanto nella sua capacità di comunicarsi indefinitamente agli altri.[68]

L'idea kantiana che interessa a Ricœur nei riguardi dell'opera d'arte è dunque anche quella che costituisce il cuore pulsante della terza *Critica*: la differenza fra giudizi determinanti e giudizi riflettenti. Ovvero, fra proposizioni che raggiungono il proprio grado di universalità perché esprimono una relazione di esemplarità fra il soggetto e il predicato oppure lo raggiugono esprimendo, nel predicato, la ricerca da parte del soggetto di tale universalità. Facciamo un esempio.

Se formulassimo un qualunque giudizio ordinario o scientifico – «la rosa è un fiore» – staremmo dicendo che il soggetto S (la rosa) è un caso dell'applicazione del predicato P (esser un fiore), dettagliabile eventualmente secondo specifiche implicazioni scientifiche. Il giudizio è universale perché la singolarità dell'ente «rosa» è fatta risalire ad una predicazione generale, di cui essa fa parte e grazie alla quale possiamo comprendere qualcosa di essa. Detto ciò, se però formulassimo un giudizio estetico – «la rosa è bella» – secondo Kant avremmo comunque a che vedere con un'universalità, ma non perché il giudizio esprime un'esemplificazione (il soggetto S come caso del predicato P), ma perché esso capace di esprimere la ricerca di una fissazione del carattere mutabile dell'esperienza, il suo darsi *qui* ed *ora,* per definizione irriducibile ad un concetto.

Ricœur, nella sua concezione dell'opera d'arte si rifà a questo sostrato teorico, che insiste sull'esistenza di giudizi – estetici, per l'appunto – capaci di esprimere l'espressione della singolarità *come tale* e non come manifestazione particolare di una legge. L'opera d'arte diviene dunque simbolo di questa ricerca: così, *La cattedrale di Auvers*

---

[66] P. Ricœur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 256.
[67] *Ivi*, p. 250.
[68] *Ivi*, p. 251.

«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».[69]

Sembra qui forse possibile avvicinare all'impostazione ricœuriana proprio la tradizione di pensiero che strutturava il panorama estetico francese fin dagli albori del Novecento. Come infatti mette in luce Franzini, la nascita di una scienza estetica si radicava e si strutturava anche attorno alla rielaborazione della pagina kantiana della *Critica del Giudizio*, affiancandole motivi fisiologici, vitalistici e spiritualistici. L'arte diveniva, cioè, «il prodotto della vita» e veniva sottomessa ad un'«intenzione unitaria» – il genio – capace di sintetizzare la plurivocità di istanze che concorrono a caratterizzare la sua opera: fisiologiche, spirituali, o anche solo casuali.

Per ora non potremo tuttavia attribuire un eccessivo valore a questo rimando, impegnandoci ad evitare facili riconduzioni dell'approccio ricœuriano ad una tradizione al quale egli non si è mai esplicitamente riallacciato e che, in generale, non può essere considerata unitariamente.[70] Non per questa via diretta si potrebbe infatti pensare un radicamento di Ricœur nella tradizione di pensiero dell'estetica francese novecentesca.

A ben vedere, infatti, il richiamo qui fatto serve ad inquadrare le analisi di almeno due altri filosofi, più contemporanei al pensatore di Valence: Gilles-Gaston Granger e Hans Georg Gadamer. Con grande chiarezza, infatti, Ricœur nota che proprio l'*Essai d'une philosophie du style* era l'opera verso cui egli si sentiva «profondamente in debito sulla questione della singolarità dell'opera d'arte»[71] e, d'altra parte, «l'ermeneutica di Gadamer permetteva di dare tutta la sua forza […] a questa iniziale posizione kantiana sulla singolarità del giudizio estetico».[72]

Partiamo, quindi, proprio dalla rilettura di quest'ultimo. Come è noto, nei primi paragrafi di *Verità e Metodo*, Gadamer si sofferma sulla tematizzazione della dottrina kantiana del gusto e del genio, dichiarando cosa si debba intendere con tale singolarità del giudizio estetico e dell'esperienza che esso porta ad espressione: nei termini dell'ortodossia kantiana essa è il «libero gioco di immaginazione e intelletto», «che sta a mezza strada fra un puro accordo empirico-sensibile circa le questioni di gusto e un'universalità razionalisticamente fondata su regole».[73] In altre parole, con «singolarità dell'esperienza» bisognerebbe innanzitutto intendere lo stato d'animo in cui l'intelletto non vincola la facoltà immaginativa secondo le sue regole categoriali, per mettersi con essa in *libero* rapporto, anche mediandone la conflittualità. Questo libero accordo, come nota P. D'Angelo, precede e causa il piacere che proviamo nella contemplazione del bello, non il contrario. Per questo, inoltre, il giudizio estetico sarà anche

---

[69] *Ivi,* p. 250.

[70] E. Franzini, *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Unicopli, Milano 1984, pp. 40 e ss. In ogni caso, nella seconda parte di questa tesi, riprenderemo l'accenno che qui stiamo facendo all'ipotesi di un posizionamento della pagina ricœuriana rispetto alla tradizione estetica d'Oltralpe. Come abbiamo detto, tale posizionamento non è stato dichiarato da Ricœur e sarebbe un'indebita forzatura porlo fin da ora. Nondimeno, rimane vero che l'itinerario tracciato da Franzini vede nella tradizione fenomenologica e, in particolare, nella sua riflessione sull'immaginazione il momento culmine in cui possono convivere le istanze fisiologiche, spiritualiste e vitalistiche che avevano animato la prima costruzione di una «scienza estetica» alla fine del XIX Secolo e che sarebbero confluite editorialmente nel progetto della *Revue d'esthétique* (1948-2004) per opera di Charles Lalo, Étienne Souriau et Raymond Bayer. Ci sembrerà dunque adeguato (cfr. *infra* §4.1.1), a suo tempo, poter operare questo avvicinamento proprio nei riguardi di un pensatore – Ricœur – cha aveva contribuito in prima persona a diffondere la tradizione fenomenologica in Francia e che aveva fatto dell'immaginazione un punto di riflessione essenziale. Entrambi i punti sono infatti presenti fin dalla sua dissertazione dottorale del 1950, dove accanto alla traduzione – prima, in Francia – di *Idee I* di Husserl l'autore discute la sua proposta per una *Filosofia della volontà*, in cui il ruolo dell'immaginazione ricopre fin dai primi capitoli un ruolo essenziale. Storiograficamente, i punti sono affrontati in F. Dosse, *Paul Ricœur. Les sens d'une vie (1913-2005)*, La Découverte, Paris 2008; e J.-L. Amalric, *L'imagination vive. Une genèse de la philosophie ricœurienne de l'imagination*, Hermann, Paris 2013.

[71] P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 248.

[72] P. Ricœur, *Le arti, il linguaggio e l'estetica ermeneutica,* cit., p. 42.

[73] H. G. Gadamer, *Verità e Metodo,* Bompiani, Milano 2000, p. 111.

singolare: perché esso serve per comunicare l'imprevedibilità che struttura tale gioco delle facoltà, non sottomesso alle regole dell'intelletto.[74]

D'altra parte, non si può non notare la traiettoria della lettura gadameriana, che culminava nella considerazione del concetto di «genio» come reale protagonista della proposta kantiana: «Il concetto di genio corrisponde così a ciò che Kant considera decisivo nel gusto estetico, cioè l'agevole mettersi in gioco delle facoltà spirituale, il potenziamento del sentimento vitale che si genera dall'accordo di immaginazione e intelletto e ci induce a trattenerci nella contemplazione del bello».[75] In questo senso, per il pensatore tedesco tale nozione andava però anche criticata, nella misura in cui veniva recepita nella tradizione post-kantiana nei termini di un'estetica del sentimento vitale (*Erlebnis*) di cui il genio si faceva detentore e traduttore. A poco valeva, per Gadamer, la sottolineatura riguardo alla *naturalità* del concetto di «genio» e al suo compito di livellamento del bello artistico a quello di natura. Egli era, infatti, convinto che la ricezione post-kantiana della terza *Critica* e già alcuni suoi stessi passi[76] permettevano questa lettura in termini soggettivistici: così, per Fichte e Schelling, «il *punto di vista dell'arte* intesa come la produzione inconscia del genio sia allarga a comprendere tutto e include anche la natura, che viene intesa come prodotto dello spirito».[77]

Benché assente esplicitamente questa critica, si può dunque dire che anche Ricœur la sposi: anche per lui, infatti, la distinzione fra giudizio determinante e riflettente non doveva trovare il suo coronamento in una riflessione sull'intenzionalità artistica, che tingerebbe la riflessione estetica di una sfumatura psicologistica. Di fatto – e vi torneremo fra poco – la soluzione kantiana sembrava essere a Ricœur tanto più interessante quanto più aveva «scommesso tutto sull'idea di *comunicabilità*»[78] del giudizio di gusto e non sul concetto di «genio». Certo, anche per lo stesso Kant la questione estetica doveva essere trattata come una questione di comunicazione – si tratta, appunto, della facoltà o forza di *giudizio* (*Urteilkraft*).[79] D'altra parte, non si potrebbe negare che il problema del giudizio estetico finisca per impegnare Kant non da un punto di vista strettamente linguistico: l'universalità di cui questi stessi giudizi godono non è risolta a livello di una «grammatica universale», ma a quello del «senso comune»: ovvero

---

[74] P. D'Angelo, *Introduzione*, in I. Kant, *Critica del Giudizio*, Laterza, Bari, 1997.

[75] H.G. Gadamer, *Verità e Metodo,* cit., p. 130-131.

[76] *Ivi,* pp. 135. e ss.; e I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., pp. 303-315 (§49)

[77] H.G. Gadamer, *Verità e metodo,* cit., p. 141. La critica gadameriana all'impostazione kantiana è contenuta innanzitutto in *Verità e Metodo*, nel paragrafo titolato emblematicamente *La soggettivazione dell'estetica nella critica kantiana*. Il punto centrale, come notato dallo stesso Gadamer, è costituito dalla nozione di «genio». Con essa, si sottintende l'idea che il fenomeno artistico sia da valutare innanzitutto come fenomeno di *creazione*, fino a favorire «lo sviluppo del concetto di genio in un generale concetto della vita (*Erlebnis*)» e così a svalutare il contesto culturale e sociale ove si inserisce quella stessa produzione. In H.G. Gadamer, *Verità e Metodo,* Bompiani, Milano1994, pp. 135-187. Se quindi lo sforzo gadameriano sarà tutto volto a mostrare la limitatezza di questo approccio occorre però notare, sulla scorta di quanto ha già recentemente fatto Elena Romagnoli, che la posizione di Gadamer «mira invero a individuare *nelle letture romantiche* di Kant l'origine del soggettivismo estetico che giunge fino all'*Erlebniskunst* di Dilthey» (*corsivi nostri*). In E. Romagnoli, *Oltre l'opera d'arte*, ETS, Pisa 2023, p. 30. Non è dunque in sé una lettura filologica di Kant quella che Gadamer ha di mira, ma un certo processo di soggettivazione dell'esperienza estetica tanto nella sua produzione, quanto nella sua ricezione, che finisce con il negare a questa esperienza un qualsivoglia significato conoscitivo (*Ivi,* p. 31).

[78] P. Ricœur, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», cit., p. 42.

[79] Naturalmente, il dibattito sulla più corretta traduzione di *Kraft*, forza, richiederebbe ben altro spazio rispetto a quello permesso in nota. Ci limitiamo a sottolineare, seguendo la lezione di Marassi, la necessità di una distinzione linguistica fra questo termine e quello che Kant indica per parlare più propriamente della *facoltà* (*Vermögen*). Tale distinzione esprime infatti la struttura stessa dell'intero sistema critico kantiano (cfr. L. Scaravelli, *Scritti kantiani*, La Nuova Italia, Firenze 1968): in essa diviene chiaro che la ragione, quando non abbia oggetto specifico di riflessione – la natura o la volontà – possa finalmente ed effettivamente dirigersi solo a stessa, erigendosi a fondamento del funzionamento generale di ogni altra facoltà: puro collegamento fra un universale e un particolare. Essa esprime – verrebbe da dire «performativamente» – la purezza del rapporto fra universale e particolare, poiché «svolge l'operazione che il termine che la esprime, di fatto e di diritto, implica: è una *vis*, una forza che si dà come "rapporto"». In M. Marassi, *Introduzione,* in I. Kant, *Critica del Giudizio*, Bompiani, Milano 2017, pp. 7-17.

a livello di ciò «*che abbiamo in comune*, che lega noi e gli altri […]: un modo nel quale noi paragoniamo il nostro giudizio a quello degli altri, *mettendoci al loro posto*».[80]

Comunque stiano le cose nella pagina kantiana, è tuttavia certo il punto che interessa tanto a Gadamer, quanto a Ricœur: eliminare dall'analisi di Kant anche solo il pericolo di sua deriva soggettivistica, insistendo maggiormente sul carattere comunicativo e storico dell'opera, meno sul suo essere prodotto di un'intenzione artistica. Vedremo che allora proprio questo punto sarà essenziale per strutturare lo sfondo storico-filosofico per un'estetica ricœuriana. In questo riferimento alla ripresa gadameriana del giudizio riflettente di Kant, infatti, si trovano i prodromi di quella produttività comunicativa propria dell'opera d'arte che, sul finale di questo capitolo e in quelli successivi, costituiranno il nerbo di una possibile proposta estetica ricœuriana raccolta attorno alla nozione di «performatività». Sottratta da una possibile deriva soggettivistico-intenzionale, l'opera emergerebbe infatti e innanzitutto come una struttura comunicativa, dotata di una specifica performatività poiché capace avere un effetto sul mondo mediante la capacità di rivolgersi affettivamente ai propri fruitori.

Ed infatti, Ricœur rileverà proprio questo punto in apertura a *Le arti, il linguaggio e l'estetica ermeneutica*: l'opera d'arte vive di uno statuto ontologico e temporale «strano» (*bizarre*), poiché guadagna la propria universalità nella capacità di generare un dialogo fra il momento della sua creazione e quello della sua ricezione: fra il suo radicamento storico e la capacità di essere reinterpretata, nel tempo, da una comunità che ne gode. Con Ricœur:

> 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.[81]

Anche così impostata, tuttavia, la questione non soddisfa in modo completo Ricœur. L'idea di una temporalità specifica dell'opera e, quindi, della sua intrinseca comunicatività non vengono da lui trattate nello stesso modo in cui Gadamer sembra farlo. Per quanto suggestivi, Ricœur non ripresenta qui gli esempi cari all'analisi di quest'ultimo: l'esperienza estetica come «gioco» in cui attori e spettatori «sono giocati» o la temporalità dell'opera d'arte intesa come temporalità della «festa», che esiste nel solo momento della sua fruizione.

Piuttosto, il pensatore di Valence sembra continuare a rimanere affascinato da un altro ordine di metafore per inquadrare l'esperienza estetica: quelle che ruotano attorno all'idea della problematicità e della sua risoluzione. E, in effetti, come dicevamo sopra (cfr. *supra*, p. 28), accanto a Gadamer, Ricœur ricorda il nome di Granger e il suo *Essai sur la philosophie du style* per parlare dell'esperienza della singolarità e della struttura dell'opera d'arte. Il riferimento a Granger serve infatti a Ricœur, innanzitutto, a ricordare che il darsi singolare dell'esperienza è una questione *problematica* e *problematico* è il suo portarla ad espressione. Possiamo certo imputare questa esperienza, già con Kant, al «libero gioco» delle facoltà o, con Gadamer, ad una dimensione «ludica» dell'opera d'arte. In entrambi i casi, ci troveremmo però di fronte alle rispettive modalità di *risolvere* il problema imposto dall'espressione del darsi

---

[80] P. D'Angelo, *Introduzione,* in I. Kant, *Critica del Giudizio*, Laterza, Bari 1997, p. XVII. Il punto è particolarmente interessante: le affermazioni di D'Angelo, infatti, seguono da vicino ed esplicitamente quelle di L. Amoroso, che in questi passaggi kantiani vede per la prima volta affacciarsi il tema dell'intersoggettività a livello di un'indagine di stampo trascendentale (in L. Amoroso, *Senso e conoscenza. Uno studio kantiano*, Napoli 1984). Per la sua ampiezza ed importanza, non possiamo evidentemente qui soffermarci su questo punto. Possiamo tuttavia notare che l'impostazione linguistica di Gadamer e di Ricœur appaiono come *una differente* modalità di toccare il medesimo punto rilevato da D'Angelo e Amoroso, sviluppandone sul piano linguistico l'idea più generale di comunicatività rilevata dai due filosofi italiani nel commento alla riflessione kantiana.

[81] P. Ricœur, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», cit., p. 43.

qui ed *ora* dell'esperienza, ricollocata ad un livello trascendentale nel primo caso, ontologico-ermeneutico nel secondo.

Ricœur non sembra però qui interessato ad uno sviluppo di tal genere. Piuttosto, è la problematicità stessa della resa dell'apparire dell'esperienza ad essere continuamente ed esplicitamente tematizzata dalla riflessione estetica, senza poter essere spostata su un piano di analisi differente, trascendentale o ontologico-ermeneutico. Come diremo nel capitolo quinto (cfr. *infra* §5.3.2), è il *potersi* fare segno dell'esperienza a dover essere qui tematizzato, senza potersi sublimare ad un livello di riflessione altro, trascendentale o ontologico. Sarà dunque la struttura stessa dell'opera d'arte posta qui al centro dell'attenzione, intesa come *soluzione ad un problema* e, in un certo senso, come non-assorbibile in una riflessione solo filosofica:

> C'è un'analisi ammirabile che ho trovato in Granger a proposito dell'algebra di Pascal. 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.

Appunto, Ricœur riprende qui l'idea di Granger secondo il quale l'opera deve essere intesa come *la più adeguata soluzione all'espressione problematica del carattere strutturalmente fuggevole dell'esperienza – il suo darsi hic et nunc*. Granger, infatti, concepisce l'opera d'arte come una risposta unica e irripetibile a un'esperienza vissuta che resiste alla sistematizzazione (anche quella filosofica), e che per questo non può essere ridotta a un universale. Ogni opera è dunque il risultato di un «lavoro» (*travail*) che trae forma dalla resistenza del vissuto nel suo darsi qui ed ora, dal tentativo di strutturare e dare senso a ciò che è, per sua natura, irriducibile a regole universali – a categorie.[82] Anche per Granger, come già si intuisce, si tratta infatti di riprendere in termini linguistici la distinzione kantiana fra giudizi determinanti e riflettenti, così come già aveva fatto Gadamer:

> L'arte e la scienza non sono che dei prolungamenti e delle imitazioni, non certo del contenuto della natura, ma, in due sensi differenti, del suo potere creatore. Nell'uno e nell'altro caso, da questa tesi ne risulta un radicale misconoscimento del ruolo e dello statuto dei differenti linguaggi, cosa che limita gravemente il valore, purtuttavia ancora inestimabile, dell'apporto kantiano ad una filosofia della scienza e delle belle arti.[83]

Questo discorso, tuttavia, è fin da subito affiancato nella pagina di Granger da un'altra questione capitale, che Ricœur ben recepisce e che – ci sembra – gli permetta di distanziarsi dalla ripresa gadameriana di Kant, strutturando il proprio modo di intendere una questione estetica: la sua lettura in termini marcatamente semiotici e la considerazione dell'opera d'arte come *segno*.

L'opera d'arte e, più in generale, il giudizio sul bello è infatti per Granger una questione di trasmissione di un messaggio, che impegna un trasmettitore (l'artista) e il ricevente (il fruitore) nella condivisione di un codice di regole comuni. Granger scomoda qui una metafora problematica, ma efficace: l'esperienza dell'opera d'arte è simile a quella di una partita a scacchi a cui sia tolta la scacchiera: apparentemente impossibile, essa potrà invece costruirsi nella misura in cui i giocatori dovranno indovinare la regolarità delle rispettive mosse. Più precisamente, l'emettitore (*emetteur*) dovrà «creare, nel messaggio, un sovracodice a partire da quale poi il ricettore potrà "divinare" le regole,

[82] G.-G. Granger, *Essai d'une philosophie du style,* Armand Colin, Paris 1968, p. 208-209.
[83] *Ivi*, p. 207.

e tuttavia egli dovrà anche massimizzargli la sorpresa e l'incertezza rispetto alla sua attesa degli elementi del messaggio»;[84] il ricettore (*recepteur*), invece, dovrà «"divinare" le regole del sovracodice imposto dal locutore» e divinare significherà «mostrarsi sensibile a certe regolarità di cui il messaggio ne è la sede, indipendentemente dalle regolarità macroscopiche che l'uso ordinario della lingua impone».[85]

Riprendere Granger sulla questione della singolarità è dunque, per Ricœur, anche intercettare questa dimensione semiotica delle riflessioni del collega, affiancandovi però, come abbiamo visto, quella sua peculiare sottolineatura intorno al carattere effettuale-affettivo dell'intenzionalità segnica. Una riflessione sull'opera d'arte vorrà dunque dire ricondursi – una volta di più – ad una riflessione sulla struttura dei segni e sulla loro capacità comunicativa, intesa innanzitutto come capacità di provare un effetto sul ricettore. Se, poi, tale lettura doveva anche discendere da una ripresa linguistica delle tesi kantiane – certo con una loro notevole trasformazione –, tale ripresa non poteva limitarsi ad imitare l'approccio gadameriano: un'analisi sull'opera d'arte non è qui rilevante nella misura in cui può illuminare una più generale riflessione sul testo e sulle condizioni ontologico-ermeneutiche della sua comprensione.[86]

Per Ricœur, diversamente, la rilettura linguistico-comunicativa delle tesi kantiane si rende necessaria perché il giudizio riflettente sarebbe derivazione della struttura segnica dell'opera e, in particolare, della sua strutturale capacità di *rivolgersi a*:

> Si dovrebbe introdurre una componente che non è sottolineata in Kant, anche se è presente sotterraneamente, cioè il rapporto con un pubblico, il rapporto con un amatore (*amateur*) 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.[87]

Più che un riferimento diretto ad una tradizione o ad una comunità interpretante come è per Gadamer, Ricœur sembra, cioè, evitare una lettura soggettivistica delle tesi kantiane riportando l'attenzione sulla struttura segnica dell'opera d'arte e, in particolare, nella sua capacità di «rivolgersi a…». Proprio in questa sua capacità, infatti, Ricœur legge la capacità dell'opera di rendere universale la problematizzazione del carattere *hic et nunc* dell'esperienza. Non solo, cioè, essa diviene capace di fissare il darsi dell'esperienza perché si inserisce in una comunità e in una tradizione interpretativa, ma innanzitutto perché di volta in volta essa sta anche potenzialmente in attesa di una sua fruizione da parte di qualcuno. È dunque, ancora una volta, questo carattere di *apertura* e di *ricerca di un effetto* ad agire in queste analisi e a distanziarle in una certa misura da quelle gadameriane. Ricœur lo ricorda ancor più specificamente, coniando un termine specifico: la «mostrazione» dell'opera. Ovvero, il fatto che essa «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».[88] L'universalità del giudizio riflettente che Kant ritrovava nell'intenzione del Genio, e che per Gadamer si radicava in una data Tradizione di interpretazione ora viene spostata con Ricœur all'intrinseca comunicatività dell'opera stessa, al suo «rivolgersi a…», che ricalca e approfondisce in termini kantiani il movimento di apertura e di capacità effettuale proprio della sua struttura segnica.

---

[84] *Ivi*, p. 211.
[85] *Ibidem*.
[86] H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp. 227-361.
[87] P. Ricœur, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», cit., p. 43.
[88] *Ivi*, p. 44.

In questa prospettiva, vediamo dunque definitivamente come non importi affatto, pur nel generale inquadramento linguistico narrativo dell'estetica ricœuriana, la nostra capacità di riconoscere in una determinata opera storie e personaggi, quanto piuttosto il fatto che quest'ultima si rivolge strutturalmente a noi. L'esperienza estetica sarebbe, cioè, linguistica non solo perché del linguaggio ne condivide la struttura segnica, ma perché tale struttura viene anche eminentemente alla luce in essa, capace di comunicarci l'accadere stesso dell'esperienza, il suo visitarci da un altrove e il suo successivo tentativo di venire fissata.

Alla fine di questa ricognizione è dunque possibile ricondurre la questione estetica ricœuriana ad una sola domanda, che l'autore formula in realtà subito e che, ai nostri occhi approfondisce in modo decisivo la portata delle riflessioni sulla nozione di «rifigurazione»: si tratta di «sapere se si possa avere una creazione che non sia un'anticipazione della propria ricezione».[89] Si tratta cioè di sapere se esista una *novità radicale* nell'opera artistica che emerga dagli elementi che sono lì, ma che non coincida con la ripetibilità della loro somma, né con la loro riconduzione ad una tradizione precedenti. Si tratta, ancora, di sapere se l'opera possa davvero innovare e rinnovare, senza appellarsi ad un principio metafisico, ma facendo conto solo degli elementi e dei materiali che in essa appaiono. In termini ancor più filosofici, si tratta di sapere se nell'opera d'arte potremo rivalutare una conoscenza che si confronta con una sua dimensione di strutturale a posteriorità, senza per questo peccare di insensatezza.

Crediamo dunque che in quella domanda si condensino tutte le preoccupazioni ricœuriane relative alla questione estetica, tenendo insieme tanto le riflessioni sulla struttura segnica dell'opera, quanto il suo generale inquadramento kantiano. Rifigurazione diviene cioè un termine nel quale si può intravedere l'interesse ricœuriano per una riflessione semiotica che tenga in conto della capacità dei segni di indicare euristicamente e trasformativamente il mondo e, forse, persino di indicare il loro stesso istituirsi; ma diviene anche un termine per affermare e correggere la pagina di Kant su un punto fondamentale, rendendola sensibile ad un'analisi linguistica: da un lato l'idea che il segno ritorna al mondo, nell'opera, per comunicare il carattere *hic et nunc* dell'esperienza e, dall'altro, che proprio tale rendersi comunicativa costituisce il modo in cui l'opera raggiunge la propria universalità. Non facendoci risalire alle intenzioni di un artista, né ad una data tradizione interpretativa, ma insistendo sul fatto stesso che essa si *rivolge a noi fruitori* per chiederci di intendere la soluzione del problema di cui l'opera è prodotto: la resa di una visitazione da un altrove; di un altrove che innanzitutto coincide con l'accadere stesso dell'esperienza al di là di quanto potevamo calcolare e prevedere. Come Ricœur indicherà in modo lapidario, ma chiarissimo: l'opera d'arte è «una singolarità che ha la possibilità di essere condivisa».[90]

1.4.2. Un inquadramento kantiano II. *Estetica ed etica*

A partire da questa impostazione, nonostante i molteplici spunti che Ricœur intravede e che vengono accennati in «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», sembrano essere in particolare due le idee tramite le quali egli vuole infine riassumere il suo confronto con Kant: da un lato l'idea che, nell'opera, l'esperienza estetica si dia *per soglie* e dall'altro l'idea che l'estetica intrattenga con l'*etica* un rapporto di mutua istruzione. Entrambi questi punti dovrebbero cioè essere considerati come corollari della più generale considerazione della struttura dell'opera in quanto struttura di rinvio segnica.

[89] *Ibidem*.
[90] *Ivi,* p. 46.

Per quanto riguarda il primo, infatti, esso deriva direttamente dal modo in cui Ricœur pensa lo strutturarsi del giudizio riflettente. La sua introduzione, tuttavia, rispondeva all'esigenza di meglio dettagliare quell'idea di fare «ritorno al mondo» proprio dell'opera-segno, senza farla immediatamente coincidere con una declinazione in termini mistico religiosi della questione estetica. Appunto, si trattava di intendere il «il suo ritorno sul reale, come qualcosa che viene da più lontano» innanzitutto nei termini dell'espressione del carattere *hic* et *nunc* dell'esperienza e non in quello dell'espressione del divino.[91] Tuttavia, sapevamo che Ricœur non escludeva completamente quest'ultima possibilità, per integrarla all'interno di una concezione per gradi o soglie dell'esperienza estetica.

Vi sarebbe, cioè, una soglia minimale superata la quale – sebbene non si costituisca ancora come condizione sufficiente – il nostro rapporto col mondo diviene un rapporto estetico con esso: è la rottura con la dimensione dell'utile; la rottura, cioè, con una dimensione d'esistenza in cui il rapporto con il mondo è governato dal calcolo e dalla prevedibilità: in termini kantiani, dalla determinazione del giudizio e dal fatto che l'immaginazione è sottomessa alla riconduzione delle impressioni alle categorie dell'intelletto.

Al contrario, si dà per Ricœur la possibilità di superare «soglia minimale di rottura con l'utilitarismo»,[92] per entrare nel dominio dell'esperienza estetica e poi, eventualmente per procedere verso un'«estrema apertura su altre regioni, come quella del sacro».

Questa concezione per soglie dell'opera d'arte e dell'esperienza estetica in generale è però interessante non tanto in sé, quanto nella misura in cui viene ricondotta alla rielaborazione del sostrato kantiano qui utilizzato per pensare l'inquadramento della questione estetica. L'idea, infatti, che l'ingresso nell'esperienza estetica avvenga per soglie è da subito specificata in termini analoghi a quelli usati da Kant per parlare dell'esperienza del sublime, alla quale viene riconosciuta un'esplicita valenza etica. Come quando Kant parla dell'esperienza del sublime, così anche quando Ricœur pensa all'esperienza dell'arte intravede in essa la possibilità di risvegliare un sentimento etico nel suo fruitore, fino a spingerlo alle soglie del religioso o, addirittura, del mistico. In altre parole, dovremmo ammettere che per Ricœur il «ritorno al mondo» dell'opera-segno genera la possibilità di superare la mera soglia dell'utilitario «ed anche del piacere» per consegnarci a quella della responsabilità verso l'altro, dell'etica e, infine, anche del religioso inteso come zona dove sperimentare questa radicale forma di alterità.

Il punto è così particolarmente interessante, perché ci permettere di aggiungere l'ultimo e decisivo tassello a questa ricognizione sull'approccio ricœuriano alla questione estetica. Scegliere come filo conduttore la nozione di «opera», riconducendola poi alla sua struttura segnica e, in particolare, alla sua capacità di rifigurazione non può esimerci dal vedere la sua stessa valenza etica nel panorama d'indagine ricœuriano. Se, infatti, è possibile vedere Ricœur impegnato in un categorico rifiuto di derivare un'etica da un'estetica (e viceversa), vi è altresì la possibilità di riconoscere una zona dove etico ed estetico si toccano, esattamente come avveniva nel dettato kantiano. Certo, non si tratta direttamente di una tematizzazione ricœuriana dell'esperienza del sublime,[93] ma la struttura di

---

[91] P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 244-245.

[92] P. Ricœur, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», cit., p. 49.

[93] La trattazione ricœuriana della categoria di «sublime» è, di per sé, complessa per almeno due ordini di ragioni. Da un lato, infatti, essa si trova esplicitamente incastonata all'interno della trattazione dedicata a Freud in *Della interpretazione*, che però tende a far convergere l'esistenza di «oggetti sublimi» con «oggetti che hanno subito un *processo di sublimazione*». Dall'altro, essa si inserisce comunque nel panorama francese di riflessione estetica su questa categoria, che viveva tanto di una solida tradizione pre-kantiana incentrata su una discussione di carattere psicologico (basti pensare alla celebre *querelle* seicentesca cosiddetta «degli antichi e dei moderni» che trovava proprio in Boileau e Huet i suoi due massimi esponenti), quanto ad una variegata ricezione – non sempre positiva – proprio del dettato kantiano (valga anche solo ricordare la celebre critica che Basch rivolge alla stessa divisione kantiana fra analitica del Bello e del Sublime nel Settimo capitolo del suo *Essai*). In V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Alcan, Paris 1896. Non vi sarebbe qui lo spazio di riprendere separatamente e

ragionamento rimane comune. Difatti, per quanto una riflessione sull'azione dell'azione sia in capo, per Ricœur, alla sola riflessione etica e morale, tale regolamentazione non può avvenire se non all'interno di una preventiva ammissione intorno alla capacità di un sentire comune, dove l'uomo agente non si separa da quello sofferente.[94]
Ecco allora che estetico ed etico, sebbene non mescolabili per principio,[95] troverebbero proprio nel momento rifigurativo dell'opera un'importante tangenza. A questo proposito, come esemplificazione, Ricœur ricorda tutte le forme d'arte che hanno tentato di esibire nei più svariati modi l'orrore della Shoah. L'esempio è perfettamente calzante, poiché l'approcciarci a questo genere di opere viene evidentemente suscitata un'azione (anche solo quella del ricordo) che non procede in sé dalla ricerca storica sull'avvenimento, ma dalla capacità che l'opera ha di metterci empaticamente di fronte a quell'avvenimento, di convogliare la nostra attenzione sul suo stesso accadere e, soprattutto, sulla forza da esso sprigionata: forza tramite cui esso viene poi espresso narrativamente o artisticamente, come vedremo (cfr. *infra* 3.3.2).
In *Esperienza estetica* il punto è poi ulteriormente dettagliato, riprendendo con maggiore forza quella vena kantiana che abbiamo visto qui guidare tutte le riflessioni estetiche dell'autore.

> Io credo che fra l'etica e l'estetica possa esserci una sorta di reciproco ammaestramento attorno al tema della singolarità. […] Può darsi che noi apprendiamo la singolarità a contatto delle opere, e, se fosse vero, questo sarebbe un modo di proseguire un argomento kantiano mostrando come l'esperienza del bello e più ancora del sublime, ci conduca alla moralità.[96]

L'idea che qui propone Ricœur, dunque, insiste sul fatto che nel suo momento rifigurativo l'opera istruisca di fatto anche un «ammaestramento attorno al tema della moralità». Infatti, proprio come l'opera d'arte pretende di volta in volta di porsi come risposta adeguata al problema posto dall'espressione del carattere *hic* et *nunc* dell'esperienza, così anche l'azione morale dovrebbe venire pensata nei medesimi termini: essa sorgerebbe in quanto *risposta* adeguata alla problematicità di un'esperienza. L'opera d'arte si porrebbe, in altre parole, come strumento capace di renderci sensibili all'accadere singolare dell'esperienza, al suo darsi *hic* et *nunc*. In questo senso, essa potrà anche fornire una sorta di ammaestramento all'azione morale.
E infatti – continua Ricœur – tale ammaestramento risulta decisivo per pensare una nozione centrale del suo pensiero nel «momento delle scelte morali estreme»: quella di «testimonianza», nozione cardine – insieme a quella

---

compiutamente le due questioni. Per questo, da un lato rimandiamo alle riflessioni più compiute sui rapporti fra Ricœur e la psicanalisi, sviluppate per es. da M. Cristaldi proprio in relazione al sublime (M. Cristaldi, *Introduzione*, in P. Ricœur, *L'ermeneutica del sublime*, Sortino, Messina 1972) e oggi riprese in modo più approfondito da V. Busacchi (V. Busacchi, *Pulsione e significato. La psicoanalisi di Freud nella filosofia di Paul Ricœur*, Unicopli, Milano 2010). Dall'altro, rimandiamo alla panoramica che M. Mazzocut-Mis e P. Giordanetti ricostruiscono rispetto alla ricezione moderna del sublime (in M. Mazzocut-Mis e P. Giordanetti, *I luoghi del sublime moderno*, LED, Milano 2007). Ci sembra però doveroso sottolineare che entrambe possano indicare un medesimo punto di convergenza, decisivo per l'inquadramento delle pagine che stiamo considerando: se infatti il confronto con Kant rimane essenziale per la riflessione francese sul «sublime», esso tende a eclissarne la genesi innanzitutto *naturale*, radicandola piuttosto in un sentimento tutto soggettivo di fronte alla pura grandezza naturale o artistica. Soprattutto nella riflessione novecentesca, se pur Kant continua a essere un riferimento costante per tutti gli autori, si assiste al contempo ad un progressivo distanziamento dalla sua posizione originaria. Di questo processo Lyotard rappresenta forse l'esempio più emblematico coi suoi studi raccolti in *Anima minima* (F. Lyotard, *Anima minima,* Eutimia, Napoli 2023). Anche Ricœur sembra tuttavia condividere una simile direzione, nella misura in cui richiama l'indagine sul sublime come un «processo mediante cui, attingendo al desiderio, l'uomo edifica l'ideale, il sommo, cioè il sublime» (P. Ricœur, *Della interpretazione*, Il Saggiatore, Milano 1972, p. 203). In questa prospettiva, il sublime non dipende necessariamente dalla natura, ma nasce piuttosto dal puro sentimento soggettivo di sproporzione, evocati peraltro in particolare in relazione all'opera d'arte – un'associazione, quest'ultima, che non trova spazio nella riflessione kantiana.
[94] P. Ricœur, «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica», cit., p. 56.
[95] *Ibidem.*
[96] P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 252.

di «attestazione» – per la formulazione della proposta morale dell'autore sviluppata in *Sé come un altro*.[97] Attraverso la testimonianza, il soggetto non solo si rende conto della propria esperienza, ma assume anche una responsabilità etica nei confronti degli altri – egli dice di sé in vista dell'altro. Egli si pone, cioè, come figura cardine per un'etica basata della mediazione o, per dirla con Jean Luc Pierron, per un'etica in cui il concetto chiave di «testimonianza, nel testimone, diviene un testo».[98]

Ora, questo discorso assume qui una sfumatura decisiva a contatto con la questione dell'opera d'arte.

La capacità di fare ritorno al mondo propria dell'opera, infatti, istruisce la nozione di «testimonianza» consegnandole la capacità di diventare comunicativa *al di là* del suo essere struttura di mediazione. Un'azione giusta, cioè, potrebbe divenire anche un'azione *bella* non in nome di un qualche principio metafisico, ma perché possiamo riconoscere in essa quella medesima struttura di rinvio che l'opera d'arte mette a tema alla resa del carattere *hic et nunc* dell'esperienza: la nostra azione diverrebbe cioè la *risposta* al riconoscimento dell'accadere dell'esperienza, esattamente come lo è un'opera. Senza allora negare ciò che la critica ha già mirabilmente sistematizzato,[99] il punto interessante su cui qui insistere è l'idea che la dimensione estetica possa, per Ricœur, toccare quella etica nella misura in cui ne permette di intercettare un carattere di immediatezza per lo più nascosto all'analisi ricœuriana e critica: non solo uno sforzo di mediazione fra l'esperienza diretta dell'avvenimento e la sua comunicabilità, ma anche una bellezza sua propria, una risposta riuscita all'appello generato dal carattere singolare dell'esperienza.

Certo, anche con questa precisazione la riflessione sulla nozione di «testimonianza» ha in Ricœur dimensioni considerevoli,[100] che meriterebbero una trattazione a sé. Tuttavia, limitandoci a richiamare in nota gli studi e i

---

[97] P. Ricoeur, *Sè come un altro*, cit., pp. 263-300. Il riferimento è evidentemente allo sviluppo della cosiddetta «piccola etica», presentata esplicitamente da Ricœur (*ivi*, p. 73) come frutto dell'insegnamento tenuto presso l'Università «La Sapienza» di Roma nel 1987. La notizia è riportata anche in F. Dosse, *Paul Ricœur: Les sens d'une vie*, cit., p. 635.

[98] In J.-P. Pierron, «De la fondation à l'attestation en morale : Paul Ricœur et l'éthique du témoignage», in *Recherches des sciences religeeuse*, 3 (3), 2003, pp. 435-459.

[99] Almeno tre aspetti possono essere individuati di questo carattere mediato della teoria ricœuriana dell'azione. Innanzitutto essa è inquadrata all'interno di uno sforzo filosofico che pretende esso stesso di essere riflessivo. Come nota Michel, in realtà riprendendo le tesi di Yasuhiko Sugimura, la riflessione sulla responsabilità morale verso la quale si orienta *Sé come un altro* è comprensibile solo se si «ritira il privilegio della prima persona singolare, insistendo sulla dimensione del "riflessivo"». In J. Michel, *Paul Ricœur. Une philosophie de l'agir humain,* cit., p. 76; e Y. Sugimura, *L'homme, médiation imparfaite. De l'homme faillible à l'herméneutique du soi*, in J. Greisch (a cura di) *Paul Ricoeur. L'herméneutique à l'école de la phénomenologie*, Beauchesne, Paris 1995, pp. 195-219. Anche in un secondo senso la teoria ricœuriana dell'azione si può inquadrare all'interno di un orizzonte di filosofia della mediazione: essa, infatti, si intreccia insieme all'elaborazione che Ricœur compie della facoltà immaginativa, in quanto *facoltà di mediazione fra differenti livelli di analisi* (così fin da P. Ricœur, *Finitudine e colpa*, cit., pp. 111-121). In questo senso è utile parlare allora, a partire dal pioneristico lavoro di Amalric, di «funzione pratica dell'immaginazione». In J.-L. Amalric, *Paul Ricœur. L'imagination vive*, cit.. Questa linea sarà poi seguita da altri lavori come L. Ascarate, *Imaginer selon paul Ricœur,* Hermann, Paris 2022; e J.-P. Pierron, «IMAGINATION ET DÉCISION. L'anticipation entre la prospective et la perspective», in *Revue française d'éthique appliquée*, 2, (2016), pp. 99-108. Da ultimo corre l'obbligo si segnare una terza e decisiva modalità per la quale la teoria dell'azione ricœuriana si inquadra all'interno di un orizzonte di mediazione. Essa stessa è infatti pensata all'incrocio di più tradizioni filosofiche sull'azione: limitata, per dir così, dal basso dalla riflessione fenomenologica sull'azione incarnata, viene limitata dall'alto, dalla riflessione sulla riflessione linguistica di stampo analitico sui concetti fondamentali dell'azione. La prospettiva, non senza pessimismo intorno ad un tentativo che rimane inascoltato, si trova in J.-L. Petit, «Ricœur et la théorie de l'action», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 5 (1), (2014), pp. 142-152.

[100] La nozione di testimonianza vive nella pagina di Ricœur, come nota Emmanuel Alloa, di un intreccio a doppio filo con quella di «attestazione». Seguendo un articolo del 1994 si dovrebbe infatti dire che fra le due nozioni vi è una «dialettica specifica: tra attestazione "interiore" dello spirito e testimonianza "esterna" della vita». In E. Alloa, «Du témoignage ou de l'ininterprétable», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 6 (1), (2015), pp. 94-110; e P. Ricœur, *Préface*, in J. Nabert, *L'expérience intérieure de la liberté et autres essais de philosophie morale*, puf, Paris 1994, p. XXVI. Ora, il punto però è che nonostante vengano pensate equilibratamente, la nozione di «attestazione» ha ricevuto un'attenzione di molto maggiore a quella di testimonianza tanto da Ricœur quanto dalla sua ripresa critica. Di fatto, essa si pone come uno dei fili rossi essenziali per pensare il sé in *Sé come un altro*: ad un tempo capace di designarsi e prendere responsabilità dei propri atti. Autorevoli commentatori, proprio a partire dalla pagina di Greisch, hanno già indicato come tale nozione sembrerebbe in qualche modo inglobare quella di «testimonianza», essendo stata sviluppata dopo. Di questa opinione sono per esempio gli stessi Pierron e Amalric. Rispettivamente in J. Greisch, *Témoignage et attestation*, in J. Greisch (a cura di), *L'herméneutique à l'école de la phénoménologie*, cit., pp. 305-326; J.-P. Pierron, «De la fondation à l'attestation en morale: Paul Ricœur et l'éthique du témoignage», in *Recherches de Science Religieuse* 91 (3), (2003), pp. 435-459; J.-L. Amalric, «Affirmation originaire, attestation et reconnaissance: le cheminement de l'anthropologie philosophique ricœurienne», *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 1, (2011), pp. 12-34. Da questo punto di vista, però, ci sentiamo di concordare con Alloa: nulla giustifica questa incorporazione, se non il fatto che quantitativamente alla nozione di attestazione Ricœur dedichi più spazio. A livello concettuale invece le cose sono diverse e sembrano mirare proprio a quella dialettica individuata da Ricœur. Nella testimonianza, infatti, abbiamo a che fare con

dibattiti fondamentali, vorremmo comunque fare presente che una posizione come quella sviluppata nei saggi sull'estetica permette forse di rendere più chiara la linea interpretativa su questa nozione. Infatti, seguendo le riflessioni sviluppate da Emmanuel Alloa, si deduce abbastanza facilmente che la nozione di «testimone» e di «testimonianza» abbiano uno statuto in qualche modo paradossale nella riflessione ricœuriana: entrambe devono essere pensate come base di ogni processo interpretativo. Allo stesso tempo, però, Ricœur pensa all'interpretazione (storica, in particolare) come una continua «critica della testimonianza» per individuare testimoni più e meno credibili. Facile dunque è vedere che una simile concezione vada incontro ad una sorta di paradossalità: pur essendo la fonte ultima di ciò che viene interpretato, al testimone si chiede di essere al tempo stesso soggetto interpretante e oggetto interpretato. Egli deve problematicamente sia narrare ciò che ha vissuto, sia dovrebbe farlo in modo neutrale, senza lasciare spazio a interpretazioni personali. Inoltre, pur essendo indispensabile come garante di un contenuto autentico, il testimone è sottoposto a critiche esterne che ne minano l'autorità, accentuando la tensione tra il suo ruolo epistemologico e i limiti della condizione umana. Alloa conclude giustamente che si può uscire dall'impasse solamente riconoscendo non tanto un valore epistemologico e fondativo della testimonianza, quanto esistenziale: Forse – si chiede Alloa – «una volta tolta dal suo contesto fattuale, la testimonianza era in grado di trasmettere un'altra realtà: che la possibilità stessa di resistenza in un luogo come Auschwitz aveva permesso a un detenuto di resistere fino alla fine».[101] Riallacciandosi a questo dibattito, si può allora notare come sottolineare la presenza di una dimensione estetica della testimonianza diventa allora particolarmente importante in questo contesto, donando spessore a questa ipotesi di intorno ad un valore esistenziale della testimonianza. Come l'artista, si tratta infatti di pensare il testimone in quanto colui che ha inteso, in un certo momento storico, la singolarità *in cerca di universalità* di un determinato fatto. Non sarebbe dunque vero l'antico adagio romano *testis unus, testis nullus* almeno per il fatto che anche solo *un* testimone è sufficiente a renderci attenti all'accadere *qui e ora* di un fatto, esattamente come potrebbe farlo l'artista. Il punto sarà semmai trovare le parole giuste per comunicarlo, poiché la sua singolarità dovrà essere intesa esattamente come quella di un'opera: non come ricondotta ad una legge, ma come in sua costante ricerca. Forse, allora, non saremmo lontani dal dire che ogni riconduzione delle riflessioni morali ad una più generale *poetica della volontà* dovrebbero essere intese stretta correlazione con la struttura segnica dell'opera d'arte e, in particolare, con la sua capacità di ritorno, di tornare al mondo per *rivolgersi a noi*, *per dirci qualcosa*. Ci troviamo davvero, anche se solo generalmente, di fronte a tutta la gamma di ciò che nel testo chiameremo un'estetica ricœuriana raccolta attorno alla nozione di «performatività»: un'estetica, cioè, capace di mettere a tema la strutturazione non solo di un'esperienza di novità di cui l'opera d'arte sarebbe portatrice, ma anche quella dell'esperienza stessa, il cui significato alle volte consiste precisamente nel richiedere una narrazione adeguata, un'espressione. Torneremo su tutti questi punti, analiticamente, nelle sezioni finali del secondo (cfr. *infra* §2.3) e del terzo capitolo (cfr. *infra* §3.3).

A fronte di queste delucidazioni c'è, infatti, ancora una conseguenza essenziale che l'autore intravede e che è necessario sottolineare per fondare la nostra ipotesi di ricerca. Se, infatti, la riconduzione dell'opera alla sua struttura segnica e, in particolare, alla sua capacità di rifigurazione hanno la capacità di far vedere il punto dove estetico ed

---

l'istituzione di un avvenimento (il testimoniato) che è allo stesso tempo istituzione di un sé (il testimone) altrimenti inesistente. In questa situazione di cortocircuito fra avvenimento e sé possiamo allora iniziare a pensare anche l'attestazione nel suo carattere essenziale di autodesignazione del sé e dei suoi atti (E. Alloa, «Du témoignage ou de l'ininterprétable», cit., pp. 103-104.), mantenendone l'autonomia rispetto alla nozione di «testimonianza».

[101] *Ibidem*.

etico si incontrano, esse manifestano anche una specie di naturale coinvolgimento del fruitore in questo processo. L'idea di insistere sull'*effetto* che l'opera d'arte ha sul mondo viene infatti definitivamente illuminata proprio dall'idea di un coinvolgimento che l'azione morale appropriata alla situazione spontaneamente susciterebbe. Esso è davvero «l'equivalente della comunicabilità dell'opera d'arte» a livello morale ed instilla un desiderio di «imitazione» di una data azione, permettendoci così di affermare che l'opera d'arte si pone, per dir così, come modello di modello: modello per pensare quella singolarità che diventerà, a sua volta, il modello dell'azione morale. L'esempio scelto da Ricœur è particolarmente significativo. Allorché, infatti, il santo d'Assisi dicesse «vendi tutto ciò che hai e seguimi» questo comandamento non sarebbe in realtà un'ingiunzione, ma un comandamento che procede dall'effetto di coinvolgimento suscitato su chi lo ascolta. Ricœur insiste, cioè, sul fatto che tale comandamento susciterà tante risposte singolari, tante declinazioni singolari di quell'invito esattamente come sarebbero le opere che si sforzassero di rendere un soggetto più volte. Ci troviamo anche in questo caso, non nella sfera di un giudizio determinante, ma riflettente: dove la singolarità del caso (la scelta di Francesco) suscita la ricerca di regola e non il contrario, per questo divenendo comunicabile.

Con la sottolineatura di quest'ultimo punto, ci rendiamo dunque conto come un'indagine sull'estetica ricœuriana ci abbia progressivamente resi attenti ad un progressivo allargamento della canonica indagine sui segni, per aprirla ai dominii non verbali dell'opera d'arte artistica. Così facendo essa ci ha però anche resi attenti a quel momento in cui l'opera, per dir così, «tocca» il mondo, dettagliando la nozione ricœuriana di «rifigurazione» in termini forse un po' meno consueti rispetto al canonico approccio ermeneutico e narrativo. Specificamente, siamo stati chiamati a valutare dapprima gli *effetti* di questo potere rifigurativo, per poi vedere come esso strutturi una zona di interesse a metà strada fra la dimensione estetica ed etica, dove il coinvolgimento del fruitore gioca un ruolo fondamentale.

Con questi elementi sarà dunque necessario formulare una proposta di ricerca sulla pagina di Ricœur che ritrovi nei suoi testi – anche nei più canonici – la presenza della questione estetica.

1.4.3. Performatività: un'ipotesi di ricerca e due luoghi di indagine

Raccogliere quanto finora detto attorno ad un'ipotesi di ricerca unitaria potrebbe apparire disorientante. Certo, il filo conduttore dell'opera fin qui seguito si era posto, dall'inizio, come una precisa scelta d'indagine per interrogare nel modo più lineare possibile i contenuti toccati nelle interviste dedicate alla questione estetica. Tuttavia, in questo percorso, siamo anche stati forzati a richiamare a più riprese i luoghi più celebri dove viene giocata la proposta filosofica dell'autore, lasciando intendere che solo un'analisi di essi potesse in qualche modo rendere giustizia al progetto d'indagine della questione estetica nell'opera di Ricœur. Come già ricordato, Lelièvre ha già ampiamente mostrato la fruttuosità di questo approccio e tanta critica si è impegnata nel confronto con specifiche tematiche della tradizione estetica alla luce della proposta filosofica ricœuriana maggiormente compiuta.

Il presente lavoro si sta però impegnando in una tesi forse più radicale. Metodologicamente, infatti, stiamo qui proponendo di utilizzare una caratteristica specifica della nozione ricœuriana di «rifigurazione» – la sua dimensione *effettuale* – per rilevarne il carattere di mediazione fra la produzione autoriale più canonica e, allo stesso tempo, le sue riflessioni più tarde sulla questione estetica. Così facendo abbiamo di mira l'idea né di un riassorbimento dell'estetico nel poetico, né di una loro netta distinzione, né una coordinazione in sé dell'estetica con altri temi ricœuriani: preferiremmo cioè sottolineare come l'idea profondamente estetica che l'opera d'arte produca un effetto, rielaborata a livello narrativo attraverso la nozione di «rifigurazione» e cui Ricœur sembra essere

particolarmente sensibile nel contesto delle interviste, possa costituire la base implicita delle più note analisi linguistico-ermeneutiche dell'autore.

La nozione di rifigurazione, infatti, già richiamata per esplicitare l'aspetto d'apertura propria del segno in termini narrativi, diventa anche capace di approfondirsi a contatto con l'opera d'arte: non solo nei riguardi degli aspetti non verbali della produzione artistica ma, soprattutto, riguardo alla declinazione effettuale e di coinvolgimento determinata dalla struttura segnica dell'opera. Si approfondisce, in questo senso, anche quel divario da sempre sottolineato da Ricœur nei confronti dell'impostazione strutturalistica sul linguaggio e sul linguaggio poetico, in particolare: a contatto con l'opera artistica e nell'esperienza estetica, in generale, «rifigurazione» non vuol dire solo la capacità che il testo ha di trovare una referenza creativa e nuova nel mondo, ma anche concentrarsi specificamente su una potenzialità propria dell'estetico, una sua specifica forza. In altre parole, significa declinare la nozione di «rifigurazione» insistendo sul suo elemento produttivo-effettuale: lo *strutturarsi* di un *mood* o il momento in cui la rete di significati del testo incrocia quella già preesistente del mondo, trasformandolo o, ancora, quella in cui la stessa esperienza sembra mettere a tema una richiesta di espressione.

Per questo l'ipotesi di ricerca che stiamo qui formulando non vorrebbe tanto insistere in sé sulla ben nota nozione di «rifigurazione», ma, facendoci aiutare da una nozione cara alla riflessione estetica contemporanea, vorremmo qui sviluppare l'idea di una *performatività* propria dell'opera d'arte, attorno a cui qualcosa come un'estetica ricœuriana si può raccogliere. Tale idea ci servirà infatti a raccogliere quanto più unitariamente possibile le intuizioni che abbiamo visto all'opera nelle interviste dedicate da Ricœur alla questione estetica, insistendo sulla dimensione produttiva dell'opera d'arte e svincolando un'indagine sull'estetica ricœuriana da nozioni ben consolidate nella riflessione filosofica dell'autore, ma non trattate *per se* come nozioni estetiche. Essa naturalmente, dovrà però essere maggiormente dettagliata e contestualizzata.

Per ora, si tratta infatti di un'ipotesi che potremmo definire anch'essa «euristica» poiché, nonostante essa non faccia parte del vocabolario ricœuriano, serve tuttavia a catturare bene l'impostazione estetica dell'autore fin qui seguita: un'attenzione particolare rispetto al *potere* rifigurativo dell'arte e alla sua *dimensione effettuale*.

D'altra parte, ci pare rilevante fare interagire questa nozione con la pagina dell'autore proprio perché essa, pur nascendo in un contesto di indagine sul linguaggio, si interessa fin da subito all'idea che il linguaggio abbia il potere di *compiere qualcosa nel mondo*, modificandolo e avvicinandosi all'intuizione cardine delle enunciazioni performative. Nonostante, infatti, lo statuto linguistico molto controverso dei cosiddetti «enunciati performativi» – fin dal loro luogo di origine – la proposta della loro introduzione è stata fin da subito legata ad un'intuizione: che essi non avessero un significato, ma che compissero un'azione. E se pure lo studioso a cui si deve questa intuizione, Jhon L. Austin, avrebbe poi progressivamente rinunciato alla nozione di «enunciato performativo» per sostituirla con quella di «forza illocutoria di un enunciato»,[102] non avrebbe per questo anche rinunciato a quell'intuizione originaria. Le sue applicazioni, come è noto, porteranno questa intuizione ben oltre il dominio dell'analisi linguistica, fino a farla diventare capace di interagire tanto con discipline filosofiche e letterarie, come l'estetica, ma anche con le scienze umane in generale, come l'antropologia e la sociologia (cfr. *supra* p. IX).

Nonostante ciò, il punto fondamentale rimane quello dell'utilizzo di questa nozione soltanto nella sua intuizione iniziale e unicamente in riferimento alla pagina ricœuriana: l'idea di un linguaggio che compie un'azione fino a

[102] J. L. Austin, *Come fare cose con le parole,* Marietti, Genova 2025.

confondersi con essa. Nei prossimi capitoli si svilupperanno due direzioni principali, entrambe volte a indagare questa specifica declinazione ricœuriana della nozione di «performatività».

Da un lato, infatti essa coinciderà con la capacità – colta anche da altre nozioni care all'estetica, come quella di «espressione» – di far emergere una connessione nuova nella catena di significazioni che costituisce il mondo, fino a strutturare la possibilità di esperire stati d'animo inediti. Lo avevamo notato soprattutto nella ripresa delle nozioni di «mood» e di «mondo», la cui rifigurazione emergeva come il focus specifico dell'esperienza estetica nelle due interviste considerate.

Dall'altro lato, però, essa emergerà proprio insistendo particolarmente sulla dimensione comunicativa dell'approccio ricœuriano nei confronti dell'estetica, che per questo meriterà un approfondimento specifico. Qui si manifesterà infatti quello che potremmo considerare come a tutti gli effetti l'altro *proprium* della sensibilità estetica ricœuriana, oltre alla sua capacità di strutturare una *novità* nel mondo: la capacità dell'opera di tematizzare in senso radicale l'aspetto intenzionale del segno, il suo «rivolgersi a…». È in questa prospettiva, allora, che parleremo più propriamente di una performatività dell'opera, ritrovando in essa anche la specificità di un'estetica ricœuriana: riconoscere, cioè, un momento in cui la capacità dell'opera di rivolgersi al fruitore, producendo un effetto su di lui, diventa parte costitutiva della sua stessa ontologia, del suo darsi *in quanto* opera.

Proprio per la sua natura radicalmente euristica, l'indagine che seguirà dovrà allora anche essere particolarmente attenta all'interrogazione di alcuni luoghi chiave per pensare un'estetica ricœuriana. Chiaramente, infatti, da un lato dovremo orientare la nostra analisi sui luoghi che già naturalmente potrebbero essere associati ad un'indagine estetica e che, peraltro, sono largamente richiamati nel contesto delle interviste: l'enunciazione metaforica e il racconto. Finalmente, si tratterà di approfondire tante nozioni che in questa esposizione preliminare abbiamo potuto solamente toccare superficialmente, subordinando una loro più diffusa comprensione all'obiettivo di mostrare la direzione di ricerca di questo lavoro

Tuttavia, d'altro lato, è noto che quei due momenti della pagina ricœuriana hanno come scopo quello di mostrare la capacità di un certo grado di *fissazione* propria del linguaggio poetico rendendolo capace di *referenza linguistica*: uscendo dalla chiusura di un sistema, il linguaggio poetico e l'arte in generale toccano effettivamente il mondo, trovando in esso referenza. Così, Ricœur suggerendo l'idea che metafora e racconto siano qualcosa che hanno effettivamente referenza nel mondo, suggerisce anche che ad esse dovrà essere attribuito un certo carattere di fissità, soprattutto se messo in contrapposizione – come Ricœur effettivamente fa – con una concezione (neopositivistica) della referenza artistica in quanto fatto meramente psicologico/interiore.

Considerato ciò, il presente lavoro vorrebbe dunque rileggere questa traiettoria del pensiero ricœuriano alla luce di quel carattere performativo al quale si è riconosciuta tanta importanza nel discorso sulla questione estetica. Anche per evitare di ripetere posizioni critiche già ben conosciute, infatti, la sfida che si vorrebbe percorrere nei prossimi capitoli è quella che già è era stata posta a livello concettuale in questo primo: non tanto ricondurre l'estetica ad una più generale e nota teoria linguistico-ermeneutica, quanto vedere come in tale riconduzione concetti classici del pensiero ricœuriano vengono illuminati in una diversa luce.

I prossimi due capitoli, dunque, pur ripercorrendo posizioni classiche sulla metafora e sul racconto, vorrebbero altresì declinarle alla luce dei due luoghi dove la dimensione *performativa* del fare creativo ci sembra venire

maggiormente allo scoperto: il «vedere come» metaforico e la capacità di «pagare il fio ai morti» propria del racconto. È infatti in questi momenti che Ricœur pensa nei termini della potenzialità trasformativa e intersoggettiva la celeberrima capacità di proporre una referenza di secondo grado propria dell'enunciazione metaforica e di figurare l'esperienza temporale propria del racconto. È infatti chiaro che quei due momenti non condividano lo stesso carattere di fissità che sarà invece proprio della referenza metaforica e narrativa. Essi sono piuttosto dei momenti intermedi che, sebbene del tutto ausiliari alla strutturazione vera e propria di una referenza, le sono anche essenziali poiché capaci di manifestare una potenzialità del fare creativo e della struttura di senso segnica dell'enunciazione metaforica e del racconto.

Su di essi, dunque, dovrà innanzitutto orientarsi la nostra analisi per fondare con maggiore senso l'ipotesi di un'estetica ricœuriana in chiave performativa: essi dettaglieranno, cioè, l'idea di una struttura segnica – quella dell'opera d'arte – capace di strutturazione e trasformazione di un mondo così come di uno strutturale coinvolgimento dei propri fruitori, suggerendo in fondo l'idea che la questione estetica ricœuriana debba necessariamente avere uno statuto nascosto rispetto alle più imponenti e famose indagini sulla referenza, ma si ponga anche come un loro necessario ausilio. Laddove, infatti, Ricœur pensa l'apertura del sistema segnico sul mondo, pensa altresì questa apertura non come l'incontro diretto con una referenza, ma come la possibilità di tratteggiare una zona dell'esperienza dove si annuncia l'istituirsi stesso del segno, annunciandone l'inseparabilità con le cose, dove significato ed azione diventano una cosa sola o – come dirà ne *L'imagination* - «invenzione e scoperta sono lo stesso».[103]

[103] P. Ricœur, *L'imagination*, cit. p. 384.

2. La metafora

2.1. Una teoria della referenza metaforica

La teoria ricœuriana della metafora costituisce uno dei luoghi privilegiati dove mettere alla prova l'ipotesi di ricerca esposta nel primo capitolo. Questo non solo perché essa viene richiamata nel contesto delle interviste dedicate alla questione estetica, ma perché essa già ai tempi della sua stesura si poneva come primo essenziale luogo di confronto con alcuni temi classici dell'estetica filosofica – per esempio quello di *mimesis* e del rapporto fra linguaggio poetico e filosofico. Oltre a ciò, poi, negli snodi fondamentali de *La metafora viva* non erano solo gli autori della tradizione retorica classica o dello strutturalismo linguistico ad essere continuamente richiamati, ma anche quelli della prima tradizione estetica anglo-americana: Colin M. Turbayne e Gilbert Ryle, così come Nelson Goodman e Max Black, divengono di fatto nomi di riferimento per l'elaborazione della proposta teorica dell'autore.

Nello spirito di questo lavoro, oltre a tale dimensione storica, vi è poi un ulteriore ed imprescindibile legame che corre fra l'analisi dell'esperienza estetica e quella della metafora, rendendola un momento chiave all'interno di una interrogazione generale sulla questione estetica. Infatti, tanto l'analisi sul segno esposta ne *Il conflitto delle interpretazioni*, quanto soprattutto quella del suo potere riconfigurativo, vengono riassorbite nell'analisi di questo dispositivo linguistico del tutto peculiare. Lo dice bene Giuseppe Grampa nell'introduzione italiana a *La metafora viva*, ricordando che «se guardiamo, retrospettivamente, al processo compiuto fin qui da Ricœur, possiamo rileggerlo nei termini di una sempre più articolata e comprensiva teoria del segno, di quello simbolico e poetico».[1] In altre parole, si tratterà di sottolineare che l'indagine ricœuriana sulla metafora si pone come luogo essenziale a cui far risalire quella struttura segnica poi attribuita all'opera d'arte.[2] D'altra parte, basterebbe ricordare che proprio il finale de *La metafora viva* raccoglieva l'eredità delle analisi ricœuriane sul simbolico, allargando il modello a «senso doppio» utilizzato per pensarlo all'intero fenomeno della traslazione di significato.[3]

Tuttavia, anche qui correrà fare una precisazione analoga a quella che aveva orientato l'inizio delle nostre analisi, poiché *La metafora viva* si presenta fin da subito come testo estremamente complesso. Innanzitutto, dato alle stampe nel 1975, esso è in realtà la raccolta di otto studi che elaborano il seminario tenutosi a Toronto nel 1971 nel dipartimento di letterature comparate. Non solo si tratta, dunque, di un'opera la cui fruizione non è innanzitutto destinata ad un pubblico filosofico, ma anche a livello strutturale essi presentano un alto grado di autonomia

[1] G. Grampa, *Introduzione*, cit., p. X.

[2] Su questo punto è chiarissimo Alberto Martinengo, che parla esplicitamente di un «banco di prova del simbolo» per giustificare l'interesse ricœuriano verso una teoria della metafora. D'altra parte, l'idea che *La metafora viva* chiuda la stagione delle analisi sul simbolico per reintegrarle da un punto di vista più generale in quelle sulla polisemia linguistica e sul linguaggio poetico è fatto assodato dalla critica. In tutte le maggiori introduzioni al pensiero dell'autore il passaggio è variamente sottolineato. Così, Francesca Brezzi ricorda che «il cammino iniziato con lo studio dei simboli e dei miti prosegue […], ma in tale percorso la filosofia ricœuriana del linguaggio e il suo postulato già ricordato (*Le symbole donne à penser*) si arricchiscono con l'interesse per la metafora». Per parte sua, anche Domenico Jervolino ricorda che «in effetti, a un certo punto della fase ermeneutica della sua opera, [...], c'è uno spostamento di attenzione dal tema del simbolo, [...] all'elaborazione di una teoria generale dell'interpretazione a partire dalla problematica testuale. [...] All'interno di un'ermeneutica generale il fenomeno della metafora apre la strada allo studio dell'aspetto produttivo o creativo del discorso». Rispettivamente in F. Brezzi, *Introduzione a Ricœur*, Laterza, Bari 2012 e D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica,* cit.

[3] Rispettivamente in P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 417; P. Ricœur, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, cit., pp. 22-33; e molto chiaramente in P. Ricœur, *La struttura, la parola, l'avvenimento*, in P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., pp. 93-111, in part. pp. 110-111.

ciascuna sviluppando «un discorso in sé completo». In questo panorama, va dunque da sé che non solo la questione estetica non sia in sé assunta a guida privilegiata per la scansione degli otto studi, ma anche che essa sia integrata all'interno di un più ampio panorama di riflessione, che dichiaratamente propende per un'interrogazione di carattere ontologico.

Ancora, l'altra grande premessa che deve essere qui ricordata è che l'indagine sulla metafora in Ricœur non coincide con quella della metafora *tout court*. L'indagine del filosofo è infatti fin da subito – dal titolo – orientata ad un particolare tipo di metafore: quelle creative – «vive» per l'appunto – che rendono autoevidente la loro presenza e non possono, per questo, trovare un loro vero e proprio corrispettivo letterale. Questa precisazione, soprattutto a fronte del cosiddetto «*metaphorical revival*»[4] di cui è stato oggetto il secolo filosofico scorso, è in qualche maniera essenziale. Infatti, l'idea di concentrarsi su metafore «vive» è in realtà tanto una posizione di principio del testo ricœuriano, quanto la sua stessa conquista, giustificata in nome dell'idea di una referenzialità propria dell'enunciato metaforico.

Da ultimo, come nota Eugene F. Kaelin,[5] Ricœur tiene subito a sottolineare che un'indagine sulla metafora dovrà essere svincolata da un'indagine che la consideri in quanto *figura retorica* fra altre figure retoriche. Per metafora Ricœur intende infatti ed innanzitutto ricondursi *alla funzione metaforica* del linguaggio stesso: la sua capacità di trasferire significati da un termine ad un altro, la quale sorge ben prima di ogni qualsivoglia inquadramento all'interno di una classificazione retorica. Potremmo dunque dire che Ricœur, con il suo testo, ha di mira un compito specifico e generale allo stesso tempo: specifico, perché intende concentrarsi su quegli enunciati che rendono autoevidente un trasferimento di significazione («*La gamba* del tavolo», sebbene metafora, non rende autoevidente il transfert di significato); e generale, perché intende concentrarsi non tanto sulla differenza specifica della metafora da altre figure retoriche, ma sulla funzione di *transfert* di senso del linguaggio stesso che – semmai – può trovare nella metafora (in quanto figura retorica) una specifica esemplarità.

Così, tenuto conto di queste necessarie premesse, il presente capitolo si orienta secondo una specifica scelta metodologica, la quale vorrebbe confermare ed esplicitare l'approccio critico già adottato nel primo: l'idea di interrogare la pagina ricœuriana attraverso un'ipotesi euristica, che interagisca con le tesi dell'autore già ben note,

---

[4] Per «*metaphorical revival*» si intende la riscoperta, avvenuta nel secolo scorso, della metafora come dispositivo linguistico dal valore cognitivo ed ermeneutico, capace di produrre nuovo senso e non solo di abbellire il discorso. In particolare, è un articolo di Mark Jhonson a illustrare con una certa radicalità il punto che accomuna le tante prospettive teoriche che si sono succedute nel proporre una discussione filosofica del dispositivo metaforico: «l'analisi filosofica – dice infatti l'autore – è principalmente analisi di metafore». (in M. Johnson, *Philosophy's debt to Metaphor*, in R. W. Gibbs (a cura di), *Metaphor and tought*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 44). Dopo secoli di marginalizzazione si assiste infatti, fin a partire da alcune osservazioni nietzschiane contenute in *Su verità e menzogna in senso extramorale*, ad una sostanziale rivalutazione del dispositivo metaforico (in F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramorale,* Adelphi, Milano 2015). Per quanto riguarda la stagione ermeneutica, sono Gadamer e Heidegger a coglierne la portata veritativa e ontologica e Ricœur a descriverla come dispositivo linguistico capace di trasformare la realtà. Anche nella tradizione di pensiero anglosassone, inizialmente più restia a riconoscere valore epistemico al linguaggio figurato, si assiste a una rivalutazione sistematica della metafora. La svolta è segnata dal lavoro di I.A. Richards, che in *The Philosophy of Rhetoric* (1936) pone le basi per una teoria dell'interazione semantica (A. I. Richards, *La filosofia della retorica*, Feltrinelli, Milano 1967). Questa impostazione verrà ulteriormente sviluppata da Max Black, il quale, con la sua *interaction theory* (1954, 1962), propone un modello secondo cui la metafora non si limita a sostituire un termine con un altro, ma genera un campo semantico dinamico che ristruttura reciprocamente i concetti coinvolti (M Black, «Metaphor», in *Proceedings of the Aristotelian Society,* 55, (1954 - 1955), pp. 273-294; M. Black, Max. *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca 1962). L'influenza di queste teorie si estende anche alla filosofia del linguaggio ordinario e alla pragmatica, dove autori come Donald Davidson insistono sulla capacità metaforica di produrre effetti cognitivi irriducibili al linguaggio letterale (per es. in D. Davidson, «What Metaphors Mean», in *Critical Inquiry* 5 (1), (1978), pp. 31–47). Un momento di svolta ulteriore si registra infine con l'opera di George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (1980), in cui la metafora viene riconosciuta come vero e proprio strumento per la costituzione di concetti (G. Lakoff e M. Johnson, *Metafore e vita quotidiana*, Roi edizioni, Milano 2022).

[5] E. F. Kaelin, *Paul Ricœur's Aesthetics. On How to Read a Metaphor*, in L. E. Hahn, *The philosophy of Paul Ricoeur*, Open Court, Chicago and La Salle, 1995, pp. 237-258.

al fine di farne emergere aspetti meno battuti e, allo stesso tempo, necessari al suo progetto filosofico. Se dunque la domanda di ricerca che muove questo elaborato continuerà a ruotare, anche nei confronti della teoria della metafora, attorno al ritrovamento degli spazi propri di una questione estetica ricœuriana, si tratterà di verificare anche se tali spazi possano essere caratterizzati nei termini di un *potere performativo proprio dell'enunciazione metaforica*; in altre parole, rileggendo nei termini della performatività quella «capacità, propria a certe finzioni, di ridescrivere la realtà» e che già nella prefazione veniva descritta da Ricœur come il «tema più importante di tutta l'opera».[6]

Questa prima parte del capitolo si dividerà dunque in tre sezioni, prospettando un avvicinamento progressivo alla lettura in termini performativi della teoria ricœuriana della metafora: la prima (§2.1) giustificherà perché l'analisi della metafora, alla luce della discussione della sua «referenza di secondo grado», debba porsi come luogo privilegiato d'indagine sulla presenza dell'estetico in Ricœur. È infatti soprattutto in essa che, in termini generali, si raccoglie quell'idea di produttività propria del linguaggio e del segno, che abbiamo visto nel primo capitolo essere centrale per un'indagine sulla questione estetica nell'autore. Peraltro, noteremo come sia proprio l'ipotesi di una referenza di secondo grado ad avere nutrito finora le indagini critiche sulla presenza dell'estetico in Ricœur, attratte dal radicarsi della teoria ricœuriana della metafora in una più ampia discussione del fenomeno del linguaggio poetico. Così facendo, ci scontreremo però anche con i limiti di questa impostazione: limiti che, come intuibile, riguardano la declinazione *non-estetica* delle riflessioni contenute ne *La metafora viva*, *per se* ben più interessate ad una discussione di carattere linguistico-referenziale e ontologico del linguaggio poetico. In virtù di questo scontro, la nostra analisi si proporrà dunque, nella sua seconda parte (§2.2), di *isolare* questo potere produttivo proprio delle metafore, ritrovando nell'esperienza del «vedere come» un inquadramento maggiormente attento alla sua dimensione estetica e meno alle sue implicazioni significativo-referenziali. In tal senso, si affinerà allora anche la nostra ipotesi di ricerca: mostreremo infatti che nel «vedere come» metaforico non è messo a tema un potere produttivo dell'enunciazione metaforica, per dir così, generale. La metafora non sarebbe, cioè, solo un dispositivo linguistico di generazione di nuove somiglianze, ma anche e soprattutto un dispositivo linguistico che mette a tema il proprio funzionamento intersoggettivo. La metafora crea una somiglianza costantemente riferendosi all'esperienza attuale del suo lettore o uditore. In queste due caratteristiche proprie del «vedere come» metaforico, metteremo dunque a tema il primo strutturarsi vero e proprio di una performatività della metafora, proponendone una prima sistematizzazione – e siamo alla terza parte del capitolo (§2.3) – attorno a quelli che reputiamo essere i due assi portanti di quella nozione: la capacità dell'enunciato metaforico di generare novità, e la co-costituzione del suo significato a livello intersoggettivo.

2.1.1. Una deviazione significativa

Rendere conto della teoria della referenza metaforica in Ricœur significa anzitutto riconoscerne il collocamento all'interno di un approccio prevalentemente antistrutturalista, di cui dobbiamo ora dar conto. È infatti lungo questa ricostruzione che emergerà un primo aspetto rilevante per la nostra indagine sull'estetica ricœuriana: la proposta di una «referenza metaforica» conduce, in effetti, a un approfondimento di quella struttura intenzionale del segno che – come avevamo visto nelle interviste analizzate nel primo capitolo – ci aveva permesso di orientare

[6] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 5.

preliminarmente il tratto fondamentale dell'estetica semiotica ricœuriana, provvisoriamente definito «performativo»: il suo strutturale aprirsi sul mondo, modificandone la catena di significazione.

Ripercorriamo dunque la scansione degli otto studi de *La metafora viva*: a partire da una ricognizione sulla teoria classica dei tropi, gli studi presentati ne *La metafora viva* si muovono verso la trattazione in ambito semiotico e semantico della metafora,[7] per approdare infine ad una sua trattazione ermeneutica ed ontologica incentrata sulla nozione di *«referenza metaforica»*. Tre macroaree della storia dello studio della metafora sono così coperte: la metafora come *denominazione* deviante (teoria classica dei tropi, Studi I-II), come *predicazione* impertinente (analisi linguistica e strutturalista, Studi III-V) e infine come *nuova pertinenza semantica* (ermeneutica filosofica ed ontologia, Studi VI-VIII). Si passa, cioè, da un'analisi che considera la metafora alla luce del suo essere *parola*, *frase* e, infine, *discorso*. Il primo e secondo studio spingono dunque fino al limite la teoria classica dei tropi, facendo vedere che ricondurre la metafora all'essere fenomeno di sostituzione linguistica (una *parola* sta per un'altra) richiede in realtà prendere in considerazione la funzione *semantica* svolta dalla metafora *all'interno di una frase*. D'altra parte, anche così facendo, il quarto e il quinto sembrano scontrarsi comunque con difficoltà inaggirabili dal punto di vista semantico: concentrati infatti sull'esplicitazione del senso della metafora all'interno della frase essi non arrivano a giustificare *perché* abbiamo bisogno di fare metafore, misconoscendone il vero e proprio valore ridescrittivo.

L'orizzonte dell'analisi ricœuriana rimane, dunque, quello di fornire una consistenza ontologica ed ermeneutica all'approccio solo linguistico della tropologia classica ed della filosofia analitica (Studi I-V), spostando progressivamente l'attenzione da una teoria della metafora intesa come sostituzione ad una dell'enunciazione e, infine, della referenza metaforica: da una teoria cioè che aristotelicamente considerava la sostituzione di un termine con un altro la dinamica fondamentale della metafora, ad una che considera invece fosse l'impertinenza logica suggerita a livello dell'intera enunciazione.

Come dichiarato fin dalla presentazione del volume, allora, il problema della referenza metaforica si delinea già alla fine del terzo studio, dove Ricœur si confronta con alcune delle più autorevoli teorie in ambito analitico, optando per una ripresa critica della posizione interattiva di Max Black.[8] In questa occasione, Ricœur fonda definitivamente

---

[7] Più diffusamente, bisognerebbe dire che i primi due studi sono consacrati ad analizzare una teoria della metafora che prende la *parola* come unità base del discorso. A partire da Aristotele, e poi attraverso il trattato settecentesco *Les figures du discours* di Pierre Fontanier, Ricœur ricostruisce così le tesi principali della tradizione retorica francese in fatto di metafore (in P. Fontanier, *Figures du discours*, Flammarion, Paris 1977, in part. pp. 99-104). Queste ultime vengono allora classificate fra le figure del discorso: esse sono dunque tropi e, specificamente, tropi per somiglianza in cui un termine può essere sostituito all'altro in virtù di una somiglianza «dal genere alla specie, o dalla specie al genere, o da specie a specie, o per analogia» (in Aristotele, *Poetica*, BUR, Milano 2002, 1457b 6-9). Questo approccio verrà criticato da Ricœur in nome dell'idea che esso diviene capace di giustificare solo una statica delle figure del discorso, senza veramente prendere in conto l'innovatività del dire metaforico, per il quale l'enunciato e non la parola deve essere considerata come unità base del discorso. Naturalmente, il bersaglio critico per Ricoeur non sembra tanto essere il trattato di Fontanier (scritto nel 1765), quanto la ripresa che Gerard Genette ne aveva sviluppato in *Figures* e che rafforzava ritraducendo proprio l'opera di Fontanier proprio negli anni in cui Ricœur componeva *La metafora viva*. D'altra parte, proprio a Genette il secondo studio di de *La metafora viva* veniva dedicato, lasciando intendere al lettore questa critica nei confronti del narratologo strutturalista. Proprio su questo e altri temi, è possibile ascoltare il confronto diretto fra i due autori – Ricœur e Genette – in una celebre emissione di RadioFrance del 1987. In G. Genette, P. Ricœur, *Le texte e le monde*, in A. Finkielkraut e D. Lagarde, *Répliques*, RadioFrance 1987, ascoltabile al link https://www.radiofrance.fr/franceculture/repudier-l-ame-romantique-ricoeur-et-genette-dans-repliques-en-1987-9747752.

[8] Questa ripresa è stata studiata con particolare attenzione da Annamaria Contini, a partire dagli studi di Gérald Hesse. Contini, infatti, pur rilevando le medesime discrepanze di Hesse fra Black e Ricœur intorno all'aspetto conoscitivo o innovativo della metafora, riconosce che nessuno dei due autori intenda in realtà escludere un aspetto della metaforicità a vantaggio dell'altro. È un mero «ordine di priorità» ad orientare Ricœur verso l'analisi dell'aspetto creativo della metafora e Black verso quello conoscitivo. In A. Contini, «Black e Ricœur filosofi della metafora», in *Aisthema*, 7 (1), (2020), pp. 117-151; con una ripresa di G. Hesse, «L'innovation métaphorique et la référence selon Paul Ricœur et Max Black: une antinomie philosophique», in *Revue Philosophique de Louvain* 102(4), (2004), pp. 630-659. Piuttosto, ad orientare entrambi gli autori, è il comune rifiuto ad intendere la metafora come figura di sostituzione: essa sarebbe piuttosto il frutto di un'interazione fra un termine (*tenor*) e un secondo (*veichlè*) che aiuta a risemantizzare il primo. Con Black si tratta, infatti, di far agire il «sistema dei luoghi comuni associati» del *veichle* sul *tenor*, permettendo che nuove caratteristiche di quest'ultimo emergano attraverso tale applicazione. Con Ricœur si tratta poi di sottolineare l'incompatibilità primaria fra *tenor* e *veichle*, la quale «obbliga il lettore a estrarre dal contesto completo delle

l'idea di una metaforicità propria *dell'enunciato* e non del singolo *termine*, forzando il lettore a pensare non più alla metafora in quanto *parola* ma in quanto *frase* capace di generare una visione del proprio soggetto alla luce del proprio predicato.

Ci si aspetterebbe dunque che la progressione argomentativa proceda, nel quarto e nel quinto studio, verso la discussione dell'ipotesi di una referenza metaforica basata su di una teoria dell'*enunciazione metaforica*. Tuttavia, questo passaggio qui non avviene, l'autore preferendo affrontare questo problema solo nel sesto e, soprattutto, nel settimo studio:

> Ci siamo limitati, di proposito, ad una teoria del senso nella quale il problema della referenza e messo tra parentesi. Ma si tratta di una messa in parentesi provvisoria. Che bisogno avremmo di un linguaggio che sappia soddisfare i due principi della congruenza e della pienezza, se la metafora non ci permettesse di descrivere, fissare e preservare le sottigliezze dell'esperienza e del cambiamento […]? Ma il problema della referenza del discorso poetico ci porterebbe dalla semantica all'ermeneutica, e sarà il tema del settimo studio.[9]

Come spiegare, dunque, l'apparente deviazione tematica nei capitoli quarto e quinto, in cui l'oggetto principale è ancora una volta una dicotomia fra la metafora intesa come oggetto di studio all'interno di una riflessione generale sulla parola e una sulla frase? Vi sono molteplici ragioni possibili e naturalmente potrebbe valere anche solo un semplice criterio di *approfondimento* rispetto alla preparazione di una tesi affatto scontata – l'esistenza di una referenza per la metafora. Proprio la necessità di tale approfondimento sembrerebbe peraltro essere ricordata dallo stesso Ricœur, che è convinto alla fine del terzo studio di non aver «ancora superato il dualismo di retorica e semantica».[10]

A fronte di ciò, vi sarà allora innanzitutto da rilevare che un'analisi strutturalista dell'enunciazione metaforica permette a Ricœur di comprendere meglio il rapporto di rinvio reciproco fra la metafora intesa come «denominazione deviante» (tropologia) ed una come «predicazione impertinente» (filosofia analitica), fino a quel momento semplicemente giustapposte. La metafora si manifesterebbe infatti secondo Ricœur nella parola, richiedendo però un contesto più ampio per esprimere il suo significato, richiedendo di mantenere tensionalmente insieme la prospettiva tropologica elaborata dalla retorica antica (Aristotele) e moderna (Fontanier) con quella elaborata in seno alle scuole dell'estetica analitica (Black, Ryle). Per fare ciò – crede Ricœur – l'approccio strutturalista, imperante in Francia in quegli anni, permette allora di cogliere al meglio questa tensione, poiché esso concepisce gli elementi di un sistema come identità che si influenzano reciprocamente: l'uso metaforico *di un termine* risulterà dunque quando nessuno dei significati abituali si adatta al contesto *della frase* nel quale è inserito, portandoci a generare un nuovo significato per quel termine tramite la sua ripresa da altri campi semantici.

Tuttavia, considerando meglio la natura e la disposizione di questi studi, tale criterio di approfondimento si tinge anche di almeno di un'altra sfumatura essenziale, oltre a quella appena ricordata. Nel quarto e quinto studio, infatti, Ricœur si confronta con un paradigma teorico di fatto assente nei primi tre con il quale però, per dirla con Rojtman, il progetto ermeneutico di Ricœur si era già trovato ad «urtare» negli anni precedenti. L'idea di un «linguaggio in festa», infatti, era già stata annunciata nel 1967, nel testo che più di tutti dichiarava un aperto confronto con le tesi

---

connotazioni i significati secondari suscettibili di fare di un enunciato autocontraddittorio una "attribuzione autocontraddittoria significante"» (P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p.127).

[9] *Ivi*, p. 132.

[10] *Ibidem*.

di De Saussure e di Hjemslev: *La struttura, la parola e l'avvenimento*. In quel testo, Ricœur giungeva ad affermare che se pure un sistema linguistico poteva giustificare l'enunciazione metaforica all'interno del più generale fenomeno della polisemia linguistica, «l'apertura permanente più spinta appartiene al linguaggio in festa» rimaneva un mistero e ad essa avrebbe dovuto orientarsi l'analisi. Il testo del 1967 si trovava così da un lato ad annunciare le più approfondite analisi condotte ne *La metafora viva*, come notava già Grampa nell'introduzione a quest'ultima.[11] Dall'altro, però, quel testo si trovava anche a legare a doppio filo quelle medesime indagini alla più ampia questione del segno che, come abbiamo visto, sembra destinata ad accompagnare Ricœur fin dalle sue primissime riflessioni dedicate alla filosofia della volontà (cfr. *supra* §1.1.4). Per questa motivazione non si potrà considerare la deviazione operata nel quarto e quinto capitolo de *La metafora viva* alla luce di una semplice volontà di bilanciamento fra l'approccio tropologico e semantico alla metafora. In tale deviazione vive, piuttosto, il senso del procedere filosofico ricœuriano, che sembra sempre voler radicare una discussione dei fenomeni linguistici all'interno di una più profonda riflessione sulla natura *segnica* del linguaggio.

In questa deviazione si apre però anche la possibilità di mettere in luce una dimensione decisiva per il delinearsi di una questione estetica ricœuriana. Bisognerebbe infatti insistere su questa volontà di collocare le analisi ricœuriane sulla metafora all'interno di una più ampia interrogazione sulla struttura di senso del segno, che abbiamo riconosciuto come nucleo di ogni possibile indagine sull'estetica in Ricœur. Più specificamente, dovremmo cioè orientarci a considerare la deviazione imposta dal quarto e soprattutto dal quinto studio in questi termini: solo quando si prenda in seria considerazione la metafora come enunciazione *senza* referenza – come propone l'approccio strutturalista –, saremo anche in grado di mettere a tema in modo precipuo una sua *differente* modalità di riferirsi al mondo – una *referenza di secondo grado*. Saremmo, cioè, all'origine dell'intuizione che poi Ricœur avrebbe ripreso nelle interviste dedicate all'estetica e che qui viene innanzitutto elaborata come struttura *dell'enunciazione metaforica*: l'opera d'arte come struttura di senso capace di mettere a tema la natura propria dei segni, ad un tempo capaci di radicale ritrazione *da* ed estroversione *verso il* mondo. Ci sembra dunque che la condizione fondamentale per riconoscere una questione estetica all'interno della teoria ricœuriana della metafora sia esattamente quella di partire dal radicamento *segnico* della teoria della referenza metaforica. Non, cioè, di considerare quest'ultima tematizzandone immediatamente gli aspetti produttivi, per riconoscerne piuttosto la capacità di sviluppare appieno quel modello segnico che poi diventerà tanto importante nelle interviste degli anni '90.

Per questo ci sembra doveroso considerare la teoria della referenza in quanto luogo privilegiato per cominciare ad indagare la questione estetica in Ricœur: non tanto perché essa risulterà pure in grado di richiamare alcuni termini chiave della tradizione estetica occidentale, ma perché in essa Ricœur esplicita con completezza la traiettoria della sua riflessione sul segno, rendendone disponibile la successiva ripresa in chiave estetica. Nella teoria della «referenza metaforica», si farà cioè strada quella capacità di estroversione del segno che nel primo capitolo abbiamo indicato come sua dimensione propriamente performativa, capace non solo di indicare – significandolo – qualcosa del mondo, ma anche di trasformarlo, di *agire* su di esso. Per vedere come si arrivi a ciò sarà dunque necessario ripercorrere i termini di questo confronto dialettico con il modello strutturalista sull'enunciazione metaforica, mettendo in luce come Ricœur da esso si smarchi e faccia valere la sua dimensione più propriamente produttiva.

[11] G. Grampa, *Introduzione*, cit., p. XVII.

2.1.2. Superare lo strutturalismo

L'inquadramento strutturalista delle analisi ricœuriane sulla metafora è in realtà molto antico e fin da subito essenziale per il delinearsi della sua proposta ermeneutica. Cronologicamente, esso fa seguito all'elaborazione del celebre saggio *Dell'interpretazione* (1965), venendo poi esplicitato all'interno di tre importanti saggi raccolti ne *Il conflitto delle interpretazioni* (1969).[12]

Se infatti fino al 1965 era stata essenziale la questione del simbolo e la sua riconduzione ad un modello semiotico di «senso doppio», quello stesso modello veniva poi rielaborato fino a raggiungere, nel 1969, una generalità tale da poter indicare il fenomeno stesso della polisemia linguistica. Il punto cruciale diveniva, in quei testi, il confronto con i modelli strutturalisti di De Saussure, Hjemlslev e la loro declinazione antropologica levi-straussiana, come già variamente ricordato (cfr. *supra* 1.1.4). Questi modelli consentivano al filosofo di pretendere, nei confronti di un'analisi sul linguaggio, un'universalità sconosciuta ai tempi di *Della interpretazione*. Le analisi del simbolo e del suo «senso doppio» costituiscono davvero un «banco di prova» per un'indagine che si concentra sul fenomeno dell'ambiguità linguistica, con la metafora pensata come modello generale di tale fenomeno: non solo cioè un modello per cui «un *altro* senso nello stesso tempo si dà e si nasconde in un senso immediato»[13], ma per cui viene messa a fuoco la capacità stessa che un termine ha di significare molte cose e, parallelamente, di fare interagire questa molteplicità di significati, trasferendo un senso nell'altro. Anche una brevissima ricerca terminologica nei testi sopramenzionati ci rende attenti a questo passaggio: laddove, infatti, in *Della interpretazione* il termine «polisemia» non è che citato solo due volte e solo alla fine della trattazione, esso diviene invece uno dei termini chiave che apre il saggio sul problema del senso doppio. Così, il punto raggiunto nelle elaborazioni precedenti a *La metafora viva* era che la questione del segno e delle sue interpretazioni doveva essere trattata ben oltre l'ambito dei simbolismi ristretti di *Filosofia della volontà* e *Della interpretazione* (rispettivamente il simbolismo della colpa e dell'inconscio), per coincidere con il fenomeno stesso della polisemia linguistica, mostrandola come normale condizione del linguaggio e non come suo stato patologico. Con Ricœur:

> Noi possiamo dire questo: non c'è mistero nel linguaggio: il simbolismo più poetico, più «sacro», opera con le stesse variabili presenti nel termine più banale del dizionario. Ma c'è un mistero del linguaggio: il linguaggio dice, qualcosa, dice qualcosa dell'essere. Se c'è un enigma del simbolismo, esso risiede tutto quanto sul piano della manifestazione, dove l'equivocità dell'essere viene a pronunciarsi nell'equivocità del discorso[14]

Tuttavia, dovremo pur notare che se da un lato, per Ricœur, le teorie strutturaliste descrivono accuratamente i meccanismi che rendono possibile la polisemia, di fatto normalizzandola, dall'altro dovremo pur notare che egli rimane comunque insoddisfatto dal loro approccio, che non riesce completamente a spiegare *perché* l'ambiguità di alcune espressioni, o anche di interi testi, sia alle volte indispensabile e, in alcuni casi, volutamente valorizzata. Facciamo un esempio: termini come «gamba» possono assumere significati differenti, adattandosi a contesti eterogenei, come nel caso dell'espressione «la gamba del tavolo». Quest'ultimo enunciato non rappresenta infatti una devianza linguistica, ma il risultato di una riorganizzazione del contesto d'uso che Greimas, qui citato da

[12] Ci riferiamo qui alla prima parte de *Il conflitto delle interpretazioni*, contenente i saggi *Struttura ed ermeneutica*, *Il problema del doppio senso come problema ermeneutico e come problema semantico* e *La struttura, la parola l'avvenimento*. In P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., pp. 41-114.
[13] P. Ricœur, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, cit., p. 19.
[14] P. Ricœur, *Il problema del doppio senso come problema ermeneutico e come problema semantico*, in P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 92.

Ricœur, definirebbe «isotopica»: il termine «gamba» si inserisce in una rete di significati coerenti (quella del tavolo), riorganizzandola attorno ad una comune funzione strutturale o di supporto, capace pertanto di far transitare il termine «gamba» dal campo semantico del corpo umano a quello degli oggetti.

Tuttavia, questa riduzione del metaforico al polisemico risulta essere completamente inadeguata quando si tratta di giustificare l'esistenza di metafore più complesse. Infatti, qualunque metafora poetica, – «viva» in termini ricœuriani – mostra che essa difficilmente può essere ridotta ad una variazione contestuale o riorganizzazione di reti coerenti di significati in nome di funzioni o tratti semantici comuni. Piuttosto, sembra che proprio tali funzioni o tratti, nelle metafore vive, siano assenti *apriori*. Si pensi per esempio ai celebri versi di Montale «Spesso il male di vivere ho incontrato /era il rivo strozzato che gorgoglia, / era l'incartocciarsi della foglia / riarsa, era il cavallo stramazzato…».[15] Non vi è nessuna comunanza fra queste tre metafore e, piuttosto, quello che succede è che l'accostamento fra campi semantici differenti *fa sorgere* la loro comunanza, costruendola.

In questo senso, mentre il ricorso ad una riorganizzazione isotopica dei contesti d'uso può spiegare metafore convenzionali o lessicalizzate riconducendole al fenomeno della polisemia, essa è insufficiente per cogliere la complessità delle metafore vive che affollano il linguaggio poetico e che, da ultimo, si devono distinguere da un uso «abitudinario» del linguaggio. Perveniamo, così, all'idea che la giustificazione del funzionamento di una metafora debba necessariamente passare tramite la tematizzazione di una «scarto» fra il linguaggio letterale e, appunto, un linguaggio non-letterale o metaforico: quest'ultimo, infatti, sorgerebbe solo quando si determina uno scarto con il suo utilizzo abituale e descrittivo che dovrà, proprio per ciò, essere preventivamente tematizzato.

Così, il passaggio essenziale dell'argomentazione ricœuriana, dopo aver riportato tre tentativi di matrice strutturalistica per inquadrare questa idea di «scarto», viene compiuto tramite una reiterpretazione di Roman Jakobson e della sua celeberrima teoria del messaggio.[16]

In particolare, l'idea di una predominanza del fattore «messaggio» come cifra caratteristica del linguaggio poetico diventa interessante agli occhi di Ricœur, poiché capace di declinare in maniera inedita l'idea di uno «scarto» proprio dell'enunciazione metaforica, donandogli finalmente profondità adeguata. Con Jakobson, Ricœur inizia infatti a introdurre l'idea che un linguaggio metaforico possa essere tale perché slegato da una funzione *referenziale* ed opposto ad essa: lo «scarto si situa tra il messaggio, inteso per se stesso, e le cose», dice Ricœur riprendendo i *Saggi di linguistica generale*.

Una differenza fra senso letterale e metaforico, cioè, si genera innanzitutto fra *referenza* e *senso* di un'enunciazione, che per questo diventa metaforica: una sostanziale mancanza di referenza del linguaggio metaforico lo costituisce come tale, rendendolo significativo solo in quanto riflessione sul modo di darsi del messaggio stesso, indipendentemente dal suo essere messaggio *di*. In questo senso, un approccio strutturalista potrà giustificare la

---

[15] E. Montale, *Spesso il male di vivere ho incontrato...*, in *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 2014, pp. 75-76.

[16] In P. Ricœur, *La metafora viva*, cit. p. 189. Le tesi alle quali Ricœur si rifà sono poi contenute in G. Genette, *Figure: retorica e strutturalismo,* Einaudi, Torino 1969; J. Cohen, *La struttura del linguaggio poetico*, Il Mulino, Bologna 1974; e Gruppo μ, *Retorica generale,* Bompiani, Milano 1974. Il riferimento a Jakobson è invece alla sua celebre teoria della comunicazione, basata su sei fattori principali fattori: chi comunica – mittente –, a chi si comunica – destinatario –, cosa si comunica – messaggio –quali informazioni devono essere esplicitate – contesto da verbalizzare –, con quale mezzo si comunica e secondo quale prossimità prossimità – codice comune e contatto psico/fisico. Siccome poi in una data comunicazione non tutti i sei fattori possono essere dominanti in modo equilibrato, essi generano altrettante funzioni comunicative, dipendenti dal dominio di un determinato ruolo sugli altri. Così, se il fattore mittente è dominante, la comunicazione sarà detta «emotiva»; se il destinatario, «conativa»; se il canale di comunicazione è il focus, sarà detta «fàtica»; se il codice è al centro dell'attenzione, sarà «metalinguistica»; se il contesto prevale, «referenziale»; e infine, se il messaggio, «poetica». In R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2002.

presenza di metafore creative: esse sorgono esattamente secondo gli stessi principi che giustificano il funzionamento di quelle morte o lessicalizzate, ma si inseriscono all'interno di una generale funzione comunicativa del linguaggio che non prevede alcuna volontà di *riferirsi a*, come invece farebbero metafore lessicalizzate usate per riferirsi al mondo.

Tuttavia, la conclusione di questo argomento porta naturalmente al secondo limite dell'approccio strutturalista alla metafora, debitamente individuato da Ricœur. Sottraendo infatti all'enunciazione metaforica la capacità di denotare si relega la fruizione del dire poetico in generale ad un solo possibile esito: *il riconoscimento del dire poetico stesso*. Con le parole di Genette, qui riprese da Ricœur: «"la figura ha la funzione di imporre, nel suo particolare modo, la qualità poetica del discorso che la contiene". Nell'emblema che è per noi oggi la "vela del vascello classico", "possiamo leggere ad un tempo: *qui nave* e: *qui poesia*"».[17]

Sarebbero dunque solo diversi modi di dire «qui c'è della poesia» a differenziare la scrittura poetica da quella referenziale, riposando tutti, in ultima analisi, sulla funzione a-referenziale del discorso poetico. E di più: dire che la metaforicità del linguaggio si fonda sulla sua non referenzialità, significherebbe anche affermare, secondo questo approccio, che «il potere di denotare deve essere riconosciuto solo al linguaggio oggettivo della prosa scientifica».[18]

In altre parole, qualunque cosa ci dica una metafora essa sarebbe priva di qualunque valore conoscitivo poiché priva della capacità di referenza. Il carattere di intraducibilità di una metafora creativa risiederebbe allora solo nella sua capacità connotativa, nel *modo* in cui essa veicola le informazioni, non nelle informazioni veicolate.

Proprio così, però, saremmo anche rimandati ad un limite del discorso strutturalista: esso diviene capace di spiegare *perché* abbiamo bisogno di mantenere l'ambiguità di alcuni linguaggi – quello poetico per esempio –, ma non riusciremmo a spiegare altrettanto esaurientemente perché vi sarebbe una tale varietà nel dire metaforico e poetico. In altre parole, se pure diventiamo capaci di giustificare l'ambiguità linguistica all'interno di una più generale essere a-referenziale della poesia, non riusciamo a spiegare in questa cornice *perché abbiamo bisogno tale varietà in quello stesso dire poetico e nei suoi meccanismi di traslazione di significato.*

Inoltre, ad una più attenta analisi, questo approfondimento del discorso strutturalista sembra reintrodurre il pregiudizio che esso aveva inizialmente aiutato ad eliminare: ovvero quello secondo il quale metafora è in fondo un fatto di sostituzione fra due termini. Infatti, affermare che la metafora è comprensibile solo all'interno di un discorso a-referenziale implica concepirla in opposizione a un discorso che mantiene una funzione referenziale, e che, in alcuni casi, permette almeno una traduzione delle sue informazioni essenziali.

Si tratterà, così, di emendare queste conseguenze criticando l'ipotesi di fondo che guida tutta l'impostazione strutturalista: la chiusura dell'universo linguistico e, nel caso specifico, l'approfondirsi dello scarto fra sé e il mondo nei termini di una a-referenzialità del discorso metaforico.

Piuttosto – ed è il centro del discorso ricœuriano – sarà necessario credere che se pure nell'enunciazione metaforica abbiamo a che fare con uno scarto con l'uso ordinario del linguaggio, essa deve avere in realtà più positivamente a che vedere con la *riduzione* di quello stesso scarto. Ricœur sottolinea, cioè, che il segreto della metafora non è nel riconoscere l'assolutezza di una differenza fra il letterale e il metaforico, ma che essa si pone come condizione preparatoria alla generazione di una nuova pertinenza semantica. La frase metaforica indica che è certo avvenuto

[17] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 196.
[18] *Ivi*, p. 198.

uno scarto rispetto al modo abitudinario in cui una determinata parola significa, ma non per sospenderne il significato in modo staticamente indefinito *à la* Jakobson. Piuttosto, in esso viene indicata una sospensione «per arrivare ad una investigazione dei valori referenziali inediti connessi all'innovazione di senso».[19]

Appunto, si tratterà di mantenere all'interno di un'analisi sul linguaggio poetico un'indagine sulla referenza e in quella sulla metafora l'idea che sospensione di una referenza diretta non deve forzatamente coincidere con l'abolizione della referenza *tout court* dell'enunciazione.

Per fare ciò, Ricœur avrà bisogno dell'aiuto di quella parte della tradizione analitica capace di pensare un modello generalizzato per una denotazione non solo limitata al dire scientifico o fattuale, ma anche poetico. Di qui, poi, Ricœur procederà a discutere le implicazioni ontologiche di tale impostazione– appunto l'ipotesi di una *referenza metaforica*. Questo approccio ha infatti messo in luce i punti di debolezza dell'approccio strutturalista, vietando di potersi fermare all'idea che metafora significhi semplicemente dire «qui poesia» e imponendo un ripensamento radicale della stessa categoria di referenza, per non limitarla al solo discorso scientifico.

Di questa impostazione generale – molto nota –, il nostro lavoro tratterà così un punto in particolare: il radicale approfondimento della questione segnica tramite l'analisi dell'enunciato metaforico. Come infatti è stato forse già chiaro, l'approccio strutturalista sull'enunciazione metaforica porta davvero alle estreme conseguenze quel movimento di ritrazione proprio di tutti i segni individuato nello scorso capitolo rispetto al tratteggiarsi di un'estetica ricœuriana. Tramite il suo confronto si capisce cioè su quale base Ricœur possa ricavare, nel corso delle due interviste dedicate all'estetica, l'idea che l'opera d'arte non-figurativa metta a tema un più ampio movimento di ritrazione e, per conseguenza, di ritorno al mondo.[20] È dunque nell'elaborazione di una teoria della metafora e, in particolare, nel confronto con il suo modello di spiegazione strutturalista che Ricœur riuscirebbe a ricavare l'orizzonte generale della sua estetica. Difatti, ripercorrendo il ragionamento ricœuriano ci si accorge abbastanza chiaramente come esso ricalchi da vicino quella prima caratteristica necessaria a definire la struttura di senso del segno e, quindi, dell'opera d'arte stessa: *la sua strutturale sospensione di qualsivoglia intenzione referenziale*.

Come abbiamo però già messo in chiaro nello scorso capitolo, sappiamo anche che questa caratteristica propria dei segni costituisce solo metà di quella che Ricœur reputa essere la loro struttura intenzionale. Quest'ultima, infatti, sarebbe non solo caratterizzata da una dimensione di «ritrazione» dal mondo, ma anche e soprattutto da una di vera e propria *significazione*, di estroversione verso di esso.

È dunque su questo punto che si fa strada l'idea di attribuire all'enunciazione metaforica una vera e propria capacità «referenziale», facendo su di essa convergere le analisi che negli anni prima erano state dedicate alla struttura intenzionale del segno e che negli anni successivi saranno dedicate al delinearsi di un'estetica.

Per dunque rispettare l'interezza della struttura di senso del segno, sarà anche per noi necessario approfondire il modo in cui Ricœur affronta il tema della referenza nella metafora, poiché è solo in questo modo che potrà anche essere pienamente tematizzata il loro carattere intenzionale e che costituisce il cuore stesso dell'esperienza dell'opera d'arte.

[19] *Ivi*, p. 207.
[20] P. Ricoeur, *L'esperienza estetica*, cit., p. 244-245.

2.1.2.1. Nothorp Frye: una performatività nascosta

Il primo confronto che Ricœur intraprende per parlare dell'esistenza di una referenza propria dell'enunciato metaforico è con *Anatomy of Criticism* di Nothorp Frye,[21] operando uno spostamento non indifferente all'interno del proprio orientamento generale d'indagine: dall'enunciazione metaforica in sé, al linguaggio poetico come tale. Questo passaggio sarà giustificato, come vedremo (cfr. *infra* §3.1.1), in nome di una narratività propria dell'enunciazione metaforica. Per ora, però, ci limiteremo semplicemente a notare che tale allargamento serve innanzitutto all'autore per far comprendere meglio in quale direzione pensare la referenzialità propria dell'enunciato metaforico, insistendo proprio su quell'approccio strutturalista per cui una metafora è tale solo se considerata all'interno di un linguaggio che opera poeticamente.

Partiamo dunque dall'ultima questione sollevata nella precedente sezione. È infatti proprio a partire dalle posizioni di Frye che Ricœur immagina un'irriducibilità del discorso poetico al solo riconoscimento della sua poeticità.

Pur strutturando una distinzione fra il discorso informativo (centrifugo) concentrato sulla propria referenzialità, e quello poetico (centripeto) mirante alla sua sola unitarietà, il discorso del critico americano si distacca almeno in un punto dal panorama anti-referenziale appena esposto: nell'idea che la poeticità abbia strettamente a che fare con la produzione di un *sentimento* poetico (*mood*).

In effetti, il giudizio che Ricœur formula su Frye è, in un certo senso, ambiguo: considerato da un lato colui che radicalizza le posizioni di Jakobson, dall'altro egli introduce «un fattore diverso», «extralinguistico […] ed ìndice di una maniera d'essere».[22] Per Frye, infatti, cogliere il senso di una produzione letteraria da un lato non sarebbe altro che coglierne la coerenza interna: la sua struttura, assicurata dalla ricorrenza delle parole nel tempo (ritmo) e delle sue enunciazioni nello spazio (configurazione) ben mostrerebbe come le singole parole non ricoprono più la funzione di legame con le cose, ma quella di legame fra loro, tendendo ad un'unitarietà in cui ciascun elemento si rende indispensabile alla scansione del tutto poetico.

Tuttavia, nota Ricœur, solo apparentemente la posizione di Frye si risolve in questa idea. Il critico americano compie dall'altro lato un passaggio ricco di conseguenze teoriche: cogliere la struttura dell'opera letteraria, infatti, significa allo stesso tempo anche coglierne il *mood*, il sentimento attorno al quale essa si struttura e che essa stessa concorre a generare. Egli dunque, proprio accorgendosi dell'imprescindibilità di un'analisi del sentimento per il dire poetico, decide di non etichettarlo come mera reazione estrinseca o contingente al poema, ma di farlo coincidere con quella stessa ricerca di unitarietà all'interno del poema: «lo stato d'animo "è la poesia e non qualcosa che le sta dietro"».[23] Cogliere l'unitarietà di un'opera, la sua relazione parti-tutto, è dunque coglierne lo specifico *stato d'animo*, rifuggendo tanto da un'accusa troppo dura di formalismo, come di psicologismo. Frye suggerirebbe, cioè, che il carattere estetico dell'opera non si trova né nella bravura tecnica nell'utilizzo del linguaggio, né con una mera capacità di suscitare reazioni emotive nel lettore. Esso starebbe piuttosto da qualche parte nel mezzo, dove la bravura tecnica coincide con una strutturazione emotiva stabile e ripetibile.

Il passaggio teorico è ricco di conseguenze nei confronti proprio della teoria ricœuriana della metafora ed anche della nostra ricerca sulla questione estetica. Ricœur, infatti, rileva che l'impostazione adottata da Frye, se portata alle estreme conseguenze, permette di iniziare a rovesciare il discorso di matrice strutturalista sulla a-referenzialità

[21] N. Frye, *Anatomia della critica,* Einaudi, Torino 2000.
[22] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., pp. 301-302.
[23] N, Frye, *Anatomia della critica,* cit., p. 195. Citato in P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 297.

del dire metaforico. L'idea che il sentimento poetico non coincida con alcunché di instabile, benché ancora solo nell'orizzonte di una ricerca di unitarietà testuale, diventa per Ricœur un passaggio decisivo anche per la sua teoria della metafora:

> Tutti i critici formati alla scuola del positivismo logico ammettono che il linguaggio che non è *descrittivo*—nel senso di fornire una informazione su dei fatti—deve esser *emozionale*. Inoltre si riconosce che ciò che è «emozionale» e esclusivamente avvertito «entro» il soggetto senza che abbia alcun rapporto con qualcosa di esterno al soggetto. L'emozione è una affezione che non ha una dimensione esteriore ma solo una interiore.[24]

Il punto centrale è smentire questo presupposto, alimentato dall'analisi di Jakobson: il sentimento evocato dall'ascolto di una poesia, o anche di una singola metafora, non è un semplice stato interiore, eppure non smette di essere un sentimento. Questo sentimento possiede, piuttosto, caratteristiche specifiche: nella lettura o ascolto di una poesia, potremmo sentire qualcosa personalmente, ma al contempo riconoscere a tale sentimento una dimensione di esternalità e stabilità. Esternalità, in quanto il *mood* è vincolato al modo in cui le parole e le frasi sono state disposte dall'autore; stabilità, in quanto questa dipendenza consente potenzialmente di rievocare quel medesimo sentimento ad ogni atto di lettura o ascolto. Inoltre – ed è la terza caratteristica – questo sentimento assume una valenza didattica. Ricœur è più chiaro di Frye su questo punto, suggerendo un necessario superamento della posizione di quest'ultimo. Secondo Ricœur, infatti, avvertire un *mood* poetico ci insegnerebbe a sentire in modo più profondo e più sottile, tanto che una rigida distinzione tra un discorso «cognitivo» proprio delle scienze e uno «emozionale» proprio delle arti dovrebbe essere considerato, per l'autore, alla stregua di un pregiudizio.

In linea generale, dunque, bisognerà notare che ciò che interessa a Ricœur del discorso di Frye è che, pur ammettendo l'ambiguità – o addirittura l'abolizione – della referenza, un'analisi sul linguaggio poetico non può permettersi di non considerare gli effetti che quest'ultimo genera sui suoi fruitori: effetti che devono essere compresi a partire dalla strutturazione di uno stato d'animo esterno – se vale ancora una distinzione fra esterno e interno – e, soprattutto, stabile.

Questo è quindi il primo passaggio compiuto dall'autore per intervenire sugli esiti di natura psicologistica che un'analisi sull'enunciazione metaforica potrebbe avere, se condotta solo sotto la condizione di una esclusione metodologica della sua portata referenziale. D'altra parte, bisognerebbe però anche notare che questo punto è anche il primo modo in cui Ricœur pensa al momento di estroversione del segno, tanto da essere poi richiamato nelle interviste dedicate alla questione estetica. In questo primo riferimento alla pagina di Frye diventa infatti chiaro come Ricœur, proprio attraverso la nozione di *mood*, intenda intervenire sull'impostazione strutturalista nei confronti della struttura di senso del segno: se pure il linguaggio poetico e metaforico segnano uno scarto dalla referenzialità abitudinaria del discorso, d'altra parte essi non si limitano ad essere autoreferenziali. Piuttosto, essi mettono in luce un'intenzionalità specifica della loro esser-segno, che dovrà essere inteso in termini innanzitutto analoghi a quelli che Frye usava per delineare il *mood* poetico: strutturazione di un sentimento che il lettore o l'uditore può provare come sentimento stabile, ogni qualvolta si avvicina a quella data enunciazione metaforica. Certo, non siamo ancora all'idea che il linguaggio poetico abbia referenza, ma siamo sicuramente alle sue soglie,

[24] *Ivi*, p. 298.

insistendo sul fatto che una metafora sia tale perché ad un tempo capace di scavare uno scarto con un uso letterale del linguaggio, ma solo per avere un effetto sulle modalità tramite le quali parliamo dei nostri sentimenti, approfondendoli tramite la stabilità propria del linguaggio e, così, conferendo all'enunciazione poetica un ruolo di primissimo piano nel fornire conoscenza del modo in cui esperiamo il mondo.

Ci sembra, d'altra parte, che proprio questa ripresa del discorso di Frye sia decisiva per cogliere il primo strutturarsi di una questione estetica all'interno della pagina ricœuriana, come peraltro già accennavamo nel primo capitolo (cfr. *supra* §1.3.1). In essa, infatti, non si fa solo strada un primo concreto modo di dire la produttività del linguaggio poetico, pensando più attentamente la sua intenzionalità, ma ci viene anche data un'importante coordinata sulla modalità tramite cui essa si struttura – accennando ad un punto decisivo per la nostra ipotesi di ricerca sull'estetica ricœuriana come estetica performativa. Tramite la ripresa delle tesi di Frye, infatti, Ricœur riabilita in modo decisivo l'idea che tematizzare il linguaggio poetico voglia necessariamente dire prendere in considerazione, accanto ai suoi aspetti formali, gli effetti da esso prodotti sul piano del coinvolgimento affettivo; e non in modo estrinseco, ma *a tal punto da considerarli nei termini del vero e proprio significato di quello stesso linguaggio*. Nello strutturarsi del poema saremmo infatti non di fronte ad un suo significato da cui sorge un coinvolgimento affettivo, ma a un significato che si dà esso stesso *come affetto*, come coinvolgimento del proprio lettore o, più in generale, fruitore.

Ciò che sarà dunque necessario notare al momento opportuno (cfr. *infra* 3.3.1), cioè dopo aver restituito la torsione referenziale del discorso di Ricœur, sarà precisamente il fatto che l'idea di un significato che si dà come affetto è alla base dell'intuizione di una performatività propria del linguaggio poetico: una performatività che, tuttavia, per ora possiamo intravedere solo in senso confuso, poiché in essa ancora mescolati quelli che poi individueremo come i suoi due caratteri principali: l'emersione di una novità – assorbito interamente da una teoria della referenza metaforica – e la dimensione partecipativa e intersoggettiva della costituzione del significato, che definiremo nei termini più propriamente performativi.

Ed in effetti, ciò detto, dovremmo anche subito notare che la sola riabilitazione di un'indagine interessata al significato affettivo del poetico, non lascia Ricœur soddisfatto. La ripresa delle tesi di Frye non è che *un* momento all'interno delle ampie analisi condotte ne *La metafora viva*, dove rimane preponderante un difficilmente aggirabile inquadramento linguistico-referenziale, senza lasciare troppo spazio a quella che potrebbe essere fin da ora un'apertura decisiva per intendere una possibile torsione estetica del discorso ricœuriano.

Agli occhi di Ricœur, infatti, la ripresa del critico americano non risponde completamente a quelle questioni lasciate in sospeso dall'approccio strutturalista.

In primo luogo, essa rischierebbe di ridurre comunque il linguaggio poetico a un gioco autoreferenziale di coerenza interna, anche se ora concentrato sull'emersione di qualcosa come una sentimentalità propria del poema. Inoltre, pur riconoscendo a Frye il merito di superare una dicotomia rigida tra formalismo e psicologismo, il filosofo francese rileva un'ambiguità nella sua teoria: il *mood* poetico, secondo Frye, è strutturale e imprescindibile al testo poetico, ma proprio per questo non è chiaro da dove acquisisca la propria stabilità e esternalità, se comunque rimane certo che non si dia alcuna referenza del testo poetico stesso. Il *mood* non può dunque essere considerato il punto di arrivo di un'analisi del discorso poetico, quanto semmai il suo inizio, nell'ottica di una generale revisione del rapporto tra linguaggio poetico e realtà. Agli occhi di Ricœur, sarà infatti solo una teoria vera e propria della referenzialità metaforica a essere capace di superare le *impasse* formalistiche del discorso strutturalista e ad affinare

l'interpretazione in chiave anti-psicologistica del discorso di Frye. Per ora, ci sembra infatti più importante rilevare che, al di là di questa ripresa a tutti gli effetti «estetica» e anche «performativa» della pagina di Frye, Ricœur appare piuttosto interessato a collocarla all'interno della propria teoria della referenza. Solo così egli potrà fondare e rendere conto di questa particolare idea di un significato che si dà come affetto.

Per riuscirci, Ricœur avrà però anche bisogno di appoggiarsi a una teoria della referenza che non faccia della mera denotazione il proprio centro, ma che sappia allargarsi fino a dar conto di quella dimensione affettiva dell'esistenza posta al cuore del linguaggio poetico e dell'arte. In questa prospettiva, la ripresa della teoria della referenza «generalizzata» di Nelson Goodman diventerà dunque fondamentale.

Ancora più importante, ai nostri occhi, sarà però il risultato che deriva da questa operazione: da un lato, la possibilità di sviluppare una teoria della referenza che ponga al centro la produttività del linguaggio poetico; dall'altro, però anche la messa da parte di quel coinvolgimento del fruitore che costituiva l'ipotesi fondamentale circa la performatività dell'estetica ricœuriana e che, nella ripresa di Frye, Ricœur aveva già avuto modo di evocare.

2.1.2.2. Nelson Goodman: inquadrare la performatività

Per tratteggiare una questione estetica nella riflessione di Ricœur, la sua ripresa delle tesi di Goodman sulla «denotazione generalizzata» è fondamentale.[25] Non tanto perché nel discorso di Goodman si possa ritrovare una declinazione propriamente performativa delle tesi sulla «referenza metaforica», quanto piuttosto perché, nella ripresa di Goodman, Ricœur riesce a inquadrare le intuizioni sulla performatività dell'enunciato all'interno di un più generale problema di referenzialità del linguaggio poetico. Al pensatore di Valence sembra infatti innanzitutto questo il modo più adeguato di contrapporsi all'approccio strutturalista sullo statuto dell'enunciato metaforico e del linguaggio poetico: non tanto mostrare che esso sia referenziale perché capace di strutturarsi come affetto quanto piuttosto, più generalmente, perché capace di generare qualcosa come referenza, una «referenza di secondo grado».

Si tratterà dunque, qui e nella prossima sezione, di seguire come l'ipotesi di una «referenza di secondo grado» del linguaggio poetico riesca effettivamente a esprimere l'idea della sua produttività. Si tratterà però, al tempo stesso, di mostrare come essa metta in luce *un* particolare aspetto di tale produttività, sul quale effettivamente Ricœur insiste a lungo nel corso degli otto studi de *La metafora viva*.

Il punto notevole sarà però notare che questo aspetto costituisce solo il primo dei due elementi che riteniamo costitutivi per pensare un'estetica ricœuriana, e che Ricœur stesso avrebbe già potuto pensare uniti nell'idea di «strutturazione di *mood*» elaborata da Frye: da un lato la costituzione di un significato dell'enunciato metaforico, dall'altro il coinvolgimento strutturale del fruitore in tale costituzione. In altre parole, si tratterà di dire che, sebbene non esclusa *a priori*, una questione estetica ricœuriana giustificherebbe, *via* Goodman, quell'inquadramento referenziale che la traghetterà definitivamente verso una sua subordinazione a problematiche di carattere perlopiù linguistico e ontologico.

Per parlare dell'ipotesi di una «referenza di secondo grado» propria del metaforico è infatti necessario, agli occhi di Ricœur, sincerarci che il discorso poetico *possa* avere una referenza. Così impostata, la dimensione estetica dell'enunciato metaforico diviene dunque innanzitutto il problema della referenza linguistica dell'enunciato

[25] N. Goodman, *I linguaggi dell'arte,* Il Saggiatore, Milano 2017.

poetico: cioè, del suo significato. L'idea stessa di un'estetica semiotica, che pure poteva insistere sulla capacità produttiva del segno, viene così innanzitutto subordinata alla problematica – ben più urgente agli occhi di Ricœur – che essa sia innanzitutto chiamata a squadernare qualcosa come un *significato metaforico*, senza che esso sia in alcun modo traducibile nel suo corrispettivo letterale o, peggio e al contrario, esso non significhi nulla. D'altronde, come vedremo nella seconda parte di questo capitolo (cfr. *infra* §2.2), proprio i principali esponenti di una teoria del *significato* metaforico sono qui i principali interlocutori di Ricœur, oltre a Goodman: Richards e Black innanzitutto.[26]
Così, riprendendo la teoria di Goodman, Ricœur insiste sul fatto che l'enunciazione metaforica sia un'occorrenza di uno dei due modi generali di funzionamento dei segni: l'esemplificazione. Secondo Goodman, infatti, esistono due modi generali in cui si può avere una referenza: o un predicato denota una cosa, oppure un predicato è esemplificazione di qualcosa. In entrambi i casi si tratta di referenza del predicato: potremmo dire, referenza tramite denotazione, o referenza tramite esemplificazione. Ciò vale sia per segni propriamente verbali, sia per segni non verbali. Così, tanto un quadro che rappresenta un liocorno, come la definizione di «aquila» sul dizionario, stanno per qualcosa: un ente immaginario nel primo caso, un ente reale nel secondo.
D'altra parte, però, esiste una differenza nel parlare di referenza per esemplificazione o denotazione. Infatti, se si dice che un predicato denota qualcosa, si fa riferimento a una relazione di rappresentazione diretta in cui il segno indica o rappresenta quell'oggetto o concetto specifico. La denotazione, in questo senso, implica un riferimento descrittivo e una sola condizione per realizzarsi: che una parola, un'immagine o un simbolo si riferiscano a quell'entità o qualità. Ad esempio, la parola «cane» denota l'animale cane riferendosi ad esso ma non per questo condividendone con esso i tratti somatici. Oppure ancora la parola «blu» indica tutti quegli oggetti che indichiamo abitualmente con quella parola, non possedendo essa stessa quella caratteristica.
Al contrario, l'esemplificazione si realizza attraverso una relazione più complessa, che richiede non solo che il segno indichi fattualmente la caratteristica in questione, ma anche che la metta in evidenza come *esempio di quella qualità*. In altre parole, che la possieda: non è più sufficiente che un oggetto si dica attraverso un determinato segno, ma diviene anche necessario che quello stesso segno sia esemplificatore di almeno una caratteristica del proprio riferimento. La modalità di riferimento per esemplificazione è infatti *riferimento più possesso*. Così, se si dice «la frase "x" è ironica», quella stessa frase dovrà esemplificare la qualità dell'ironia, possedendola. In questo modo, l'esemplificazione non solo denota una proprietà, ma la rende manifesta, mettendola in rilievo e creando una connessione tra il simbolo e la qualità rappresentata: infatti, «il movimento con il quale un predicato si lega ad una referenza, sostiene Goodman – e Ricœur con lui –, procede tanto dal predicato alla cosa (denotazione), quanto dalla cosa al predicato (esemplificazione)».[27]
L'impostazione di Goodman è molto nota. Tuttavia, come di consueto, Ricœur tende a sottolineare di questo quadro teorico generale un punto in particolare: l'idea, cioè, che abbiamo *più modi dire la referenza* e che, di conseguenza, non sarà necessario dismetterne l'idea, nel qual caso non fosse detta in modo denotativo.
La questione fondamentale, per Goodman, è semmai che un'enunciazione metaforica è un caso di esemplificazione attraverso *transfert di possesso*: talune proprietà vengono esemplificate non letteralmente (la caratteristica dell'ironia della frase è un'esemplificazione dell'«essere ironico»), ma per transfert. Per intenderci meglio, compariamo questi

[26] A. I. Richards, *La filosofia della retorica*, cit.; e M. Black, *Models and Metaphors*, cit.
[27] N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 68.

due enunciati: «Quell'uomo è una roccia» e «Quell'uomo resiste senza battere ciglio». Se il primo enunciato fosse denotativo, sarebbe semplicemente a-referenziale: l'uomo in questione non è una roccia, e il predicato «essere roccia» non gli si applica. D'altra parte, seppur in tutt'altra maniera, neanche il secondo enunciato è puramente denotativo, secondo la teoria di Goodman: «resistere senza battere ciglio» *esemplifica* una qualità dell'uomo, che non si limita a essere semplicemente attribuita, ma è esibita come caratteristica intrinseca e osservabile. Qui, l'uomo non è solo descritto con una qualità, ma dimostra direttamente la resistenza attraverso il suo comportamento, fornendo un esempio concreto della qualità che rappresenta.

Tuttavia, se rivolgessimo l'attenzione nuovamente al primo enunciato, ci accorgeremmo non solo della sua sensatezza, ma anche della sua referenzialità: precisamente quella stessa referenzialità indicata nel secondo. Nelle giuste condizioni, infatti, l'enunciato «quell'uomo è una roccia» manifesta in modo eminente determinate proprietà di un uomo. Fare una buona metafora significherà, cioè, poter trasferire il possesso dei predicati a qualcosa che non ammetteva di *essere esemplificato* in quel modo. Nei termini (metaforici) di Goodman, puntualmente citati da Ricœur, «diremo: "applicare una vecchia etichetta in un modo nuovo, vuol dire insegnare nuovi giochi ad una parola vecchia; la metafora è un idillio tra un predicato che ha un suo passato ed un oggetto che gli cede ma resistendo"».[28]

Ricœur, riportando il discorso di Goodman, si sofferma infatti con particolare interesse su questa idea di transfert come modo dell'esemplificazione, come applicazione «di una vecchia etichetta in modo nuovo» e, quindi, sulla possibilità di «insegnare nuovi giochi ad una parola vecchia». È dunque in tale idea di transfert che può manifestarsi più chiaramente un discorso sulla portata referenziale delle metafore. Introducendo l'idea di una referenza per esemplificazione, Goodman permette a Ricœur di considerare l'enunciazione metaforica nei termini di una sua referenzialità propria, che dipende strettamente dal modo in cui le proprietà possedute da un termine vengono esemplificate da un altro. In questo senso, dire «il tempo è un ladro» esemplifica il termine «tempo» richiedendo che esso possieda una proprietà come la furtività. Il centro di questo ragionamento, agli occhi di Ricœur, diviene così la capacità referenziale «allargata» propria delle metafore che, sebbene non in modo diretto, è purtuttavia ugualmente presente nella misura in cui forza a trovare di un termine quella proprietà attraverso un'attribuzione metaforica. [29]

---

[28] P. Ricœur, *La metafora viva,* cit., p. 310. Con una ripresa di N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 69.

[29] Come nota Samuel Lelièvre, metodologicamente il punto non è stato adeguatamente sottolineato dalla critica: l'ipotesi centrale de *La metafora viva* si costruisce infatti, per Ricœur, a stretto contatto con le ipotesi formulate nella tradizione anglosassone in un senso tutt'altro che oppositivo, ponendosi piuttosto come uno dei primi conoscitori in Francia. Corre precisare che il progetto di Ricœur non può essere in alcun modo considerato un tentativo sistematico di introduzione della filosofia di tradizione anglosassone al pensiero francese. Tale ripresa si pone infatti piuttosto nel solco del metodo ermeneutico ricœuriano, volto all'arbitraggio fra posizioni e metodologie filosofiche differenti fra le quali l'approccio analitico non poteva che essere considerato, anche dati gli anni di insegnamento che l'autore spese Oltreoceano. Chiarissimo su questo punto è, per esempio, il contributo di David Pellauer sul personale *linguistic turn* ricœuriano. In D. Pellauer, «Ricœur's Own Linguistic Turn», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 5, (1), (2014), pp. 115-124, che riprende tesi già esposte più diffusamente in D. Pellauer, *Ricœur. A guide for the perplexed*, Continuum, London 2007. Per parte nostra, non possiamo allora che concordare tanto con la posizione di Lelièvre che con quella di Jean-Marc Tétaz e Bruno Leclerq, quando sottolineano l'uno l'a-sistematicità di questo confronto, i secondi il mancato incontro fra le posizioni di fondo dell'approccio ricœuriano e quelle del procedere analitico. In S. Lelièvre, «Langage, imagination et référence. Ricoeur lecteur de Wittgenstein et Goodman, in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 5 (1),(2014), pp. 49-66; J.-M. Tétaz, «La métaphore entre sémantique et ontologie. La réception de la philosophie analytique du langage dans l'herméneutique de Paul Ricœur», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 5 (1), (2014); e B. Leclercq, *A l'autre école. Paul Ricœur, lecteur de la philosophie analytique*, in P. Canviez e L. Couloubaritsis, *L'Éthique et le soi chez Paul Ricœur*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2013, pp. 23-44. Nondimeno, il tentativo di Ricoeur risulta a posteriori preziosissimo, poiché si pone di fatto come la prima introduzione di alcuni filosofi della tradizione anglosassone nel conteso filosofico francese, integrandoli all'interno del suo progetto ermeneutico. Oltre ai già citati studi di Lelièvre e Tétaz, ci limitiamo dunque a rimandare all'intero numero di *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, diretto da J. Michel e riguardante specificamente la ricezione della filosofia analitica nel contesto della filosofia ricœuriana. In J. Michel (a cura di), «Ricœur and Analytic Philosophy», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 5 (1), 2014.

Sebbene, infatti, Goodman si muova in una prospettiva nominalista, Ricœur intravede in lui una prima e decisiva possibilità di pensare il linguaggio poetico in termini referenziali, capaci di quella riconfigurazione del mondo cara al suo discorso. Così, se il linguaggio poetico e la metafora trasferiscono il possesso di qualità da parole che lo ammettevano ad altre che non lo ammettevano, essi saranno anche capaci di intervenire, trasformandola, sulla rete di significazioni che costituisce il mondo, mettendola in questione.

Questo confronto con Goodman fissa, dunque, con precisione un punto essenziale del discorso ricœuriano sull'esperienza estetica e sull'esperienza estetica in quanto riflessione sul segno. Con il riferimento all'ipotesi goodmaniana, infatti, si capisce in un modo più preciso perché Ricœur possa sostenere che il «mondo» come rete abitudinaria di significazioni può emergere in realtà solo quando ne viene proposta un'alternativa (cfr. *supra* §1.3.2): le significazioni che concorrono a costituire il «mondo», infatti, non sono da intendersi nei termini di entità stabili ed eterne, quanto di entità linguistiche soggette a regole di trasferimento e rinnovamento, di cui la metafora e il linguaggio poetico rimangono luoghi esemplificativamente emblematici. Allo stesso tempo, però, come dicevamo in apertura di questa sezione, la ripresa del discorso goodmaniano pare spostare in modo decisivo l'asse di un'eventuale questione estetica ricœuriana. Al centro dell'interesse dele pensatore di Valence finisce così non quell'idea larga di produttività che aveva ritrovato nella ripresa di Frye e che caratterizzavamo nei termini di emersione del significato ed effetto sul fruitore della metafora, ma quella di una produttività più ristretta che, attraverso la dottrina dell'enunciazione metaforica come *transfert di possesso*, fa definitivamente coincidere il problema dell'enunciazione metaforica con quello della strutturazione del suo *significato*. In questo senso, come avremo modo di ribadire più avanti, ciò che poteva essere considerato come una sorta di performatività propria dell'enunciato metaforico e, in ultima istanza, del carattere intenzionale del segno – significato che si fa azione – dovrebbe essere notevolmente ridimensionato, limitandosi alla sottolineatura di una certa produttività a livello del significato di quella particolare classe di enunciati.

Ciò, inoltre sarebbe tanto più vero nella misura in cui si considerassero gli sviluppi della proposizione ricœuriana dopo la ripresa di Goodman. Nonostante, infatti, la rilevanza della ripresa del filosofo americano, Ricœur ritiene comunque il discorso di Goodman in qualche modo insoddisfacente. L'estetologo anglosassone avrebbe infatti buon gioco a teorizzare la possibilità di una referenza della metafora, *nella misura in cui la sua teoria porta allo scoperto una nozione estremamente debole di referenza*, la quale Ricœur non è disposto a sposare *tout court*. È il presupposto, in effetti, di tutta l'impostazione goodmaniana: i simboli – e fra essi quelli verbali – stanno per (*stand for*) le cose e, dunque, essi presentano un certo carattere di arbitrarietà nella loro capacità referenziale. Non c'è nessuna qualità intrinseca che colleghi simbolo e referente. Persino nel caso dell'esemplificazione, la qualità posseduta dalla referenza non deve essere intesa nei termini di una proprietà reale o essenziale dell'oggetto, ma piuttosto come una funzione selezionata dal contesto d'uso e dalle convenzioni stabilite. Di conseguenza, per Ricœur, questa concezione rischia di privare la metafora del suo potere di rivelazione, di quel suo portare alla luce connessioni inaspettate e significati latenti, poiché, in Goodman, ogni rapporto tra segno e mondo sembra risolversi in un gioco di designazioni arbitrarie e convenzionali, senza che il problema della realtà venga effettivamente sollevato. Non si tratta cioè, per Goodman, neanche di separare mondo e linguaggio, ma di interrogare il modo in cui i simboli *funzionano*, chiamando referenza solo la funzione dello «stare per» (*stand for*).

Ricœur lo sottolinea con grande chiarezza: in Goodman «non si dà adeguatamente conto della strategia propria al discorso poetico» perché la metafora è letta solo come «resistenza opposta dall'abitudine all'innovazione»[30] e come modalità di produzione di nuove esemplificazioni. Ciò che manca all'interno della sua teoria e che Goodman non può produrre è, secondo Ricœur, una teoria che dia adeguatamente conto della portata ontologica dell'enunciazione metaforica. Rilevato ciò, siamo però anche ad un punto critico e decisivo per la nostra ricerca: infatti, nella radicalità con la quale Ricœur affronta la proposta goodmaniana, non sembra esserci alcuno spazio per un'indagine sulla produttività segnica che non coincida con la domanda circa il modo in cui esso struttura un significato. Non sembrerebbe, cioè, esserci altra via se non quella di intendere la produttività dell'enunciazione metaforica come produzione di nuovi significati – di generazione di somiglianze innovative fra le cose del mondo.

Agli occhi del filosofo francese, si tratta infatti di approfondire il discorso di Goodman nell'unico modo in cui una teoria della significazione metaforica può garantire la legittimità stessa del suo significato: attraverso l'idea che, nell'enunciazione metaforica, venga rivelato qualcosa dell'essere e non soltanto della modalità con cui usiamo le parole. In altri termini, l'interesse per la metafora non doveva limitarsi a una questione di apprendimento innovativo delle parole e delle pratiche a esse legate, ma doveva anche includere anche la scoperta di un modo di essere delle cose o delle situazioni per le quali esse ci appaiono più appropriate.

Su questa idea di una teoria referenziale che potremmo legittimamente definire «forte» sarà dunque necessario proseguire la ricognizione della pagina ricœuriana, facendo emergere, tra l'altro, quel luogo teorico in cui la critica ha da sempre intravisto una possibile tangenza con la riflessione estetica, nonostante in esso Ricœur di estetica non parli mai. Attraversando questa proposta, ci accorgeremo infatti che essa, più che porsi come estetica, pretende di assorbire in un'indagine linguistico-ontologica l'elemento di produttività proprio del linguaggio poetico e dell'arte in generale. Così facendo, ci accorgeremo però anche – e questo aprirà un diverso ordine di riflessioni (cfr. *infra* §2.2) – che tale proposta lascerà fuori la dimensione di costituzione intersoggettiva del significato, che per altra via Ricœur riconoscerà comunque come essenziale nella strutturazione dell'enunciazione metaforica.

In altre parole, occorrerà innanzitutto sottolineare che le analisi ricœuriane sulla metafora prendono una direzione non propriamente estetica, dove tale questione viene riassorbita entro una più generale preoccupazione linguistico-ontologica. Allo stesso tempo, tuttavia, sarà importante mostrare che, anche lungo questa traiettoria, una questione estetica rimane latamente presente ne *La metafora viva*, raccolta attorno all'idea performativa di produttività linguistica del «vedere come» e distinta da quella che emerge nelle analisi sulla referenza di secondo grado.

2.1.3. La referenza metaforica

A questo punto, si tratta allora di affrontare la pretesa «realistica»[31] del linguaggio poetico, che garantirebbe l'inquadramento della dimensione performativa metaforica non solo tramite la ripresa di Goodman, ma anche in un senso propriamente ricœuriano. Per fare ciò, il nostro autore si appoggia allora sul punto progressivamente emerso tanto nel confronto con l'approccio strutturalistico, quanto con quello analitico: in entrambi i casi, infatti, il problema della metafora era stato ricondotto a quello di una tensionalità interna all'enunciazione metaforica. Varie erano dunque le tensioni ricordate dall'autore nel corso de *La metafora viva*, di cui la prima era proprio la coppia letterale e metaforico e alla quale Ricœur affiancava quella che insisteva su «vecchio e nuovo uso» di una

[30] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 315.
[31] *Ivi*, p. 325.

parola, «tenore e veicolo», «somiglianza e dissimiglianza». Alla fine, il pensatore di Valence arrivava a poter dire che una «teoria della tensione è stata costantemente il filo conduttore della ricerca». Sotto questo auspicio, si trattava allora di fare il passo decisivo: «introdurre la tensione nell'essere, affermato metaforicamente».[32]

Nel settimo studio de *La metafora viva*, la proposta ricœuriana si orienta, così, a sostanziare in termini ontologici l'idea della tensione che ha luogo nell'enunciazione metaforica, non limitandosi ad un'indagine sul mero funzionamento delle parole, ma mettendo più propriamente a tema l'intenzionalità che Ricœur già riconosceva a tutti i segni. Potremmo infatti notare che proprio in questo specifico momento, le analisi condotte ne *La metafora viva* fissano quegli strumenti con i quali Ricœur penserà, anni più tardi, la questione estetica: parlare di «referenza metaforica» significa poter finalmente fondare il superamento dell'approccio strutturalistico basato sulla chiusura strutturalistica dell'universo segnico, attribuendogli non solo una dimensione intenzionale, ma anche la vera e propria capacità di fare sorgere un *significato* – appunto di avere una «referenza». Farlo nei confronti dell'enunciazione metaforica, prende dunque un valore fondante per le riflessioni dell'autore: non si tratta, infatti, solo di insistere sulla dimensione propriamente significativa del segno, ma di fare vedere che essa è presente anche quando non sarebbe immediatamente visibile, rendendo per questo più facile dichiarare una sorta di insignificanza del dire poetico. Ricœur tratteggerà allora questo momento nei termini dell'attribuzione di una «*veemenza ontologica*» dell'enunciato metaforico o, sottolineandone la dimensione linguistica, «*referenza metaforica*» dell'enunciato.

Si tratta allora di capire in che termini pensare tale referenza, poiché in un primo momento parlare di una referenza metaforica potrebbe significare sottolineare l'idea di una completa disparizione del segno di fronte al designato. Con Ricœur:

> Quando il poeta dice: «La natura è un tempio di colonne viventi…», il verbo essere non si limita a congiungere il predicato «tempio» al soggetto «natura» in base alla triplice tensione che abbiamo sopra descritto; la copula non ha soltanto valore relazionale; comporta, inoltre, che ciò che è, venga ridescritto attraverso la relazione predicativa; dice che è proprio così.[33]

L'enunciazione metaforica e poetica, in generale, sarebbe eminentemente il luogo dove la parola e il segno scompaiono a se stessi, secondo la via tracciata da tanta riflessione estetologica romantica: la parola poetica mira a proporre fra «il poeta e il mondo uno scambio», ricordando la priorità logica del linguaggio poetico su quello concettuale. Ricœur arriva ad affermare che un primo modo di impostare il discorso sulla referenza metaforica sarebbe in realtà quello già percorso da Schelling, da Coleridge e, dal punto di vista filosofico, dallo stesso Bergson – tutti qui richiamati. Vi è referenza dell'enunciato metaforico, poiché il linguaggio poetico porta ad unità ciò che i concetti dividono, garantendo l'accesso ad una dimensione antepredicativa dell'esistenza dove il soggetto poetante si confonde con l'oggetto poetato. Sarebbe dunque questa relazione a costituire l'oggetto del poetico, la sua referenza propria.

Il punto interessante all'analisi, dunque, risiederebbe allora tutto qui: Ricœur sposa l'idea di una poetica che porta alla luce un differente rapporto con il mondo, senza però per questo farla coincidere con la scrittura o la suscitazione di un momento di fusione con esso. La scommessa dell'autore, a livello poetico, è infatti che la *veemenza ontologica* del linguaggio metaforico, ciò di cui esso parla, possa darsi mediatamente: in un processo, più che in un istante. Per questo, per l'autore si avrà bisogno di un momento di ripresa critica dell'enunciazione poetica, sebbene

[32] *Ibidem.*
[33] *Ivi*, pp. 325-326.

pensandolo proprio a partire da quell'idea di poetica vitalistica – pena il suo restare «come paralizzato».[34] Aggiungiamo poi che se la via per parlare della referenza metaforica fosse innanzitutto quella di un accesso ad una dimensione fusionale al mondo, essa presenterebbe i medesimi problemi in cui era incappato l'approccio strutturalistico al linguaggio metaforico: non giustificherebbe infatti in alcun modo la varietà del dire poetico e metaforico, ridotta ad una nuova traduzione del sempre medesimo «qui poesia».

Tale momento critico è dunque pensato, in tipico stile ricœuriano, tramite una netta contrapposizione rispetto a quello appena esposto: pensare una referenzialità dell'enunciazione metaforica potrebbe, infatti, voler dire anche smascherarla o «es-porla», con i termini di Colin M. Turbayne. Si tratterebbe, in altre parole, di negare che la metafora abbia una qualche priorità nel farci accedere alla verità, ma che allo stesso tempo non possiamo farne a meno. La referenza metaforica diverrebbe dunque, in questo contesto, certo il modo più appropriato per descrivere la realtà «così come essa ci appare», ma ben sapendo che qualunque modo noi utilizziamo per farlo sarà esso stesso metaforico. Seguendo la pagina di Turbayne, cioè, non andrà tanto ricercato un linguaggio che possa tradurre le nostre metafore, quanto piuttosto un discorso nel quale emerge *la relatività del discorso metaforico* e, parallelamente, la nostra capacità a non «essere vittime della metafora»:[35] la referenzialità della metafora emergerà dunque nel riconoscimento della sua l'efficacia e, quindi, nel suo renderci attenti ad essa e ai suoi meccanismi di trasferimento, evitando per questo una deriva in termini di fusione panica dei suoi termini.

Di questa impostazione, Ricœur critica tuttavia due punti. Bisognerebbe infatti chiedersi, secondo lui, se sia effettivamente possibile appiattire il linguaggio poetico sul funzionamento di quello scientifico o anche solo quotidiano. L'ipotesi di Turbayne, infatti, regge finché si rimane in ordini di discorso omogenei e finché si crede ingenuamente che il linguaggio debba rispecchiare – seppure imperfettamente – i fatti in vista di una loro manipolazione. In questo senso, il discorso di Turbayne è puntuale: riconosce alla metafora un valore conoscitivo, nella misura in cui essa è efficace nel descrivere quella medesima realtà portata all'attenzione da un discorso di carattere scientifico.

Il primo problema del discorso del filosofo americano, però, si pone proprio a questo livello. Bisogna infatti anche chiedersi se non esistano esempi di metafore – poetiche, creative o, Ricœurianamente, «vive» – che si comportino differentemente da tutti quei meri meccanismi di traslazione linguistica utilizzabili semplicemente per *farci comprendere meglio* la realtà in termini di manipolabilità tecnico-scientifica. Metafore, cioè, che ci facciano effettivamente accedere – certo mediatamente – ad un «livello prescientifico, antepredicativo, laddove le nozioni stesse di fatto, di oggetto, di realtà, di verità, così come sono delimitate dall'epistemologia, vengono *messe in discussione*».

---

[34] P. Ricœur, *La metafora viva,* cit., p. 327.

[35] *Ivi,* p. 331. Benché con un'attenzione storico-filosofica sconosciuta a George Lakoff e Mark Johnson, interessante è qui notare come l'impostazione di Turbayne preceda, per certi versi, quella della cosiddetta «metafora concettuale» elaborata nel celeberrimo *Metafore e vita quotidiana*. Se infatti il bersaglio critico dell'autore rimane la sedimentazione della metafora nel linguaggio ordinario, esso diviene perfettamente sovrapponibile a quel cambio di paradigma che una teoria della metafora concettuale impone: l'idea che non esista linguaggio letterale, poiché verità e falsità sono relative a «conceptual frameworks» entro cui sono concepite. Ciò che resta da fare all'analisi sarebbe dunque, come per Turbayne, *renderci attenti* a questi processi di metaforizzazione che si pongono come il primo modo di pensare e di esperire il mondo. La tesi è naturalmente ben mostrata in G. Lakoff e M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana,* cit.; si confronti anche G. Lakoff e M. Turner, *More than Cool Reason*, Chicago University Press, Chicago 1989. Il testo di riferimento per le tesi di Turbayne è invece C. M. Turbayne, *The Myth of Metaphor,* Literary Licensing, Whitefish 2002. Per un ulteriore confronto fra la genesi di una teoria concettuale della metafora e la prospettiva dell'«interaction view» – largamente sposata da Ricœur – si rimanda ad A. Contini, *Pensare per metafore. Dall'"Interaction view" alla teoria della metafora concettuale*, in A. Contini e A. Giuliani (a cura di), *La metafora fra conoscenza e innovazione*, Mimesis, Milano 2020, pp. 1-45.

A questo punto critico si aggiunge, collegata, un'ulteriore riserba nei confronti dell'impostazione di Turbayne: non è infatti scontato che si debba ammetter un controllo sulla generazione di una metafora poetica, che possiamo sempre riconoscere o creare una metafora a nostro piacimento, come se si trattasse semplicemente di una comunicazione funzionale ad un riferimento già da sempre visibile ai nostri occhi. L'esperienza dei poeti antichi lo aveva già insegnato: attraverso il poeta parla qualcosa d'altro, che lo supera infinitamente e che può essere identificato col divino o anche solo con la pretesa universalità di ciò che la metafora comunica. Si tratta di intendere, cioè, che l'esperienza poetica rimane legata all'espressione di un particolare apparire dell'esperienza: il suo darsi singolare – *hic* et *nunc* –, per riprendere le parole del primo capitolo. Già allora, richiamando la questione, veniva dunque in luce il punto: l'espressione dell'artista e, in questo caso, della sua parola poetica non potevano essere previste prima del loro stesso farsi, strutturando una risposta congruente, ma non predeterminata.

A fronte di queste due critiche e del rifiuto ad un approccio troppo *naïf* modellato sulla riflessione romantica, Ricœur crede allora che l'unica strada per pensare qualcosa come una referenza metaforica sia quella di ragionare attorno al suo *darsi tensionale*. Bisognerà cioè sostenere che la tensione propria dell'enunciato metaforico, lungi dal rimanere un fatto solo interno all'enunciato, c'entra con ciò «di cui» le metafore parlano. Così, se referenza metaforica esiste, essa deve da un lato coincidere con quella di un linguaggio che ci fa accedere ad una condizione ontologico esistenziale in cui non valgano più le contrapposizioni abitudinarie sulle quali basiamo la nostra discussione quotidiana e scientifica, ma dall'altro non lo faccia in modo immediato, piuttosto ricordando che una simile ontologia è già da sempre perduta e seconda ad ogni suo sforzo di tematizzazione. Esiste solo la possibilità di traguardarla con i mezzi della traslazione metaforica e del linguaggio poetico.

Si dovrà dunque dire – come poi farà lo stesso Ricœur – che una referenza propria della metafora è certo una referenza nell'ordine dell'ontologia heideggeriana, ma tale che non possa essere discussa direttamente o per se stessa. Nonostante questa dipendenza, infatti, il discorso sulla referenza metaforica non si appiattisce su quello del filosofo tedesco: Ricœur rinuncia all'idea che egli abbia chiuso la stagione della metafisica occidentale e che sussista una linea di demarcazione fra il discorso poetico e quello filosofico, laddove i testi heideggeriani qui richiamati manifestavano opinioni contrarie. Soprattutto, Ricœur rinuncia a quella che già era stata riconosciuta come la tentazione fondamentale del confronto con Heidegger e che sarà al centro, qualche anno più tardi, della contrapposizione anche con la proposta ermeneutica di Gadamer:[36] l'idea, cioè, che il poetico e l'arte non siano altro che delle vie ad un'interrogazione più fondamentale, quella ontologica, da svilupparsi autonomamente.

[36] A questa altezza cronologica, è il discorso di Heidegger piuttosto che quello di Gadamer, a orientare la posizione ricœuriana in vista di un suo inquadramento ontologico. Ciò risulta perfettamente coerente rispetto al percorso filosofico dell'autore. Presso l'Archivio Ricœur sono presenti materiali che mostrano l'interesse e lo studio per la pagina heideggeriana di un Ricœur ancora ventenne. Sarà, invece, la critica al discorso heideggeriano, sviluppata peraltro con particolare chiarezza proprio nel finale de *La metafora viva*, a portare poi l'interesse ermeneutico ed ontologico di Ricœur all'approfondimento della proposta di Gadamer (In P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., pp. 410 e ss.). Di fatti, come per Gadamer, Ricœur formula la fondamentale critica al discorso heideggeriano intorno alla cosiddetta «via corta» dell'ermeneutica: un'ermeneutica, cioè, che concepisce una subordinazione della discussione del metodo delle cosiddette «Scienze dello Spirito» a quella del loro discorso ontologico-fondazionale. Dopo questa critica, Ricœur abbandonerà progressivamente l'approccio heideggeriano all'ermeneutica, prediligendo un dialogo più marcato con la proposta ontologico-ermeneutica di Gadamer, intessuta del tentativo di riabilitazione ontologica del discorso delle cosiddette «Scienze dello Spirito». Ancora una volta la consultazione del materiale d'archivio è essenziale a questo riguardo. Infatti, gli appunti e le note dei corsi riservate ad Heidegger sono quantitativamente molto presenti soprattutto nei primi anni di produzione del filosofo (fin, ad esempio, dal corso titolato «Heidegger». [Cours et notes] (1933;1955-1956), boîte 19, 69-b). D'altra parte, i testi dedicati a Gadamer appariranno tutti *a partire* dal 1971, quando proprio accanto al nome di Heidegger apparirà anche quello del filosofo di Tubinga («Le Problème de l'exégèse et de l'herméneutique chez Schleiermacher et Dilthey, Heidegger et Gadamer». [Cours, documents, notes et notes de lectures], boîte 34, SP2). A partire da questo sfondo teorico la critica si è giustamente interrogata tanto sull'eredità heideggeriana nel pensiero di Ricœur, quanto sul confronto critico con il pensiero di Gadamer. Senza alcuna pretesa di completezza, ci limitiamo a citare il capitolo di D. Jervolino dedicato esplicitamente ai rapporti fra Ricœur e Heidegger all'interno

La referenza propria al discorso poetico diviene dunque un'innegabile ripresa in stile heideggeriano di quell'ineffabile ed indistinta ontologia di matrice schellingiana, senza però cadere nella tentazione di una riduzione al silenzio e di una celebrazione univoca dell'indifferenziato. Piuttosto si tratta di ricorrere «alle possibilità metaforiche del linguaggio per creare del senso e rispondere così all'appello della "cosa" che deve essere detta in un'innovazione semantica».[37] Si tratta cioè di non aprire mai direttamente una riflessione sull'ontologia *à la* Heidegger, *pur sapendola sullo sfondo*, affacciantesi nella miriade di modi in cui il poetico la continua ad indicare.

Proprio in questo senso, la recente pubblicazione delle lezioni sull'immaginazione può essere decisamente istruttiva. Infatti, nella sezione dedicata alla teoria dell'immaginazione in quanto produzione di *fiction*, Ricœur si sofferma a fare un lungo parallelo fra il modo in cui l'enunciato metaforico produce una referenza poetica e la pittura non figurativa: diventa chiaro che «referenza», quando si parla di metafore e di linguaggio poetico, non è un termine che indica immediatamente una cosa fra le cose del mondo, ma quello per indicare la possibilità di accedere ad una dimensione preoggettiva, da intendersi nei termini degli esistenziali heideggeriani elaborati nella prima sezione di *Essere e Tempo*. Riprendendo peraltro quanto egli poi avrebbe detto nelle interviste citate nel primo capitolo, l'autore sottolinea che «è quando una referenza descrittiva viene abolita che si sviluppa una referenza più fondamentale. E non si tratta di una referenza a qualche cosa, a degli oggetti o a delle cose, ma di una referenza ad una situazione preoggettiva della nostra esperienza».[38] È dunque chiaro che Ricœur intenda innanzitutto definire l'ipotesi di una referenza metaforica nei termini che Heidegger riserva alla *Befindlichkeit*, richiamati a questo proposito tanto ne *La metafora viva*, quanto ne *L'imagination*:[39] condizione esistenziale dell'essere-emotivamente-gettati in un mondo di significazioni precedenti ad ogni nostra loro eventuale manipolazione.

A questa impostazione generale, Ricœur aggiunge – come abbiamo visto – una sua specifica declinazione, che riguarda l'impossibilità di un'analisi diretta di tale dimensione preoggettivo-esistenziale: «è – infatti – solamente attraverso le variazioni immaginative che si può avvicinarsi a tale situazione originaria, e ogni quadro è una variazione immaginativa su un modo di essere in relazione ad un mondo».[40] Tematizzeremo nella seconda parte di questa tesi questo riferimento all'immaginazione (cfr. *infra* cap. 4).

Per ora, ciò che ci sembra più fondamentale fissare nel nostro discorso è il fatto che questa curvatura ontologica del discorso ricœuriano permette di apprezzare *perché* possiamo trasformare la rete di significazioni nella quale siamo immersi, secondo quanto suggerito da Goodman con la sua idea di «denotazione generalizzata»: non perché essa sia da intendersi in quanto rete di etichette che mettiamo arbitrariamente sulle cose, ma parchè transfert di possesso di cui la metafora consta è l'unica modalità che abbiamo per accedere ad una dizione (indiretta) della condizione ontologica nella quale già da sempre ci troviamo.

---

del suo *Il Cogito e l'ermeneutica*. Per quanto riguarda invece i rapporti fra Gadamer e Ricœur, lo studio più completo è stato prodotto in area francese da Marc-Antoine Vallée, ricostruendo peraltro la comune rielaborazione dell'eredità heideggeriana in materia di teoria dell'interpretazione e linguaggio. Rispettivamente in D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica,* cit., pp. 86-94; M. Casucci, «Alcune note sulla ricezione ricœuriana di Heidegger. A partire da *Il cogito e l'ermeneutica* di Domenico Jervolino», in *Critical Hermeneutics,* 2, (2018), pp. 205-226; e M.-A. Vallée, *Gadamer e Ricœur. La conception herméneutique du langage*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2012, in part. pp. 42-59.

[37] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 412.

[38] P. Ricoeur, *L'imagination*, cit., p. 358.

[39] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 302; e P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 358. Entrambi i passaggi si riferiscono al §29 di *Essere e Tempo*. In M. Heidegger, *Essere e Tempo,* Longanesi, Milano 2014, pp. 167-173.

[40] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 358.

A questo punto del nostro percorso, si potrebbe allora essere tentati di proseguire il ragionamento ricœuriano in una direzione ben nota alla critica: nel corpo a corpo che lo contrappone alla pagina derridiana sulla metafora e che si volge ad indagare il rapporto fra ontologia e poetica, nel più ampio orizzonte di elaborazione dell'eredità heideggeriana appena richiamata.

Tuttavia, non procederemo così per due ordini di ragioni. Innanzitutto perché, come molti luoghi centrali della pagina ricœuriana, tale confronto è già stato fatto oggetto di studio e inutile sarebbe ripercorrere tesi già ben assimilate dalla critica.[41] In secondo luogo, perché una simile analisi ci porterebbe fuori strada: l'analisi dell'approccio ricœuriano alla metafora, infatti, rimane in questa tesi giustificato all'interno di una più ampia indagine sulla questione estetica in Ricœur.

Se dunque proseguissimo in questo confronto con la pagina di Heidegger non potremmo che rimanere in un certo qual modo insoddisfatti: non solo ciò che abbiamo finora detto è sembrato solo parzialmente far uso esplicito di alcuni termini della tradizione estetica, ma anche il finale de *La metafora viva* non potrebbe migliorare la situazione. Migliore risulta forse essere il richiamo alle lezioni sull'immaginazione, che però si muovono nell'ambito di un'«analogia» fra il dipingere e il metaforizzare, e comunque sempre nell'idea che la discussione sulla referenza sia discussione innanzitutto di carattere ontologico, che «concerne precisamente la nostra relazione con il reale prima della sua oggettivazione».

Dovremmo dunque dire che il confronto con la pagina derridiana de *La mitologia bianca* svolto ne *La metafora viva* e, più in generale, la preoccupazione ontologica di Ricœur segnano quel decisivo inquadramento di un'indagine sulla metafora all'interno di un'indagine sul linguaggio e sulla parola, più che su una specifica tematizzazione dell'elemento estetico del suo pensiero. In generale si dovrebbe, cioè, dire che l'ipotesi di una referenza metaforica è passata gradualmente dall'essere effettivamente l'orizzonte che ampliava la riflessione sulla metafora *in quanto segno*, a quella che ne discuteva le sue implicazioni ontologiche discutendo le nozioni di «verità» e «realtà» metaforica.

Nello specifico, si dovrebbe però anche sottolineare che questo radicamento heideggeriano del discorso di Ricœur sia, ne *La metafora viva*, il culmine di un processo che ha progressivamente ristretto il primo accenno a qualcosa come una performatività metaforica alla discussione di una teoria dell'innovazione innanzitutto semantica.

D'altra parte, come dicevamo, l'estetica sembra davvero essere onnipresente in queste pagine: l'insistenza sulla dimensione referenziale della metafora è infatti il luogo dove il modello segnico altrove sviluppato da Ricœur si approfondisce, dando l'occasione di essere ripreso nelle interviste richiamate nel primo capitolo di questo lavoro. Il punto semmai fondamentale da notare è che le analisi sulla «referenza metaforica» sembrano proporre in modo definitivo una sorta di inquadramento di quel potere produttivo del segno e del linguaggio poetico che, con Frye,

---

[41] Ricoeur intraprende qui, come è noto, un serrato confronto con il testo di Derrida *La mitologia bianca*, sistematizzando le posizioni espresse negli anni precedenti in occasioni del Congresso dell'associazione delle società di filosofia di lingua francese (Università di Montreal, 1971): laddove Ricœur si impegna in una separazione netta fra metafore e concetti, Derrida vede nei secondi solamente delle metafore lessicalizzate (J. Derrida, *La mitologia bianca,* in J. Derrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, pp. 273-349). Lo studio critico più completo sull'argomento è stato prodotto da Amalric in J.-L. Amalric, *Ricœur, Derrida. L'enjeu de la metaphore*, puf, Paris 2006. Qui l'autore mostra in realtà che proprio la nozione ricœuriana di «verità metaforica» possa validare per certi versi il progetto decostruzionista derridiano, di fatto smussando la contrapposizione fra i due filosofi. In un senso più ampio il confronto fra il paradigma ermeneutico ricœuriano e decostruzionista derridiano era invece stato messo a fuoco in E. Pirovolakis, *Reading Derrida and Ricœur. Improbable Encounters between Decostruction and Hermeneutics*, Suny Press, New York 2010. Da ultimo andrebbe poi ricordato il capitolo dedicato da Michel alla questione, dove le posizioni degli autori vengono entrambe ricondotte ad una *differente elaborazione del dettato hegeliano tramite il passaggio per il paradigma strutturalista.* Se infatti per Derrida la proposta decostruzionista si radica nell'idea di una totalizzazione di un segno inteso come sola differenza, per Ricœur la proposta ermeneutica deve fondarsi nella possibilità di comprensione dell'intenzionalità segnica, in un radicale sforzo di superamento del paradigma che intende la totalizzazione della sua sola differenza. In J. Michel, *Ricœur et ses contemporains,* cit., pp. 45-86.

Ricœur leggeva ancora nei termini dello strutturarsi di un significato a livello affettivo e dunque, insistendo maggiormente su un aspetto propriamente estetico dell'enunciazione metaforica e non ancora completamente refernzial-ontologico.

Se dunque la nozione di «referenza metaforica» si pone ad un tempo come luogo in cui un'estetica ricœuriana può essere rintracciata e come luogo in cui essa viene superata in nome di un'ontologia di stampo heideggeriano, rimarrà comunque da comprendere in che misura essa rimanga specificamente legata alla questione estetica, prima di divenire banco di prova per lo sviluppo del modello ontologico-ermeneutico ricœuriano. Ed in effetti, il confronto con Heidegger, analogo a quello che Ricœur intratterrà con Gadamer in *Tempo e racconto*, ci sembra fondamentale per intercettare come si possa porre una questione estetica ne *La metafora viva*; o meglio, per intercettare come una questione estetica venga ricondotta a quella premura di carattere ontologico che permeava l'analisi di Heidegger fin dalla stesura di *Essere e tempo*. Come abbiamo mostrato, è infatti chiaro che Ricœur reputi più efficace, per rispondere all'impostazione strutturalista, elaborare la sua intuizione circa la produttività del segno non tanto nei termini di una performatività capace di tenere in conto la capacità significativa ed effettuale del segno, quanto di riassorbire quest'ultima in quella prima. Un'ontologia di stampo heideggeriano forniva, cioè, la base teorica più adeguata per pensare il carattere significativo dell'enunciazione metaforica non solo alla luce delle logiche del *transfert di possesso* goodmaniano – come usiamo le parole – ma anche del radicamento in una condizione ontologico-esistenziale che *a priori* legittimasse la possibilità di quel transfert.

Ben riconoscendo ciò, vorremmo dunque utilizzare queste considerazioni a nostro vantaggio, per individuare il punto dell'analisi ricœuriana in cui considerazioni di ordine estetico cedono il passo ad una meditazione di stampo più marcatamente ontologico ed ermeneutico. In particolare, si tratterà di vedere quale esperienza, prima dell'articolarsi di un'analisi sulla significazione metaforica in quanto referenza, possa mantenere più radicalmente quel senso di produttività tramite cui Ricœur caratterizza l'apertura intenzionale del segno non solo intendendola nei termini di una meditazione su come si producano nuovi significati, ma anche su come in essa venga coinvolto il lettore o, più in generale il fruitore.

Metodologicamente, il compito si annuncia allora nei seguenti termini: chiedersi cosa rimane dell'analisi ricœuriana della metafora e della sua proposta referenziale, una volta che sia stata fatta sospensione di giudizio delle sue ben note implicazioni ontologiche ed anche, almeno in un primo momento, ermeneutiche. Per rispondere a tale quesito, l'ipotesi di lavoro sarà dunque quella di considerare la *veemenza ontologica* propria dell'enunciato metaforico senza da subito risolverla nei suoi sviluppi ontologico-referenziali, ma solo dettagliando meglio questo suo carattere di *veemenza*. In questo, forse, vi sarà l'idea di portare alla luce il cuore dell'estetica narrativa ricœuriana, necessario e nascosto motore per la sua proposta ontologica ed ermeneutica.

2.2. Cosa sta prima della referenza. *La «forza» della metafora*

Per raggiungere il nostro scopo, ci dobbiamo dunque avvalere delle analisi contenute nel sesto studio de *La metafora viva*. Questo capitolo ricopre una posizione centrale nell'economia dell'opera. Esso permette a Ricœur di cucire le analisi dei precedenti studi, tutte improntate alla metafora come fenomeno giustificabile all'interno di un sistema linguistico, a quelle degli ultimi due studi interessate a sviluppare in termini ontologici l'ipotesi una *veemenza ontologica* della metafora. L'idea che dunque tenteremo qui di sviluppare è che per articolare questi due momenti – che mimano i due momenti della struttura segnica – Ricœur abbia bisogno di pensare ad un momento in cui la «forza»

metaforica di far sorgere una *nuova* referenza del mondo sia pensato in qualche misura in modo indipendente dal suo essere linguistico – nel carattere di *quasi*-esperienza propria del «vedere come».

Se dunque l'enunciato metaforico coglie nel segno – dice l'approccio tropologico classico da Aristotele fino a Fontanier– è perché esso sostituisce un termine ad un altro in nome di una loro somiglianza. Dire «quell'uomo è un leone» è un'enunciazione abbellita dell'enunciato «quell'uomo è forte»: si insiste sulla somiglianza fra la forza dell'uomo e quella del leone. Tuttavia, per quanto intuitivo, questo approccio ha una falla decisiva agli occhi di Ricœur: esso non riesce a giustificare *perché* avremmo bisogno di enunciati metaforici e non potremmo semplicemente accontentarci della loro lettera. In altre parole, la tropologia classica misconoscerebbe il carattere innovativo della metafora che, perlomeno nei casi più significativi, è irriducibile ad un suo corrispettivo letterale. In un'analoga tentazione cade poi l'inquadramento strutturalista del fenomeno metaforico: con Jakobson la metafora diventa certo il processo di transfert del linguaggio e la somiglianza il suo criterio di funzionamento. Tuttavia, questa generalità viene pagata ad un prezzo «piuttosto pesante», che potremmo riassumere nell'idea di un misconoscimento della varietà di operazioni per sostituzione che dovrebbero essere giustificate in nome della somiglianza. Metafora – dice Ricœur – diverrebbe secondo questo approccio un nome per intendere *qualunque tipo* di transfert: dalla sostituzione metaforica in senso strettamente retorico, a quella delle operazioni metalinguistiche.[42] Ancora una volta, saremmo filosoficamente ricondotti a non poter giustificare *perché* tale varietà, misconoscendone il potenziale creativo. Sembra dunque che, per poter finalmente impostare diversamente il discorso sulla metafora debba decadere il discorso che insista sulla riconduzione dei propri termini ad una somiglianza e ad una loro reciproca sostituzione.

Le teorie di stampo interazionista alle quali Ricœur si rivolge nel terzo studio per superare l'*impasse* gli permettono di superare questa dipendenza dalla somiglianza: le metafore funzionano proprio perché dietro di loro, per così dire, non vi è niente. Esse hanno esito felice perché rilevano un'assurdità logica a partire dalla quale costruiscono un nuovo significato. Max Black, al quale Ricœur si riconduce costantemente, era chiarissimo su questo punto: i termini hanno una vaghezza costitutiva nel loro utilizzo e proprio sulla base di questa le metafore possono essere concepite come «dispositivo che opera una variazione nell'utilizzo dei termini coinvolti». Di contro ad una teoria della sostituzione, si tratta infatti di insistere sull'*interazione* di un termine con l'altro:[43] a partire da questa è infatti possibile *produrre* un significato metaforico, così operando un *accrescimento* conoscitivo. In altre parole, nulla che abbia a che fare con una predeterminazione del significato tramite una somiglianza *a priori*. Il punto critico diveniva

[42] P. Ricœur, *La metafora viva,* cit., p. 237.

[43] Un inquadramento completo della teoria interattiva della metafora, soprattutto in riferimento alla pagina di Black è stato fornito da A. Giuliani, *La metafora fra conoscenza e innovazione*, in A. Contini e A. Giuliani (a cura di), cit., pp. 171-194, dove si sottolinea giustamente la centralità dell'elaborazione di Black: «La concezione interattiva della metafora resta un paradigma di riferimento per sostenere che la metafora sia un'espressione linguistica dotata di una funzione cognitiva: in altre parole, l'idea della metafora come risultato dell'interazione tra due domini concettuali […] viene considerata la base ancora adeguata, seppure in aggiornamento, delle teorie che ascrivono alla metafora un suo contenuto concettuale, e non solo una funzione di abbellimento» (*ivi,* pp. 171-172). La teoria di Black rimane, infatti, il punto di partenza imprescindibile per il delinearsi dello stesso paradigma interattivista. Come nota Giuliani (*Ibidem*, n.1 e con ulteriore bibliografia), la questione è stata ripresa in alcuni studi cardine sull'argomento tanto come per esempio C. Forceville, *Pictorial Metaphor in Advertising*, Routledge, London 1998; e M. Prandi, *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, Routledge, New York-London 2017. Il rapporto fra la teoria interattiva e l'approccio di Ricœur è stato poi ben inquadrato dal già citato A. Contini, *Black e Ricœur filosofi della metafora*, cit. con uno specifico interesse al bilanciamento fra l'aspetto conoscitivo e innovativo delle due teorie della metafora. Per un inquadramento più generale sulla questione, si rimanda invece a A. Giuliani, *Conoscenza e creatività della metafora: le radici di una questione filosofica*, in A. Giuliani e L. Manera, *Conoscere per metafore. Aspetti estetici della metafora conoscitiva*, Mimesis, Milano 2022. Per una discussione, invece, di questa prospettiva da un punto di vista visuale e in riferimento alla tradizione estetologica francese si rimanda a C. Rozzoni, «Lo Spazio Estetico. Il "rovesciamento del cartesianismo" in Deleuze e Merleau-Ponty», in *Chiasmi international,* 13 (2011), pp. 217-239.

per Black l'equiparazione fra somiglianza e sostituzione. Se il problema era dunque quest'ultima, andava eliminata anche quella prima.

E tuttavia, sebbene Ricœur si opponga radicalmente all'idea classica della metafora come orpello stilistico – peraltro appoggiandosi decisamente alla teoria interazionista di Black – non è d'accordo con l'idea che sostituzione implichi somiglianza, e viceversa. Come abbiamo visto (cfr. *supra*, n. 4), infatti, egli sostiene che rifiutare un approccio sostitutivo alla metafora non obblighi ad abbandonarne uno in cui la metafora è interpretata come dispositivo nel quale i suoi termini vengono visti l'uno nei termini dell'altro. Si tratta piuttosto di intendersi a cosa ci riferiamo quando parliamo di somiglianza, iniziandola a pensare in termini processuali. Si tratta, in altre parole, di dire che la somiglianza non è qualcosa su cui la metafora si fonda, ma ciò che la metafora *crea* e aiuta a vedere.

Al di là del posizionamento di Ricœur in questo dibattito, però, l'approfondimento della sua postura è di particolare rilevanza per il presente lavoro. L'idea che ha infatti Ricœur per strutturare una dinamicizzazione della somiglianza metaforica è quella di insistere sul fatto che essa abbia *potere* sul mondo: che ci *faccia* vedere qualcosa di differente di esso, per lasciarcelo quindi sperimentare in modi inediti. Certo, si tratta pur sempre di passare preventivamente – e in pieno stile ricœuriano – attraverso un approccio che intende la creazione di somiglianza metaforica solo come fenomeno interno al linguaggio, mettendo «tra parentesi questo nucleo *non verbale* dell'immaginazione».[44]

Tuttavia, quando poi si tratta di dettagliare meglio in qual modo la metafora possa creare somiglianza, Ricœur non ha dubbi: è necessario insistere sul lato «sensibile della metafora» e riconoscere che proprio ad esso la tradizione ha riconosciuto quell'efficacia che stiamo iniziando a caratterizzare qui come performativa. Aristotele la chiamava «vivacità» propria delle metafore, il loro «potere di mettere davanti agli occhi». Ricœur si chiede allora se proprio un'indagine sulla metafora non sia in fondo chiamata ad articolare questo punto, prima di diventare un'indagine sulla *significazione referenziale* dell'enunciato metaforico: «il legame tra un momento logico ed un momento sensibile o, se si preferisce, tra un momento *verbale* e un momento *non verbale*».[45] Nei termini della nostra ricerca si tratterà cioè di approfondire il luogo che più di tutti sembra intercettare una presenza della questione estetica nella pagina di Ricœur: quel momento in cui il segno «tocca» il mondo, ponendosi come modello per pensare la struttura stessa dell'opera d'arte – non solo letteraria.

2.2.1. Il «vedere come». Una suggestione wittgensteiniana e la sua ripresa kantiana

Come avremo modo di riprendere più diffusamente nella seconda parte di questo lavoro (cfr. *infra* §4.1), l'ipotesi di una ricerca estetica del pensiero ricœuriano si scontra a questo punto con un'ipotesi quasi naturale nell'argomentazione: quello che abbiamo chiamato «potere» della metafora e del linguaggio poetico, non dovrebbe essere letto nei termini dell'immagine? Non è poi forse questa l'esperienza che testimoniamo anche nell'utilizzo del linguaggio ordinario? Quando leggiamo, siamo infatti soliti parlare di *immagini* più o meno riuscite, più o meno belle che un testo ci suggerisce.

Ci aspetteremmo dunque che un'analisi sul potere della metafora di «mettere davanti agli occhi» debba coincidere con un'analisi sulla produzione d'immagine e con un approfondimento del loro statuto ontologico.[46] Ci

[44] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 263.
[45] *Ivi*, p. 275.
[46] Questa direzione è stata peraltro quella maggiormente percorsa proprio in seno all'interrogazione intorno ad un'estetica ricœuriana, soprattutto per quanto riguarda gli studi dedicati alla questione in ambito italiano. Sulla scorta di una solida tradizione fenomenologica ed ermeneutica, gli studiosi hanno spesso sottolineato come questo momento quasi sensibile proprio dell'enunciazione metaforica dovesse

aspetteremmo inoltre che, se di estetica ricœuriana possiamo parlare, proprio in questo specifico momento essa troverà la sua specifica risonanza e il suo naturale luogo. In effetti, l'interscambio fra l'approccio meramente linguistico-poetico alla metafora e quello che si volge alla sua referenza sul mondo è sviluppato in un paragrafo denominato «Icona ed immagine», il cui confronto essenziale è quello con la teoria dell'«immagine associata» di Marcus Hester.

Tuttavia, se ci chiedessimo più da vicino che cosa abbiano in comune un'immagine ordinaria – come quella che potrebbe essere quella proposta in un quadro o in una fotografia – con l'immagine metaforica suggerita da una poesia, saremmo quantomeno in imbarazzo a ricavarne una somiglianza. Al posto di linee, colori e texture saremmo messi di fronte allo scorrere uniforme delle parole. Il presente studio avrà dunque la pretesa di fare valere l'altro aspetto essenziale del potere metaforico: il fatto che la metafora tematizzi un potere *produttivo*, più che configurare una teoria dell'immagine *strictu sensu*. In altre parole, si tratta di spostare l'accento dall'idea di una quasi-visualità del dispositivo metaforico al fatto che esse lo manifestano innanzitutto in termini di *potenzialità ed efficacità*.

Riprendiamo dunque più da vicino l'utilizzo che Ricœur fa della teoria dell'immagine associata di Hester, sottolineandone la caratteristica essenziale.

Per costui l'enunciazione metaforica farebbe sorgere un'immagine associata fatta di «impressioni sensoriali evocate nel ricordo»: più che dell'«immagine» e della sua fisicità, si tratta allora di ribadire il carattere dinamico dell'efficacia metaforica, avvicinandola a quella che la tradizione antica avrebbe più favorevolmente chiamato «icona». In altre parole, se di immagine metaforico dobbiamo parlare, non potremo farlo nei termini del dipinto (*tableau*), come se leggere una metafora o un testo poetico volesse dire far visita ad una sorta di museo mentale dove sono esposti l'uno dopo l'altro una serie di quadri. Piuttosto si dovrà parlare dell'immagine metaforica nei termini dell'«icona»: come un *metodo di riorientamento dello sguardo a partire da ciò che viene detto o letto.* Per Ricœur, Hester sarebbe allora qui d'accordo con Kant, fornendone un'originale declinazione: l'icona verbale è innanzitutto *la regola* suggerita dall'enunciato per suscitare delle impressioni sensoriali a livello del ricordo memoriale, senza per questo poter coincidere con una loro mera *libera* associazione. Inoltre, l'icona metaforica nascerebbe in virtù di un momento sospensivo, di una sorta di *epochè* linguistica: si crea, cioè, tensione fra due elementi di una frase la cui unione non avrebbe altrimenti senso ma che, proprio per questo, ci impone di *cercare* quello stesso senso altrove. Uno psicologismo ingenuo sarebbe così evitato: non si tratta, infatti, di una rimemorazione sregolata ed estemporanea derivante da una sospensione del senso di un enunciato, ma di una rimemorazione *legata* a ciò che l'enunciazione metaforica sta suggerendo. Questo potere di generazione di immagini, che a breve impareremo a chiamare «vedere

essere letto in termini sostanzialmente visivi. Si tratta cioè di pensare l'enunciazione metaforica nei termini di produzione di *immagine*. Questa è per esempio la posizione di Claudia Annovazzi, che reputa adatta la pagina di Ricœur a fornire alcuni spunti di riflessione rispetto ad un'*ontologia dell'immagine,* e di Valentini, che sottolinea «l'origine "iconica" della parola. (In C. Annovazzi, «Tra parola e immagine: prospettive estetiche», in ENTHYMEMA, 9, (2013), pp. 92-105; e T. Valentini, *Paul Ricœur. Il linguaggio metaforico come espressione di libertà creativa,* in A. Baldazzi, A. Gentile e T. Valentini, *La creatività. Prospettive e orizzonti di ricerca nelle scienze umane e sociali*, Mimesis, Milano 2022*,* pp. 329-350). D'altra parte, sono poi le riflessioni di Rita Messori e di Martinengo a sottolineare come «ciò che rende la metafora viva è la sua capacità di far-vedere, di evocare immagini della realtà» e «che l'esperienza ai limiti del dizionario, che la metafora incarna, avviene attraverso un collassamento dei confini che separano parola e immagine» (rispettivamente in R. Messori, *Pensare per immagini. Linguaggio ed evidenza ne «La métaphore vive» di Paul Ricoeur*, in M. Meletti Bertolini, *Percorsi etici. Studi in memoria di Antonio Lambertino*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 317-341; e A. Martinengo, *Filosofie della metafora,* cit., p. 113. D'altra parte, questa declinazione a tutti gli effetti «estetica» del pensiero ricœuriano è stata poi confermata dalla prima edizione e traduzione (italiana prima he francese) di cinque lezioni sul tema dell'immagine a cura della stessa Messori, poi confluite nel già citato P. Ricœur, *L'imagination,* cit, pp. 402-428 e corrispondenti al seminario del 1973-1974 detto «della *rue Parmentier*». In P. Ricœur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, Aesthetica, Palermo 2002. Corre infine l'obbligo di ricordare lo studio compiuto, anche se in area francese, da Lelièvre sulla filosofia ricœuriana dell'immagine, che ritraccia sistematicamente tutti gli spunti ricœuriani sulla questione, anche indipendentemente dal loro valore per un'estetica. In S. Lelièvre, «Une philosophie ricœurienne de l'image», cit.

come» metaforico, rimane nella lettura ricœuriana di Hester la «relazione intuitiva che salda il senso e l'immagine»: nucleo esperienziale impossibile a ridursi al solo livello della concettualità e, per questo, capace di metterci sulla buona strada per parlare della presenza dell'estetico nella discussione ricœuriana sulla metafora.

Più in generale, dovremmo dunque ribadire che non vi è pericolo di confondere l'immagine metaforica con quella fisica: la prima è un *metodo* per suscitare impressioni a livello memorativo a partire da una sequenza scritta di parole, mentre la seconda si dà in tutt'altro modo, insistendo sulla presenza di un supporto fisico, la cui tematizzazione diviene ineliminabile in sede di analisi.

> Questa iconicità mostra perfettamente i due caratteri dell'atto del leggere: la sospensione e l'apertura; da un lato l'immagine e l'atto di neutralizzazione della realtà naturale, dall'altro, il dispiegarsi dell'immagine e qualche cosa che «accade» *(occurs)* e verso il quale il senso si apre indefinitamente, conferendo un terreno illimitato all'interpretazione.[47]

Tuttavia, sebbene questa impostazione ci metta sulla via giusta per intendere con più chiarezza il momento di «messa davanti agli occhi» proprio delle metafore, Ricœur non è ancora soddisfatto. È, infatti, non tanto l'idea di uno psicologismo ingenuo, quanto quella di una sua versione più raffinata che, agli occhi di Ricœur, potrebbe minacciare l'impostazione di Hester: l'idea, cioè, della coincidenza fra la generazione d'immagine e quella di un suscitamento soltanto soggettivo di impressioni sensoriali, privo di una comprensione condivisa:

> Questo concetto di immagine «legata» è sufficiente ad eliminare interamente l'accusa di psicologismo? Possiamo dubitarne. La maniera in cui Hester descrive dettagliatamente la fusione del «senso» coi «sensa», anche se intese come immagini legate, piuttosto che come suoni reali lascia il momento sensibile troppo esteriore rispetto al momento verbale. […] Egli chiama in causa, di volta in volta, l'associazione nella memoria, […] le convenzioni storiche […] ed infine il processo stilistico […]; tutte queste ragioni risultano però più psicologiche che semantiche.[48]

Per uscire dall'*impasse*, Ricœur si impegna allora nella ricerca di una via paradossale per spiegare *il potere* di far vedere una somiglianza proprio della metafora: un'esperienza che sia al medesimo tempo un suo *effetto provocato*, ma *coincida con l'enunciato* metaforico stesso. Un effetto, potremmo dire, tutto *immanente* ad essa, capace di eliminare alla radice l'idea di essa come dispositivo capace di *far sorgere* il ricordo di un'impressione; un effetto, potremmo ancora dire, non da intendersi nei termini che la retorica classica aveva da sempre attribuito all'efficacia di un discorso sull'uditorio – come se si trattasse di dire che l'enunciato o il discorso *provoca* una reazione emotiva sui propri uditori – ma nei termini che forse potrebbero essere quelli della riflessione pragmatica sul linguaggio e, nello specifico, della nozione di performatività.

Formuleremo più compiutamente questa ipotesi alla fine di questo capitolo (cfr. *infra* §2.2.3 e §2.3.2).

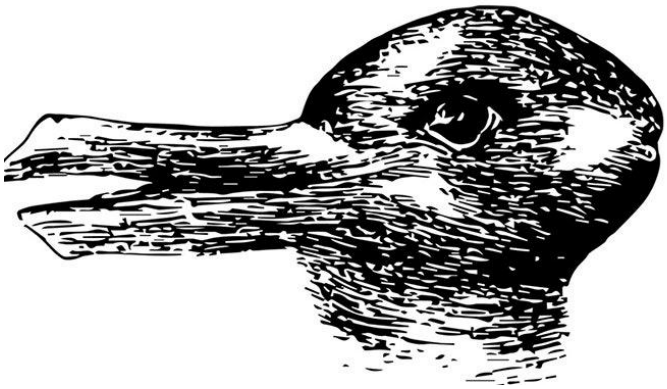
Per ora, limitiamoci a seguire come Ricœur dettaglia questo punto. Ci troviamo infatti innanzi ad uno snodo decisivo di questo lavoro: la possibilità di affrontare il cuore della questione estetica nell'opera di Ricœur, laddove la metafora non si fa ancora referenza metaforica pur essa non rimanendo segno completamente verbale.

Ricœur formula, dunque, questo passaggio attraverso le celeberrime pagine dedicate al «vedere come» wittgensteiniano, che egli intende precisamente nei termini del momento in cui la metafora diventa «metà esperienza» e «metà linguaggio», indicando così la possibilità della metafora di farci vedere le cose «nei termini di

[47] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 288.
[48] *Ivi,* p. 280.

un'altra». Con essa, Ricœur si sforza di pensare un'enunciazione che strettamente non *indica* né *suscita* un'esperienza, ma che si *costituisce* almeno parzialmente come tale.

La rilettura ricœuriana delle celebri annotazioni wittgensteiniane sul «vedere come» aiuta a chiarire in quali termini Ricœur intenda questo momento intermedio fra linguaggio ed esperienza. In un primo momento, riconducendo le proprie analisi ad un commento alla pagina di Hester, egli precisa che il «vedere come» non ha a che vedere né con il linguaggio poetico, né con la metafora. Piuttosto, è l'esperienza della visione ad essere sollecitata. Prendiamo l'esempio fatto da Wittgenstein: la figura ambigua dell'anatra-lepre.



Essa è, per l'appunto, ambigua perché può essere vista *come* un'anatra o *come* una lepre a seconda che si mettano in rilievo tali o tal altri aspetti dell'immagine. Tuttavia, quello che interessa al filosofo austriaco e che qui Ricœur riprende è che per questa immagine non si dà margine di interpretazione: non si tratta di *interpretare* l'immagine come un'anatra o come una lepre, perché su di essa non vengono formulate ipotesi da verificare. Si dovrà piuttosto suggerire di guardare in un certo modo certi aspetti dell'immagine (potremmo per esempio dire «questo è il becco», oppure «queste sono le orecchie») tramite i quali potrà essere dischiusa un'esperienza. L'osservatore semplicemente *vedrà* la lepre o il coniglio senza ambiguità tali da richiedere un'interpretazione dell'immagine in senso forte. Essa sarà, cioè, non innanzitutto veicolo di una riflessione concettuale, ma di un'esperienza.

Di questo discorso, Ricœur mantiene allora un punto in particolare: le immagini ambigue sono ambigue perché hanno uno statuto *a metà* fra il loro carattere visivo-percettivo («vedo questo») e un processo del pensiero che aiuta a far risaltare taluni aspetti dell'immagine (possiamo infatti aiutare un osservatore dicendogli «vedi? Queste sono le orecchie del coniglio, oppure il becco della lepre»). In termini più formali, ma che ci serviranno per comprendere il passaggio decisivo del ragionamento ricœuriano, dovremmo dire che data l'immagine ambigua B (anatra-lepre), essa sarà ambigua proprio perché potrà costituirsi o come immagine A (anatra) o come immagine C (lepre), mai entrambe insieme.[49]

A partire da questa lettura di Wittgenstein, però, Ricœur compie un passaggio in più. È chiaro, infatti, che un'immagine ambigua serva per far capire come una metafora funziona, ma non sia essa stessa una metafora. In particolare, la metafora non condividerebbe affatto la «neutralità» *a priori* dell'immagine ambigua, che con un riassestamento dello sguardo può essere vista *come* una cosa o *come* l'altra, indifferentemente: possiamo infatti vedere, a seconda dei tratti che mettiamo in risalto, o l'anatra o la lepre, perché quelle figure erano già là, in alcuni

[49] Questo esempio è discusso nel celebre capitolo XI della seconda parte delle *Ricerche Filosofiche* di Wittgenstein, poi ripresi più diffusamente proprio nel corso sull'immaginazione attraverso una sezione dedicata all'approccio wittgensteiniano (in P. Ricœur, *L'imagination*, cit., pp. 179-198; con una ripresa di L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2009, pp. 255-298). Oltre al contenuto, il riferimento risulta dunque interessante in nome di quella ripresa della filosofia analitica che Ricœur ampiamente fa all'interno del suo approccio ermeneutico, ma che è stato non sempre riconosciuto. Oltre ai già citati studi contenuti nel numero dedicato di *Études ricœuriennes / Ricoeurian studies*, 5 (1), (2014), corre l'obbligo di segnalare lo studio condotto recentemente da J.-M. Tétaz sui rapporti fra filosofia del linguaggio ed ermeneutica a partire dal celebre testo di Ricœur *L'ultimo Wittgenstein e l'ultimo Husserl sulla questione del linguaggio*. In J.M Tétaz, Paul Ricoeur, «Filosofia del linguaggio ed ermeneutica: alcune osservazioni su L'ultimo Wittgenstein e l'ultimo Husserl sulla questione del linguaggio», in *Azimuth*, 15 (1), (2020), pp. 213-222.

tratti dell'immagine che possiamo mettere in evidenza su altri. Le metafore invece non condividono tale neutralità, né tale *apriorità*: e infatti abbiamo detto che non sono *per se* immagini, né in senso stretto le generano. Appunto, suggeriscono un'esperienza del «vedere come» *sui generis*, che, pur imponendosi, lo fa a partire a partire da un processo in cui ci impegniamo per *riconoscere qualcosa* che non era già contenuto nei tratti di quell'immagine. Con Ricœur:

> Nel caso della metafora, A e C sono dati nella lettura; […] ciò che bisogna costruire è l'elemento comune B, la *Gestalt*, vale a dire quel punto di vista secondo il quale A e C sono simili. […] «Vedere come» è allo stesso tempo un'esperienza ed un atto, in quanto il flusso delle immagini sfugge a qualsiasi controllo volontario: l'immagine sopravviene, accade e non esiste alcuna regola per imparare ad «avere delle immagini»; si vede o non si vede; il talento intuitivo del «vedere come» non si impara, tutt'al più può essere aiutato, come quando si aiuta a vedere l'occhio del coniglio nella figura ambigua. D'altro lato, «vedere come» è un atto, capire è fare qualcosa; l'immagine […] non è libera, ma legata, in effetti, il «vedere come» ordina il flusso, regola il dispiegamento iconico.[50]

La ripresa ricœuriana della pagina di Wittgenstein consta, dunque, anche di una sua sensibile variazione: se, infatti, da un lato l'autore ritiene dell'esperienza del «vedere come» wittgensteiniano la sua duplicità – per Wittgenstein era la duplicità del carattere intuitivo dell'esperienza visiva e quello mediato del suo ordinamento – dall'altro questa duplicità diviene nelle metafore quella del verbale e del non verbale. Nell'enunciazione metaforica si sostiene, cioè, che vi sia un elemento verbale, legato all'enunciazione orale o scritta della metafora ed uno non verbale, legato alla creazione di una somiglianza che, ad un certo punto, la metafora suggerisce e il suo fruitore scorge. Ciò che ricœurianamente faremmo nelle metafore, dunque, è in un certo senso uguale e diverso da quello che le figure ambigue wittgensteiniane ci suggeriscono. È uguale, perché anche nel caso delle metafore non si tratta di interpretare: abbiamo di mira un'esperienza che, a un certo punto, semplicemente accade; ma è anche diverso, perché non si tratta di lasciar emergere ciò che il testo già contiene: piuttosto, si tratta di *costruire* quell'elemento comune sulla base del quale potremo poi dire che i due termini dell'enunciato metaforico.
È dunque in questo senso che Ricœur crede di correggere in termini kantiani la pagina di Wittgenstein, ritenendo che il

> «vedere come» assume esattamente il ruolo dello schema, che unisce il concetto *vuoto* e l'impressione *cieca* e, grazie al suo carattere di semi-pensiero e di semi-esperienza, salda la luce del senso alla pienezza dell'immagine. Il non verbale ed il verbale sono così strettamente uniti nel seno della funzione immaginativa del linguaggio.[51]

Il «vedere come» metaforico si caratterizza dunque attraverso quella capacità kantiana che lo schema ha di *produzione immaginativa di una regola* e che Ricœur rielabora in termini linguistici. Nella metafora saremo allora chiamati innanzitutto a seguire una regola dagli effetti ignoti a priori: il predicato P si comporta come una regola per esplorare il soggetto S e di esso lasciar emergere degli aspetti salienti. Il punto altrettanto chiaro è che se pure dovremmo interpretare l'enunciazione metaforica come una regola – come uno schema in termini kantiani – essa sarebbe una regola del tutto particolare: una regola tale da non aiutare a trovare qualcosa di già *insito* nel soggetto S e dicibile eventualmente in modo non-metaforico, ma una regola che, piuttosto, aiuta a far vedere sotto un altro aspetto quello stesso soggetto, trovandone somiglianze inedite tramite la considerazione delle caratteristiche messe

[50] P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 282.
[51] *Ibidem.*

in luce dal predicato; caratteristiche che – esattamente come nell'esperienza del «vedere come» wittgensteiniano – «accade» di vedere, senza che, da ultimo, possiamo apprendere come.

Ecco, dunque, che la semantica e, più in generale, l'aspetto verbale della metafora «raggiungono il proprio limite» diventando altro da sé: lavorìo immaginativo innanzitutto, declinato nei termini di una modalità di esplorare il soggetto di una data enunciazione metaforica. Vi è dunque un potere nella metafora che coincide con la capacità delle metafore di *creare* una somiglianza e di *metterla sotto gli occhi*: un potere di lasciare emergere una novità imprevedibile *a priori*, ma efficacie *a posteriori* per riorientare il nostro sguardo sulle cose del mondo e di farcelo sperimentare. In questo senso, come vedremo, si inizia a dettagliare in modo più deciso e complesso quell'idea di potere performativo che abbiamo voluto scorgere nella teoria della metafora e, di rimando, nei luoghi dell'estetica ricœuriana. Di performatività della metafora, infatti, si dovrebbe parlare non solo nel senso di un enunciato in cui una dimensione verbale si confonde con quella non verbale dell'icona, ma anche in cui tale dicotomia è necessariamente orientata all'uditorio e interessata al suo coinvolgimento: un momento in cui ciò che poi chiameremo «significato» metaforico coincide con quell'azione di riorientamento dello sguardo che lascia apparire una somiglianza inedita fra le cosa.

Tuttavia, seppure queste pagine risultino decisive per la comprensione di un momento propriamente estetico nella pagina ricœuriana, esse sono comunque in qualche modo insoddisfacenti. Il rapporto fra verbale e non-verbale – uno dei luoghi principe di interrogazione estetica – è infatti accennato ma non completamente affrontato nel contesto de *La metafora viva*. Si riesce cioè solamente a intendere ciò che, poi, le lezioni sull'immaginazione renderanno chiaro: lo schema, la regola per vedere metaforicamente S nei termini di P, è in realtà solo una tappa intermedia per la costituzione dell'immagine metaforica e della sua intuitività. L'analisi su questo «*potere* di mettere davanti agli occhi» non viene cioè propriamente affrontata ne *La metafora viva*, per essere in realtà limitata a quella correzione kantiana – seppur decisiva – della pagina di Wittgenstein e, successivamente, messa in relazione con questa dimensione quasi-sensibile della visione metaforica.

Piuttosto, dopo aver richiamato Kant, Ricœur sembra come nascondersi, arrestando le sue analisi al rilievo che «una *fenomenologia dell'immaginazione*, simile a quella di Gaston Bachelard, potrebbe assumere il compito della psico-linguistica ed estendere lo slancio verso zone ove il non verbale prevale sul verbale».[52]

Dovremo quindi riprendere tanto questo punto – per proseguire in una più solida fondazione della nostra tesi – quanto la sua ripresa bachelardiana. A quest'ultima questione sarà dedicato il prossimo paragrafo (cfr. *infra* §2.2.2), con l'approfondimento permessoci dalla pubblicazione postuma del ciclo di lezioni sull'immaginazione, laddove Ricœur si impegna in un confronto più diffuso con le due *Introduzioni* alla *Poetica dello spazio* e *Poetica della reverie*. Quanto alla prima questione essa verrà sviluppata nell'ultima sezione di questo capitolo e coinciderà con la ripresa diffusa e finalmente completa della tesi esposta in questo lavoro: che il luogo proprio all'estetica ricœuriana, benché essa ausiliaria alla sua ripresa ontologico-ermeneutica, sia la capacità di estroversione del segno. Di quest'ultima, la capacità performativa delle metafore – e dei racconti poi – costituisce il luogo archetipico dove può essere rilevata all'interno della pagina ricœuriana.

[52] *Ivi*, p. 284.

2.2.2. Ricœur lettore di Gaston Bachelard

L'interesse che lega Ricœur alla pagina di Bachelard è profondo e risale ad anni ben precedenti a quelli della stesura de *La metafora viva*. Lo dimostrano non solo il corso tenuto fra il 1973-1974 per una storia dell'immaginazione,[53] ma anche quello sul tempo, risalente al decennio precedente, dove il nome di Bachelard è citato a più riprese.

Possiamo dunque ricordare brevemente comunanze e divergenze fra i due autori, sulla scorta di quanto ben messo in evidenza da Jean Philippe Pierron in un recente articolo.[54]

Le somiglianze tra i due pensatori emergono innanzitutto nella rivalutazione dell'immaginazione come facoltà creativa, capace di sconfessare l'idea che immaginare voglia dire riprodurre *data* sensibili. Come sottolinea Pierron, sia Bachelard sia Ricœur «rompono con una tradizione empirista concependo l'immaginazione come una potenza di innovazione, non subordinata al dato sensibile»[55] e per questo – aggiungiamo noi – ne sottolineano il luogo principe nella *parola* poetica. Non stupisce allora che entrambi riconoscano la centralità del linguaggio simbolico: per Bachelard, l'immagine poetica «è molto più vicina al verbo che al ritratto»,[56] mentre per Ricœur l'immagine trova piena espressione nella narrazione e nei simboli culturali. Le differenze fra i due si collocano semmai nel rapporto tra immaginazione e azione. Bachelard privilegia una *rêverie* contemplativa, ancorata agli elementi naturali e alla presenza immediata dell'essere. In contrasto, Ricœur «colloca l'immaginazione al servizio di una mediazione narrativa ed etica»,[57] considerandola uno strumento per configurare e orientare l'agire. Mentre per Bachelard l'immaginazione è un luogo di radicamento ontologico nel mondo, per Ricœur essa rappresenta una forza proiettiva che connette il soggetto all'altro e al possibile, in una prospettiva più etica che cosmica e costruita attorno alla nozione di «*faculté du possibile pratique*». Come avrà poi a dire anche Amalric, seppure «la filosofia ricœuriana dell'immaginazione deve il suo orientamento fondamentale a Bachelard, resta il fatto che quest'ultimo non ha elaborato una teoria filosofica dell'immaginazione linguistica in una forma concettuale e sistematica».[58]

---

[53] I documenti ancora inediti conservati presso l'Archivio Ricœur manifestano in maniera ampia questo interesse che lega lo sviluppo di una teoria dell'immaginazione ricœuriana ai lavori di Bachelard. Sebbene il confronto con loro non sia onnipresente in Ricœur, lo è per durata e per significatività. Essi, infatti, ultimi così citati tanto all'interno dei corsi e delle note di lettura sulla temporalità risalenti al biennio 1961-1962, quanto soprattutto all'interno di quelli denominati *Storia del problema dell'immaginazione* e risalenti al biennio 1973-1974. Senza anticipare analisi che verranno proposte nel secondo capitolo di questa tesi (cfr. *infra* cap. 4)si deve però almeno notare il fatto che l'opera di Bachelard diviene essenziale per costituire il pensiero di Ricœur attorno a due nuclei fondamentali della sua filosofia: da un lato la questione della temporalità che confluirà nei tre tomi di *Tempo e racconto*, dall'altra quella dell'immaginazione che, trasversale, troverà eco tanto ne *La metafora viva*, quanto in *Tempo e racconto* per fissarsi poi nelle lezioni del 1975 professate a Chicago. Per quanto concerne questo capitolo allora, si dovrà perlomeno notare che le analisi sull'immaginazione vengono proposte solo un anno prima della pubblicazione de *La metafora viva*, di fatto ponendosi come un suo importante momento preparatorio e, quindi, mostrando la centralità di un confronto con l'opera di Bachelard. I documenti di riferimento sono P. Ricœur, *Le Temps* [Cours et notes] (1961-1962), boîte 10, cote 35; e P. Ricœur, *Histoire du problème de l'imagination*, [Cours et notes de lecture] (1973-1974), tiroir 1, CL4.

[54] Più di tutti, infatti, è stato proprio Pierron ad occuparsi dei rapporti fra i due filosofi, con un importante contributo in materia (J.-P. Pierron, «Les rêveries de la volonté bachelardiennes et la poétique de la volonté ricœurienne», in *Cahiers Gaston Bachelard*, 10, (2008), pp. 105-124;). L'autore spiegava come fra i due filosofi è possibile trovare un terreno comune nel categorico rifiuto ad una teoria empirista dell'immaginazione e dell'immagine come residuato di *data percettivi*, salvo poi dividersi su un'immagine intesa come *mediazione* pittorica per Ricœur e come «riserva dell'essere» per Bachelard. Nel 2003, d'altra parte, era già l'articolo di Gisèle Vanhese a proporre un avvicinamento fra i due filosofi, sebbene meno sistematico. La filosofa faceva così valere questa distanza di approccio, poi ben sistematizzata da Pierron, come un'occasione per pensare una possibile «traduzione» della potenza evocatrice dell'immagine in discorso poetico secondo il modello della metafora viva delineato da Ricœur (in G. Vanhese, «Gaston Bachelard et la traduction de l'image», in *Cahiers Gaston Bachelard*, 1, 2003, pp. 158-167). Diversamente (ma non forzatamente in modo contraddittorio), la proposta di Rodolphe Calin sottolinea più recentemente questa frattura riconoscendo a Ricœur il fatto che la pagina bachelardiana gli serve per pensare non solo di una teoria semantica dell'immagine – in cui l'immagine sorge all'interno del contesto dell'enunciazione metaforica – ma anche per accannarne una *semiotica non linguistica*, sviluppata poi soprattutto in confronto con la tradizione psicanalitica freudiana. In R. Câlin, «À la charnière de l'image et du langage : deux approches du schématisme de l'imagination chez Paul Ricoeur», in *Philosophiques*, 41 (2), (2014), pp. 253–273.

[55] J.-P. Pierron, «Les rêveries de la volonté bachelardiennes et la poétique de la volonté ricœurienne», cit., p.106.

[56] *Ivi,* p. 111.

[57] *Ivi,* p. 112.

[58] J. L. Amalric, *Vers une théorie générale de l'imagination*, in P. Ricoeur, *L'imagination,* cit., p. 489.

Al di là di queste considerazioni generali, il punto che però ci interessa sottolineare in questo contesto è appunto il ruolo fondamentale che Bachelard gioca nella pagina di Ricœur. Nel sesto capitolo del *La metafora viva*, il riferimento a *Poetica dello spazio* e *Poetica della rêverie* è in realtà strategico non solo nell'economia generale dell'opera, ma anche più in generale per orientare una riflessione intorno alla possibilità di un'estetica ricœuriana. È infatti con il riferimento a Bachelard che Ricœur pensa il limite della dimensione linguistica della metafora e, soprattutto, quel potere di creazione nel quale abbiamo già riconosciuto il condensarsi di tutta la questione estetica ricœuriana e l'annuncio di un suo interesse verso la dimensione produttivo-performativa del fare artistico.

Se dunque ne *La metafora viva* la posizione bachelardiana non è che accennata sul finale del sesto studio, essa è invece maggiormente ripresa nel ciclo di lezioni dedicate all'immaginazione del 1975, dove leggiamo chiaramente che «qui [in Bachelard *scil.*] abbiamo un'anticipazione di ciò che tento di pensare, usando un altro lessico attraverso la nozione di referenza produttrice».[59] Inoltre, anche solo a livello metodologico, è proprio il nome di Bachelard a venire associato, nel *syllabus* per il corso sull'immaginazione, alla sezione «ESTHETIQUE», dopo quelle dedicate alla filosofia classica, fenomenologica, analitica e agli studi di religioni comparate.

In principio, dunque, l'interesse fondamentale di Ricœur per Bachelard è quello di distaccarsi dall'idea che l'immagine poetica suggerita dalla metafora sia un semplice rinnovamento di residui percettivi. La metafora non opera richiamando un'impressione sbiadita o una somiglianza preesistente rispetto all'atto stesso dell'enunciazione. Al contrario, secondo Ricœur, un'immagine che si configura come un *evento* del linguaggio, mettendo quest'ultimo in uno stato di «emersione» o «emergenza» (*émergence*). Il potersi fare immagine del linguaggio sarebbe dunque il momento in cui *emerge* la sua espressività propria, la sua capacità di sorgere *da* e indicare l'esperienza *da cui* sorge. In termini più semplici si tratterebbe, cioè, di dire che il linguaggio ha la possibilità di rendere autoevidente le sue capacità espressive.

Da questo punto di vista, le lezioni operano allora una radicalizzazione di quanto enunciato ne *La metafora viva*. In esse, infatti si fa chiaro che Ricœur, tramite Bachelard, voglia intendere l'esperienza del «vedere come» riconducendola ad una più originaria riflessione sul linguaggio stesso. Se, infatti, ne *La metafora viva* Bachelard era citato per esplorare il «vedere come» nel suo aspetto quasi percettivo, ora qui la prospettiva sembra ribaltarsi, ricollocando la possibilità *linguistica* della metafora di rendersi immagine al centro delle analisi e a tal punto da poter dire che «Bachelard tende a definire l'immagine come una dimensione del linguaggio». Sembrerebbe dunque che questo spostamento di attenzione configuri una sorta di contraddizione nella riflessione ricœuriana.

Tuttavia, ad una più attenta analisi, questo spostamento risulta tutt'altro che contraddittorio. Una volta che, infatti, esso venga collocato in relazione al suo bersaglio polemico ci accorgeremmo che Ricœur sta qui utilizzando la pagina di Bachelard non tanto per prender posizione sull'essere linguistico o meno del «vedere come», ma sul suo essere *esperienza co-originaria rispetto al darsi percettivo dell'esperienza*. Il radicamento linguistico del «vedere come» funge, cioè, da antidoto all'idea che originario sia innanzitutto il darsi percettivo dell'esperienza da cui humianamente ricaveremmo delle immagini come impressioni sbiadite.[60] Tale radicamento linguistico si configura come una scelta

[59] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 323.

[60] A Hume è peraltro dedicata un'intera lezione ne *L'imagination*, dove l'autore riconosce alla teoria del pensatore inglese un'intuizione decisiva e gli muove una critica fondamentale: l'immaginazione sarebbe infatti effettivamente un potere unificatore e anticipatore delle impressioni sensoriali, ma non terrebbe in adeguato conto della vastità dei fenomeni che essa raccoglie sotto di sé, «dalla semplice copia dell'impressione, alla proiezione di uno stato di mondo possibile». In P. Ricœur, *L'imagination*, cit., pp. 83-98.

innanzitutto metodologica dell'autore, più che una presa di posizione sulla natura intrinsecamente linguistica del «vedere come».

L'immagine metaforica, in questa prospettiva, può infatti emanciparsi dall'essere costante richiamo di percezioni originarie, costituendosi invece essa stessa come un fenomeno originario: il «vedere come» diventa, cioè, un'esperienza radicalmente creativa, che segna una svolta nella comprensione del potere immaginativo della metafora. Il punto essenziale di questo discorso si colloca infatti nell'attribuzione all'enunciazione metaforica di un potere di azione sul mondo: la capacità di creare una somiglianza laddove non c'era, sicché «le due *Introduzioni* di Bachelard mettono innanzitutto l'accento sul concetto di novità, cioè sulla nascita di qualcosa». O ancora, con termini più forti: «Si rimarchi l'accento qui messo sull'attualità della novità, l'emergenza di qualcosa di nuovo. Vi è qualcosa di unico che il linguaggio ci offre. L'immagine poetica non è dunque istanza di qualcosa che era già, ma l'«emergenza di qualcosa di nuovo».[61] Così, ad esempio, nella celebre metafora (citata dallo stesso Ricœur) «la natura è un tempio di colonne viventi», il rapporto tra i due termini non si fonda su una somiglianza preesistente, ma sulla creazione di una nuova relazione di somiglianza. Le «colonne viventi» non esistono letteralmente in natura, ma questo accostamento suggerisce l'idea di una sacralità immanente, di un intreccio organico tra vita e architettura, tra il naturale e il trascendente. Per descrivere questa eccedenza di senso linguistico – sembra dunque dire Ricœur – è necessario appellarsi a qualcosa che linguaggio non è, l'immagine appunto.

L'utilizzo che Ricœur fa della pagina bachelardiana sembra dunque sostanziarsi attorno all'idea del «vedere come» nei termini della creazione e dello scorgere di una novità inesistente *prima* dell'enunciazione metaforica – una «crescita d'essere».[62] In essa il linguaggio si rinnova ed essa, almeno nel contesto delle lezioni sull'immaginazione, pare essere prioritaria anche rispetto alla sottolineatura del carattere linguistico attribuito all'immaginazione.

In questo modo, tuttavia, ci troviamo però anche di fronte al primo e decisivo isolamento di quella dimensione propriamente performativa di cui il «vedere come» consterebbe. In questa prospettiva, infatti e seppur ancora in termini generali, riteniamo si possa avanzare l'idea che le metafore possiedano una propria performatività: esse agiscono nel mondo, nella misura in cui il loro significato si configura come capacità di incidere sull'esperienza, *generando somiglianze inedite e aprendo a nuove possibilità di azione*.

Nelle *Lezioni* questo punto sarà ricordato tramite l'ambiguità che circonda la parola «senso» e che ne *La metafora viva* non era che citato *en passant*. In quel contesto, infatti, Ricœur ci ricorda che «fra il senso e i sensi, esiste un'affinità linguistica che è suscettibile di rivelarci qualcosa: di fatto, è questo rapporto stretto fra i due che fa tutta la concretezza [*concrétude*] della metafora».[63] In un primo momento, infatti, si tratta di trasferire alcuni tipi di relazioni dal secondo termine metaforico al primo, così sviluppando in senso per lo più cognitivo la loro somiglianza. Si tratta implicitamente (o anche esplicitamente) di chiedersi secondo quali aspetti il secondo termine è prossimo al primo e riceverne così un ampliamento semantico, secondo quanto i filosofi della tradizione analitica e in particolare interattivista avevano ben mostrato: tramite il «sistema dei luoghi comuni associati» al termine che compare nel predicato si opera una sorta di filtraggio del sistema dei luoghi comuni associati al primo, permettendoci così di costituire una loro nuova semantizzazione. Tuttavia, questo primo momento è concepibile, agli occhi di Ricœur, solo dialetticamente. Non si tratta infatti di intendere in termini solo cognitivi la metafora, ma

[61] *Ivi*, p. 320.
[62] G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., pp.8-12; citato in P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 284.
[63] *Ivi,* p. 338.

di sottolineare che nel momento in cui essa ci insegna qualcosa, essa lascia anche emergere l'*esperienza* della somiglianza: è, cioè, anche un processo al limite dell'esperienziale quello che attraversa l'enunciazione metaforica, nel quale ad un certo punto *qualcosa appare*. Impariamo a vedere la natura come «tempio di colonne viventi» richiamando quella volta in cui forse ci è apparsa proprio così, oppure e meglio, donandoci gli strumenti per avere di essa una nuova esperienza. Sarà come se la vedessimo per la prima volta, trasfigurata da un'intuizione che ci consente di coglierne un senso inedito. Questa tensione tra il verbale e il visuale, tra il linguaggio e l'immagine, è ciò che conferisce alla metafora il suo potere di far emergere una somiglianza radicalmente nuova fra i due termini metaforici. Viviamo una dialettica non solo a livello del significato dell'enunciato, ma anche fra l'enunciazione stessa metaforica e l'esperienza che essa intende suggerire.

D'altra parte, si potrebbe obiettare che questa dimensione di innovazione semantica quasi-sensibile della metafora era ben presente fin da *La metafora viva*. Il senso che abbiamo detto essere performativo non coinciderebbe altro che con l'idea di questa creazione radicalmente innovativa all'opera nell'enunciato metaforico che, pur rimanendo da parte a parte linguaggio, tuttavia ci rende attenti ad esso e alla sua genesi intrecciata con il darsi e il trasformarsi dell'esperienza.

Ed in effetti, se fosse semplicemente così, non si potrebbe legittimamente dire che l'esperienza del «vedere come» metaforico sia caratterizzata precipuamente da un aspetto performativo. Forse, non lo sarebbe più di quanto, per esempio, non possa dirsi espressiva.

Tuttavia, rimane però pur vero che accanto a questa prima declinazione della dimensione performativa dell'enunciato metaforico, l'autore ne introduce anche una seconda, destinata infine a correggere l'impostazione bachelardiana finora pienamente accolta. Secondo Bachelard, infatti, il linguaggio metaforico possiederebbe un'ulteriore caratteristica essenziale, distinta dalla sua radicale produttività: la capacità di produrre un impatto (*retentissement*), un'eco, sul lettore o sull'ascoltatore. Tale impatto resta, per Bachelard, interamente inscritto nel regime del dire poetico: la poesia è eminentemente metaforica proprio perché continuamente rinvia a immagini archetipiche, che il linguaggio trasforma incessantemente. Si dà «impatto» perché il linguaggio poetico riconduce l'essere dell'uomo alle sue strutture immaginative fondamentali e materiali, da sempre condivise con l'intera umanità e rese, nell'esperienza poetica, esplicite. In questo senso, l'«impatto» dell'immagine metaforica, per Bachelard, consiste nel farci ritrovare dinanzi a una sorta di natura umana comune, ciò che ci consentirebbe di condividere alcune esperienze, sempre richiamabili e trasformabili attraverso il dire poetico. È così che nascono le *rêveries* intorno agli elementi naturali di cui le belle meditazioni bachelardiane ne sono eminente esempio.

Per Ricœur, tuttavia questa strada è in qualche modo preclusa: l'idea di un potere metaforico declinato nei termini di impatto non serve solo a legarci a strutture preesistenti e in qualche modo archetipali, ma a dettagliare in senso cognitivo il passaggio dal verbale al visuale, dal testo all'immagine metaforica o, in termini più kantiani, dallo schema all'immagine. Agli occhi di Ricœur, infatti, l'impostazione bachelardiana rimane legata a questa idea troppo irrazionale di un'archetipica delle immagini, certo capace di intendere l'aspetto materiale dell'immaginazione, ma di fatto incapace di intercettarne la capacità di accrescimento della conoscenza. Sarà, piuttosto, la capacità innovativa e partecipativa messa a tema dalle metafore, a permettere una concezione unitaria degli stessi fenomeni immaginativi.[64] L'impatto del linguaggio metaforico, infatti, non avrebbe bisogno di richiamarci per forza a delle

[64] *Ivi*, p. 389.

strutture archetipali, quanto piuttosto di imporci la considerazione che esso nasca da quella dialettica fra dimensione cognitiva di trasferimento categoriale e di atto immediato di visione di una somiglianza.

Per distanziarsi da questa impostazione, allora, Ricœur suggerisce che potrebbe essere più proficuo iniziare a guardare il funzionamento della metafora non nei termini dell'immagine – benché Ricœur non rinunci mai ad utilizzare questo termine –, ma nei termini di una produzione di senso che del *vedere-in* dell'immagine condivide solo il suo lato intuitivo e la sua forza espressiva. Per il resto, sarebbe da chiedersi se non sia più proficuo intendere la metafora nei termini di un *atto*, come qualcosa che *facciamo*. D'altronde è proprio quest'idea quella sottolineata dal traduttore francese del corso ricœuriano sull'immaginazione, Amalric: «Ricœur in questo contesto usa la parola "depiction" non per designare un "quadro" o una "descrizione" (cioè il risultato dell'atto del dipingere o del descrivere), ma per designare l'atto o la funzione che, nella metafora, consiste a dipingere un senso metaforico».[65]

La lettura ricœuriana di Bachelard risulta così essenziale perché permette al pensatore di Valence di dettagliare meglio come la metafora possa liberare una vera e propria *referenza* del linguaggio poetico. Il potere performativo dell'enunciato metaforico coinciderebbe, cioè, con quello della creazione di una novità, ma anche di una novità che *deve avere un impatto sull'uditorio* per essere tale.

È dunque a partire da questo quadro derivante dalla lettura di Bachelard che bisognerà mettere in discussione cosa Ricœur intenda con *impatto* della metafora sull'uditorio o sul lettore. In questa idea bachelardiana che Ricœur ritiene – certo per modificarla – si dà infatti una nuova modalità di mettere in luce la seconda e più propria accezione di ciò che intendiamo come potere performativo proprio delle metafore. E siccome tale approfondimento si gioca esattamente sulla possibilità di attribuzione di un valore gnoseologico forte, non sarà affatto sorprendente che Ricœur si rivolga ora, a completamento della sua teoria della metafora, ad alcune teorie dei modelli scientifici.

2.2.3. Modelli. Fra Max Black e Donald Schon

Il confronto con due teorie del modello scientifico porta Ricœur ad attribuire con decisione un valore conoscitivo alla metafora, distanziandosi non solo da quella tradizione che vedeva in essa un mero orpello linguistico, ma anche dalla stessa posizione di Bachelard sul linguaggio poetico.[66]

Piuttosto, per Ricœur si tratta di riflettere sulla *produttività specifica* della metafora, sul suo potere di far sorgere una novità in termini di somiglianza, mantenendo un'attenzione specifica all'impatto che questa novità ha sull'uditorio.

---

[65] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 339, n.10.

[66] Come nota Martinengo (A. Martinengo, «Morte e rinascita della metafora», in *Trópos* 9 (1), (2016), pp. 131-144), la posizione di Ricœur si inserisce in quello che potrebbe essere definito a tutti gli effetti il «metaphorical revival» novecentesco rilevato sia all'interno del dibattito anglosassone, sia continentale. Questa categoria storiografica, sebbene non debba essere considerata in senso strettamente cronologico, aiuta a cogliere una progressiva valutazione positiva e sempre più sistematica della potenza conoscitiva della metafora per il discorso scientifico-filosofico a partire dall'ultimo trentennio dell'Ottocento (fatta salva l'importante eccezione vichiana). A partire dal contributo nietzschiano (F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramorale*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III, t. I, Adelphi, Milano 1973, p. 316) e poi dall'elaborazione di Hans Blumenberg in favore dell'attribuzione di un forte valore conoscitivo della metafora (H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina, Milano 2009), sarebbe poi toccato ai filosofi di orientamento analitico rilevare la trasversalità di un rinnovato interesse per questo dispositivo linguistico. Così, fin dagli anni Ottanta del secolo scorso Johnson rilevava una vera e propria «metaforomania» negli studi critici e Gibbs ne sosteneva la sostanziale «ubiquità» (in M. Johnson, *Metaphor in the Philosophical Tradition*, in M. Johnson (a cura di), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1981; e R. W. Gibbs, *Metaphor and Thought: The State of the Art*, in R. W. Gibbs (a cura di), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (a cura di), Cambridge University Press, Cambridge 2010). Un periodizzazione più completa può poi essere trovata in B. Nerlich e D. D. Clarke, «Mind, meaning and metaphor: The philosophy and psychology of metaphor», in 19th–century Germany, in *History of the Human Sciences*, 14 (2), (2001), pp.39-61. Per quanto ci riguarda, si tratta allora di inserire Ricœur in questo panorama di rinnovato interesse per gli studi sulla metafora, sottolineandone a un tempo la sua capacità di farlo dialogare con la tradizione retorica classica, e quella di riorientarla a questo nuovo paradigma.

Per far ciò, Ricœur prenderà qui spunto soprattutto dalla pagina di Black e dalla sua celebre teoria dei modelli scientifici, affiancandole – anche se il riferimento appare solo nel corso de *L'imagination* – a quella dell'epistemologo americano Donald Schon.

Per quanto ci riguarda, ripercorrere questo avvicinamento fra metafora e modello è essenziale. Non solo infatti si tratterà di riflettere sull'idea di una performatività metaforica intesa come «costituzione di una novità», ma anche di «strutturale interazione con l'uditorio», in termini prossimi a quanto affermava la tradizione di pensiero pragmatica nei termini di metafore.

2.2.3.1. Max Black. Trasferire il possesso, creare l'innovazione

Il contributo di Black alla teoria ricœuriana della metafora è innegabile. Come già ricordato, centro del terzo studio de *La metafora viva* è infatti una ripresa critica della teoria interazionista elaborata dal filosofo anglo-americano, tutta incentrata sull'attribuzione di un valore conoscitivo all'enunciato metaforico. Per lui, infatti, esisteva un vero e proprio «sistema di luoghi comuni associati» legato al secondo termine dell'enunciato metaforico (*focus*) che quest'ultimo proiettava sul contesto semantico di sfondo (*frame*), riorganizzandone la comprensione. Un esempio emblematico offerto dallo stesso Black sarebbe così la celebre metafora «l'uomo è un lupo». In questo caso, il *focus* «lupo» richiama un insieme di proprietà convenzionalmente associate all'animale – ferocia, solitudine, istinto predatorio («sistema di luoghi comuni associati») –, che vengono trasferite e sovrapposte a ciò che già sappiamo rispetto alla parola «uomo» (*frame*), trasformandone così la nostra comprensione attraverso un processo di ristrutturazione semantica. Nelle metafore, non si tratta cioè di aver a che fare con una similitudine abbreviata, ma con un'interazione fra due sistemi concettuali, tale da generare un significato nuovo, eccedente la mera somma dei due termini.[67]

Questa concezione, però, è tantopiù significativa per la pagina di Ricœur se messa in relazione con l'altra essenziale ricerca di Black, concentrata sulla modalità in cui il *modello scientifico* permette una descrizione in termini euristici del reale. Una descrizione, cioè, in cui il modello aiuta a vedere degli aspetti della realtà che non sarebbero stati altrimenti in vista. Ricœur ripercorre così le tre tipologie di modello scientifico individuate da Black in *Models and Metaphors*: 1. in scala 2. analoghi 3. teorici. Un modello scientifico può essere tale perché mera copia in scala del suo corrispondente reale (si pensi al modellino di una nave) o perché ne riproduce la struttura mediante un linguaggio convenzionale (si pensi ad un progetto che riproduce su carta un impianto idraulico). Tuttavia, quello che è più interessante agli occhi di Ricœur è ciò che Black definisce come modello teorico: in quest'ultimo, infatti, non abbiamo direttamente a che fare con la *rappresentazione* delle cose per scala o per schema. Piuttosto, «essi introducono un linguaggio nuovo […] nel quale l'originale è descritto senza che sia costruito». O ancora, ne *L'imagination*: «il modello teorico sviluppa il proprio riferimento sotto la forma di oggetto immaginario sul quale si leggono certe proprietà […]. Questo significa due cose: si tratta, innanzitutto, di introdurre un nuovo linguaggio e, in secondo luogo, di estendere questo nuovo linguaggio al nuovo campo di applicazione».[68] Il punto di interesse per entrambi gli autori è dunque solo uno: il modello teorico non fotocopia la realtà in relazioni simboliche ma, introducendo un linguaggio nuovo (una simbolizzazione nuova, idiomi nuovi), genera nuove informazioni su di

[67] Come già più sopra anticipato (cfr. *supra* §2.1, n. 4) questa teoria è proposta per la prima volta, dopo il confronto con le teorie di Ogden e Richards, in M. Black, «Metaphors», cit. Il testo fondamentale per tratteggiare il rapporto che Black individua fra metafora e modello è invece *Models and Metaphors*, cit.

[68] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 365.

essa. In altre parole, come avveniva nel caso delle metafore, il modello teorico riorganizza un dominio di realtà che si annunciava problematico grazie all'introduzione di un nuovo linguaggio e alla sua successiva applicazione: «il referente del modello fornisce in tal senso una nuova descrizione della realità», rendendoci capaci di «vedere nuove connessioni mediante la deviazione rappresentata da questa cosa "descritta"».[69]

Ora, il richiamo alla teoria dei modelli serve a Ricœur per sottolineare due aspetti della sua teoria della metafora non altrimenti traguardabili. Innanzitutto, tramite la ripresa di Black, Ricœur sottolinea il fatto che metafore isolate e realmente creative non esistono: esse sono piuttosto un'astrazione di un funzionamento ben più complesso. L'analogo del modello non è infatti un solo enunciato metaforico, ma una vera e propria *metafora continuata*: una metafora, cioè, inserita all'interno di una narrazione che essa stessa contribuisce a creare e che, come vedremo (cfr. *infra* §3.1.1), permetterà a Ricœur di pensare la propria teoria delle metafore solo in relazione ad una più ampia teoria della narrazione. Infatti, è solo se la metafora struttura e si struttura in una narrazione, che essa potrà anche rivelare qualcosa del mondo. Non si tratta più solo così di isolare l'enunciazione per cogliere quale proprietà essa esemplifichi, ma di mostrare che, se davvero vuole essere efficacie, questa operazione di esemplificazione dovrà anche agganciarsi ad un contesto narrativo che essa crea e nella quale si trova effettivamente a operare. In questo senso capiremmo finalmente anche perché le analisi di Ricœur sono sembrate passare fluidamente dall'enunciato metaforico alla funzione poetica del discorso, ponendoci nella condizione di dover passare a nostra volta dalle une all'altro. È solo infatti riconoscendo alla metafora un intero potere configurativo che sarà anche possibile valutare l'ipotesi di una sua referenza. D'altra parte, affrontare la questione della referenza metaforica, significherà essere sempre rimandati ad una data configurazione narrativa. In altre parole, la sua quasi-esperienza del «vedere come» dovrà essere sempre considerata come un'esperienza inserita all'interno di un contesto narrativo, nel quale una successione di eventi viene tematizzata.

D'altra parte, oltre questa consapevolezza di una dimensione narrativa della metafora, Ricœur ricava anche un altro punto dalla lettura della pagina di Black: come i modelli teorici, infatti, anche le metafore devono essere discusse alla luce di una nozione forte di «significato», poiché in entrambi i casi abbiamo a che fare con il tentativo di strutturare un dominio di realtà che si annuncia problematico. In questo senso vi sarebbe dunque una critica all'impostazione di Bachelard: il linguaggio poetico condividerebbe infatti il medesimo funzionamento di quello scientifico, quando ne venisse considerata la comune natura creativa rispetto ad un'esperienza il cui inquadramento concettuale si annuncia problematico. L'introduzione di un nuovo linguaggio deve, cioè, *rendere possibile* stabilire un certo legame fra alcuni elementi dell'esperienza il cui accostamento si annunciava originariamente, secondo il linguaggio naturale e un'osservazione diretta, come problematico. Il linguaggio scientifico doveva, in altre parole, annunciare una caratteristica fondamentale anche dell'enunciazione metaforica: la sua capacità di estendere il linguaggio naturale.[70]

---

[69] P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 318.

[70] Una ricostruzione del dibattito che lega il linguaggio scientifico e quello poetico in nome di una come capacità di allargamento del linguaggio naturale e osservativo è contenuta in A. Giuliani, *Metafora e consocenza scientifica*, in A. Giuliani e L. Manera, *Conoscere per metafore,* Mimesis, Milano 2022, pp. 79-112. Qui viene infatti ripreso il dibattito classico sul valore creativo del linguaggio scientifico. Pur prendendo le distanze dalla prospettiva neoempirista, che concepisce il linguaggio «osservativo» come agganciato in modo univoco all'esperienza, resta legittimo interrogarsi sull'effettiva portata creativa del linguaggio scientifico: se esso, in particolare, si limita a descrivere meglio alcuni aspetti del reale (M. Hesse, *Modelli e analogie nella scienza*, Feltrinelli, Milano 1980), o se si deve attribuire ad esso una potenzialità creativa «forte» che, sebbene non nei termini assoluti di una creazione *ex novo*, quantomeno dovrà esplicitarsi nei termini relativi sul cosa possa aver senso affermare rispetto a una determinata osservazione (M. Black, *Models and Metaphors*, cit.).

Tuttavia, proprio su questa emendazione della concezione bachelariana della produttività poetica, Ricœur sente altresì la necessità di un approfondimento. Se si tratta infatti di mettere in discussione la rete di significazione condivisa dall'uditorio, sarà anche necessaria una discussione dell'enunciazione metaforica *dalla prospettiva dei suoi ricettori*, in una radicale integrazione anche dell'approccio interativista proposto da Black fin qui sposato. Sarà necessario, in altre parole, non solo affermare che la metafora condivide con il modello teorico la medesima capacità di disegnare nuovi significati dell'esperienza, ma anche discutere *come* questa capacità possa essere considerata valida per qualcuno.

2.2.3.2. Donald Schon. Imparare l'innovazione, interpretare quanto basta

Così, il confronto intrapreso da Ricœur con il modello scientifico non potrà fermarsi alla sola discussione della pagina di Black. La ripresa che Ricœur faceva di Bachelard, infatti, constava non solo dell'idea che il «vedere come» coincidesse con una ristrutturazione dei campi semantici, ma anche con la presa in considerazione dell'*impatto* (*retentissement*) che aveva sull'uditorio.

Tuttavia, come pensare questa dimensione di impatto rimaneva oscuro ne *La metafora viva*. A differenza di *Tempo e racconto*, infatti, quel testo sembra non dare esplicita importanza a qualcosa come un'estetica della ricezione (cfr. *infra* §3.2.2), così come peraltro ammesso dallo stesso Ricœur.[71] D'altra parte, bisognava considerare come questa dimensione di *impatto* della metafora non solo sarebbe stata poi ripresa ne *L'imagination*, ma già ne *La metafora viva* faceva timida apparizione alla fine del terzo studio. In quel momento si trattava, infatti, di giustificare come potessimo veramente parlare di innovazione semantica, senza ricondurla a nulla di già fissato, ma appunto alla visione di una somiglianza che sorge imprevedibilmente fra due «sistemi di luoghi associati». La risposta era così chiara, anche al di là dell'approccio di Black: «bisogna assumere il punto di vista di colui che ascolta o del lettore, e considerare la novità di un significato emergente come l'opera istantanea del lettore».[72] O ancora: «preferisco dire che l'essenziale dell'attribuzione metaforica consiste nella costruzione della rete di interazioni che fa di un certo contesto un contesto attuale e unico».[73]

Ecco che allora, più che una mancanza di questa dimensione ricettiva propria della metafora, mancava ne *La metafora viva* una migliore esplicitazione di cosa fosse questa «opera istantanea del lettore», anche alla luce del rifiuto ricœuriano di farla coincidere con una riconduzione alle strutture archetipali dell'immaginario.

Il punto sarà dunque ripreso ne *L'imagination* attraverso un confronto inedito, non presente ne *La metafora viva*: attraverso l'opera *Displacements of concepts* di Donald Schon.[74] Nel confronto con questo autore, infatti, Ricœur si sofferma precisamente sul ruolo del lettore o dell'ascoltatore rispetto all'enunciazione metaforica, mostrando come essi giochino un ruolo fondamentale nella costituzione del significato metaforico stesso. In particolare, Ricœur sembra mutuare quattro punti dalla pagina di Schon, che partono dalla riaffermazione della quasi-esperienza del «vedere come», per collocarla all'interno di un processo interpretativo più ampio.[75]

[71] P. Ricœur, *Reply to Eugene F. Kaelin*, in *The philosophy of Paul Ricœur*, cit. pp. 256-258.
[72] P. Ricoeur, *La metafora viva,* cit., p. 131.
[73] *Ibidem*.
[74] D. Schon, *Displacement of concepts*, Routledge, London 2011.
[75] P. Ricœur, *L'imagination,* cit., pp. 367-380.

1. Riprendendo la descrizione dell'esperienza del «vedere come», Ricœur chiarifica definitivamente che essa è il prodotto dell'osservazione di una regola: l'esperienza del «vedere come» è originariamente esperienza nella misura in cui possiamo sperimentare il soggetto S e pensiero nella misura in cui P è inteso come un'«insinuazione»[76] per esplorare S secondo nuovi aspetti. Richiamando la celebre metafora «la natura è un tempio di colonne viventi» dovremmo, cioè, dire che S è la natura e P è il tempio. La metafora ci inviterà a trasferire le caratteristiche proprie del tempio al soggetto Natura, invitandoci ad osservarla come un luogo sacro, strutturato in modo simbolicamente rilevante.
2. In secondo luogo, però, si tratta anche di capire *in che senso* P può essere usato per esplorare S, scartando le caratteristiche che non possono essere applicate a S secondo P e le modalità di P che non si applicano a S. Ricœur e Schon parlano esplicitamente di un'operazione di *filtraggio* e *interpretazione*. Torneremo a breve su questo punto. In ogni caso, dovremmo qui notare che si tratta, tecnicamente, di scartare alcune caratteristiche associate a P che non si adattano ad S. Considerato P come una regola per fare (nuova) esperienza di S bisogna «assegnare gli aspetti dell'antico concetto agli aspetti *appropriati* del nuovo» (*corsivi nostri*).[77]
3. Per dettagliare tale filtraggio, Ricœur parla allora con Schon di un processo di «aggiustamento dell'errore»: l'impatto della metafora si sostanzia, cioè, attorno ad una sorta di test in cui vecchi termini vengono composti per applicarsi ad una situazione nuova: «un processo di mutuo adattamento fra la vecchia teoria e la nuova situazione».[78] Il «vedere come» può allora essere davvero quello che va nella direzione di educare la nostra esperienza a «essere vista nei termini di…». All'inizio, potrà infatti sembrare strano associare la natura a un tempio, perché a priori non vi sono segni visibili di somiglianza fra i due termini metaforici. Tuttavia, a partire da questa ambiguità avviene che un lettore o una comunità possano essere spinti a cercare, scartando gli aspetti che non le si confanno, questa somiglianza. Sarà così possibile decretare la metaforicità dell'enunciato.
4. Sarà possibile, infine, oggettivare questo processo. È il momento in cui la metafora si avvicina al linguaggio letterale e concettuale, come era già ben chiaro dalla lettura della fine del capitolo sette e nell'inizio dell'otto de *La metafora viva*. Da questo momento in poi, non prestiamo più troppo attenzione, infatti, all'idea della natura intesa come un tempio, se descritta così in alcuni contesti. In tal senso non vi sarà allora una vera e propria distinzione dal linguaggio letterale.

Quello che dunque emerge da queste considerazioni è un punto importante. La quasi esperienza del «vedere come» deve infatti essere considerata non solo alla luce di una sua specifica dimensione narrativo-referenziale, che mette in luce il suo potenziale creativo, ma anche alla luce di una dimensione, per dir così, pragmatica. L'idea che emerge in questo passo de *L'imagination* e che completa la teoria ricœuriana della metafora è che per avere innovazione semantica, per vedere una somiglianza inedita, l'enunciazione metaforica deve anche necessariamente chiedere il coinvolgimento dell'uditorio o del lettore, impegnandoli in un processo interpretativo simile a quello che Davidson

[76] *Ivi,* p. 377.
[77] *Ivi*, p. 378.
[78] *Ibidem*, con particolare riferimento a D. Schon, *Displacements of concepts*, cit., pp. 55-56.

e Searle avrebbero poi prospettato nei loro saggi dedicati alla metafora da una prospettiva marcatamente pragmatica.[79]

Dovremmo dunque ribadire che, se una metafora è realmente creativa, essa suggerirà innanzitutto un'ambiguità di senso a livello dell'enunciato, a partire dalla quale un uditorio o un lettore si impegnano per determinare il *significato metaforico* di quello stesso enunciato. Il punto di partenza dell'approccio ricœuriano rimane infatti quello di discutere la metafora a partire dal suo essere *significativo*, dal manifestare qualcosa come un vero e proprio *significato metaforico* irriducibile ad un suo eventuale corrispettivo letterale.

D'altra parte, facendo nostra la posizione di Martinengo[80] dovremmo anche dire che, nell'intera trattazione de *La metafora viva*, non si danno criteri a priori per capire come si possa stabilire tale significato metaforico. Ricœur non sembra fornire un criterio per produrre una metafora creativa: sappiamo cioè che, se creativa, la metafora permette di indicare inedite connessioni nel reale, ma non sappiamo come essa possa essere generata. Ecco che allora la recente pubblicazione de *L'imagination* ci permette di compiere un passo in più: nella ripresa della pagina di Schon si fa infatti chiaro che tale criterio a priori non può esistere perché la struttura stessa dell'enunciazione metaforica, per Ricœur, implica un lavorìo interpretativo in cui il lettore o l'uditorio si impegnano a sciogliere l'iniziale ambiguità proposta da un'enunciazione logicamente insensata, *per questo rendendola metaforica*. D'altronde è lo stesso Ricœur a suggerire che la metafora, più che essere un non-senso, è innanzitutto «un enigma», di fronte al quale è necessario pensare ad una sua possibile soluzione. Lettore e uditore si dovranno cioè impegnare, a fronte di un'enunciazione che si annuncia come ambigua o non immediatamente comprensibile, a trovare quella somiglianza inedita che i suoi termini suggeriscono e che a un certo punto risalterà intuitivamente dall'enunciato. In altre parole, dovremmo quindi affermare che, per Ricœur, la discussione della metafora sembra doversi porre anche sul piano della comunicazione fra i soggetti e non solo su quello della significazione degli enunciati.

Certo, non si sta qui affermando che Ricœur, a partire da questa consapevolezza, si impegna sostenere *à la* Davidson che «esiste solo il significato letterale» o a ricercare *à la* Searle i criteri comunicativi che conducono un parlante a interpretare un enunciato *come* metaforico; tuttavia, si sta certamente suggerendo che esiste in Ricœur l'idea che il significato metaforico sia perlomeno parzialmente qualcosa che *facciamo*, rendendo per questo verso *l'enunciazione metaforica stessa un'enunciazione performativa*. Un'enunciazione metaforica non sarebbe infatti solo riducibile al suo significato, ma anche allo *sforzo comunicativo*, che Ricœur pensa attraverso Schon, di raggiungere

[79] Questa tesi è stata discussa nel celebre articolo di D. Davidson, «What metaphor means», in *Critical Inquiry*, 5 (1), (1978), pp. 31-47, modellando di fatto l'approccio pragmatico alla teoria della metafora (cfr. per es. J. R. Searle, *Metaphor,* in A. Ortony (a cura di), *Metaphor and thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 83-111), secondo cui la metafora è qualcosa che propriamente *facciamo* e non che *intendiamo*. A Davidson spettò dunque di proporre i termini generali della questione, proponendo compiutamente e per primo l'idea che la metafora è ciò che intendiamo come tale. A Searle, invece, sarebbe spettato di sviluppare la diretta conseguenza di questo approccio: enucleare secondo quali *regole comunicative* un uditorio intende un certo enunciato come *enunciato metaforico*. Non esisterebbero infatti significati propriamente metaforici, ma solo enunciazioni che intendiamo *come metaforiche* in virtù di determinati processi comunicativi che mirano a sciogliere un'insensatezza. Come intuibile, tale idea è stata oggetto di innumerevoli riprese e critiche da coloro i quali avevano un orientamento maggiormente interessato a discutere dell'esistenza di un vero e proprio significato metaforico, come ad esempio le stesse teorie di stampo interattivista. Sostenere, infatti, che la funzione metaforica del linguaggio esista solo perché *intendiamo metaforicamente* un enunciato, è in un'apparente contraddizione con l'idea che l'essere metaforico di un enunciato si giustifichi in nome del suo significato. Difatti, lo stesso Black risponderà alle tesi di Davidson in M. Black, «How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson», in *Critical Inquiry*, 6 (1), (1979), pp. 131-143. Una recente discussione dei rapporti che intercorrono fra i due approcci, con un'attenta disamina della loro genesi storica anche in relazione alla posizione di Goodman, è contenuta in A. Giuliani, «Il significato metaforico come problema filosofico: un confronto tra Black, Goodman e Davidson», in *ESTETICA. STUDI E RICERCHE*, 13 (1), (2023), pp. 173-188.

[80] La posizione è naturalmente presente in A. Martinengo, *Filosofie della metafora*, cit., in part. pp. 111-115 e poi ripresa, utilizzando peraltro il lessico proprio della performatività, in A. Martinengo, «Le travail de l'image Métaphore et performativité chez Paul Ricœur», in *Klesis*, 28, (2013), pp. 23-34.

intersoggettivamente quello stesso significato. Sarà dunque doveroso considerare la metaforicità di un enunciato non solo come dipendente dall'intenzione di suggerire un *nuovo significato* (*metaforico*), ma anche e necessariamente dal processo in cui il ricettore si impegna nella comprensione di tale significato. Nei termini della pragmatica linguistica si dovrebbe cioè dire che tale enunciato esibisce un certo grado di forza illocutoria che, compiendo un'azione, concorre alla creazione e fissazione di un certo (e innovativo) significato. Dovremo poi riconoscere che tale *azione* metaforica – proprio nei termini che saranno di lì a poco searliani e davidsoniani – si costituisce in un necessario e peculiare lavorìo interpretativo.

Questo punto è peraltro già presente in un saggio decisivo che costituisce, come nota Vinicio Busacchi, un «prezioso condensato de *La metafora viva*».[81] In quel contributo, infatti, Ricœur si sofferma a discutere dei rapporti che una teoria della metafora deve intrattenere con una teoria del testo e, più in generale, dell'interpretazione. Se queste due dimensioni saranno riprese più avanti (cfr. *infra* cap. 3), corre invece adesso l'obbligo di notare che nel testo appena richiamato, Ricœur, si chiede in senso radicale se sia sufficiente che vi sia un'interazione fra sistemi di luoghi comuni associati per generare una significazione metaforica:

> Ma [domandiamo], dopo aver descritto così bene l'effetto del senso della metafora, rendiamo giustizia e diamo conto del suo potere «di informare e chiarire», aggiungendo semplicemente, alla polisemia semantica della parola lessicale e alle regole semantiche che governano l'impiego letterale dei termini lessicali, «il sistema dei luoghi comuni associati» e le regole culturali che governano il loro impiego?[82]

La risposta a questa domanda retorica è evidentemente negativa. Infatti, un'interazione fra il «sistema dei luoghi comuni associati» riusciva per Ricœur a giustificare solo l'interazione fra luoghi comuni già noti o potenzialmente già noti, lasciando che qualcosa come una «significazione emergente» fosse come «estratta dal nulla». Sembrava, in altre parole, rimanere fuori tutto ciò che Ricœur aveva di mira, quando parla di metafora: la sua intrinseca creatività e capacità *radicale* di imporre un'innovazione semantica.

A fronte di ciò, ecco che per Ricœur non rimaneva in questo testo che sottolineare il punto decisivo: «assumere il punto di vista dell'uditore o del lettore e trattare la novità di una significazione emergente come la controparte, dal lato dell'autore, di una costruzione dal lato del lettore».[83] In altre parole, si tratta di giustificare pienamente l'enunciazione metaforica solo in quel confronto con l'uditorio al quale qualunque trasferimento di un «sistema di lughi comuni associati» *non* può essere ridotto. La metafora diventa così, anche un fatto di comunicazione e non solo di significazione o, più precisamente, di significazione che si completa come fatto di comunicazione.

Per questa via, dunque, saremmo anche rimandati ad una trattazione quanto più completa dell'enunciazione metaforica, inquadrandone la sua dimensione propriamente performativa: quel suo «potere di mettere sotto gli occhi».

Le implicazioni di questo discorso per un'estetica ricœuriana verranno affrontate nella prossima sezione (cfr. *infra* §2.3). Tuttavia, corre ora almeno notare un punto di questo discorso, a modo di sua conclusione: attraverso l'accenno ad una dimensione processuale e comunicativa della metafora, raggiungiamo infatti il primo punto che giustifica la rilettura del pensiero ricœuriano alla luce dell'idea di performatività. Sebbene infatti quest'ultima non

[81] P. Ricœur, *La metafora e il problema centrale dell'ermeneutica*, Jaca Book, Milano 2023, p. 81
[82] P. Ricœur, *La metafora e il problema centrale dell'ermeneutica*, cit., p. 91.
[83] *Ivi*, p. 93.

sia ancora stata tematizzata in modo sistematico (cfr. *infra* cap. 5), essa trova qui un importante fondamento teorico. In particolare, la rilettura che abbiamo proposto della riflessione ricœuriana sulla metafora, alla luce de *L'imagination*, insiste sulla sua concezione non solo nei termini di una discussione delle implicazioni epistemologico-ontologiche che tale trasferimento mette in atto, ma anche sul fatto che le sue modalità specifiche concorrono— almeno in parte — alla costituzione della significazione metaforica. In altre parole, in accordo con l'ipotesi che regola la considerazione di un'enunciazione metaforica come enunciazione performativa, essa dovrà essere considerata nei termini di un'enunciazione il cui significato è dipendente dall'azione intersoggettiva che esso necessita per la sua stessa comprensione.

In questa prospettiva, potremo allora anche sostenere che una riflessione sulla questione estetica nel pensiero di Ricœur, centrata sulla capacità della metafora e della narrazione di «impattare» sui propri uditori, consente anche di rileggere i contorni della sua proposta ermeneutica da un punto di vista forse meno esplorato. Se infatti pare essere quasi scontato ricondurre la teoria della metafora proposta ne *La metafora viva* alla ben nota teoria dell'ermeneutica come mediazione fra spiegare concettuale e comprendere ontologico,[84] non è così scontato cogliere a quale tipo di proposta ermeneutica si stia rifacendo l'autore quando intraprende il confronto con Schon. Il processo implicato nella costruzione del significato metaforico sembra coincidere con l'idea di una «risoluzione di un problema», più che con il dispiegamento della celebre dialettica fra «spiegare e comprendere». In controtendenza ai termini generali della sua proposta ermeneutica, si annuncerebbe allora l'idea di una *parzialità* dell'atto interpretativo: situato e limitato alla risoluzione di una situazione problematica a livello del senso, esso non pretenderebbe di assorbire in alcun modo la plurivocità del termine «comprendere». In altre parole, si tratterebbe di sostenere che vi è interpretazione non ogni volta che si dà un segno, ma solo quando il senso di un segno si annuncia come problematico. Raccoglieremo e sistematizzeremo queste suggestioni nel capitolo finale di questa tesi (cfr. *infra* §5.3.3).

Per ora, dovremo semplicemente raccogliere quanto emerso in queste due prime sezioni, tematizzando finalmente una possibile accezione per ciò che abbiamo inteso con l'espressione «performatività» della metafora applicata al più generale contesto ricœuriano d'analisi.

2.3. La dimensione performativa del «vedere come»

A partire da questo confronto con la pagina di Ricœur possiamo mettere in luce, riassumendoli, i due punti essenziali della quasi-esperienza del «vedere come» metaforico: *generazione di novità* e *impatto sull'uditorio*. Essi, come detto, si impegnano non tanto in una ricapitolazione generale di tutte le tesi contenute ne *La metafora viva*, limitandosi piuttosto ad approfondire quel momento preparatorio nel quale Ricœur pensa l'articolazione fra la chiusura del sistema linguistico e la sua apertura verso una referenza. È proprio in quel momento, infatti, che l'autore sembra più da vicino impegnarsi in un confronto con la dimensione non linguistica della metafora, essenziale per comprendere i contorni di una sua estetica.

Da un lato, infatti, inserendoci nel filone già ben consolidato dalla critica si tratta di insistere su questo potere generativo della metafora in Ricœur, lasciando coincidere la sua propria performatività con quel lavorìo immaginativo nel quale la metafora aiuta a «trovare e creare» una somiglianza inedita. Dall'altro lato – ed è proprio

[84] Così, ad esempio, G. Grampa, *Introduzione*, cit., pp. XXV-XXVI.

per questo che facciamo ricorso a un uso pregnante della categoria di «performativo» – è essenziale insistere sull'idea che la metafora rappresenti effettivamente un atto, qualcosa che facciamo. Questo atto, in particolare quando si tratta di una metafora radicalmente creativa, implica mettere alla prova del senso un enunciato che altrimenti risulterebbe insensato. Proprio attraverso questo lavorìo, la metafora consente contestualmente l'emersione di una somiglianza nuova, una somiglianza che non esisteva apriori nel mondo

2.3.1. L'estetica ricœuriana attorno alla nozione di «performativo»: due aspetti

Non è d'altra parte solitario, in sé e per sé, un approccio critico che provi a mettere in luce i tratti estetici della pagina ricœuriana. Riprendendo la sintesi fatta da Lelièvre ad inizio di questo lavoro (cfr. *supra* Introduzione), dovremmo dire che molti contributi in area italiana già si erano mossi autonomamente in una direzione di rafforzamento di un'estetica ricœuriana come non appieno risolvibile nelle analisi che l'autore dedica al poetico, distanziandosi dal giudizio critico e netto che avevano prodotto ai loro tempi Rochlitz et Bouchindomme.

L'aspetto che però ci pare interessante notare è la modalità di approccio di quasi tutti i contributi che abbiamo avuto modo di visionare. In linea generale, laddove ci si è interrogati sulla questione estetica nell'opera di Ricœur, essa si è voluta far coincidere con l'idea di risalire ad una specifica attenzione ricœuriana per gli aspetti visuali della sua teoria della metafora. Le idee sviluppate, di volta in volta, ruotavano infatti intorno ad alcuni nuclei fondamentali che potremmo riassumere in queste due tendenze: ritrovare una vera e propria filosofia dell'immagine ricœuriana, mostrare come le analisi della metafora e del racconto possano applicarsi ad altre forme artistiche in quanto riconducibili ad una meditazione sulla creatività artistica.[85] Oltre queste due tendenze potremmo poi, per esempio, richiamare quelli già citati di Câlin e di Cottin che parlano esplicitamente di «lavoro visivo della metafora».[86] D'altronde, anche in base ai passaggi della teoria della metafora richiamati in questo capitolo, tutte queste posizioni non potevano che cogliere ciascuna un aspetto importante della dell'approccio ricœuriano alla questione estetica, mettendone in luce la dimensione al limite fra il linguistico e il visuale. Naturalmente, simili approcci erano poi fondati rispetto alle stesse dichiarazioni di Ricœur.

In un primo momento, infatti, ero lo stesso Ricœur a rifarsi alle analisi di Henle sulla generazione di un'«immagine associata» all'enunciazione metaforica. In un secondo, poi, quando l'autore si sarebbe impegnato in una risemantizzazione della nozione aristotelica di «*mimesis*», ne avrebbe parallelamente sottolineato lo specifico valore visuale: la metafora «imita» il reale nella misura in cui è capace creativamente di «metterci *sotto gli occhi*» qualcosa, permettendoci di farci visualizzare una delle dialettiche fondamentali dell'ontologia aristotelica – quella di atto e potenza. La metafora e il linguaggio poetico in generale sarebbero, cioè, capaci *di farci vedere* le cose «come in atto» e, cioè, nel completamento di tutte le loro potenzialità.[87]

---

[85] La tendenza a sottolineare la dimensione visuale della metafora si intreccia con la tendenza ad applicare la sua teoria della metafora e del racconto a campi artistici lontani da quello letterario. Naturalmente questa idea è incentivata dallo stesso procedere ricœuriano che, ad esempio nel caso delle due interviste considerate nel primo capitolo, spingono ad un'applicazione della teoria metafora e del racconto al *poiein* artistico e musicale (per es. in P. Ricœur, *L'imagination*, cit. pp. 343-360). È anche il caso di alcuni testi che Ricœur dedica all'architettura e che risentono direttamente dell'elaborazione di una teoria narrativa (in P. Ricœur, «Architecture et Narrativité», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 7 (2), 2016, pp. 20-30). La questione è stata approfondita proprio tramite l'apparizione del numero di *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* dove appare l'articolo di Ricœur appena citato, a cura di S. Lelièvre e Y. Inizan.

[86] In R. Câlin, «À la charnière de l'image et du langage : deux approches du schématisme de l'imagination chez Paul Ricoeur», cit.; e J. Cottin, *Métaphore et esthétique dans la pensée de Paul Ricoeur*, cit.

[87] P. Ricœur, *La metafora viva,* cit., pp. 401-417.

Ben consci di questo, il percorso che abbiamo fin qui compiuto ha però tentato di mettere in luce un altro potenziale aspetto della questione estetica in Ricœur, capace di raccogliersi attorno alla questione della produttività metaforica, più che a quella della discussione dei suoi aspetti visuali. Nelle riflessioni dedicate alla questione dell'immaginazione, infatti, questo aspetto di produttività emerge con particolare forza ed è stato riconosciuto dalla critica.

Lo sforzo che si vorrebbe fare qui è dunque quello di ricondurre queste stesse riflessioni rendendole capaci di tratteggiare i contorni di una questione estetica nell'opera di Ricœur, giustificando una loro caratterizzazione nei termini di una produttività propriamente performativa.[88]

Dal percorso che abbiamo compiuto, ci sembra infatti che il punto fondamentale della questione estetica in Ricœur non debba tanto essere ricavata dall'insistenza in sé sulla dimensione visuale del linguaggio, ma sul fatto che il linguaggio – e quello poetico soprattutto – *abbia questa possibilità di estroversione e produzione al limite della verbalità*. Il punto diviene dunque insistere sull'esistenza di una performatività propria dell'enunciazione metaforica che, per questo, diviene capace di quell'estroversione ai limiti della visualità. Se dunque un potere visuale deve essere attribuito a questo dispositivo linguistico, esso dovrà a sua volta ricondursi ad una potenzialità più originaria. D'altra parte, proprio l'inquadramento teorico aristotelico-heideggeriano richiamato sul finale de *La metafora viva* sembrava poter veramente sottolineare questo punto:

> Che vuol dire per la metafora viva, «metter davanti agli occhi» (o, secondo altre traduzioni, «dipingere», «far un quadro»)? Metter davanti agli occhi, secondo *Retorica* III, vuol dire «rappresentare le cose in azione» (1411A 24-25). E il Filosofo precisa: tutte le volte che il poeta dà vita a cose inanimate, i suoi versi «rendono mobili e viventi tutte le cose; e il vigore è movimento»[89]

Questi passi della pagina di Aristotele riportati da Ricœur sono estremamente famosi, eppure sembra che qui Ricœur li richiami per esplicitare in una direzione specifica questo carattere quasi visivo della metafora: mettere davanti agli occhi significa *rappresentare l'azione*, restituendo la dinamicità anche a cose che non lo sarebbero. Significa cioè – aggiungiamo noi – che questo potere visuale della metafora deve innanzitutto essere ricondotto ad una dimensione processuale e dinamica: alla capacità di *far accadere* intrinseca al metaforico. Come dicevamo in conclusione nella sezione precedente: la metafora ha un significato che coincide col suo fare qualcosa nel mondo e fa qualcosa nel mondo perché implica di volta in volta il contributo del suo proprio fruitore.

---

[88] L'unica eccezione all'approccio visuale alla questione estetica è infatti l'importante e già citato contributo di Kaelin, «Paul Ricoeur's Aesthetics», cit. (cfr. *supra*, n. 5) che, discutendo della teoria della metafora ricœuriana a partire da questa dimensione produttiva, ne sottolineava la dimensione estetica in collegamento con la sua declinazione recettiva per così come era stata ripresa nelle analisi di *Tempo e racconto III* (*Tempo e racconto III*, pp. 257-278). Il contributo, che si trova raccolto in una sezione emblematicamente titolata «From Hermeneutics to Aesthetics and Literary Criticism» è impreziosito peraltro da una risposta dello stesso Ricœur, che riconosce di «avere sottostimato il ruolo del lettore in *La metafora viva*» e che «il referente ultimo del piacere estetico è la *creatività* comune ai sentimenti metaforizzati e alla finzionalizzazione della trama narrativa» (*corsivi nostri*). In P. Ricœur, *Reply to Eugene F. Kaelin*, cit. Per quanto riguarda gli studi sulla teoria ricœuriana dell'immaginazione ci limitiamo qui a citare i due più importanti contributi sulla questione, che hanno a loro volta orientato la produzione scientifica sul tema. In ambito francese, infatti, è stato lo studio pioneristico di Amalric, dedicato alla filosofia dell'immaginazione in Ricœur, a sottolineare il carattere di produttività di quest'ultima facoltà. Ci riferiamo qui, naturalmente, a J. L. Amalric, *Paul Ricœur. L'imagination vive*, cit.. In ambito anglofono sono stati invece i lavori di Richard Kearney a mettere bene l'accento su tale dimensione produttiva dell'immaginazione, sottolineandone l'intrinseca capacità di «aprire un mondo» e di unire all'apparire dell'immagine (*appearence*) il suo significato (*meaning*). In particolare, R. Kearney, *Exploring Imagination with Paul* Ricœur, in S. Geniusas (a cura di), *Stretching the Limits of Productive Imagination: Studies in Hermeneutics, Phenomenology, and Neo-Kantianism,* Rowman and Littlefield, Lahnam 2018, pp. 186-204; e prima R. Kearney, «Paul Ricoeur and the hermeneutic imagination, in *Philosophy & Social Criticism*, 14 (2), (1988), pp. 115-145.

[89] P. Ricœur, *La metafora viva,* cit., p. 406.

Ci pare allora di potere formulare almeno due caratteristiche essenziali proprie ad un'analisi su tale dimensione performativa della metafora.

Innanzitutto, come abbiamo già ricordato a più riprese, il performativo metaforico ha a che fare con la sua possibilità di creare una somiglianza laddove prima non era visibile. Il mondo, cioè la rete di significati nella quale siamo inseriti, viene modificata in nome di questo aspetto innovativo e creativo del dire metaforico. Ricœur si spinge poi a curvare questa intuizione in un senso radicalmente ontologico, che chiarifica ancora una volta questa dimensione effettuale della metafora: la novità che la metafora porta alla luce non è solo un fatto esperienziale – abbiamo cioè la possibilità di esperire *diversamente* il soggetto dell'enunciato metaforico – ma di radicarlo nel dispiegamento completo delle sue stesse possibilità ontologiche. Nel punto dove scorgiamo un'innovazione suggerita dalla metafora, quando cioè scorgiamo una somiglianza inedita fra i due termini, linguaggio ed esperienza si danno unitariamente, in un disvelamento di quella seconda altrimenti inaccessibile. In questa dimensione processuale della metafora si dà anche quella che vorremmo far risalire alla prima e fondamentale intuizione che guida l'elaborazione della stessa categoria di «performativo», così come emerge dal suo ideatore, Austin. Anche Ricœur, nella sua teoria della metafora, ci sembra stia in realtà cercando la possibilità che esista un enunciato capace di far coincidere il suo significato con un'azione che esso compie. Il significato metaforico è infatti innanzitutto la generazione di una somiglianza e non solo una risistemazione di campi semantici.

Tuttavia, così dicendo, ci rendiamo conto che questa dimensione performativa della metafora potrebbe esserlo solo *latu sensu*: applicabile, cioè, alla luce dell'immensa fortuna che questa categoria estetica ha poi avuto nel suo sviluppo. Il suo utilizzo non sarebbe, cioè, errato ma forse altre nozioni estetiche forse potrebbero meglio entrare in risonanza con quanto l'autore sembra voler dire nei passi appena citati de *La metafora viva*. Appunto, la nozione di «*mimesis*», ma anche quella di «creazione artistica» o «espressione» sarebbero forse più adeguate a inquadrare l'idea di un'innovazione semantica che diviene allo stesso tempo innovazione delle modalità di esperire il mondo. D'altra parte, ciò non renderebbe giustizia neanche alla stessa categoria di performativo. Sembrerebbe, infatti, che essa venga ridotta ad un significato ben catturabile dalla riflessione su altre categorie dell'estetica più tradizionali e che, soprattutto, non rispetterebbe quel divieto chiarissimo a Austin di non applicare le sue analisi agli enunciati poetici.[90]

[90] La posizione di Austin è stata fin da subito chiara, ritenendo che un enunciato finzionale non potesse condividere la medesima serietà di quelli che lui inizialmente reputa performativi. Essi sarebbero piuttosto una forma parassitica (*parasitism*) del linguaggio. La ragione principale è che tal genere di enunciato non sono ancorati ad un contesto in cui il parlante prende su di essi un'effettiva responsabilità. Così, enunciare in determinati contesti «vi dichiaro marito e moglie» è un enunciato performativo perché determina un'azione in cui si implica la responsabilità degli attori; al contrario leggerlo o scriverlo all'interno di un contesto di una storia inventata non implicherebbe nulla di tutto ciò, rimanendo un costrutto letterario. In J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, cit. Tuttavia, fin da subito, la posizione di Austin è stata messa in discussione da più parti. In generale, è sembrato giusto criticare una divisione troppo netta fra enunciazioni serie e non-serie, anche se per differenti motivazioni. Così, nel celebre *Signature Event Context* del 1975, Derrida prende una dura posizione contro la teoria di Austin, questionando l'idea stessa che esista una sorta di «purezza» (*purity*) dell'enunciazione performativa relativa solo ai contesti ordinari. La performatività, infatti, non sarebbe tanto da considerarsi in se stessa, quanto solo nel suo costante ricondursi ad un'iterabilità generale del linguaggio, che rende possibile a determinati enunciati di essere riconosciuti e, quindi, di *compiere azioni in determinati contesti*. Di questo parere sarà poi anche Judith Butler, allargando la teoria di Derrida e insistendo sul fatto che la performatività riguarda in generale più l'iterabilità di un enunciato (o di un gesto), e meno una sua eventuale purezza. Rispettivamente in J. Derrida, *Firma evento contesto*, in J. Derrida, *Margini della filosofia,* cit., pp. 395-424; e J. Butler, *Questione di genere*, Laterza, Bari 2013). Di un altro avviso sarà invece Searle che, nel tentativo di mantenere fede al dettato di Austin, sosterrà una sostanziale diversità fra la forza illocutoria di un enunciato in un contesto reale ed uno in un contesto finzionale. In altre parole, egli non negherà una certa illocutorietà agli enunciati finzionali, ma solo nella misura in cui la si faccia dipendere dall'intenzionalità dell'autore: in sé non lo sarebbero, poiché non rispettano le caratteristiche di sincerità e riferimento al mondo, ma l'autore li ha formulati perché fossero intesi *come tali*. In J. R. Searle, «The logical status of fictional discourse», in *New Literary History*, 6 (2), (1975), pp. 319-332. Riprenderemo tutti questi confronti nell'ultimo capitolo di questo lavoro (cfr. *infra* §5.2).

Fatto salvo il fatto che il dibattito interno alla stessa pragmatica ha mostrato che proprio il linguaggio poetico rimane un ottimo candidato per fondare l'intuizione della categoria di performativo, il percorso compiuto in questo capitolo si è però impegnato soprattutto a mostrare un aspetto della teoria ricœuriana della metafora che ne può giustificare l'applicazione in un senso più specifico. Interrogandosi, infatti, sulla modalità in cui Ricœur pensa questo processo di innovazione semantica all'opera nella metafora, ci siamo imbattuti nell'idea che tale processo fosse possibile solo prendendo sul serio l'imprevedibilità dei contesti comunicativi dove si pretende di avere a che fare con metafore. Criteri a priori per fare buone e creative metafore non esistono; esistono però metafore creative che ci appaiono efficaci, quando facciamo lavorare insieme l'intuitività e l'abitudine alla somiglianza suggerita. Questo approccio rivelerebbe così un secondo lato di una performatività metaforica, poiché capace di avvicinare le analisi di Ricœur a proprio a quelle che l'approccio pragmatico formula rispetto a tele genere di enunciati, ritenendoli enunciati performativi. Infatti, la loro caratteristica essenziale è quella di non poter essere né vera né falsa, ma efficacie o non efficacie *dato un certo contesto e certe condizioni*.

La ricerca che è stata condotta sulla pagina di Ricœur è stata dunque anche volta non a impegnarsi in tesi tanto radicali da dire che l'enunciato metaforico debba essere ridotto al modo di usare un enunciato letterale in un contesto, ma che una teoria del significato non può fare a meno del suo aspetto contestuale. La metafora non sarebbe solo una questione di significato, ma anche di ricezione ed impatto sull'uditorio. O meglio, il contesto non è qualcosa che si aggiungerebbe dopo ed estrinsecamente al significato metaforico, quanto piuttosto qualcosa in cui quello stesso significato si costituisce. La metafora dice facendo non solo perché *fa vedere*, ma anche perché *impegna* il lettore o l'ascoltatore nel considerarla tale. Soprattutto quando si tratta di metafore vive sarà l'enunciazione metaforica stessa, considerato il suo contesto, a imporre un lavoro di interpretazione: un lavoro cioè che impegnerà il fruitore della metafora a prenderla sul serio, non considerandola come un mero non senso, ma come capace di modificare il suo mondo, la sua rete di significazioni.

A partire da questa lettura, allora, abbiamo creduto che la questione estetica della pagina ricœuriana più che trovarsi in una discussione degli aspetti visuali dell'enunciazione metaforica, si trovi nella dimensione performativa dell'enunciazione metaforica. È infatti secondo tale dimensione che la metafora riesce a meglio intercettare quell'aspetto di apertura verso il mondo proprio di tutte le strutture segniche di senso che già avevamo visto strutturare la riflessione ricœuriana sull'estetica.

2.3.2. La produttività creatrice e la performatività: le radici di un'estetica ricœuriana

D'altro canto, l'impiego della categoria estetica di «performativo» per far emergere una dimensione produttiva dell'estetica ricœuriana non andrebbe inteso nei termini di come un'applicazione completamente esterna di tale nozione, bensì come il tentativo di declinare esteticamente una radice teorica presente nella riflessione dell'autore: quella che, riprendendo l'opera di Jean Nabert, mette in relazione la declinazione riflessiva della prospettiva ricœuriana con l'idea di un'affermazione originaria del sé, di un originario atto di esistenza dell'uomo. In questa prospettiva, si tratta infatti di approfondire un filone interpretativo della critica ricœuriana che, accanto alla sottolineatura del radicamento propriamente riflessivo del pensiero di Ricœur, tiene anche a metterne in luce il suo fondamento nella tematizzazione di un originario sforzo di esistenza proprio dell'individuo. L'introduzione della categoria di «performativo», in questo contesto, coinciderebbe infatti con il tentativo di articolare *dal punto di vista estetico* l'ipotesi generale riguardo alla celebre figura del *cogito* spezzato (*cogito brisé*): un *cogito*, cioè, che può ritrovarsi

come principio di riflessione solo nella misura in cui si riconosce non come dato *a priori*, ma dedotto da tutti quei segni che produce per affermarsi. Sarebbe in un certo senso la terza ed ultima caratteristica di performatività che vorremmo attribuire alla riflessione estetica ricœuriana, capace di fondare quelle due riassunte nella sezione precedente e, come vedremo, riaffiorante nei momenti decisivi della riflessione ricœuriana (cfr. *infra* §3.3.3)

Di questo sforzo di affermazione vi sarebbe dunque testimonianza fin dai primissimi lavori ricœuriani, dedicati alla filosofia della volontà: è di volta in volta la dialettica fra estraneità e proprietà del corpo, l'orizzonte involontario che fonda la volontarietà di ogni azione, o ancora quello del desiderio nella definizione dell'identità personale.[91] Insomma, è l'idea ricœuriana che il *cogito* non si costituisca come principio auto-fondante del conoscere o dello stesso essere delle cose, ma come principio di sintesi mai veramente raggiunta di tutte queste varie forme dell'alterità e dell'eccedenza di volta in volta delineate dalla riflessione.

Se dunque rimane innegabile che lo sforzo filosofico ricœuriano è da inquadrarsi all'interno di quel filone del pensiero francese detto «riflessivo» e procedente dall'intuizione di un principio di ragione individuale *à la* Descartes,[92] rimane pur vero che Ricœur si impegna a non difenderne in alcun modo l'assolutezza e la sua coincidenza a se stesso. Questa è peraltro anche la direzione secondo la quale, giovanissimo, l'autore legge e commenta la pagina di Edmund Husserl relativamente alla scoperta fenomenologica dell'intenzionalità: fugandone ogni interpretazione idealistica, la coscienza è detta intenzionale non perché crea *ex-nihilo* i suoi oggetti né perché ne fornisce una presunta «rappresentazione interna», ma perché è deducibile solo dai loro modi di datità. Essa è, cioè, strutturalmente un'apertura, che si può ritrovare solo nelle modalità in cui l'oggetto si dà. Si rovescerebbe così interamente il pregiudizio secondo cui «coscienza» è il nome che sta per luogo di rappresentazione interna di oggetti esterni, per sostituirgli quello di apertura radicale al mondo. Nella parafrasi lapidaria che Ricœur fa della pagina di Husserl: la scoperta husserliana dell'intenzionalità coincide con la scoperta che qualcosa si dia sempre per una coscienza, ma non che quello stesso qualcosa sia in una coscienza.[93] Lo mostrerà poi bene proprio Amalric, in un articolo del 2011, dove viene mostrato che tutto lo sforzo riflessivo del pensiero ricœuriano si riduca in fondo a ritrovare – con diversi gradi di maturità filosofica – una risposta a come pensare un sé fragile, costitutivamente

---

[91] Il percorso è chiaro dagli stessi macrotemi con i quali Ricœur si confronta e che segnano le tappe della sua riflessione, tanto da far parlare della sua filosofia come impregnata di un «modernismo paradossale» nella misura in cui «il soggetto […] è subordinato a delle forze che gli impediscono di coincidere con se stesso (cfr. J. Michel, «Il modernismo paradossale di Paul Ricœur», in *InCircolo*, 12, (2021), pp. 17-34; traduzione di J. Michel, «Le modernisme paradoxal de Paul Ricœur», *Archives de philosophie*, 64, (2004), pp. 643-657). Anche più duramente, la tendenza a sottolineare il vitalismo ricœuriano era già stata rilevata da Rochlitz che ricollocava il pensatore – completamente e per questo non senza operare una forzatura storiografica – nell'alveo delle correnti postmoderne (in R. Rochlitz, *Proposition de sens et tradition: l'innovation sémantique selon Paul Ricœur*, in C. Bouchindhomme, R. Rochlitz (a cura di), *Temps et récit » de Paul Ricœur en débat*, cit., pp. 139-161, in part. p. 160.). Egli sottolineava così la vicinanza di Ricœur ad un pensatore come Foucault, in nome delle pagine a lui dedicate in *Tempo e racconto III* (pp. 332 e ss.) e allontanandosi così dalla tradizionale interpretazione che ne faceva Olivier Mongin (in O. Mongin, *Paul Ricœur,* Seuil, Paris 1998, pp. 17-28). Comunque sia, il punto decisivo per interpretate correttamente l'intero sforzo ricœuriano è ricordare che una delle tradizioni alle quali il pensiero di Ricœur si forma rimane quella dello spiritualismo francese, che egli riconduce a Nabert innanzitutto, ma anche ed esplicitamente alle sue origini biraniane (in P. Ricœur, *L'atto e il segno secondo Jean Nabert*; e P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., pp. 225-237). In tal senso la posizione di una coscienza rimane subordinata al suo costante e inconcluso sforzo (*effort*) di affermazione, ma senza che quest'ultimo si ponga nel medesimo tempo come motivo di una sua dissoluzione. Una particolare attenzione è dedicata a ricostruire il pensiero di Ricœur in questo senso in F. D'Alessandris, *La persona e la traccia*, ETS, Pisa 2023, pp. 97-143. Il punto era peraltro riconosciuto con particolare chiarezza, come nota la stessa D'Alessandris, in J. P. Pierron, *Ricœur: philosopher à son école*, Vrin, Paris 2016, p. 15.

[92] P. Ricœur, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, cit., p. 22

[93] La reinterpretazione ricœuriana di Husserl si trova oggi raccolta in P. Ricœur, *A l'école de la phénoménologie*, Vrin 1998. Una collettanea dei medesimi saggi, con l'importante dell'inedito P. Ricœur, *Husserl fifth Cartesian's meditations*, (pp. 115-142) è invece contenuta in P. Ricœur, *An analysis of his phenomenology*, Northwestern University Press, 1967. Lo studio più completo sull'articolazione fra metodo fenomenologico ed ermeneutico è discussa in S. Davidson, M. A. Vallée, *Hermeneutics and Phenomenology in Paul Ricœur. Between text and phenomenon*, Springer, Berlin 2016. In ambito francese, rimane invece centrale la monografia dedicate alla via fenomenologico-ermeneutica di Ricœur redatta da J. Greisch. In J. Greisch, *L'itinerance du sens*, Millon, Paris 2001. Lo sviluppo del metodo fenomenologico e, soprattutto, la sua articolazione con un domandare di carattere ermeneutico saranno ripresi nel capitolo quarto di questo lavoro (cfr. *infra* §4.2).

esposto all'altro, che tuttavia riesce ad impegnarsi, a mantenersi ed, in ultima analisi a riconoscere qualcosa come la propria un'affermazione del sé.[94]

In quest'ottica, si capisce peraltro l'attenzione presente fin dai primissimi lavori per la questione del segno: è infatti solo se la cosa si fa segno che si dà una via per traguardare questa originaria dialettica (negativa) fra le varie forme di alterità e il loro tentativo di categorizzazione. Come ben nota Michel, a fronte di questa iniziale negazione ad un accesso diretto al *cogito*, si davano per Ricœur due strade, della quale egli privilegia la seconda: o cedere alla tentazione razionalista di un cogito che si auto-pone e deriva da sé il mondo, aprendo così la via ad una radicale obiezione di solipsismo; oppure decretare una sostanziale secondarietà del cogito rispetto a forze che lo attraversano, superandolo e costituendolo come possibile risposta, fragile, all'inquadramento di quelle stesse forze. In questa decisione di principio, l'autore mostrerà dunque, fin dagli esordi, anche l'originalità del proprio sforzo filosofico. Non si tratterà mai infatti, per l'autore, di dire con una certa definitività quali siano queste forze dalle quali procedono tutti i loro successivi tentativi di mediazione: sono, di volta in volta, le figure dell'involontario nel primo tomo di *Filosofia della Volontà*, la questione del male nel secondo tomo, il desiderio nel confronto con la psicanalisi freudiana, il *conatus* spinoziano in *Sé come un altro* e, infine, le figure dell'alterità che concorrono alla definizione stessa dell'identità, fino alla loro sistematizzazione in una «filosofia dei sommi generi» di ascendenza platonica richiamata nel decimo studio di *Sé come un altro*.

Piuttosto, ciò che conta per l'autore sottolineare sembra sempre essere la metodologia generale di questo procedere: l'idea che tutto lo sforzo riflessivo non possa né bastare, né essere considerato in se stesso. O meglio, non possa essere considerato indipendentemente dalla sua genesi, la cui negazione ad essere direttamente interrogata impone di considerare ciascuna delle figure del pensiero – e quella del *cogito* su tutte – in quanto *più adeguata risposta* a quell'originaria non coincidenza del pensiero e dell'essere. Vi è forse, come tenteremo di dire verso la fine di questo lavoro, qualcosa di implicitamente pragmatista in questo sforzo: cioè che concetti e principi, non possono essere considerati per sé ma solo in quanto migliore soluzione a dire un originario rapporto dell'uomo col mondo e con l'essere. Essi sono «migliore soluzione» proprio perché tale rapporto non sarebbe mai traguardabile direttamente, in quanto sempre all'opera anche nella produzione stessa di quei concetti e principi.[95]

Naturalmente, a fronte di questa esplicita declinazione ermeneutica dell'intuizione stessa del *cogito*, la critica non ha potuto che riprendere e sviluppare la riflessione ricœuriana proprio approfondendo questa direzione. Ricœur si è

---

[94] J. L. Amalric, «Affirmation originaire, attestation, reconnaissance. Le cheminement de l'anthropologie philosophique ricœurienne», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 2 (1), (2011), pp. 12-34. L'autore mostra la continuità del percorso ricœuriano dall'«homo fallibilis» all'«homo capax», attraverso la progressiva trasformazione della nozione nabertiana di *affirmation originaire* nelle categorie di *attestation* e *reconnaissance*. Cfr. anche V. Busacchi, «À travers la vulnérabilité et l'effort. De la personne que nous deviendrons», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 9 (2), (2018), pp. 53-68, dove la dialettica tra vulnerabilità ed *effort* è interpretata come matrice dinamica dell'itinerario ricœuriano: la fragilità costitutiva del sé (fallibilità, colpa, sofferenza) non paralizza, ma diventa condizione di emancipazione attraverso l'azione e il riconoscimento, anche nei casi-limite della malattia e della patologia psichica, che non annullano la possibilità di dialogo e responsabilità.

[95] Questa interpretazione è in particolare messa in luce da Shustermann, nella sua *Estetica pragmatista* (in R. Schustermann, *Estetica pragmatista*, Aesthetica, Palermo 2010). I prodotti della riflessione, mediante i quali interpretiamo ciò che accade non sarebbero strutture dotate in sé di una stabilità eterna, ma *risposte più adeguate* al problema del darsi dell'esperienza. In questo senso allora, benché sia necessario notare che Ricœur non conosca approfonditamente questo approccio filosofico fino a dichiarare che non conosceva molto bene Dewey (P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 313), sembra esserci qualcosa di pragmatista nel suo modo di tematizzare i concetti: risposte adeguate alle problematicità del darsi originario. Tale idea è stata poi testimoniata dalle specifiche declinazioni di alcuni studiosi della stessa pagina ricœuriana: così, pur partendo da Ricœur, l'ipotesi di Michel si orienta ad una teoria pragmatista dell'interpretazione e Vinicio Busacchi, Anna Nieddu e lo stesso Michel, in Italia, sempre partendo dallo studio della pagina di Ricœur, consacrano un intero contributo all'esplorazione dei rapporti fra ermeneutica e pragmatismo. Rispettivamente in J. Michel, *Homo interpretans*, Hermann, Paris 2017; J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique ?*, puf, Paris 2023; e V. Busacchi, A. Nieddu e J. Michel (a cura di), *Experience, Interpretation and Meaning: A Dialogue between Hermeneutics and Pragmatism*, in EUROPEAN JOURNAL OF PRAGMATISM AND AMERICAN PHILOSOPHY, 14, 2022.

così affermato come pensatore della celebre «via lunga», capace di non saltare subito alle conclusioni ontologiche del movimento interpretativo. In modo differente da quanto fatto da Heidegger e da Gadamer, si sottolineava come Ricœur richiedesse uno strutturale confronto con le discipline che pretendevano di interpretare tale o talaltra regione del sapere, dell'esistenza o dell'essere stesso: un confronto giustificabile, però, solo se inteso come effetto di una più originaria non coincidenza del senso a se stesso. Tutte le forme di sapere divenivano così segni di un atto originario che non poteva mai essere traguardato in modo diretto, poiché non esclusivo domino del soggetto una sua autoposizione. Alla base di questi continui confronti c'era infatti sempre quell'essenziale idea, ripresa dalla pagina di Nabert e formulata compiutamente fin da *Il conflitto delle interpretazioni*: «l'analisi riflessiva rivela tutta la sua fecondità sorprendendo il momento in cui l'atto spirituale si investe nel segno».[96] Il *cogito* si spezzava dunque (*brisé*) non tanto e non solo in senso esistenziale, ma soprattutto in un senso che potremmo definire paradossalmente *trascendentale*: coincidente cioè con l'idea che non possiamo farne un principio assoluto, autoevidente e autoponente, quanto piuttosto una conquista la cui base è demandata ad una forza vitale prima apparentata alla presenza di un involontario nell'azione volontaria, poi alla presenza del male, poi ancora nozione freudiana di pulsione, infine a quella di *conatus* spinoziano e alle grandi figure dell'alterità tratteggiate in *Sé come un altro*.

Proprio a partire da questo sfondo, ci sembra possa essere fondabile l'ipotesi di ricerca del nostro lavoro.

La produttività creativa del linguaggio, finora declinata attraverso la doppia articolazione dell'idea di una performatività propria dell'enunciato metaforico, assumerebbe infatti un ruolo centrale nell'articolazione di quella condizione spezzata e mai autosufficiente del *cogito* ricœuriano. Essa consentirebbe, cioè, tanto di tematizzarne la dimensione generativa — ovvero la produzione di novità — quanto quella intersoggettiva.

La nostra proposta interpretativa si radica, infatti, nel riconoscimento di questa dialettica originaria che muove l'intero impianto ricœuriano, poiché riesce a farne vedere anche dal punto di vista estetico la dinamica fondamentale: l'idea di una produzione di novità (concettuale, categoriale) propria dell'enunciato metaforico non sarebbe infatti un'ipotesi peregrina nella pagina di Ricœur, sottomettendosi piuttosto all'ammissione di quella costitutiva insufficienza a cogliere in modo diretto l'originario sforzo di affermazione del *cogito* e, quindi, anche alla costante richiesta di valutazione da parte di chi deve fare uso di quella stessa produzione di pensiero. Nel riconoscimento di una dimensione performativa dell'enunciazione metaforica, cioè, rileveremmo non tanto la rivendicazione di un carattere visivo della parola poetica, quanto piuttosto il suo stesso fondamento, in una produttività più fondamentale del suo divenire esperienza visiva o quasi visiva. Nell'ammissione di una performatività metaforica ritroveremmo infatti l'idea fondamentale che fa da sfondo alla posizione di un *cogito brisé*: l'idea, cioè, che una produzione di significato è tale perché l'autoevidenza e autoposizione del *cogito* e delle sue categorizzazioni è, in realtà, indisponibile. Al suo posto, troviamo piuttosto quello sforzo intersoggettivo – messo perfettamente a tema dell'introduzione della nozione di «performatività metaforica» – che è necessario fare per produrre qualcosa come una categorizzazione dell'esperienza e, in definitiva, una sua significazione.

Vedremo dunque, alla fine del prossimo capitolo e per tutto il quarto, che per questa via saremo condotti non solo a parlare di performatività dell'enunciazione metaforica o del racconto, ma anche dell'esperienza stessa: ammettendo, cioè, un carattere propriamente produttivo di quest'ultima che si simbolizza nell'esperienza di un evento che *richiede una narrazione* (cfr. *infra* §3.3.2 e §3.3.3).

[96] In P. Ricœur, *L'atto e il segno secondo Jean Nabert*, cit., p. 233.

D'altronde questa era già la direzione che tentavamo a mettere in luce nel primo capitolo nei termini molto generali di una riflessione sulla natura del segno: un pensiero dell'estetico in Ricœur era possibile solo riconducendo le sue analisi dedicate al linguaggio alla questione del segno e, in particolare, alla capacità del segno di avere effetto sul mondo rivolgendosi a qualcuno. Solo in quel modo diventava infatti possibile intravedere come l'autore potesse approcciarsi all'estetica tramite la narratività e fare valere le analisi prospettate ne *La metafora viva* e *Tempo e racconto* per altre arti espressive. Era dunque questo aspetto di alterità del mondo rispetto al segno che ne metteva in moto l'intenzionalità specifica e, con essa, il riconoscimento di un suo specifico carattere produttivo.
Si tratterà allora – crediamo – di coordinare l'ipotesi di lavoro di questa tesi con quella degli studi critici che hanno giustamente insistito sulla dimensione riflessiva e poi ermeneutica del pensiero ricœuriano, rilevandone la genesi all'interno di una più generale meditazione sull'elemento della negatività:[97] negatività che, come nota Alison Scott-Baumann, è capacità di «riconoscere e creare, e non di cancellare». È così in questo orizzonte che un'analisi sul carattere della produttività creatrice, raccolta attorno alla nozione di «performatività», può emergere in tutta la sua urgenza, domandando di essere interrogata come declinazione estetica di questo originario pensiero di una negatività produttiva. Seguendo questa via, vedremo nell'ultimo capitolo che questa impostazione viene significativamente mantenuta anche nell'unico punto in cui Ricœur si misura direttamente con la nozione di «performatività». Seguendo infatti le analisi di Amalric sulla continuità tra la riflessione ricœuriana sull'«affermazione originaria» e quella sull'attestazione,[98] si noterà infatti che proprio quest'ultima integra al suo interno – e in modo decisivo – le intuizioni di Austin e Searle sulla dimensione performativa del promettere, costituendolo come elemento centrale per pensare l'attestazione del sé (cfr. *infra* §5.2).

In questo capitolo si è dunque iniziato a focalizzarci su tale dimensione produttiva, tentando da un alto di rimanere fedeli a quell'intuizione ricœuriana che non attribuisce alcuna assolutezza alle figure di pensiero che egli stesso introduce, dall'altro però neanche volendo subito svilupparne le implicazioni da un punto di vista linguistico, ontologico o morale. Nel prossimo, si tratterà allora di approfondire ancor più questa dimensione, infine affiancandole la più decisa torsione narrativa che le analisi condotte in *Tempo e racconto* possono dare all'intuizione di una performatività propria del linguaggio poetico.

[97] Su questo punto è doveroso segnalare lo studio compiuto da A. Scott-Baumann, in cui per la prima volta viene sistematizzato l'approccio ricœuriano alla luce della filosofia dialettica. L'autrice americana mette infatti bene al centro della pagina ricœuriana la sua capacità di considerare produttivamente la negatività: tanto esistenzialmente, come capacità di opposizione, quanto linguisticamente, come un non-senso produttivo di significato metaforico (in A. Scott-Baumann, *Ricœur and the Negation of Happiness*, Bloomsbury, London 2013). Al di là della ricostruzione interna della Baumann, però, il suo approccio risulta particolarmente importane perché riesce a mettere a tema una delle molteplici modalità novecentesche che hanno tentato di ripensare in senso non sistematico l'approccio dialettico hegeliano, da cui lo stesso Ricœur si riconosce solo parzialmente debitore (cfr., per es., P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 297-316). Se così fosse, si potrebbe riconoscere, ampliando quanto recentemente proposto da E. Romagnoli, che un confronto fra il paradigma decostruttivo derridiano e quello ermeneutico debba essere certo condotto in nome di una loro differente rielaborazione dell'eredità dialettica hegeliana, ma anche debba necessariamente tenere in debito conto, oltre che l'approccio gadameriano, anche quello di Ricœur di cui Derrida è stato allievo e soprattutto ha condiviso il medesimo ambiente culturale (in E: Romagnoli, *Ermeneutica e decostruzione. Il dialogo ininterrotto fra Gadamer e Derrida*, ETS, Pisa 2021).
[98] J. L. Amalric, «Affirmation originaire, attestation, reconnaissance. Le cheminement de l'anthropologie philosophique ricœurienne», cit.

3. Il racconto

Un'indagine sulla questione estetica nell'opera di Ricœur non può esimersi dal considerare le analisi che l'autore dedica alla narrazione in *Tempo e racconto*. Come era stato per le metafore, tuttavia, anche in questo caso l'analisi qui proposta deve fare i conti con l'idea che l'orizzonte generale della trilogia *Tempo e racconto* non è marcatamente estetico. Sullo sfondo dell'intera trilogia, infatti, la tematizzazione dell'arte di narrare è piegata ad articolare una fenomenologia della temporalità. Il racconto per Ricœur «è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale».[1]

Ecco che allora, anche nel caso delle analisi che ci accingiamo a proporre, non vorremmo limitarci ad una ricognizione su alcuni temi comuni al pensiero ricœuriano sulla narrazione e alla tradizione estetica, come se estetica possa già a priori essere considerata l'analisi proposta dal pensatore francese. Piuttosto, ci sembra più proficuo seguire l'ipotesi di lavoro presentata nel precedente capitolo: l'idea, cioè, che una questione estetica in Ricœur possa essere pensata come riflessione sulla capacità performativa del segno – di cui ora il racconto si fa erede: il suo potere di incidere sul mondo, trasformandolo.

Per fare ciò pensiamo quindi di strutturare in questo capitolo tre momenti, che opereranno un progressivo restringimento del campo di analisi sulla questione estetica all'interno dell'orizzonte generale di *Tempo e racconto*. Innanzitutto, si tratterà così di riconoscere l'orizzonte generale all'interno del quale Ricœur pensa l'essere efficace del racconto a partire dalla continuità con le analisi sviluppate ne *La metafora viva* (cfr. *infra* §3.1). In questo primo momento si farà astrazione dell'articolazione interna della teoria narrativa ricœuriana: la discussione della nozione di *mimesis* verrà affrontata seguendone l'unitarietà con la quale viene presentata nella prima parte di *Tempo e racconto*, concentrandosi su una lettura performativa del suo terzo momento (*mimesis* III – refigurazione) e presentando gli altri due momenti (*mimesis* I – prefigurazione e *mimesis* II – configurazione) come ad esso preparatori. D'altronde, fin dal primo capitolo sottolineavamo che la refigurazione fosse il termine tecnico con il quale Ricœur traduceva all'interno della sua proposta filosofica la tematizzazione dell'intenzionalità propria del segno.

Solo in un secondo momento, si tratterà allora di approfondire l'articolazione specifica di tale orizzonte, il quale viene pensato da Ricœur nei termini di una discussione sulla referenza del racconto storico e di quello racconto finzionale (cfr. *infra* §3.2). Tramite questa operazione emergeranno i caratteri propri di una performatività narrativa, che Ricœur scorge innanzitutto nella sua discussione della struttura del racconto di *finzione*. Centrale sarà infatti la ripresa e confronto con le teorie dell'estetica della lettura elaborate all'interno della cosiddetta Scuola di Costanza. Infine, nell'ultima sezione, mostreremo uno specifico allargamento delle intuizioni relative alla sola capacità refigurativa finzionale e prospettando alcune conclusioni provvisorie di cosa possa essere considerata in generale una performatività della narrazione (cfr. *infra* §3.3).

[1] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 15.

3.1. Una teoria del tempo raccontato

3.1.1. Raccontare la metafora: una performatività in termini narrativi

Per tessere una continuità fra le analisi del capitolo precedente e quelle che ci accingiamo a proporre in questo è necessario notare la vicinanza tematica (oltre che cronologica) che lega *La metafora viva* e *Tempo e racconto*. Essa – come è noto – è riconosciuta esplicitamente da Ricœur, che riconosce una «gemellarità» delle due opere in virtù del fatto che entrambe tematizzano il fenomeno dell'innovazione semantica e della referenzialità: l'una a livello dell'enunciato, l'altra a livello degli «atti linguistici che hanno dimensione uguale o superiore alla frase».[2]

Queste annotazioni risultano tuttavia talmente esplicite nella stessa pagina ricœuriana che poco potrebbe aggiungere un loro ulteriore commento critico. È proprio poggiandosi su questa chiarezza, tuttavia, che è possibile soffermarsi dal punto di vista di un'indagine estetica su un aspetto dell'analisi ricœuriana che rischierebbe altrimenti di passare inosservato, soprattutto laddove ci si limitasse a leggere le analisi di *Tempo e racconto* come un mero «allargamento» di quelle proposte ne *La metafora viva*.

Già nel precedente capitolo notavamo infatti che, secondo Ricœur, l'enunciato metaforico può mostrare la sua propria performatività solo se inserito all'interno di una «rete complessa di enunciati»: «è l'opera poetica presa come un tutto – il poema – quella che proietta un mondo»;[3] e ancora: «possiamo aspettarci che la funzione referenziale della metafora sia portata da una rete metaforica piuttosto che da un enunciato metaforico isolato».[4]

In altre parole, dovremmo dire che Ricœur può riconoscere qualcosa come una performatività metaforica solo se la metafora stessa viene riconosciuta all'interno di una struttura narrativa più complessa rispetto alla sola enunciazione: una «metafora continuata» o, meglio, una «rete metaforica», che struttura «certi aspetti compositivi e di ordine mancanti ai drammi della vita quotidiana».[5] Ne *La metafora e il problema centrale dell'ermeneutica*, testo preparatorio a *La metafora viva*, Ricœur insiste dunque su questo punto (e prima di *Tempo e racconto*), mettendoci sulla strada di intendere meglio il legame fra *La metafora viva* e *Tempo e racconto* dal punto di vista estetico: l'idea cioè che la performatività metaforica sia tale solo quando prende in considerazione il suo inquadramento narrativo.[6]

Se infatti, come abbiamo visto, il potere della metafora si raccoglie intorno alla sua capacità di innovare linguaggio e l'esperienza, d'altro canto, questa stessa capacità non potrà essere compresa come innovazione assoluta, ma come

---

[2] *Ivi*, p. 7.
[3] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 320.
[4] *Ivi,* p. 321.
[5] *Ivi,* p. 322 (*trad. leggermente modificata*).
[6] P. Ricœur, *La metafora e il problema centrale dell'ermeneutica*, cit., pp. 99-100. Riprenderemo nell'ultimo capitolo di questo lavoro il posizionamento di Paul Ricœur rispetto alla tradizione dell'ermeneutica filosofica (cfr. *infra* §5.3.3), sul quale la critica ha già ampiamente dibattuto. Ci limitiamo in questa nota, invece, a ricordare che, in questa fase matura del pensiero dell'autore, la sua proposta ermeneutica si può definire nei termini di un'ermeneutica «critica»: ad un tempo sia ad essere un metodo filosofico affiancato ad altri, sia la cifra stessa del suo filosofare (per esempio in J. Greisch, *L'age herméneutique de la raison*, Cerf, Paris 1985; e J. Greisch e R. Kearney (a cura di), *P. Ricœur. Les métamorphoses de la raison herméneutique*, Cerf, Paris 1991; entrambi citati in D. Frey, *Presentazione*, in P. Ricoeur, *Ermeneutica*, cit., pp. 15-20). In ogni caso, il suo peculiare posizionamento lo distanzia tanto dagli approcci classici, volti a ritrovare nel testo un'intenzione sepolta del suo autore, quanto a piegare le risorse delle scienze dell'interpretazione ad una più ampia e diretta interrogazione ontologica. Entrambi i punti sono ben chiari nel celebre P. Ricœur, *Il compito dell'ermeneutica partendo da Schleiermacher e da Dilthey*, in P. Ricœur, *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano 2021, pp. 71-96, riprese poi in P. Ricœur, *«Logica ermeneutica»?*, in P. Ricœur, *Ermeneutica*, cit., pp. 105-158. Da questo punto di vista, allora, l'idea che il *proprium* dell'interpretazione risieda nel confronto fra il mondo del testo e quello del lettore ben simbolizza questo tratto *critico* dell'impostazione ricœuriana: non intenzionata a ritrovare nell'autore il significato del testo, né piegata alla discussione delle sue sole condizioni ontologiche, ma appunto interessata alla tematizzazione di questo continuo processo di mediazione fra l'identità del lettore e del suo mondo e l'alterità presentata da quello del testo. Una trattazione completa di questa idea è ben esplicitata in V. Busacchi, *Per un'ermeneutica critica. Studi su Paul Ricœur,* Rubbettino 2011.

innovazione relativa alle significazioni che già concorrono a costituire un determinato mondo, rafforzandole o modificandole.[7] Con Ricœur:

> Se è vero che il poema crea un mondo, esso richiede un linguaggio che preservi ed esprima il suo potere creatore nei contesti specifici. Se teniamo insieme la *poiesis* del poema e la metafora in quanto significazione emergente, daremo senso all'una e all'altra nel medesimo tempo: alla poesia e alla metafora.[8]

All'interno di questo discorso, si comprende dunque meglio il legame specifico che unisce metafore e racconti dal punto di vista estetico. Se, infatti, la dimensione estetica della metafora è stata anzitutto riconosciuta nel suo potere di «mettere sotto gli occhi» nuove significazioni del mondo, occorre allo stesso tempo osservare come tale potere risulti effettivo solo se situato all'interno del *riconoscimento di una rete abitudinaria del loro impiego* – di una certa narrazione.

In termini ermeneutici, metafore e racconti vengono messi così in relazione attraverso il confronto, che entrambi propongono, fra il mondo proposto dal testo e quello del lettore. Peraltro, già ne *La metafora viva*, lo stesso Ricœur ricorda come questa reciproca istruzione tra metafora e racconto consenta di pensare la metafora – seguendo anche Beardsley – come un «poema in miniatura», richiamando la nozione di «opera», che avevamo già notato essere centrale nell'approccio ricœuriano all'estetica: «la spiegazione della metafora deve – infatti – servire come banco di prova (*test case*) per un problema più vasto, quello della spiegazione applicata all'opera, a sua volta presa come un tutto. In altri termini, la metafora è presa come un poema in miniatura […]».[9]

Per delineare con maggiore precisione, dal punto di vista estetico, il terreno comune che unisce metafore e racconti, occorre tuttavia riconoscere che esso viene tematizzato dall'autore nei termini di una vera e propria produttività del racconto e non solo di una sorta di appoggio della capacità di innovazione metaforica su una narrazione preesistente.

Se infatti, già in quel contesto, Ricœur si appellava alla nozione aristotelica di *mimesis* per esplorare la forza performativa della metafora, in *Tempo e racconto* egli intenderà così pensare con questa nozione una vera e propria teoria della capacità produttiva del racconto, che retroagisce su quella stessa proposta nella metafora. In altre parole: l'appello alla capacità mimetica della metafora fa uso di una nozione – la «*mimesis*» – che Ricœur elabora solo in *Tempo e racconto*. Ci dovremo allora chiedere, con Ricœur, se il racconto non metta a tema «una mutua e profonda affinità tra il progetto di far apparire le azioni umane migliori di quanto sono e la procedura speciale della metafora che sopraeleva il linguaggio al di sopra di se stesso».[10]

---

[7] Torneremo più avanti su questo punto, rilevando la discendenza del discorso ricœuriano dalla declinazione storico-fenomenologica di Whilelm Schapp (cfr. *infra* §3.1.1). Per ora possiamo limitarci a notare che la costituzione di un mondo è un processo pensato da Ricœur in termini innanzitutto narrativi, basandosi sull'idea che la rete di significati di cui il mondo consta è una rete di mutui rimandi; di rimandi, cioè, che debbono essere pensati come storie potenziali o effettive, quando vengano tematizzate. Per una tematizzazione più completa di questo punto rimandiamo ai due volumi di Francesca Cattaneo, che verranno comunque ripresi anche nel corpo del testo. In. F. Cattaneo, *Azione e narrazione. Percorsi del narrativismo contemporaneo*, Vita e Pensiero, Milano 2008; e F. Cattaneo, *Etica e narrazione. Il contributo del narrativismo contemporaneo*, Vita e Pensiero, Milano 2011. Per una trattazione più ampia si rimanda invece alla collettanea, di recentissima pubblicazione, sui rapporti fra filosofia e teorie della narrazione. In L. Franchi, D. Nucilli e M. Stucchi, *Filosofia e narrazione. Tra fenomenologia, letteratura e storia del pensiero,* Krill Books, Lecce 2025.

[8] *Ivi*, p. 102.

[9] *Ivi*, p. 100; e P. Ricœur, *La metafora viva*, cit. pp.124-125.

[10] P. Ricœur, *La metafora e il problema centrale dell'ermeneutica*…, cit., p. 103.

3.1.2. Costruire una narrazione: la *mimesis*

La ripresa e trasformazione del concetto artistotelico di *mimesis* costituisce uno dei punti focali di *Tempo e racconto*. Nell'ampia trattazione che l'autore fornisce dell'argomento, essa rimane del tutto funzionale ad inquadrare un'indagine sulla narrazione dell'esperienza intesa come *esperienza del tempo*, sottolineando che «*il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e che un racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale*».[11]

Al di là di una discussione filosofica della tesi in sé, è però necessario soffermarsi sull'articolazione interna della trattazione ricœuriana della *mimesis*, poiché abbiamo visto essere in essa che l'autore pensa la produttività intrinseca della metafora e, più in generale, del racconto stesso. Nella sua analisi, dunque, noi ritroveremo anche l'inquadramento teorico generale grazie al quale poter circoscrivere una performatività «narrativa».

Così, i prodromi della trattazione ricœuriana della *mimesis* sono già ben chiari all'inizio del capitolo secondo del primo tomo di *Tempo e racconto*, quando l'autore si impegna in una ricostruzione dei passi della *Poetica* di Aristotele che insistono sulla relazione fra *mimesis* e *mythos*.

> Tale quasi identificazione è confermata mediante la formula: «Così dunque mimesi dell'azione è l'intrigo» (1450 a I). È questo testo che ormai ci farà da guida. Esso ci impone di pensare insieme e di definire reciprocamente l'imitazione o la rappresentazione dell'azione e la connessione dei fatti. Grazie a tale equivalenza viene esclusa qualsiasi interpretazione della mimesis aristotelica in termini di copia, di replica dell'identico.[12]

L'insistenza sulla lettura della *mimesis* in quanto *produttrice di una connessione fra i fatti* giustifica l'idea che, per Ricœur, l'attività mimetica debba essere pensata innanzitutto nel suo carattere *configurativo* più che reduplicativo. Si tratta più di tematizzare come accostiamo gli eventi, che di come ne forniamo degli indizi per il loro mero riconoscimento a livello narrativo. D'altra parte, l'immediata specifica aristotelica del correlato della *mimesis* – *l'azione* (*mimesis praxeos*) – induce Ricœur a pensare che l'operazione di associazione di fatti non possa mai essa intesa formalisticamente, ma solo nel continuo confronto con *ciò di cui* il racconto si fa narratore, la sua referenza.[13] Per questo, Ricœur ricorrerà in tutto *Tempo e racconto* ad un «vocabolario husserliano» per definire l'oggetto della *mimesis* – parlando appunto dell'azione in quanto suo «correlato intenzionale».

---

[11] P. Ricœur, *Tempo e racconto I,* cit., p. 91. La sintesi più efficace di questa posizione si deve in tempi relativamente recenti a László Tengelyi che giustamente mette in luce il carattere mediatore della posizione ricœuriana. Infatti, la considerazione del tempo storico *come effetto di rifigurazione di una narrazione* e non come figura di un più fondante tempo fenomenologico (Husserl-Heidegger) o epifenomeno di rapporti di materiali (Aristotele) ci mette sulla giusta strada per intendere il senso della posizione ricœuriana come tentativo di mediazione (e non risoluzione) fra quei due modi *per se* inconciliabili di intendere la temporalità. In L. Tengelyi, «Refiguration de l'expérience Temporelle Selon Ricœur», in *Archives de Philosophie*, 74 (4), (2011), pp. 611–28.

[12] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 62. Soprattutto Arist., *Poet.*, 1448 a – 1452 b, e in part 1450 a 1, dove egli riporta il passo in cui Aristotele esplicita che una sorta di equivalenza fra imitazione e composizione narrativa.

[13] A questo proposito, è la lunga nota decima di *Tempo e racconto I* che programmaticamente chiarifica la questione. Commentando Aristotele, Ricœur esplicita categoricamente il rifiuto di intendere la *mimesis praxeos* – l'imitazione dell'azione – nei termini strutturalistici di un significante (*mimesis-mythos*) e di un significato (*praxis*), come avevano suggerito i due importanti commentatori francesi della *Poetica* Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, che Ricœur qui tiene sottomano (Aristote, *La poétique*, Seuil, Paris 1980). Ancora una volta dovremo dunque rilevare che il primo bersaglio critico della teoria ricœuriana del racconto – come era già stato per la metafora – è l'ipotesi strutturalistica della chiusura dell'universo segnico rispetto alla tematizzazione della sua capacità di referenza. Al lessico di quell'approccio Ricœur sostituisce dunque dialetticamente quello della fenomenologia husserliana che «non esclude uno sviluppo referenziale». In P. Ricœur, *Tempo e racconto*, cit., p. 63, n. 10. Dal punto di vista estetico, questa impostazione consente di escludere ogni lettura formalistica della *mimesis* — una prospettiva che Ricœur stesso riprenderà criticamente in *Tempo e racconto II*, confrontandosi con alcune tra le più influenti elaborazioni dello strutturalismo narrativo, come la morfologia della fiaba di Vladimir Propp e la semiotica narrativa di Algirdas J. Greimas. In P. Ricœur, *Tempo e racconto II*, Jaca Book, Milano 2023, pp. 61-102. Con riferimento a V. Propp, *La morfologia della fiaba*, Einaudi, 2000; A. J. Greimas, *Del senso*, Bompiani, Milano 2001; A. J. Greimas, *Maupassant. La semiotica del testo in esercizio*, Bompiani, Milano 2019; e A. J. Greimas, *La semantica strutturale,* Guanda, Milano 2000.

Mimesis – sembra dunque suggerire Ricœur – è innanzitutto una questione complessa, irriducibile all'accezione abituale del vocabolo «imitazione».

Proprio per questo Ricœur individuerà due altre caratteristiche che costituiscono l'azione mimetica oltre la sua capacità configurativa (*mimesis* II): il suo vero e proprio carattere imitativo (*mimesis* I) e quello trasfigurativo (*mimesis* III). La composizione del terzo capitolo di *Tempo e racconto I* seguirà dunque questa complessità, indagando la generale nozione di *mimesis* secondo queste sue tre fondamentali caratteristiche.[14]

Così, proprio in nome della dichiarata cardinalità di *mimesis* II nella definizione di *mimesis*, ci rivolgiamo in primo luogo alla modalità con cui Ricœur ne tratteggia i contorni, per vederne poi rispettivi irraggiamenti verso l'esperienza di cui si fa imitatrice (*mimesis* I) e, successivamente trasformatrice (*mimesis III*). Solo in questa maniera sarà infatti possibile da un lato rispettare pienamente la volontà ricœuriana di leggere l'imitazione aristotelica in termini propriamente *configurativi* (e marcatamente linguistici) e dall'altro di non scadere in una deriva formalistica, che intenda l'atto di configurazione come l'operazione in cui risolvere tutta la complessità di *mimesis*. Dal nostro punto di vista, si tratterà allora di seguire questo sviluppo nella sua interezza, riconoscendo il luogo dove poter più fruttuosamente ricercare una performatività del racconto soprattutto nella sua capacità trasfigurativa, in *mimesis* III; ma senza dimenticare che tale performatività partecipa alla costituzione di una teoria della *mimesis* ben più complessa, che non può essere ridotta alla somma delle sue singole articolazioni, le quali acquisiscono senso soltanto nel riconoscimento della loro reciproca interrelazione. Dovremo dunque ripercorrerle, per apprezzare con maggiore contezza le modalità in cui un racconto si fa produttivo, anche al di là della sua capacità referenziale.

3.1.2.1. *Mimesis* II-Configurazione: la trama come operazione

Con l'espressione *«mimesis* II*»*, Ricœur intende l'attività mimetica (*mimesis*) colta nella sua capacità di «connessione di fatti».[15]

Tale attività si manifesta, in primo luogo, come la capacità degli avvenimenti di suggerire tra loro un nesso, concretizzabile nell'emergere di una loro «trama» o, in termini aristotelici, «intreccio».

In secondo luogo, tuttavia, Ricœur sottolinea che questo concetto deve non solo indicare la possibilità di individuare una trama negli avvenimenti, ma anche l'operazione secondo cui i fattori che costituiscono un'azione o una situazione si rendono omogenei e, quindi, relazionabili a livello della trama.

Dovremmo allora dire che Ricœur introduce con la nozione di «*mimesis* II» una tesi molto forte: agenti, fini, mezzi, interazioni, circostanze, risultati inattesi, etc... – tutti termini che ci servono abitualmente descrivere l'accadere – possono essere adatti a dar conto dell'esperienza perché svolgono *a livello narrativo* una funzione di comparazione fra elementi che a livello dell'accadere esperienziale non è scontato siano relazionabili. *Mimesis* II indica dunque l'operazione tramite cui gli elementi stessi dell'esperienza *divengono relazionabili* e, per così dire, *omogenei*. La configurazione non sarebbe dunque solo un'operazione di scelta degli elementi da cui una trama può essere ricavata dall'accadere. Più tecnicamente, dovremmo dire che Ricœur, con *mimesis* II, indica soprattutto un'*operazione qualitativa* di mediazione e solo derivativamente una *struttura* di relazione fra gli eventi – la loro trama:

---

[14] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 81.

[15] A partire da *Poetic.* 6.1450 a36. Aristotele in effetti rimarca che l'intreccio di un dramma, il suo *mythos*, è «la *mimesis* dell'azione». Facendo dunque leva su questo passo, Ricœur intende la traduzione di «*mythos*» nei termini dell'intrigo (*intrigue*), mimando l'inglese *plot* (trama). Cfr. P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 60, n. 4. Per un inquadramento generale sull'attenzione ricœuriana riservata ad Aristotele si rimanda a G. Cambiano, «Ricœur et Aristote, point de départ et terme de comparaison», in *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, 99 (4), (2015).

> Il concetto di intrigo ammette una più vasta estensione: includendo nell'intrigo complesso gli accadimenti penosi e tremendi, i colpi di scena, i riconoscimenti e gli effetti violenti, Aristotele identifica intrigo e configurazione che noi abbiamo caratterizzata come concordanza-discordanza. È questo aspetto che, in ultima analisi, costituisce la funzione mediatrice dell'intrigo.[16]

La *mimesis* si manifesta precipuamente come un *atto* configurante, ovvero come capacità di «prender-insieme» gli avvenimenti, tanto a livello di successione temporale quanto e soprattutto a livello delle loro stesse componenti: «l'atto di costruzione dell'intrigo organizza all'interno di proporzioni variabili due dimensioni temporali: una cronologica e l'altra non cronologica».[17] Da un lato, infatti, *mimesis* II indica una successione di eventi: l'«e poi, e poi…» tipico del narrare un avvenimento; dall'altro, però, essa conferisce al racconto un senso di totalità, in cui i suoi elementi costitutivi si integrano l'un l'altro.

L'atto configurante raggiunge, cioè, una centralità tale da porsi come dispositivo nel quale viene operata una radicale «sintesi dell'eterogeneo»: eterogenei, infatti, non devono solo essere considerati i fatti che vengono narrati (mettiamo insieme fatti diversi), ma anche i diversi caratteri di quegli stessi fatti e che – questa la pretesa di Ricœur – solo una configurazione narrativa può rendere omogenei. Questa interpretazione dell'operazione mimetica, ci permette così di chiarificare fin da ora un punto decisivo che emergerà nelle due interviste dedicate alla questione estetica.

Quando infatti già nel primo capitolo ipotizzavamo che essa si potesse raccogliere attorno all'idea di una dimensione performativa dell'opera-segno, specificavamo che tale dimensione performativa veniva pensata nei termini di una narrativizzazione della dottrina del giudizio riflettente di Kant (cfr. *supra* §1.4.1). D'altra parte, tale narrativizzazione del discorso kantiano poteva manifestare un carattere di oscurità e, quindi, di problematicità. Essa veniva certo derivata dalla critica gadameriana alla nozione di «Genio» e positivamente insisteva sull'attribuzione di una *comunicatività* propria dell'opera d'arte. Ricœur non sembrava però fornire in quel contesto una giustificazione al perché «narrazione» e «comunicazione» dovessero essere trattate come sinonimi. *Si lasciava,* cioè*, da parte un'analisi sul perché la comunicatività dell'opera d'arte dovesse essere letta in termini intrinsecamente narrativi* e non piuttosto, per esempio, più generalmente espressivi. Solo un accenno veniva fatto all'idea che tale narrativizzazione dell'opera dovesse essere pensata nei termini che in *Tempo e racconto* Ricœur dedicava alla discussione di *mimesis* II.[18]

Affrontando dunque ora tale concetto, riusciamo anche a capire più approfonditamente in cosa consista la declinazione narrativa della dottrina kantiana del giudizio riflettente. Abbiamo infatti insistito sul fatto che *mimesis* II, per Ricœur, indica un'operazione configurativa in cui viene ricavata una struttura unitaria – la trama – dall'eterogeneità degli eventi dell'esperienza. Abbiamo altresì insistito sul fatto che tale operatività non coincide con la sola scelta di ciò che può o meno fare parte di una trama narrativa, quanto piuttosto con un'operazione che rende *relazionabili* gli elementi che costituiscono l'accadere stesso. Solo in quanto storie descriviamo ciò che accade nei termini di un «prima» e di un «poi», di «fini» e di «messi», di «agenti» e di «azioni», peraltro collocando tutti questi elementi.

---

[16] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 110.
[17] *Ivi*, p. 111.
[18] P. Ricœur, *L'esperienza estetica*, cit., pp. 241-242.

Dovremmo dunque concludere che l'idea sottesa alla descrizione di *mimesis* II riguarda davvero la possibilità di pensare una forma di narrativizzazione della dottrina kantiana del giudizio riflettente. Ricœur, infatti, è esplicito nel ricondurre il meccanismo che governa il funzionamento di *mimesis* II all'operazione kantiana di schematizzazione.

> Risulta chiarissima la parentela tra questo «prender-insieme» che è proprio dell'atto configurante e l'operazione del giudizio secondo Kant. […] La parentela è ancora più grande con il giudizio riflettente che Kant oppone al giudizio determinante, nel senso che esso riflette sul lavoro di pensiero operante nel giudizio estetico di gusto e nel giudizio teleologico applicato a delle totalità organiche. L'atto dell'intrigo ha una funzione analoga in quanto ricava da una successione una configurazione.[19]

La comunicatività dell'opera d'arte potrà allora essere letta in termini innanzitutto narrativi perché – sostiene Ricœur – ci troviamo di fronte ad un vero e proprio «schematismo della funzione narrativa»: alla capacità di produrre un'«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».[20] Si capisce allora definitivamente perché Ricœur prediliga la non-figuratività dell'arte per spiegare il suo approccio tendenzialmente narrativo all'estetica: perché in essa risulta più chiaro che l'operazione configurante non ha tanto a che vedere con il riconoscere una *trama*, ma con la possibilità di «prender insieme» diversi elementi eterogenei e i loro specifici sensi, ricavandone una totalità sensata, di cui semmai il riconoscimento di una trama rimane il segno. Si dovrebbe dunque dire che una questione estetica, nell'analisi di *mimesis* II, si approfondisce in modo decisivo: in essa trova fondamento quel carattere produttivo che poi articolerà la capacità più specificamente produttiva del racconto e nel quale ne ricercheremo l'aspetto più propriamente performativo. Solo infatti se, preventivamente, ci si può basare su una dottrina della mutua comunicabilità fra esperienza e racconto, sarà poi possibile mostrare i modi in cui il racconto può intervenire sul darsi esperienziale stesso.

D'altra parte, nonostante queste doverose precisazioni, l'interpretazione operazionale della *mimesis* si scontra nella pagina ricœuriana con una questione fondamentale, irrisolvibile se rimaniamo ad un livello che la appiattisce alla sua sola capacità configurativa. In altre parole, la funzione «schematizzante» del racconto rimarrebbe uno strumento inutilizzabile se non si chiarisse con più precisione come può un racconto sorgere dall'esperienza, quali siano cioè le sue condizioni trascendentali di esistenza.

In termini più concreti, si tratta allora di porre la questione preventiva: che cosa può fare di un evento un evento *narrabile*? Quale sarebbe, cioè, la soglia minima di narrabilità dell'accadere esperienziale?

Di fatti, l'idea pur centrale che la capacità mimetica del racconto debba ricondursi all'atto configurativo e ad uno «schematismo della funzione narrativa» non ci consegna criteri adeguati per intendere verso che cosa essa debba orientarsi, suggerendo un pericoloso distacco fra narrazione ed esperienza.

Sebbene, infatti, il finale della trattazione di *mimesis* II regali al lettore alcune splendide pagine sulla capacità di *sedimentazione storica* propria dell'operazione configurativa,[21] esse non pervengono comunque a definire che cosa

---

[19] P. Ricœur, *Tempo e racconto I,* cit., p. 113.

[20] *Ivi,* p. 114.

[21] In questo contesto, Ricœur richiama il monumentale lavoro di Erich Auerbach (E. Auerbach*, Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Einaudi, Torino 2000). Sebbene in *Tempo e racconto* tale riferimento compaia solo *en passant*, se ne può cogliere il valore simbolico. Al di là della già citata disamina proposta da Rochlitz e Bouchindomme (R. Rochlitz e C. Bouchindomme, *«Temps et récit» de Paul Ricoeur en débat*, cit.) all'interno del campo poetico e linguistico, è infatti solo da relativamente poco tempo che una parte della critica letteraria ha iniziato a esplorarne le implicazioni teoriche nel proprio campo. Il primo momento significativo è dunque rappresentato dal convegno dedicato ai rapporti tra Ricœur e la teoria letteraria. In esso, proprio le nozioni di *mimesis* I e II sono state per la prima volta impiegate nell'interpretazione di scrittori di rilievo internazionale come Modiano, Simon e Rouaud, lasciando emergere il loro nesso fra memoria, identità e temporalità,

determini *apriori* l'orientarsi di una narrazione, né la possibilità di innovazione, qualora vi fosse già una narrazione stabilita.

A questo stadio dell'analisi, rimane infatti pericolosamente indeterminato cosa sia lecito narrare e, specificamente, cosa doveroso. In altre parole, rimane del tutto indeterminato quali siano le modalità specifiche secondo cui la narrazione incrocia «il fondo opaco del vivere», trasformandolo.

3.1.2.2. *Mimesis* I-Prefigurazione: oltre Heidegger

È dunque in questo senso che possiamo rivolgerci agli altri due aspetti della capacità mimetica del racconto. *mimesis* I e *mimesis* III, infatti, sono dei nomi coniati da Ricœur per intendere in che termini la capacità di *configurare* una narrazione si salda a ciò che viene prima e dopo di essa: al mondo che essa narra, prefigurato, e al mondo cui si rivolge, refigurato. Proprio in quest'ultima troveremo l'orientamento fondamentale per parlare di una performatività propria del racconto, costruita in un confronto serrato con la nozione gadameriana di *applicatio* (*Anwendung*).

Prima di procedere, è però necessario ribadire quanto già accennato, mostrando da un lato l'unità interna della teoria ricœuriana della *mimesis* e, dall'altro, che una riflessione estetica incentrata sull'idea di performatività – in particolare della performatività narrativa – è in realtà possibile solo riconoscendone le condizioni di possibilità in una più ampia teoria che intreccia esperienza e narrazione. Così, in *mimesis* I Ricœur sottopone al lettore una discussione circa il collegamento che lega il carattere operazionale di *mimesis* e ciò di cui essa si fa, per dir così, copia: l'esperienza stessa.

Anche in questo caso l'autore intende mettere a fuoco la specifica complessità di questo concetto, fugando il pregiudizio che lo equipararebbe all'idea di fornire una *fotocopia* narrativa del mondo. Non solo, infatti, *mimesis* non lo potrebbe poiché coincide con la «capacità di strutturare una composizione di fatti» (*mimesis* II), ma anche perché, quand'anche la si considerasse nel suo carattere imitativo, essa non sarebbe animata dalla volontà di reduplicarli narrativamente.

secondo una logica tipicamente ricœuriana (*L'héritage littéraire de Paul Ricœur*, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 en collaboration avec le CRAL (EHESS/CNRS), 17-19 giugno 2010). Gli atti sono pubblicati in M. Cambron (a cura di), «L'héritage littéraire de Paul Ricœur», *Fabula / Les colloques*, 2, 2013 URL: https://www.fabula.org/colloques/sommaire1852.php, (consultato il 3 giugno 2025). Questo interesse è poi continuato attraverso la pubblicazione, nel 2021, del trentanovesimo *Cahiers de Narratologie* dove, sotto la direzione di Raphaël Baroni e Adrien Paschoud, vengono esplorati i contributi della teoria ricœuriana della *mimesis* per la narratologia contemporanea. (R. Baroni e A. Paschoud, «L'héritage de Ricoeur : du récit à l'expérience», *Cahiers de narratologie,* 39, (2021)). Così, viene non solo esplicitata la volontà di fare cerniera, attraverso Ricœur, dell'approccio francofono e angloamericano alla teoria del racconto, ma anche quella di riconoscere l'influenza ricœuriana in alcune delle riflessioni narratologiche più importanti degli ultimi decenni. In questa direzione, si ricorda come la trilogia di *Tempo e racconto*, pubblicata tra il 1983 e il 1985, sia stata rapidamente tradotto in inglese, consentendo così alla proposta narrativo-ermeneutica ricœuriana di esercitare un'influenza significativa sugli sviluppi fondamentali della narratologia contemporanea, dalla nozione di *experientiality* al centro della narratologia naturale di Monika Fludernik, fino alle prospettive cognitive di seconda generazione, come quelle illustrate nei lavori di Marco Caracciolo (M. Fludernik, *De la narratologie naturelle: une synthèse rétrospective*, in S. Patron (a cura di), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2018, pp. 69-94; e M. Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin, De Gruyter 2014). Proprio all'interno di questo interesse è dunque stata dedicata un'attenzione specifica al rapporto fra la teoria della *mimesis* ricœuriana e quella auerbachiana (P. Ricœur, *Tempo e racconto I,* cit., p. 114-115). Nonostante la differente declinazione che della nozione di *mimesis* hanno dato i due pensatori, Ricœur riconosce al critico e filologo tedesco l'idea di una storicizzazione dello «schematismo narrativo», irriducibile ad unitarietà e, anzi, dialetticamente in contrasto fra molteplici tradizioni narrative «ebraica e cristiana, ma anche celtica, germanica, islandese, slava». Lo nota con particolare riferimento ai rapporti fra teoria della *mimesis* e della referenza R. Talamo, *Mimesis e referenza tra Auerbach e Ricœur*, in R. Castellana (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Artemide, Roma 2009, pp. 145-151.

Più precisamente, si tratta di intendere che la possibilità di generare un intreccio narrativo (*mimesis* II) «è radicata in una pre-comprensione del mondo dell'azione: delle sue strutture intellegibili, delle sue risorse simboliche e della sua natura temporale».[22]

L'attività mimetica, cioè, più che configurarsi come un'attività di copia del mondo, si pone come *esplicitazione dei nessi* che ne strutturano la precomprensione e che abbiamo fatto nostri, pur non tematicamente, nell'esperienza abitudinaria di esso.[23] All'origine, è infatti la precomprensione delle strutture che concorrono a rendere il mondo abitabile e fruibile, disponibile per un'azione sensata. Come vedremo nel prossimo capitolo (cfr. *infra* §4.3.2), Ricœur aveva già infatti sviluppato in quegli anni compiutamente l'idea di una «semantica dell'azione»: di un'azione, cioè, la cui comprensione presuppone una continuità fra le sue strutture fenomenologiche e l'analisi linguistica che ne questiona il loro significato a livello narrativo. Su tutte, Ricœur si spinge infatti a sostenere che la stessa nozione di «azione» si debba distinguere dal mero movimento fisico proprio perché essa presenta una strutturale possibilità di esplicitazione *in termini narrativi*. Siamo all'origine di quella che, con altri autori, potremmo definire una tesi continuista della narrazione dell'esperienza: l'azione diventa comprensibile perché è permeata di moduli narrativi; una narrazione, a sua volta, diventa comprensibile perché procede dal fatto che abbiamo una comprensione preventiva, in termini narrativi, dell'agire.

> Ogni racconto presuppone da parte del narratore e del suo uditorio una familiarità con termini quali agente, fine, mezzo, circostanza, aiuto, ostilità, cooperazione, conflitto, successo, scacco, ecc. In tal senso, la frase narrativa minima è una frase di azione del tipo **X** fa **A** in queste o quelle circostanze e tenendo conto del fatto che **Y** fa B in circostanze identiche o diverse.[24]

D'altra parte, sottolineare questa familiarità non è sufficiente per Ricœur. Essa fornisce solo quella che l'autore chiama una *paradigmatica* dell'azione o, più precisamente una «fenomenologia implicita o esplicita del fare». Tale paradigmatica, infatti, rimarrebbe in qualche modo incompleta finché non divenisse capace di tematizzare gli aspetti *discorsivi* propri dell'azione. Si tratta, cioè, non solo di sviluppare un'analisi statica sulla continuità fra azione e narrazione, ma anche genetica, tematizzando il modo in cui scegliamo la scansione degli elementi che concorrono a costituirne il racconto. «Comprendere l'azione» significherà, dunque, non solo riconoscere che l'utilizzo di determinati termini è trasversale ad una fenomenologia dell'agire e all'analisi linguistico-narratologica di un racconto, ma farla più radicalmente risalire alla sua struttura narrativa: alla tematizzazione del suo «prima questo e poi questo». Analizzare fini, agenti, mezzi non è infatti sufficiente a rendere il carattere consequenziale dell'agire, né a restituirne il processo di combinazione tramite cui scegliamo di caratterizzare la narrazione di un'azione attraverso *alcuni* fini, *alcuni* agenti, *alcuni* mezzi.

Da questa critica, emerge allora anche il punto che in questa sede più di tutti ci interessa, poiché ci aiuta a tessere quel legame fra *mimesis* II e I, decretando una soglia di narrabilità minima dell'azione e, con essa, la condizione che mette in moto il racconto, la sua specifica produttività. Per Ricœur, infatti, il rendersi intelleggibile dell'azione può

---

[22] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 94.

[23] In questo senso è dunque notevole notare la convergenza con uno dei più importanti estetologi contemporanei, studioso dello sviluppo storico della nozione aristotelica di *mimesis*: Stephen Halliwell. Nonostante, infatti, la tripartizione di *mimesis* sia una specifica rilettura ricœuriana del testo aristotelico, l'autore anglosassone riconosce al pensatore di Valence l'idea di aver richiamato, nel concetto novecentesco, la complessità del dettato aristotelico sull'argomento, irriducibile all'interpretazione neoclassica che faceva coincidere *tout court* la nozione di «*mimesis*» con quella di «imitazione». In S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, Aesthetica, Milano 2009, pp. 156 e ss.

[24] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 96; e P. Ricœur, *La semantica dell'azione*, Jaca Book, Milano 2017.

essere inteso in termini di configurazione narrativa solo se quest'ultima è orientata verso «le risorse *simboliche* del campo pratico».

In altre parole, secondo Ricœur, l'azione di cui la narrazione si fa imitatrice si struttura non attorno a qualunque aspetto riconoscibile dell'agire umano, ma solo a quelli risultano *culturalmente rilevanti*: sono essi i segni, le regole e le norme che vengono innanzitutto trasportate in una narrazione confermandole, o questionandole.[25] Solo nell'esistenza di questi nuclei di significazione pre-narrativi, infatti, è possibile rendere conto del riconoscimento di agenti, fini, mezzi etc., che ad essi vengono subordinati.

Ecco, inoltre, perché *mimesis* II potrà installarsi su *mimesis* I, senza confondersi con essa: entrambe condividendo l'idea di un'ordinabilità dell'esperienza, la prima si impegna ad esplicitare narrativamente i nessi che – certamente in modo più vario – la prima propone solo a livello pre-tematico e condiviso a livello della cultura:

> Prima d'essere testo, la mediazione simbolica possiede una trama, una orditura. Comprendere un rito vuol dire situarlo entro un rituale e quest'ultimo in un culto e, via via, nell'insieme delle convenzioni, delle credenze e delle istituzioni che formano il dispositivo simbolico della cultura.[26]

Ricœur si spinge addirittura ad ammettere che l'azione diviene propriamente *leggibile* poiché un determinato ordinamento simbolico agisce come «interpretante interno» delle azioni e dei comportamenti. In altre parole, l'azione manifesta la sua struttura narrativa «nella misura in cui i simboli, intesi come interpretanti, forniscono le regole di significato in funzione delle quali un certo comportamento può essere interpretato».[27] L'organizzazione stratificata di una cultura si manifesta e manifesta dunque in simboli che, allo stesso tempo, suggeriscono delle regole per interpretare l'agire stesso ed eventualmente esplicitarlo a livello narrativo.

D'altra parte, dovremmo anche dire che la sottolineatura di una rilevanza simbolico-normativa pre-tematica dell'azione non è il solo aspetto che Ricœur mobilita per pensare il nesso azione-narrazione. Anche quest'ultimo appello all'interpretazione interna non è infatti ancora direttamente un appello all'esplicitazione narrativa dei simboli che concorrono a strutturale implicitamente una cultura. Essa stessa si inserisce, piuttosto, all'interno di un quadro più ampio che concorre a fondare la tesi continuista della mutua comunicabilità di azione e racconto, laddove l'idea di interpretazione qui mobilitata è quella che insiste meno pretenziosamente sull'interpretazione di un comportamento, che su quella di un testo.

L'idea, infatti, che esista una continuità fra azione e racconto – che essa abbia degli strutturali criteri di *leggibilità* – si completa solo specificandosi ulteriormente nei termini di una questionabilità a livello del piacere estetico che la lettura di una certa narrazione suscita:

> Che ne sarebbe, in particolare, della pietà che Aristotele ha insegnato a collegare con la sventura immeritata, se il piacere estetico venisse ad essere dissodato da ogni forma di simpatia e di antipatia per la qualità etica dei caratteri? In ogni caso, bisogna sapere che questa eventuale neutralità etica dovrebbe essere conquistata mediante una dura lotta con un aspetto che originariamente inerisce all'azione: e cioè l'impossibile neutralità etica.[28]

[25] P. Ricœur, *Tempo e racconto I,* cit., p. 97.
[26] *Ivi,* p. 99.
[27] *Ivi*, p. 100.
[28] *Ivi*, p. 101.

Ciò che qui dice Ricœur mette l'accento su un aspetto che la critica non ha spesso recepito completamente: sulla reazione critica che il piacere estetico può fornire di un dato ordine simbolico e che invece risulterà fondamentale per un'indagine sull'estetica ricœuriana. Il nesso fra azione e racconto, infatti, non solo si basa sul riconoscimento di certi elementi comuni all'azione e al racconto, né sull'orientamento che simboli e norme forniscono di tali elementi; esso si nutre piuttosto anche del fatto che tale orientamento suscita una reazione emotiva nel lettore, esattamente come un'azione suscita una reazione in chi ne prende parte.

Il piacere estetico che proviamo di fronte ad una data configurazione narrativa, si darà allora non come una mera contingenza dell'atto configurativo, ma come il «laboratorio nel quale l'artista realizza, in termini di finzione, una sperimentazione con i valori», tematizzando in modo specifico il divenir-questionabile di un dato ordine simbolico.[29] Ritorneremo su questo punto che già ci dà a vedere la direzione dove Ricœur intende condurre le sua analisi in fatto di estetica: in una declinazione effettuale e performativa del nesso fra esperienza e narrazione (cfr. *infra* §3.3.1).

Infatti, in accordo al modo di procedere ricœuriano, dovremo ancora una volta riconoscere che questo accenno all'*effettualità* del racconto, viene trattato in modo del tutto subordinato alla tesi di più ampio respiro sviluppata in *Tempo e racconto:* articolare azione e narrazione significa insistere su un'indagine di una *temporalità* sviluppabile solo come temporalità ricondotta alla sua articolazione narrativa. In questo contesto, dovremmo dunque considerare il richiamo all'effettualità del racconto. A livello fondazionale, infatti, secondo Ricœur, è perché innanzitutto nell'azione esistono delle «strutture temporali che richiedono la narrazione» che propriamente sorge un processo configurativo. In particolare, è la nozione heideggeriana di «intra-temporalità» (*Innerzeitigkeit*) a strutturare questa tesi: l'idea di tempo in quanto «ciò "in" cui noi agiamo quotidianamente» ma nella quale, per la prima volta, viene introdotta la sfumatura esistenziale del «prendersi cura (*Besorgen*):

> L'«ora» esistenziale è determinato dal presente del prendersi cura che è un «rendere presente», inseparabile da «aspettare» e «ritenere». È soltanto per il fatto che, nel prendersi cura, la Cura tende a contrarsi nel rendere-presente, e a cancellare la sua differenza nei confronti dell'attesa e della ritenzione che l'«ora», così isolato, può diventare la preda della sua rappresentazione come un momento astratto.[30]

Proprio su questa ripresa heideggeriana dovremo allora concentrarci, riconoscendo in che modo l'intuizione circa un'effettualità del racconto rientra all'interno di questo inquadramento ontologico. Come infatti vediamo, nonostante il richiamo ad una fondazione ontologica dell'analisi di *mimesis*, Ricœur si mette a debita distanza dalla posizione di Heidegger. Avrebbe dunque ragione Lelièvre, quando affronta il rapporto Heidegger Ricœur sulla temporalità in termini non continuistici.[31]

---

[29] *Ibidem.* (*trad. leggermente modificata*)

[30] *Ivi,* p. 106.

[31] La riconduzione che Heidegger opera della temporalità ordinaria ad una temporalità più originaria (*Zeit*) è segnata dal riconoscimento dalla struttura esistenziale della cura (*Sorge*) e del prendersi-cura-di (*Besorgen*). Tale riconoscimento permette a Ricœur di fondare ad un primo livello ontologico affinché, agli occhi di Ricœur, qualcosa diventi propriamente narrabile: questo qualcosa è infatti ciò di cui abbiamo cura e la cui narrazione, per questo, ci si dà come rilevante. L'intra-temporalità garantisce così a Ricœur che l'operazione mimetica si fondi in nell'essere temporale della precomprensione «comune al poeta e al suo lettore»: una comune struttura temporale di garantire il darsi non indifferente del mondo, ma secondo la relazione di cura con esso. Per un inquadramento generale della questione rimandiamo dunque al monumentale lavoro di I. Romer, *Das Zeitdenken Bei Husserl, Heidegger Und Ricœur*, Springer, Berlin 2010. Per parte nostra, notiamo però che il discorso heideggeriano non si ferma a questo primo gradino di caratterizzazione, anch'esso da ricondursi ad una dimensione ontologica ancor più fondamentale: la temporalità riconosciuta come essenza dell'uomo (la *Zeitlichkeit* del *Dasein*) (in M. Heidegger, *Essere e Tempo*, cit., pp. 478-549 (§§65-71); e anche M. Heidegger, *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano 1998), indagabile anche *per se* e secondo uno schema gerarchico (*Zeit* → Innerzeitigkeit → *Zeitlichkeit*). Il monumentale lavoro di Greisch riconosce bene il punto, e tanti altri ne hanno fatto eco

L'utilizzo della riflessione del filosofo tedesco non è infatti, per il pensatore di Valence, atto a risolvere lo studio di *mimesis* I in un'analisi meramente ontologica. Non sono pertanto le analisi sulla struttura della temporalità originaria (*Zeitlichkeit*) o della storia (*Geschichtlichkeit*) ad essere richiamate da Ricœur, quanto il *primo* momento in cui il tempo si struttura come relazione di Cura. A livello procedurale, non stupisce tale posizione. Questa, come è noto, è infatti la cifra metodologica e stilistica della celebre «via lunga» ricœuriana, opposta al tentativo – heideggeriano prima e gadameriano poi – di risolvere a livello ontologico-ermeneutico il necessario confronto con le Scienze dello Spirito. Microscopicamente, però, questo punto assume una rilevanza anche per la nostra discussione di *mimesis*. La ritrosia ricœuriana a risolvere le analisi di *mimesis* in un'interrogazione ontologica dovrebbe, cioè, non solo essere intesa come manifestazione di un indirizzo generale di pensiero, ma anche come un'articolazione specifica della sua teoria della narratività.

Il rifiuto di risolvere la discussione sul rapporto azione-narrazione in una riflessione sulle strutture ontologiche della temporalità, ci rende infatti attenti ad uno degli aspetti essenziali per delineare i contorni della questione estetica relativamente alla teoria ricœuriana del racconto: anche a livello di un'analisi ontologica sulla temporalità, Ricœur sembra insistere sull'idea che il processo mimetico riguarda non solo la modalità di *produzione* di una narrazione, ma anche quelle della sua *fruizione*. O meglio, essa riguarda la modalità di produzione di una narrazione considera la sua strutturale apertura ad un fruitore.

Rifiutando un approccio *à la Heidegger*, Ricœur mette infatti il lettore su un'altra via rispetto a quella dell'approccio ermeneutico-ontologico per intendere la continuità fra azione e narrazione e, in definitiva, per intendere la stessa ontologia dell'opera d'arte. Essa non dovrebbe essere considerata, cioè, come una struttura in cui «*la* verità dell'essere si storicizza», quanto come una struttura segnica in cui viene tematizzata un'*apertura trasformativa sul mondo del fruitore*.[32]

Non si tratta, in altre parole, semplicemente di ricondurre l'articolazione tra tempo e racconto al disvelamento di un'ontologia della temporalità; né, tantomeno, di concepire tale temporalità come una successione lineare e invariabile di istanti – questo punto ovviamente era già stato criticato da Heidegger. Piuttosto, l'insistenza ricœuriana su un'ontologia della temporalità permeata dal «prendersi cura» (*Besorgen*) suggerisce che l'articolazione tra azione e narrazione – anche nel momento in cui se ne interroga il fondamento ontologico – debba essere ricondotta alla *varietà* con cui si manifesta questo stesso prendersi cura; cioè all'esplicitazione dei nessi che, in maniera mutevole, strutturano il nostro avere-a-che-fare con il mondo. Benché non in sé stessa estetica, dunque,

---

nel conteso critico italiano: l'ontologia è la preoccupazione cardine di *Essere e Tempo*, e lo rimarrà anche nei testi post-*Khere*. (in J. Greisch, *Ontologie et temporalité. Esquisse d'une interprétation intégrale de Sein und Zeit*, puf, Paris 1994; ma anche e soprattutto nel suo rapporto con la metafisica aristotelica E. Berti, *Scritti su Heidegger*, Petite Plaisance, Pistoia 2019; e F. Volpi, Heidegger e Aristotele, Bari, Laterza 2010). D'altra parte, ci sembra che il discorso di Ricœur adotti un'impostazione profondamente diversa, orientando il lettore non tanto ad un'ontologia, ma ad un'analisi sulla temporalità in stretta e funzionale correlazione con l'atto di narrare, attenta più a riconoscere la plurivoca di modi con la quale il tempo si dà narrativamente, rispetto ad una sua eventuale gerarchizzazione. È sufficiente, cioè, che il tempo non scorra anonimo, deducendo dal fatto stesso della narrazione la struttura dell'intratemporalità, ma senza per questo sposare l'intero impianto ontologico heideggeriano. Ci sembra dunque di poter concordare con Lelièvre *contra* Grondin e Dastur, presentando la riflessione ricœuriana sul tempo come divergente da quella di Heidegger: non una sua prosecuzione o una sua integrazione derivante dal «presunto fallimento del grande progetto di Heidegger in *Essere e Tempo*», quanto una sua possibile *alternativa narrativo-ermeneutica* (C. Bouchindhomme, *Limites et présupposés de l'herméneutique de Paul Ricœur*, in C. Bouchindhomme e R. Rochlitz (a cura di), *Temps et récit en débat*, cit., pp. 163-183). In S. Lelièvre, «Être, temps, et récit Ricœur après et contre Heidegger», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 11 (2), (2020), pp. 28-52. Le posizioni di Grondin e Dastur sono invece contenute in J. Grondin, «L'herméneutique positive de Paul Ricoeur. Du temps au récit», in *Revue de Métaphysique et de Morale* 3, (1993), pp. 413-427; e Françoise Dastur, «La critique ricœurienne de la conception de la temporalité dans Être et temps de Heidegger», *Archives de philosophie*, 74, (4), (2011), pp. 565-580.

[32] Il riferimento è evidentemente a M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in M. Heidegger, *Sentieri interrotti,* La nuova Italia, Firenze 1977, pp. 3-69

questa presa di distanza dall'impostazione heideggeriana è fondamentale per un'estetica. Sappiamo infatti bene il ruolo essenziale che il riferimento alla pagina heideggeriana giocava ne *La metafora viva*: esso fondava in modo inappellabile le analisi dedicate alla produttività metaforica all'interno di una teoria della referenza che, non solo era chiamata a distanziarsi da un'originale idea di significato inteso come affetto (Frye) tramite la ripresa della teoria della denotazione generalizzata (Goodman), ma anche si premurava di rafforzarla mostrandone il sostrato propriamente ontologico: un'eventualmente indagine sulla performatività dell'enunciato metaforico era, per questa via, forzatamente destinata a trasformarsi in un'indagine sull'ontologia heideggeriana della *Befindlichkeit*.

È dunque in questo senso che, anche nello specifico rispetto di una questione estetica, le analisi di *Tempo e racconto* superano quelle de *La metafora viva*, permettendo a Ricœur di resistere a quella che già egli definiva la «tentazione inevitabile» della filosofia di Heidegger, troppo direttamente interessata ad aprire una riflessione ontologica.

Il rifiuto di sposare *in toto* l'impostazione heideggeriana, infatti, ci permette di preparare già a livello ontologico una differente considerazione della questione estetica ricœuriana, permettendoci di vedere una differente sensibilità – più esplicita – per gli aspetti produttivi del linguaggio: non solo la sua capacità generativa e referenziale, ma anche la costituzione intersoggettiva di tale referenzialità. Un'idea di performatività narrativa potrà così emergere con più naturalezza dalla riflessione ricœuriana di *Tempo e racconto*, riprendendo con più decisione quell'idea che il significato, in determinati momenti della comprensione narrativa, coincide con l'azione interpretativo-immaginativa a cui un racconto ci obbliga.

L'apporto del fruitore alla costruzione di una narrazione e la contingenza che ne deriva, dovranno allora essere considerati di pari importanza rispetto al processo produttivo di quella stessa narrazione. *Mimesis* non potrà dunque essere ridotta all'esplicitazione delle risorse simboliche dell'azione, ma dovrà anche tematizzare il fatto che essa si rivolga strutturalmente a qualcuno: occorre cioè considerare questo rivolgersi-a come parte integrante del processo mimetico.

In questo senso è dunque la stessa struttura della temporalità mobilitata da Ricœur a suggerire questo punto: essa impedisce di risolvere l'analisi dell'atto narrativo entro i limiti di una concezione ordinaria del tempo, lineare o "originaria", che aprirebbe la via a una visione unitaria dell'opera d'arte. Visione che, da parte sua, presuppone un'unica modalità di fruizione – la ripetizione o il disvelamento – come se l'opera potesse solo ricondurci, in modo univoco, a una comprensione «lineare» o «più profonda» della temporalità.

Al contrario, la temporalità a cui Ricœur fa riferimento è quella che ci rende consapevoli del fatto che l'azione non si dà mai in modo neutro, bensì secondo nuclei di senso e di interesse che richiedono di essere di volta in volta valutati dalla fruizione, singolare o comunitaria, del lettore. È in questo processo che emerge, in filigrana, l'intratemporalità come tratto costitutivo di una determinata configurazione narrativa.

Ciò che si impone come necessario tematizzare è, dunque, la specifica modalità con cui l'opera si rivolge al proprio lettore (o fruitore), giacché solo in questo rivolgersi-a si dà una comprensione piena dell'operazione mimetica e del suo radicamento temporale.

3.1.2.3. *Mimesis* III-Rifigurazione: il confronto con Gadamer (1/3)

Ci troviamo così a tematizzare l'ultima caratteristica della *mimesis*, che Ricœur definisce «rifigurazione» o appunto *mimesis* III e dove più di tutte possiamo riconoscere il riferimento teorico per parlare di una *performatività* narrativa

nella teoria ricœuriana del racconto. A livello ontologico, abbiamo visto, il campo è preparato da un'accoglienza con riserva della proposta ontologica heideggeriana, invece ben più presente durante la stesura de *La metafora viva*. Ed infatti, per inquadrare che cosa l'autore intenda con il termine «refigurazione», siamo immediatamente rimandati alla nozione ermeneutica di «*applicatio*» (*Anwendung*) elaborata da Hans Georg Gadamer nella seconda parte di *Verità e Metodo*.[33] In quelle pagine, il filosofo tedesco aveva infatti di mira l'idea che comprendere un testo non coincide in nessun modo con l'estrapolazione delle sue informazioni o delle intenzioni dell'autore, per poi elaborare normativamente la loro applicazione sulla vita del lettore. Piuttosto, si fa chiaro che comprendere un testo voglia dire riconoscerne la sua determinazione storica e, dunque, il fatto che quella stessa comprensione non sia che un effetto della storia di quel medesimo testo, alla quale chi prova a comprenderlo è inevitabilmente soggetto. È la celebre nozione di «storia degli effetti» (*Wirkungsgeschichtliches*) tramite la quale Gadamer pensa il determinarsi della comprensione – il sapere questo o quello – solo in quanto *effetto* della sua appartenenza storica e dell'appartenenza storica dell'oggetto interpretato. In questo modo, tematizzare un momento di «*applicatio*» (*Anwendung*) nella teoria della *mimesis* permette di attirare l'attenzione sul momento in cui testo e lettore si incontrano, per riconsegnare tale incontro alla «storia degli effetti» di un determinato testo. In ultima istanza, infatti, comprendere un testo vorrà dire commisurarsi con la situazione storica in cui quella stessa comprensione si dà, pensando l'intero processo comprensivo – e i suoi stessi prodotti – all'interno di un più ampio *riconoscimento di appartenenza*. Si tratta cioè di intendere la comprensione di un interpretato nei termini di una «fusione di orizzonti» fra l'interpretante e l'interpretato: il momento in cui le singole determinazioni della comprensione si riconoscono appartenenti alla storia degli effetti di un determinato testo.

> La coscienza storica deve prender consapevolezza del fatto che nella pretesa immediatezza con la quale essa si mette davanti all'opera o al dato storico, agisce anche sempre, sebbene inconsapevole e quindi non controllata, questa struttura della storia degli effetti. […] Questa decide anticipatamente di ciò che si presenta a noi come problematico e come oggetto di ricerca, e noi dimentichiamo la metà di ciò che è, anzi dimentichiamo l'intera verità del fenomeno storico, nella sua immediatezza, come l'intera verità.[34]

Come si può notare, la nozione di applicazione e più in generale la riflessione sul comprendere vengono elaborate, per Gadamer, a stretto contatto con una riflessione sulla testualità. La comprensione di cui Gadamer parla è, infatti, quella di un testo. D'altra parte, come la critica ha da sempre messo in luce, per il pensatore tedesco la testualità è tanto un esempio con cui confrontarsi, quanto un *paradigma* per la nozione stessa di «comprendere». La prima sezione di *Verità e metodo* metteva infatti ben in chiaro che la riflessione sulla nozione di «comprendere» nascesse

---

[33] H. G. Gadamer, *Verità e metodo,* cit., pp. 635-645. Questa nozione risulta centrale alla proposta ermeneutica dell'autore e dell'ermeneutica in generale, configurandosi come una delle più originali di tutta *Verità e metodo*. Essa, infatti si modella sull'idea aristotelica adi *phronesis*, saggezza pratica, e su quella di comprensione di un testo biblico o giuridico in quanto *applicazione* di una legge divina o umana ad un caso particolare dell'esperienza. (H. G. Gadamer, *Verità e metodo,* cit., pp. 641-702). L'ipotesi di Gadamer è dunque il tentativo di universalizzare questo modello, ritenendo che lo stesso comprendere debba coincidere non solo con i processi *esplicativi* di un determinato testo, ma anche *applicativi*. Con Jean Grondin dovremmo allora sottolineare che comprendere non significa appropriarsi relativisticamente del senso di un testo, quanto piuttosto sforzarsi nella traduzione del suo senso per la nostra condizione storica attuale, così ad un tempo rispettandone e legandoci alla sua alterità radicale. (in J. Grondin, *Gadamer's Basics Understanding of Understanding*, in R. Dostal (a cura di), *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge University Press, 2002, pp. 36-51). Su questo punto, il commentatore aveva peraltro dedicato pagine importanti circa un decennio prima, in un volume dedicato proprio alla nozione di universalità nell'ermeneutica. In J. Grondin, *L'universalité de l'hermeneutique*, puf, Paris 1993, pp. 175-180. Recentemente, anche Romagnoli ha messo in luce questa dimensione del comprendere come «pratica etica» che non coincide con un'appropriazione del senso, quanto come una risposta ad esso (in E. Romagnoli, *Ermeneutica e decostruzione*, cit., p.103). Per l'influenza generale di questa nozione con la proposta ermeneutica ricœuriana si veda però recentemente anche T. Helenius, *Ricœur and Gadamer,* in T. George e G.-J. Van Der Heiden (a cura di), *The Gadamerian Mind,* Routledge, London 2022, pp. 275-287.

[34] H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp. 355-357.

da un progressivo inquadramento dell'esperienza dell'opera d'arte in generale negli elementi della comprensione *testuale*, permettendoci di apprezzare di quest'ultima la pretesa paradigmaticità, sicché «ogni opera d'arte, non solo letteraria, va compresa come ogni altro testo».[35]

Ricœur riprende dunque questo schema di ragionamento per pensare *mimesis* III. Nella nozione di «applicazione», il pensatore di Valence può infatti continuare a pensare la *mimesis* in termini narrativi anche per quanto riguarda il suo aspetto di *rivolgersi a*: essa non lascia cioè che l'impatto dell'opera sul fruitore sia un aspetto incomprensibile ed inessenziale per determinare l'ontologia dell'opera stessa. D'altra parte, la riconduzione che già Gadamer operava della comprensione dell'opera alla comprensione del testo, permette a Ricœur di non restringere le proprie analisi alla sola considerazione della nozione di *mimesis* testuale, quanto piuttosto di utilizzarla a sua volta come paradigma per parlare dell'opera d'arte in generale, fondando il passaggio dall'una all'altra e permettendo quella generalizzazione *estetica* delle riflessioni su *mimesis* che abbiamo già preso in considerazione nel primo capitolo. Seguendo la ripresa ricœuriana di Gadamer potremo dunque iniziare a considerare la sua teoria della *mimesis* nei termini più generali dell'opera d'arte: il testo si pone infatti non ingenuamente come un oggetto a cui ridurre ogni esperienza artistica, ma come il paradigma a cui ricondurre la comprensione dell'esperienza dell'arte.[36]

Avendo puntualizzato ciò, possiamo dunque notare un avanzamento decisivo rispetto alle analisi condotte ne *La metafora viva*. Tramite la lettura di Gadamer, infatti, la dimensione che abbiamo definito «performativa» dell'enunciazione metaforica può ora rendersi esplicitamente presente grazie alla ripresa critica della nozione gadameriana di *applicatio*.[37]

---

[35] *Ibidem*.

[36] È contenuta qui *in nuce* l'idea di un'ermeneutica applicabile ad altri dominii dell'esperienza estetica e quindi, forse oggi più urgentemente, a quello dell'immagine. Nonostante, infatti, in area italiana siano stati fatti eminenti tentativi per tessere i rapporti fra estetica ed ermeneutica, essi sono anche rimasti perlopiù legati ad un livello di discussione ontologico e persino metafisico. Ci riferiamo evidentemente alla proposta di L. Pareyson che, come dice P. D'Angelo, «travalica dunque, già nella sua prima formulazione nell'*Estetica*, il campo specifico dell'arte, […] fino a proporsi come ontologia ermeneutica. In L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988; e P. D'angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, cit., pp. 194-203. Come dunque osserva Michel, sembra che effettivamente l'ermeneutica sia rimasta «relativamente silenziosa» rispetto alle specifiche questioni sollevate da altri modelli comprensivi rispetto al testo (e, su tutti, a quello dell'immagine). Solo Gadamer sembrerebbe infatti assumere l'immagine come modello epistemologico in cui mettere effettivamente alla prova l'analogia con il comprendere testuale (H. G. Gadamer, *Verità e Metodo*, cit., pp. 291-310; un buon confronto, ancorché sintetico, si trova in S. Givone *Ermeneutica ed estetica*, in U. Perone (a cura di) *I sentieri della filosofia*, Rosenberg & Sellier, New York 2015, pp. 91-101). Ad oggi, rilevando questa importante lacuna nel pensiero ermeneutico, si segnala dunque il tentativo dello stesso Michel di discutere la legittimità dell'espressione «leggere un'immagine» – e anche se in direzione teorica opposta e ben più brevemente – quello di Daniel Arnaud, che ha insistito sulla priorità dell'"essere già dato" dell'opera rispetto a ogni suo successivo ricollocamento in altri contesti, intendendo ogni movimento interpretativo sull'arte come ricostituzione di questo «essere già là». Rispettivamente in J. Michel, *Lire les images. Herméneutique de l'art*, cit.; e D. Arnaud, «Qu'est-ce qu'interpréter une œuvre d'art ?», in *Philosophique* [Online], 22, (2019), Online dal 25 giugno 2021, ultima consultazione il 10 luglio 2025.

[37] Riproponiamo qui, da una prospettiva propriamente estetica, quanto la critica ricœuriana ha messo in luce sin dalle sue prime formulazioni: ovvero che la miglior ricezione della posizione di Gadamer si dà a partire dalle analisi proposte ne *La metafora viva*. Se infatti in quest'ultima opera Ricœur si affida prevalentemente all'elaborazione ontologico-ermeneutica di Heidegger, limitando a soli tre richiami il riferimento a Gadamer, è solo con *Tempo e racconto* che l'intera architettura della sua proposta ermeneutica si configura attraverso un confronto serrato e sistematico con il pensiero del filosofo tedesco, confronto già anticipato nei saggi raccolti in *Dal testo all'azione*. Con il 1975, anno di pubblicazione de *La metafora viva*, si inaugura così una svolta decisiva nel pensiero ricœuriano: è infatti grazie all'interlocuzione con la proposta gadameriana che Ricœur può far evolvere la propria teoria dell'interpretazione dell'esistenza — in origine centrata sul simbolo e nutrita dal dialogo con la psicoanalisi e lo strutturalismo — verso una teoria che fa della dialettica tra *spiegare* e *comprendere* il proprio nucleo concettuale, ma che comunque si manteine legata al progetto di un'ermeneutica del sé. Ci distanziamo dunque tanto dall'idea proposta da J. Greisch circa l'ermeneutica ricœuriana come «dichiarazione di guerra alla proposta di Heidegger», quanto, con J. Grondin, di un «ritorno ad Heidegger». Rispettivamente in J. Greisch, *Le Cogito herméneutique*, Vrin, Paris 2001; J. Grondin, *Le Tournant herméneutique de la phénoménologie*, puf, Paris 2003. Precisamente il confronto con Gadamer, ci sembra infatti permettere a Ricœur di pensare la propria proposta ermeneutica come radicata nell'ermeneutica del sé heideggeriana, ma decisamente sensibile ai problemi epistemologici che animavano la prima riflessione ermeneutica, fin da Schleirmacher e Dilthey – un'ermeneutica «critica». Questa proposta si trova sistematizzata in D. Thouard, *Les trois possibilités de l'herméneutique après Kant*, in F. Rastier, J.-M. Salanskis e R. Scheps (a cura di), *Herméneutique : textes, sciences*, puf, Paris 1997, pp.33-55; ripresa in J. Michel, *Paul Ricœur. Une philosophie de l'agir humain*, cit., in part. pp. 155-162; e poi da V. Busacchi, *Per un'ermeneutica critica*, cit.

Infatti, dovremo notare che Ricœur sceglie una strada differente da quella imboccata dall'ermeneuta tedesco per pensare il momento in cui lettore entra in contatto con il testo o, più in generale, il fruitore con l'opera. Per Ricœur l'*applicatio* gadameriana non può, cioè, limitarsi ad essere il riconoscimento di una determinazione storica del comprendere, alle singole manifestazioni in cui si annuncia la «fusione degli orizzonti» fra chi comprende e ciò che è compreso. A suo modo, essa dovrà prendere comunque in considerazione l'aspetto contingente proprio del comprendere, che Gadamer tende a far passare in secondo piano: il momento in cui effettivamente il momento in cui il mondo del testo entra in contatto con quello del lettore (*Mimesis* III), l'«atto di lettura» stesso.

Per fare ciò Ricœur decide dunque di procedere in quattro momenti, di cui noi considereremo qui solo i due centrali. È solo in questi ultimi, per ammissione stessa dell'autore, che viene esplicitata con chiarezza questo confronto. Gli altri due momenti, pur essenziali, si danno invece come stadio preparatorio e conclusivo a questa specifica declinazione della *mimesis*, delineandone non tanto l'articolazione interna quanto ancora una volta l'orizzonte generale dell'intera trilogia: la tematizzazione del rapporto fra il tempo e il racconto. Concettualmente, questo momento si pone dunque come essenziale al proseguo della nostra tesi. Con *mimesis* III e con la rielaborazione della nozione gadameriana di *applicatio* si compie, infatti, un passo decisivo in direzione del delinearsi di una performatività nella pagina ricœuriana; e ciò per due ordini di ragioni. Innanzitutto, richiamando le analisi che conducevamo nel primo capitolo, dovremmo infatti notare che con la teoria della *mimesis* si compie finalmente quell'inquadramento narrativo che una teoria del segno poteva solo auspicare. *Mimesis* III diverrebbe allora, secondo quello schema, il modo più adeguato a parlare del potere che il segno ha di *rivolgersi al mondo*, trasformandone le catene significative di cui è composto. Già in quel momento, proprio la riflessione gadameriana sulla nozione di mondo veniva dunque richiamata e l'apertura sul mondo veniva esplicitamente ricondotta al termine ricœuriano di «rifigurazione» – cioè di *mimesis* III.[38] Ad un livello più profondo, dovremmo però sottolineare l'importanza del riferimento a Gadamer, perlopiù assente negli studi de *La metafora viva*. Non a caso, infatti, proprio il filosofo tedesco permette a Ricœur di accorgersi in modo più deciso della struttura del racconto e del testo come struttura «aperta», in cui il rimando ai suoi fruitori deve essere considerato essenziale. Ci sembra allora che la ricezione più decisa della riflessione gadameriana, a differenza di quanto il solo riferimento ad Heidegger poteva permettere ne *La metafora viva*, permetta a Ricœur anche una più decisa attribuzione di quella che ci stiamo sforzando di pensare nei termini di una performatività del racconto: non solo – specularmente a quanto avveniva per le metafore – *mimesis* II assolverà al compito di far sorgere una configurazione *nuova* dell'esperienza, ma *mimesis* III erediterà l'idea – soltanto *in nuce* ne *La metafora viva* – che tale novità non possa esserci se non congiuntamente ad un coinvolgimento intersoggettivo dei lettori.

Se, così, nella costituzione di un intreccio narrativo si determina la sua capacità a potersi seguire, la scansione di un «prima questo e poi quello» è in realtà solo con *l'atto del leggere* che tale capacità si rende effettiva. Ricœur parla esplicitamente di un'«attualizzazione» dell'opera d'arte, in cui la stessa costruzione dell'intreccio si rivela come *momento preparatorio* alla lettura:

> 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 forniscono linee direttrici 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

[38] P. Ricœur, *L'esperienza estetica*, cit., pp. 241-243.

> configurazione del racconto e attualizza la sua capacità di essere seguita. Seguire una storia vuol dire attualizzarla nella lettura[39]

L'idea, cioè, che aveva accompagnato la ripresa aristotelica di *mimesis* II in termini operazionali viene qui richiamata *dal punto di vista del fruitore dell'opera ed anche della sua stessa struttura*, mettendoci sulla strada di pensarne esplicitamente una performatività nei termini intravisti per la teoria della metafora prima dell'inquadramento di quest'ultima all'interno di una teoria *referenziale* della metafora: è infatti il lettore o appunto, in termini più generali, il fruitore dell'opera a renderla tale, poiché essa stessa si compie solo nella sua ricezione. In questo senso, allora, il confronto con Gadamer diventa non solo essenziale per cogliere l'intuizione di una performatività del racconto, ma anche per apprezzarne la specificità rispetto ad una mera riproposizione dell'ipotesi di Gadamer.

In altre parole, riprendendo e criticando Gadamer, ci sembra che Ricœur ammetta che la struttura dell'opera sia innanzitutto quella di una *richiesta* di completamento nella comprensione del suo fruitore, certo condizionata da una tradizione di riferimento, ma anche aperta al *novum* dettato dalla sua contingenza.

Se infatti per Gadamer si dà comprensione nel rinvio che un testo opera verso la tradizione da cui procede, al contrario, per Ricœur, si dà comprensione come tematizzazione del carattere di apertura operato da quello stesso rinvio e, con esso, della sua produttività performativa. Più che di un riconoscimento di un'appartenenza, si tratta di considerare l'opera come «insieme di istruzioni che il lettore individuale o il pubblico *eseguono* in modo passivo o creativo», inevitabilmente sollecitati dal loro carattere performativo.[40]

Un saggio oggi pubblicato nella raccolta *Ermeneutica* ci mostra più chiaramente il punto:

> Così, Hans Robert Jauss intraprende il rinnovamento dell'esperienza estetica nel quadro di un'*ermeneutica letteraria*. Il carattere ermeneutico della sua impresa si attesta con la preoccupazione di recuperare nel suo insieme il rapporto tra autore, testo e lettore, senza limitarsi ad un'estetica della produzione delle opere. Alla dimensione poetica della «produzione» aggiunge la dimensione propriamente estetica della «ricezione» e la dimensione catartica della «comunicazione».[41]

Con Jauss e *contra* Gadamer, dunque, Ricœur parla dell'opera non solo a partire dai processi che ne strutturano la produzione, ma anche gli effetti della sua fruizione: del suo essere ricevuta e, per questo, del suo divenire comunicativa.

Peraltro, approfondendo quanto abbiamo già detto, ci sembra doveroso ammettere che nel passo appena citato emerga un ulteriore elemento di interesse. Infatti, oltre all'idea di un'opera intesa come «insieme di istruzioni» da attuare, Ricœur recupera qui la presa in considerazione del carattere *affettivo* della fruizione dell'opera.

Prosegue infatti Ricœur: «L'impresa rientra, inoltre, nell'ermeneutica per il suo sforzo di radicare nuovamente il momento riflessivo dell'interpretazione sapiente nell'*esperienza primaria del "godimento che conosce" (Jouissance compréhensive)*».[42] La comunicatività dell'opera sarebbe allora da intendersi secondo l'idea di un vero e proprio godimento che la struttura e che già potevamo anticipare nella nozione di «*mood*» (cfr. *supra* §2.1.2.1 e §1.3.1). In altre parole, nel momento in cui ci si approccia ad un'opera deve essere ammessa una dimensione affettiva

[39] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit. p. 125.
[40] *Ivi*, p. 126.
[41] P. Ricœur, *«Logica ermeneutica»?*, cit., p. 134. Ricœur insiste su questo punto, rimandando ad un estratto di *Esperienza estetica* dello stesso Jauss e pubblicato in francese nel decimo volume della celebre rivista «Poétique». In H. R. Jauss, «La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis », in *Poétique*, 39, (1979), pp. 261-274.
[42] *Ibidem*.

(*jouissance*) che struttura quella stessa comprensione, risultando quindi irriducibile al solo riconoscimento della sua determinazione storica. Comprendere un'opera diverrà dunque una questione di strutturazione di affetti da parte dell'opera, che il fruitore è chiamato a sperimentare.

Si fa allora del tutto esplicita la distanza che Ricœur mette rispetto a Gadamer, ammettendo un più stretto confronto con ciò che linguistico non è e senza forzatamente ricondurlo alla condizione originaria di linguisticità (*Sprachtlickeit*). Se infatti *mimesis* I doveva essere legittimamente letta in un senso del tutto compatibile con una sua declinazione nei termini di una *leggibilità* dell'azione, «la nozione di "godimento estetico" aggiunge una dimensione nuova, non strettamente linguistica, alla precomprensione del mondo nel quale si radicano tutti i saperi».[43] Ed infatti Ricœur, rimarcando la sua distanza dall'impostazione gadameriana sul comprendere, dichiara che «l'opera di Jauss appare oggi come la più appropriata a colmare una lacuna importante dell'ermeneutica, cioè lo studio degli affetti disinteressati nel loro rapporto con la finzione e la poesia».[44]

All'interno della ricerca che stiamo operando, ci sembra dunque che in questo ulteriore ripresa e critica della pagina gadameriana si possa anche indicare un abbozzo del carattere performativo proprio dell'opera d'arte. Ciò che infatti pare emergere dalle parole di Ricœur non è solo l'insistenza, pur notevole, sull'esistenza di affetti disinteressati, ma anche *il loro rapportarsi* con «la finzione e la poesia». È, cioè, nella tematizzazione della *produttività affettiva dell'opera* che Ricœur individua il distanziamento dalla posizione di Gadamer ed uno dei caratteri fondamentali dell'ontologia dell'opera d'arte. *Mimesis* III, *il rivolgersi a* dell'opera, diviene la chiave di volta per pensare un momento centrale della questione estetica ricœuriana nel luogo – a sua volta centrale – dell'elaborazione di una teoria narrativa.

Anche in questo caso, saremmo infatti chiamati a pensare l'estetica ricœuriana non primariamente come la tematizzazione del rapporto parola-immagine, ma dell'*effetto* dell'opera sul suo fruitore, declinato nel senso del godimento comprendente e radicato nella capacità intenzionale del segno. Solo in questo senso l'opera sarà dunque anche comunicativa: non perché essa divenga traducibile in linguaggio; e neanche perché la sua esperienza sfocia in quella dell'immagine; ma perché essa diviene *capace di generare un particolare affetto* nel suo fruitore: un affetto «che conosce»; un affetto cioè tramite cui impariamo qualcosa del nostro stare in un determinato mondo.

D'altra parte, le analisi contenute in *Tempo e racconto* I non ci permettono per ora un ulteriore approfondimento di questa dimensione, spostandone la discussione nel terzo volume della trilogia.

L'approccio cronologico che stiamo seguendo in questa tesi, dunque, richiede che anche a nostra volta rispettiamo una simile trattazione, non facendo mistero del fatto che *mimesis* III non possa essere pensata separatamente dalla sua portata referenziale, da una sua caratterizzazione marcatamente linguistico-verbale e, quindi, da una trattazione che non si presenta innanzitutto come *estetica*. Rifigurazione (*mimesis* III) è infatti, da ultimo, il nome che Ricœur sceglie per indicare come il fare mimetico si rivolga al mondo, con la pretesa di arricchire e stratificare la sua catena di *significati*. Essa è il momento in cui la «forza dirompete del possibile» modella un mondo in quanto tale (*Welt*), distinguendolo dal suo semplice essere ambiente (*Umwelt*) e, per questo, rendendolo capace di ampliare il nostro stesso orizzonte d'esistenza.

Se dunque dobbiamo ammettere che l'insistenza ricœuriana sulla dimensione performativa del racconto sia decisamente più marcata di quanto non lo fosse nella teoria metafora, rimane vero che il focus teoretico dell'autore

[43] P. Ricœur, *«Logica ermeneutica»?*, cit., p. 135.
[44] *Ibidem*.

rimane anche in queste analisi quello della referenza temporale del racconto.[45] La torsione referenziale delle analisi ricœuriana non potrà che apparire come una battuta d'arresto per una ricerca della estetica ricœuriana. Nondimeno essa ci permette ora una doverosa puntualizzazione, necessaria per l'approfondimento che del momento estetico faremo nell'ultima sezione di questo capitolo (§3.3).

Infatti, ammesso ciò, non si potrà propriamente sostenere che la *mimesis* III coincida con l'idea di performatività del racconto che stiamo ricercando. Piuttosto, la sua discussione ci orienta verso la necessità di pensare una tale performatività all'interno del più ampio orizzonte referenziale che la sostiene e ne determina la funzione. Esattamente come avevamo proposto nell'analisi della metafora, è chiaro infatti che il senso generale del discorso ricœuriano non sia esplicitamente estetico: è la dimensione ontologica, linguistica ed ermeneutica alla quale Ricœur riconduce ciascuno spunto estetico di riflessione. Si tratterà, così, di estrarre questo aspetto propriamente performativo del racconto, riconoscendone la subordinazione ad un più ampio progetto d'analisi ontologica.

Per un verso, infatti, Ricœur è estremamente chiaro nell'affermare che tematizzare *mimesis* III voglia dire tematizzare la capacità di una narrazione di «incrementare l'essere». In un altro, però continua a insistere sul punto che ci interessa dal punto di vista estetico:

> Questo primo presupposto [a valenza refenziale del racconto, *scil.*] deve essere coordinato con le riflessioni che abbiamo già svolto a proposito della ricezione del testo: attitudine a comunicare e referenza devono essere poste contemporaneamente. Ogni referenza è co-referenza, referenza dialogica o dialogale.[46]

In altre parole, la riflessione ricœuriana sulla rifigurazione mette ben a fuoco il fatto che un potere referenziale non esiste se non come momento di una prassi comunicativa più ampia, che valuta – come abbiamo rilevato nel caso della metafora – la stessa referenza solo all'interno di una sua più essenziale *efficacia* intersoggettiva.

Per guadagnare i contorni di una performatività narrativa si tratterà dunque di poter isolare tale efficacia, affrancandola dal suo orizzonte ontologico e referenziale.

Per farlo, però, il nostro discorso dovrà approfondirsi esaminando i tratti essenziali di quello stesso orizzonte ontologico, poiché se un'analisi della performatività narrativa è possibile solo all'interno della più ampia teoria della *mimesis*, bisognerà anche valutare come tale analisi possa recepire ed elaborare gli aspetti problematici connessi a quella proposta teorica.

In termini generali, dovremmo infatti chiederci se non vi sia viziosità nel concepire un rapporto circolare fra tempo e racconto. Affronteremo questa critica nella sezione immediatamente successiva a questa (cfr. *infra* §3.1.3). In termini più specifici, invece, ci dovremo invece chiedere se la differenziazione dei generi narrativi non intervenga in qualche modo nella tematizzazione di questo rapporto (cfr. *infra* §3.2). Ad un critico attento, non sarà infatti certo sfuggito che la dimensione fruitiva propria del racconto è una dimensione che Ricœur sottolinea innanzitutto nei confronti del racconto di finzione, e non primariamente nei confronti di quello storico. Si tratterà così di vedere se l'intuizione di una performatività del racconto, modellata sull'idea di un'estetica della ricezione del racconto di finzione, possa essere allargabile ad ogni genere di trama narrativa. Questa questione ci occuperà tutta l'ultima parte

[45] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 126.
[46] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., pp. 127-128.

del capitolo (cfr. *infra* §3.3.1), permettendoci però contestualmente di precisare i contorni di una performatività propria del discorso ricœuriano sul racconto.

3.1.3. Un circolo vizioso? Il contributo di Whilelm Schapp

Rifigurazione – lo si sarà intuito – è il termine che Ricœur utilizza per indicare il momento in cui la configurazione di un racconto si confronta con l'esperienza del lettore. In termini aristotelici, è il momento in cui si fa chiaro che ogni racconto è sempre intenzionale, che la *mimesis* è sempre *mimesis di-*.

Posta in questi termini si pone però subito la questione: non sarebbe in qualche modo circolare un ragionamento che la capacità del racconto di incidere sull'esperienza, partendo però dall'assunto che quella stessa esperienza si strutturi sempre per moduli narrativi (*mimesis* I). Non saremmo, cioè, obbligati ad ammettere la coincidenza di *mimesis* I e III, generando un pericoloso fraintendimento circa l'idea che non esisterebbe esperienza se non all'interno di una narrazione?

Ricœur ammette in effetti una certa circolarità dei tre aspetti di *mimesis*.[47]

Tuttavia, egli tiene anche a precisare che tale circolarità non debba costringere a pensare l'esperienza solo nei termini dell'esplicitarsi di una narrazione. Con uno slogan, non potremmo dire che il tempo è semplicemente racconto, ma che – appunto – «*il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e che racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale*».[48] In altre parole, *mimesis* I e *mimesis* III dovranno essere connesse, nonostante debbano rimanere separate.[49]

Ricœur sembra voler sfuggire a questa critica di circolarità viziosa fra *mimesis* I e III, ricorrendo ad un affinamento concettuale della sua teoria e distinguendo da un lato il carattere prenarrativo dell'esperienza, appunto intessuta di *storie*, e dall'altro l'operazione configurativa stessa, il cui prodotto è il *racconto*.

In altri termini, il legame fra tempo e racconto dovrà fondarsi sulla possibilità di scorgere – prima dell'emersione di un qualsiasi *intrigo* – una connessione potenziale tra gli avvenimenti (una storia). Solo in questo senso, il circolo della *mimesis* non sarà vizioso: la struttura pre-narrativa dell'esperienza resta infinitamente più ampia rispetto a ogni sua eventuale configurazione narrativa, così come rispetto agli eventuali effetti refigurativi che da essa ne possono derivare. Tali effetti potranno infatti arricchire il nostro orizzonte esperienziale pre-narrativo, senza però esaurirlo tautologicamente in essi.

Dovremo tuttavia chiederci, per seguire il ragionamento ricœuriano: ha veramente senso parlare di storie nel momento in cui non ci sia una narrazione effettivamente operante? Di storie, in altre parole, come sole

---

[47] *Ivi,* pp. 118 e ss.

[48] *Ivi*, p. 91.

[49] Lo ricorda bene Ricœur alla fine del terzo volume di *Tempo e racconto*, quando si sofferma sulle tre motivazioni che rendono imperscrutabile il tempo: la non congruenza fra il tempo della cosmologia e quello fenomenologico; la plurivocità di ciò che chiamiamo *il* tempo; il non dominio della riflessione sull'esperienza temporale, sempre antecedente alla sua tematizzazione (P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 369-413). Ammesse queste tre difficoltà, ne scaturiva dunque una sostanziale fragilità dell'ipotesi di un tempo colto solo come tempo *raccontato*, ma anche la capacità di questa ipotesi di tematizzare esattamente tale *inscrutabilità* dell'esperienza temporale, di cui comunque doveva essere dato conto in una teoria generale del tempo. Così, oltre al già citato studio di László Tengelyi, che bene metteva l'accento sul fatto che il racconto fosse innanzitutto un modo di avere a che fare con l'inenarrabile, si vorrebbe almeno ricordare a questo proposito quello condotto da Roger Savage il quale, in modo non meno radicale, mostra lo sviluppo etico di questo discorso: collocando la narratività come risposta poetica alle aporie del tempo, Savage insiste su come la configurazione narrativa riesca a convertire lo scacco dato dall'imperscrutabilità del tempo nella possibilità di «iniziare qualcosa di nuovo» rendendosi primo luogo di una trasformazione attiva del reale. Rispettivamente L. Tengelyi, «Refiguration de l'expérience Temporelle Selon Ricœur», cit.; e R. W. H. Savage, «The Aporetics of Temporality and the Poetics of the Will», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 11 (2), (2020), pp. 12-27.

«connessioni potenziali di fatti»? Non sarebbe più semplice ammettere che vi sia sempre una narrazione implicita, magari verbalmente trascrivibile, quando riconosciamo una connessione fra gli episodi di dell'esperienza?

Non sembra essere questo l'indirizzo di pensiero ricœuriano, che non cede alla tentazione di risolvere la sua posizione in quella secondo cui l'esperienza è, solo nella misura in cui viene riconosciuta all'interno di narrazioni esplicite.

Il primo esempio che l'autore propone per mostrare il contrario attiene, dunque, ad una particolare interpretazione della pratica psicanalitica. Riprendendo le tesi di Roy Schafer, Ricœur insiste infatti sull'intuizione che tutto l'insieme delle teorie metapsicologiche di Freud siano in realtà «un sistema di regole per ri-raccontare le storie di vita e portarle al livello di storie emblematiche».[50] Dalla tesi che esista sempre la possibilità di una differente narrazione di una vita, Ricœur intende cioè mettere in risalto che tale differente narrazione è possibile perché il darsi stesso dell'esperienza è un darsi per connessione di eventi, definibile nei termini di una storia in potenza, attualizzabile nel racconto ma non ancora racconto o narrazione in senso stretto. Se così non fosse, infatti, sul darsi dell'esperienza incomberebbe una sorta di univocità della narrazione, alla quale potrebbe eventualmente rispondere solo l'opposizione netta e violenta di un'altra narrazione o, peggio, del mero non-senso.

Ricœur si spinge anche più oltre in questa direzione, rispetto alla pratica psicanalitica. Il fondamento che l'autore ricerca per la sua tesi, si rivolge infatti all'idea più generale di «storia non ancora raccontata», rispetto a quella, ben più ristretta, di cambiamento della propria narrazione nel setting psicanalitico.

Ed è così che Ricœur si rivolge a questo punto al più importante tentativo di rilettura della fenomenologia husserliana in chiave narrativo-istoriale: la fenomenologia narratologica di Whilelm Schapp.

Nonostante, infatti, il nome di Schapp non sia citato che poche volte nell'intera opera ricœuriana,[51] esso rimane chiaramente il riferimento per pensare il rapporto fra *mimesis* I e II. Oltre che in tempo e racconto, il riferimento riapparirà poi anche in *Percorsi del riconoscimento*, all'interno del contributo dedicato a delineare i tratti fondamentali di una fenomenologia dell'uomo capace.[52]

Il punto è rilevante. Abbiamo infatti detto che, in questo contesto, il riferimento al fenomenologo tedesco serve a Ricœur a fondare l'idea di «storia raccontabile» con un'universalità sconosciuta alla riflessione psicanalitica, dove inevitabilmente la storia è innanzitutto ristretta all'idea di una «connessione dei fatti di una *vita*». Ricœur assorbe così il punto fondamentale dello sforzo di Schapp, integrandolo all'interno della sua teoria della *mimesis*: l'«essere implicato» nelle storie o, con i termini dell'attuale traduzione italiana, «l'esserne irretito». Con Ricœur:

---

[50] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit. p. 122. Con riferimento a R. Schafer, *A New Langauage for Psychoanalysis*, Yale University Press, New Haven 2009.

[51] I lavori di Schapp sono tuttavia presenti in duplice copia (tedesca e francese) presso l'Archivio Ricœur, insieme al volume *Bewusstsein in Geschichten*, mostrando un interesse per l'autore tedesco non sottovalutabile in sede di analisi. Sophie-Jan Arrien mette bene in luce il punto, sottolineando una tensione irrisolta fra i due autori: ammettere una costituzione pre-narrativa dell'esperienza, significa infatti porsi la decisiva questione dell'originarietà del linguaggio e, rispetto al configurare una storia di vita, la questione della passività di quest'ultima. A differenza di Schapp, Ricœur infatti sembrerebbe prendere maggiormente in considerazione queste due problematiche, che nel fenomenologo tedesco rimangono decisamente subordinate all'ipotesi più generale di un «irretimento» nelle storie: Schapp non ammette infatti qualcosa come una resistenza della vita all'«essere irretita» in storia, pur mantenendo questo «irretimento» come non legato al linguaggio. In W. Schapp, *Reti di storie. L'essere dell'uomo e della* cosa, Mimesis, Milano 2017. Per Ricœur, invece, molto più heideggerianamente si tratta di recuperare l'esigenza di un linguaggio che sorge perché l'«essere-nel-mondo» esistenziale chiede di essere portato a dizione e racconto, senza tuttavia confondersi con esso: l'idea di un linguaggio che strutturalmente si apre su una referenza. In S.-J. Arrien, «Ipséité et passivité : le montage narratif du soi (Paul Ricoeur, Wilhelm Schapp et Antonin Artaud)», in *Laval théologique et philosophique*, 63 (3), (2007), pp. 445–458.

[52] P. Ricœur, *Una fenomenologia dell'uomo capace*, in P. Ricœur, *Percorsi del riconoscimento*, cit., pp. 107-126, in part. p. 121.

> L'implicazione (*verstricktsein*) risulta allor più come la «preistoria» della storia raccontata, il cui inizio è scelto dal narratore. Questa «preistoria» della storia è ciò che connette la storia ad un tutto più vasto e gli conferisce un «retro-terra». Tale retroterra è costituito dalla «viva connessione» di tutte le storie vissute, le une nelle altre.[53]

E, poco dopo:

> La principale conseguenza di tale analisi esistenziale dell'uomo come «essere implicato (*verstricktesein*) entro certe storie» è che raccontare risulta un processo secondario, quello del «diventar-noto della storia (*das Bekanntwerden der Geschichte*)». Raccontare, seguire, comprendere delle storie non è altro che la «continuazione» queste storie non dette.[54]

L'idea che esista una storia non raccontata, dalla quale procede il racconto, è dunque fondata attraverso l'idea secondo cui, per dirla con Daniele Nucilli, «l'uomo è strutturalmente irretito in delle storie di cui è il centro dinamico, il punto di coesione».[55]

La riformulazione in chiave narrativa della nozione diltheyana e, soprattutto, husserliana di «vita» (*Leben*) sembrerebbe allora essere un nodo teorico fondamentale anche per Ricœur, oltre che per Schapp: essa – la vita – diviene infatti indistinguibile dall'«irretimento» in una storia, richiamando in ogni suo tentativo di tematizzazione la sua strutturale connessione ad altre storie tanto umane, quanto oggettuali. E se pure dovremo affermare che Ricœur non sembra soffermarsi più di tanto sulla discussione delle analisi schapiane, sembra purtuttavia confermarne il carattere, radicando il suo stesso sforzo ermeneutico in un'analisi dall'impianto fenomenologico fondato sulla rilettura in termini narrativi della nozione di *Leben*. La conferma ci viene peraltro dallo stesso Ricœur che, in *Percorsi del riconoscimento*, faceva proprio il confronto operato qualche anno prima da Jean Greisch fra la nozione di «trama» ricœuriana, definita «ben temperata», e quella di «trovarsi irretiti» schapiana, definitiva selvaggia poiché operante come condizione ontologica dell'esistenza umana. Nonostante la differenza, infatti, si trattava di «abbozzare una loro complementarità sul piano fenomenologico»,[56] sancendo davvero la ripresa e raffinazione della fondamentale idea di Schapp a livello della teoria mimetica di Ricœur.

Così, richiamandosi a questo sostrato teorico l'autore può effettivamente sottolineare *la secondarietà* della nozione di «racconto» rispetto ad una più originaria struttura dell'esperienza temporale, intesa in quanto «storia», struttura sensata in quanto *narrabile*. In altre parole, si tratta di riaffermare che la circolarità fra tempo e racconto è tale non in virtù della loro corrispondenza diretta: il darsi della temporalità e quello del racconto insistono entrambi su un senso di connessione degli eventi, che tuttavia non sono coincidenti nella misura in cui una storia può rimanere non narrata, seppur rimanendo narrabile.

La centralità di questo punto, per le nostre ricerche, è essenziale, poiché – deduciamo – se il racconto è in qualche maniera pensato come un prodotto della *narrabilità* dell'esperienza temporale, allora a quest'ultima dovrà anche essere attribuita uno specifico potere performativo, intesa nel senso di capacità di suscitare una narrazione: una capacità *di divenire racconto* dell'esperienza e, più radicalmente, di chiedere di essere portata a parola. Siamo dunque d'accordo con Sophie-Jan Arrien – anche se sarà necessaria una maggiore elaborazione del punto – quando sostiene

---

[53] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 123.
[54] *Ibidem*.
[55] D. Nucilli, «Nota critica a Wilhelm Schapp, Nachlass Bd. 1, "Auf dem Weg einer Philosophie der Geschichten"», in *Dialeghestai*, 19 (2017).
[56] P. Ricœur, *Una fenomenologia dell'uomo capace*, cit., p. 121, n. 10; con riferimento a J. Greisch, *L'itinérance du sens*, Millon, Grenoble 2001, p. 147-173.

che Ricœur sembra prendere con più serietà rispetto a Schapp l'idea di una «performatività» capace di strutturare il passaggio da *mimesis* I a II. Con Ricœur:

> Noi raccontiamo delle storie perché in ultima analisi le vite umane hanno bisogno e meritano d'essere raccontate. Questa osservazione assume tutto il suo valore quando richiamiamo la necessità di salvare la storia dei vinti e dei perdenti. Tutta la storia della sofferenza grida vendetta e domanda d'esser raccontata.[57]

Vedremo che la tematizzazione filosofica di questo «grido e domanda» sarà allora alla base di ciò che chiameremo «performatività» del racconto e che, a differenza della restrizione operata da Arrien, vorremmo attribuire alla teoria del racconto *in generale* e non solo a quello del racconto dell'identità personale.

Per tematizzare i contorni di tale «performatività narrativa», tuttavia, sarà anche necessario penetrare più a fondo la proposta ricœuriana di *Tempo e racconto*, riuscendo finalmente a isolarla dall'orizzonte generale di quest'opera, concentrato sul potere referenziale del racconto. In altre parole – come dicevamo poco sopra – dovremo confrontarci con la possibilità di diverse intenzionalità narrative e, in particolare, quelle dal carattere «finzionale» o «storico». Dovremo così ripercorrere questa articolazione non solo per meglio orientare il lettore nelle analisi ricœuriane, ma anche e soprattutto per isolare il luogo dove intravedere con più nettezza i contorni di una loro sporgenza estetica: solo seguendo la costituzione della celebre tesi dell'incrocio fra storia e finzione, si darà anche la possibilità di tematizzare la specifica produttività del narrare e dell'esperienza che lo domanda. Emergerà da queste analisi, inoltre, il decisivo ruolo dell'immaginazione produttiva, che dovremo valutare proprio alla luce dell'ipotesi di una performatività del racconto.

Nelle due prossime sezioni si vedrà dunque come la riflessione sul racconto storico tematizza un elemento propriamente finzionale (cfr. *infra* §3.2.1) e, parimenti, come il racconto finzionale, ne tematizzi uno propriamente storico (cfr. *infra* §3.2.2). In questo modo emergerà in entrambi i casi quell'elemento di performatività che già avevamo riscontrato nella teoria della metafora e che qui, in quella del racconto, può prendere la sua forma definitiva costituendo il cuore dell'estetica narrativa ricœuriana.

3.2. Articolare il tempo raccontato: la convergenza fra storia e finzione

3.2.1. La sporgenza finzionale della storia. Una rilettura di Hayden White

Ricœur elabora l'idea di una sporgenza finzionale del racconto storico nel capitolo terzo di *Tempo e racconto III*, partendo dal rilievo *naïf* che il racconto storico pretenda di enunciare fatti «realmente» accaduti. È il problema della «rappresentanza "reale" del passato ad opera del racconto storico».

> Dal momento in cui si vuole segnare la differenza tra finzione e storia, si fa ricorso immancabilmente all'idea di una certa corrispondenza tra il racconto e ciò che è realmente accaduto. Al tempo stesso si è ben consapevoli che questa ri-costruzione è una costruzione diversa rispetto al corso degli avvenimenti riferiti. Ecco perché numerosi autori rifiutano il termine di rappresentazione che a loro sembra troppo compromesso col mito di una reduplicazione speculare della realtà nell'immagine che ci si è fabbricata.[58]

[57] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 123; S.-J. Arrien, «Ipséité et passivité : le montage narratif du soi (Paul Ricoeur, Wilhelm Schapp et Antonin Artaud)», cit.
[58] P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 231.

Più che il dibattito epistemologico di *Tempo e racconto I*,[59] qui è dunque al centro la relativa questione ontologica: qual è la natura dell'evento passato *per così come la narrazione ce lo rende presente* – come può un racconto, che mira a ricostruire nel presente i fatti narrati, rendere anche il loro carattere di «esser-passato»? Risuonano le contrarie posizioni di Robin G. Collingwood e di Michel de Certeau, entrambe richiamate da Ricœur.[60]

Nel primo caso, l'occhio dello storico si annullerebbe di fronte al fatto che sta raccontando; al contrario, nel secondo lo storico si impegnerebbe a ribadire l'assoluta alterità dei fatti storici narrati, quasi sacralizzando la distanza che separa il mondo della narrazione storica da quello che essa stessa mette a tema. L'esser-passato dell'avvenimento storico sarebbe dunque raggiunto nella misura in cui ne viene sempre dichiarata l'alterità rispetto al qui e ora della sua resa narrativa.

La narrazione storica potrebbe dunque raggiungere la propria veridicità sostanzialmente in due modi: o in quanto *medesima* o in quanto *altra* rispetto agli avvenimenti raccontati.

Tuttavia, entrambe le posizioni manifestano agli occhi di Ricœur una manchevolezza. Si tratta infatti certo, per lo storico, di ristabilire una distanza con gli eventi portati a tema, ma allo stesso tempo anche di tematizzare quegli stessi eventi *come se* potessero essere presenti perlomeno nella forma narrativa di un racconto.

È dunque proprio questo «come se» a interessare Ricœur, nella misura in cui permetterebbe di pensare una posizione intermedia fra quella di Collingwood e quella di de Certeau: *una narrazione i cui fatti sono presenti nella loro assenza*.

È su questo punto, dunque, che anche la nostra ricerca è chiamata a insistere: ci sembra infatti che l'attenzione ricœuriana al carattere «come se» della narrazione storica possa rinviare a quella dimensione performativa che avevamo già individuato nell'esperienza del «come se» metaforico.

Nel solco della proposta ricœuriana di una mediazione fra la concezione della conoscenza storica come *re-enactment* narrativo degli eventi passati, sostenuta da Collingwood, e la lettura discorsivo della scrittura storica proposta da

[59] Dobbiamo qui ricordare che la proposta ricœuriana si gioca su due livelli di riflessione differenti – epistemologico e ontologico –, di cui il secondo è ripercorso nel corpo del testo. Tuttavia, dovremo qui notare che in *Tempo e racconto* I, l'idea di un incrocio fra storia e finzione è già anticipata dal punto di vista epistemologico. Lasciandosi alle spalle un approccio positivista alla Carl G. Hempel, il quale considerava la scrittura storica come *spiegazione scientifica di fatti*, Ricœur evita altresì di cadere nella tentazione opposta sviluppata dall'approccio narratologico di Walter B. Gallie e insistente sull'idea che «*raccontare di per sé è già spiegare*». Rispettivamente in C. G. Hempel, «The Function of General Laws in History», in *The Journal of Philosophy* 39 (2), (1942), pp. 35-48; e W. B. Gallie, *Philosophy and Historical Understanding*, Chatto & Windus, London 1964. Le posizioni sono richiamate in P. Ricoeur, *Tempo e racconto I*, cit., pp. 170-184; 225-232. Un buon riassunto del dibattito americano sullo statuto della storiografia, che proprio in Hempel e Gallie trova i suoi due orientamenti di fondo (contrapposti) si può trovare in M. V. Predaval Magrini, «Teorie Della Spiegazione Storica Nella Filosofia Angloamericana Del Secondo Dopoguerra», in *Rivista Di Storia Della Filosofia*, 1, (1986), pp. 113-34. Più recentemente, si ricorda invece in una prospettiva più ampia il volume di F. Cattaneo, *Azione e narrazione. Percorsi del narrativismo contemporaneo*, cit. Con Weber e Aron, Ricœur richiama allora alla nozione di «imputazione causale singola» come guida della scrittura storica: la «costruzione attraverso l'immaginazione di un corso differente di avvenimenti, poi nel soppesare le conseguenze probabili di quello stesso corso e, infine, nel confronto di quelle conseguenze con il corso reale degli avvenimenti». In questo lavorio immaginativo si giustificherebbe così la presentazione di un evento all'interno di una certa narrazione storica, nella misura in cui lo storico utilizzerebbe la finzione immaginativa per discernere ciò che veramente è necessario al racconto storico. Cfr. M. Weber, *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Torino 2003; e R. Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Gallimard, Paris 1991; entrambi citati in P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., pp. 273-286.Tra gli studi critici sulla ripresa ricœuriana di Weber, segnaliamo – oltre al già citato volume di J. Michel, che dedica una sezione specifica alla questione (J. Michel, *Paul Ricœur, Une philosophie de l'agir humain*, cit., pp. 168-177) – il contributo di E. Wolff, «The Place of Max Weber in Ricœur's Philosophy: Power, Ideology, Explanation», in *Journal of French and Francophone Philosophy*, 28 (2), (2020), pp. 70-93, che sviluppa l'idea di un'appropriazione ricœuriana stratificata del pensiero weberiano, anziché un confronto diretto, in ambito politico, ideologico e metodologico. Nel campo degli studi weberiani, si segnala inoltre il contributo di F. Bianco, *Ermeneutica del testo e comprensione dell'agire. Tra Paul Ricœur e Max Weber*, in F. Bianco (a cura di), *Studi su Max Weber: 1980-2002*, Quodlibet, Bologna 2015, pp. 215–234, che affronta il nesso tra teoria della narrazione e spiegazione causale dell'azione così come elaborato dai due autori.

[60] Il riferimento è a R. G. Collingwood, *The Idea of History*, Read & Co. History, Bristol 2018; M. de Certeau, *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano 2006. Entrambi sono citate e discusse in P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 216-230.

De Certeau, è la riflessione di Hayden White a essere ripresa, nella misura in cui essa si configura, per Ricœur, come un possibile punto di intersezione fra queste due prospettive.

Così, esattamente secondo quanto il filosofo inglese enunciava nel saggio del 1972 *The Burden History*, Ricœur crede che la narrazione storica debba essere guidata da una cosiddetta «prefigurazione tropologica» dei fatti: ovvero una maniera in cui lo storico tesse i legami fra gli avvenimenti, lasciandosi guidare da principi di ordine retorico. Così, si potrà avere una ricostruzione *metonimica* se il discorso storico tende a farci ridurre un evento ad un altro, *per sineddoche* se tenderà ad un'integrazione senza riduzione, *ironica* se lo storico suggerirà velatamente una sorta di *relativismo di fondo* nel loro intreccio. In tal maniera, White sottolinea un certo carattere *costruttivista* della narrazione storica, che Ricœur intende qui riprendere a suo modo, come bene mostra tematicamente Francesca Cattaneo.[61]

Se infatti, per White, è chiaramente importante ribadire in sé l'idea di una costruzione storica, ridisegnando i rapporti fra pratica storiografica e pratica letteraria, per Ricœur la questione è decisamente più sfumata.

Più specificamente, dovremmo infatti dire che il pensatore di Valence ritiene del discorso whitiano l'idea che la narrazione dello storico aderisca ad un criterio sostanzialmente *metaforico*, a cui tutti gli altri tipi di scrittura storica che White teorizza (metonimica, per sineddoche, o ironica) debbono subordinarsi. Così, dovremmo allora dire che più che l'aspetto costruttivista o tropologico del discorso del filosofo americano, Ricœur tende a sottolineare il procedimento ben più generale per cui anche una narrazione storica «fa sorgere una somiglianza» fra due eventi.

> Tra un racconto e un corso di avvenimenti, non si dà una relazione di riproduzione, di reduplicazione, di equivalenza, bensì una relazione metaforica: il lettore è diretto verso quel tipo di figura che assimila (*liken*) gli avvenimenti riportati ad una forma narrativa che la nostra cultura ci ha reso familiare.[62]

Ricœur piega dunque il discorso di White ai termini della sua teoria della metafora, sottolineandone innanzitutto la dimensione propriamente referenziale e, dunque, realistica:[63] il «vedere un evento nei termini di un altro» è tale perché *dischiude una portata referenziale* che indica una vera e propria «*pretesa ontologica*» di questo genere di narrazione. In questo senso potremo anche parlare dell'essere passato dell'avvenimento storico: non identico a ciò che viene di esso narrato; non completamente altro, ma *in una posizione intermedia,* «*così come*» una certa lettura degli eventi *gli uni alla luce degli altri ce lo presentano*.

Tuttavia, nel sottolineare questa importante differenza tra l'approccio di White e quello di Ricœur, crediamo possa anche emergere una prima possibile declinazione del carattere performativo del racconto: la sua intrinseca

---

[61] In F. Cattaneo, *Azione e narrazione*, cit., p. 246; e *Ivi*, pp. 257-259.

[62] P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 235.

[63] H. White, *Metahistory. Retorica e storia*, Meltemi, Milano 2019, p.45. Sappiamo bene che il giudizio sulla posizione di White non è unanime, ricondotta di volta in volta ad una concezione idealistica, strutturalistica o post-strutturalistica. Così, la lista degli interpreti della sua opera diviene lunga e variegata: da chi, come Carlo Ginzburg ne riconduce la proposta all'attualismo di Gentile, fino a chi come Dominick LaCapra ne tesse il legame con la proposta Decostruzionista di Derrida. Rispettivamente in D. LaCapra, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1983; e C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006. Senza poter ritracciare qui un dibattito completo rimandiamo allora alle due ricerche italiane più complete sulla questione e con ulteriore bibliografia: D. Bondì, *Filosofia e storiografia nel dibattito anglo-americano sulla svolta linguistica*, Firenze University Press, Firenze 2013; approfondito in D. Bondì, «La svolta linguistica in filosofia della storia. Louis O. Mink e Hayden White», *Paradigmi*, 31, (2013), pp. 131-157; e il già citato F. Cattaneo, *Azione e narrazione*, cit. Per parte nostra, ci limitiamo a sottolineare come la lettura ricœuriana colga il punto decisivo dell'intera argomentazione di White, riuscendo a tessere un legame coerente fra le sue molteplici interpretazioni e ponendosi, come nel caso della sua teoria della metafora, come traghettatore nel continente europeo dei dibattiti coevi Oltreoceano: l'idea, cioè, che la narrazione storica – più che configurarsi in sé come retorica – sia guidata da una prefigurazione immaginativa del campo storico (P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 232), che appunto Ricœur legge nei termini di una *metaforizzazione* degli eventi a livello narrativo e che, per questo, permette di pensare White innanzitutto come il filosofo capace di «smantellare le certezze identitarie di una disciplina» (P. Novick*, That Noble Dream. The "Objectivity Question" and the American Historical Profession*, Cambridge University Press, New York 2009; citato in D. Bondì, *Filosofia e storiografia nel dibattito anglo-americano sulla svolta linguistica*, cit., p. 109).

produttività viene infatti pensata in termini analoghi a quelli già attribuiti all'esperienza del «vedere come» metaforico. Anche l'intenzionalità del racconto storico, prefigurando un determinato accostamento dei fatti, trova la sua giustificazione nel tentativo di *far sorgere inedite somiglianze* fra loro, perché solo in questo modo possono anche essere messi in luce aspetti precedentemente trascurati o rimasti in ombra da altre narrazioni. In questo senso, la pretesa referenziale del discorso storico viene modulata, come nel caso della metafora, da un preciso intento di «far vedere le cose come»,[64] suggerendo accostamenti capaci di aprire nuovi orizzonti di sensatezza.

Nel riconoscimento di questa *sporgenza finzionale* del racconto storico, Ricœur individua così la prima accezione di performatività narrativa, modellata in tutto e per tutto su quella già riscontrata nella metafora: la capacità, cioè, di generare un *novum*, di gettare una luce nuova sui fatti attraverso un loro diverso accostamento, suggerendone nuove letture mediante nuovi accostamenti.

Se dunque si coglie questo punto, è allora possibile anche impegnarsi in una difesa sostanziale delle critiche di incongruenza che furono mosse al pensatore di Valence dopo la pubblicazione de *La memoria, la storia, l'oblio*, soprattutto ad opera di R. Rochlitz e della sua accusa di avere difeso nelle due opere due concetti differenti di verità: uno relativista – «ermeneutico» nei termini di Rochlitz – in *Tempo e racconto* ed uno realista ne *La memoria la storia, l'oblio.*[65]

Come nota Michel, il punto non dovrebbe essere infatti quello di opporre il preteso costruzionismo di *Tempo e racconto* al realismo de *La memoria, la storia e l'oblio*, quanto essere capaci di riconoscere la comune radice referenziale di entrambe le istanze. A nostro avviso, si tratta però anche di rinforzare questa posizione non insistendo direttamente sulla portata referenziale dell'elemento finzionale del racconto storico, ma nel riconoscimento di quella performatività, analoga a quel potere di «far sorgere una somiglianza» che caratterizza la metafora e che in nessun modo è questione di qualcosa come un costruzionismo del poetico. La metafora mette infatti a nudo il fatto che essa non è pura invenzione, quanto piuttosto il prodotto congiunto di una proposta di visione (il poeta suggerisce un accostamento esperienziale) e la valutazione da parte di un uditorio, che valuta ne valuta responsabilmente l'efficacia e ne garantisce la pretesa realistica. Così, riteniamo che analogamente si tratti di ricondurre l'elemento performativo del racconto individuato da Ricœur non ad un mero costruttivismo del fatto storico, ma a quel carattere di impertinenza che si istituisce nella comparazione fra due ordini differenti di avvenimenti e che, mediante valutazione (anche e soprattutto documentale), garantisce la possibilità di gettare una luce inedita sugli eventi del passato e sulle loro narrazioni.

La versione ricœuriana del narrativismo whitiano, allora, non si distinguerebbe tanto per una rivendicazione del carattere referenziale del discorso storico, più incerta nella proposta di White, ma per il modo in cui tale referenza viene proposta: nei termini del *vedere come*. Laddove, infatti, la metafora non è che una delle figure retoriche che

[64] Ricoeur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 237.

[65] Ci si riferisce qui all'articolo apparso in *Critique*: R. Rochlitz, «Mémoire et pardon. Le statut politique des actes symboliques», in *Critique*, 646, (2001), pp. 163-186. Torneremo su questo punto più avanti (supra), poiché più avanti prenderemo specificamente in considerazione la sua collocazione storica all'interno del dibattitto sulla scrittura dei fatti «al limite» e della Shoah in particolare. In ogni caso, sarà bene fin d'ora ribadire il nostro schieramento per una posizione continuista, così come formulata da Michel e da Escudier: Ricœur non avrebbe cambiato sostanzialmente posizione nei confronti della scrittura del passato storico, modellando piuttosto la propria posizione su quella di un «realismo critico» né relativista, né positivista e rifiutando sempre una nozione di «verità» intesa come «corrispondenza», a favore di quella di «rappresentanza». In A. Escudier, «Entre épistémologie et ontologie de l'histoire », in *Le Débat* 122 (5), (2002), pp. 12–23; J. Michel, *Paul Ricœur, Une philosophie de l'agir humain*, cit., pp. 205-221; e J. Michel, «L'enigme de La Répresentance», in F. Dosse e C. Goldstein (a cura di) *Paul Ricœur: Penser la Mémoire*, Seuil, Paris 2013, pp. 277-290.

prefigurano il campo storico, per Ricœur è invece lo strumento che tutte le raccoglie e che permette l'insorgenza di un significato dai documenti e dalle tracce esaminate, capaci di renderci il passato «come se» fosse presente.

Così facendo, *Tempo e racconto* sembra allora approfondire ulteriormente la questione della produttività del racconto storico, permettendoci di sottolineare un punto che ne *La metafora viva* era possibile ricostruire solo retrospettivamente come riflessione di carattere generale (cfr. *supra* §2.3.2): la risposta al *perché* una metafora dovesse nascere.

Per rinforzare il costante richiamo al valore referenziale del racconto, Ricœur ammette infatti che fra l'avvenimento e il suo racconto vi sia una sorta di tensione: il primo richiede una descrizione a livello del secondo, avendo come effetto la possibilità di essere sempre discutibile. Ci troveremmo, cioè, a radicare il «vedere come» proprio della narrazione storica – la sua sporgenza finzionale – in un altro genere di produttività, questa volta relativo al darsi stesso dell'avvenimento passato. Poco prima di accostare l'esperienza del «vedere come» metaforico alla sporgenza finzionale del racconto, Ricœur parla, in effetti, di «impulsi alla ridescrizione» che la narrazione storica tematizza e che determinano la possibilità della sua ripresa e rettifica:

> Occorre evitare che la preoccupazione di «ricondurre la storia alle sue origini nell'immaginazione letteraria» porti a conferire maggior rilievo alla forza verbale investita nelle nostre ridescrizioni piuttosto che agli *impulsi* alla ridescrizione che salgono dal passato stesso. In altre parole, bisogna evitare che un certo arbitrio tropologico faccia dimenticare quella sorta di condizionamento che l'avvenimento passato esercita sul discorso storico attraverso i documenti conosciuti, esigendo da quest'ultimo una continua *rettifica*.[66]

Come per le metafore, dovremmo cioè dire che la resa del passato non si possa sostanziare innanzitutto attorno ad un'esperienza, per così dire, «pittorica» del «vedere come». Prima che una rappresentazione dei fatti, si tratta infatti di riconoscere che il racconto del passato struttura la propria produttività intrecciandola con una *richiesta* che da esso sorge: il suo «impulso» o, nei termini che erano propri de *La metafora viva* al momento in cui «ediamo le cose come in atto».

A livello generale, riteniamo dunque che questo approfondimento sia possibile proprio grazie ad una migliore elaborazione della teoria della *mimesis*, che consente a Ricœur di pensare una strutturazione pre-narrativa dell'esperienza, laddove ne *La metafora viva* non emergeva esplicitamente, essendo sostanzialmente limitata ed inquadrata nella lettura heideggeriana della *Poetica* di Aristotele. L'approfondimento diretto del testo aristotelico, così come un inquadramento più marcatamente ermeneutico delle analisi ricœuriane, permettono al pensatore di Valence di sviluppare una lettura ben più complessa di quanto *La metafora viva* lasciava intendere con la riduzione della *mimesis* al cogliere «le cose come in atto».[67] Se essa infatti si organizza per connessioni di eventi e attorno a nuclei simbolicamente rilevanti, allora conterrà già in sé le risorse per esplicitarsi in una narrazione effettiva, rendendo confrontabili ordini differenti di eventi e, attraverso questo, facendone emergere la somiglianza. È questo il primo senso in cui si deve intendere l'«impulso» alla ridescrizione suscitato dal passato: una comunicabilità interna agli eventi che prende forma a livello narrativo.

Tuttavia, ricondurre la sporgenza finzionale del racconto storico ai soli termini della teoria della *mimesis* sarebbe, in ultima analisi, riduttivo. In Ricœur, la finzionalità del racconto storico non si esaurisce nel suo ruolo di mediazione tra *mimesis* I e *mimesis* II e proprio un'indagine attenta alla nozione di «performatività» lo mette in luce: essa mostra

[66] *Ibidem.*
[67] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 408.

come la *mimesis* I non sia un indistinto sfondo originario da cui emerga successivamente la narrazione, ma una struttura già dinamicamente articolata, i cui elementi – gli eventi del passato – esercitano una forza generativa che orienta e sollecita la configurazione narrativa.

Attribuire dunque a questa dimensione una tensione performativa costituisce una delle chiavi più feconde per riconoscere la presenza di un aspetto propriamente finzionale del racconto storico. Non si tratterà, infatti, solo di mostrare che il passato *può* essere narrato, ma che in certi casi *esige* di esserlo: l'esperienza stessa, nella forma del suo esser-passato, formula una richiesta di significazione che trova compimento nella narrazione. Torneremo su questo punto nel presente capitolo (cfr. *infra* §3.3.2), con alcuni esempi emblematici tratti da ciò che Ricœur definisce eventi «epoch-making».

Per ora, possiamo però già concludere che questa forza generativa inscritta nell'esperienza del passato mette in luce un aspetto importante per lo sviluppo della nozione ricoeriana di *mimesis*. La performatività narrativa, in questa prospettiva, non è infatti solo la capacità del linguaggio di far sorgere una somiglianza fra due ordini differenti di eventi, ma il radicamento di questa stessa capacità: la risposta al modo di darsi dell'evento passato stesso che *chiede* di essere narrato e, quindi, successivamente di essere valutato. È dunque su questo sfondo che, nella sezione seguente, prenderemo in esame le implicazioni della produttività del racconto, interrogandone più specificamente il carattere relazionale e condiviso, come già facevamo rispetto per la teoria della metafora.

Occorrerà infatti anche ricordare che l'esperienza del «vedere come» non si esaurisce affatto in questa capacità di produrre una somiglianza o una nuova connessione fra i fatti. Già ne *La metafora viva*, essa appariva legata a un secondo elemento decisivo: ossia il suo carattere intersoggettivo. Sarà quindi tale dimensione a guidare il passaggio successivo della nostra indagine, in cui il tema della sporgenza storica del discorso finzionale lascerà emergere l'altra faccia di ciò che stiamo definendo nei termini di performatività narrativa, approfondendo la sua capacità di istituire forme di comprensione condivisa. Si tratterà, cioè, di approfondire il passaggio che ne *La metafora viva* rimaneva perlopiù implicito e che ora, come dicevamo, Ricœur compie assorbendo la nozione gadameriana di *applicatio* nella sua nozione di *mimesis* III: il coinvolgimento del lettore o, più in generale, di un fruitore di fronte ad un racconto.

3.2.2. La sporgenza storica del racconto di finzione: la radice della performatività narrativa

Come dicevamo in chiusura della sezione §3.1.2.3, la costituzione di un tempo raccontato riguarda non solo il riconoscimento di una sporgenza finzionale del racconto storico, ma anche l'ipotesi contraria: la modalità con cui la costituzione dell'intreccio finzionale pretende di presentare una sua specifica storicità.

Schematicamente, dovremmo allora dire che, come la nozione di «realtà» del racconto storico non può essere intesa nei termini di una reduplicazione narrativa degli avvenimenti, così la nozione di «irrealtà» propria di quello finzionale non deve essere intesa nei termini di una produzione slegata dalla nostra esperienza. Ricœur precisa, infatti, che si tratta di attribuire al narrar finzionale una vera e propria capacità «*rivelante* e *trasformante* nei confronti della pratica quotidiana».

Dal nostro punto di vista la discussione di questo passaggio sarà quindi particolarmente importante, nella misura in cui ci permetterà la sottolineatura di alcune caratteristiche legate alla performatività della narrazione, in termini analoghi a quelli utilizzati per descrivere il «vedere come» metaforico.

Nel proseguo dell'analisi ci accorgeremo, infatti, che Ricœur intende soffermarsi su quella dimensione comunicativo-interattiva che nella discussione del «vedere come» metaforico era di fatto implicita. Rispetto a quello che abbiamo detto sinora, dovremo allora compiere un passo in più: se infatti la performatività del racconto era stata fino a questo momento modellata su quella del «vedere come» metaforico – esplicitamente richiamato dall'autore quando si trattava di parlare della sporgenza finzionale del racconto storico – ora Ricœur intende sottolineare con maggiore vigore l'aspetto interattivo proprio del racconto. *Nella pretesa storicità del racconto finzionale, ciò che è a tema sarà precisamente la possibilità di una significazione che è allo stesso azione interpretativa del lettore e che Ricœur definisce propriamente atto di lettura.*

In questo modo, saremo messi anche di fronte a quello che crediamo essere il cuore pulsante di un'estetica ricœuriana: l'esperienza del «vedere come» non solo come capacità di connettere ordini differenti di eventi, ma di farlo tematizzando esplicitamente il coinvolgimento dei propri lettori.

3.2.2.1. L'atto di lettura. Wolfang Iser. Il lettore implicato nel racconto

La teoria dell'atto di lettura non può che richiamare la ben nota posizione della cosiddetta «Scuola di Costanza» e dei suoi due principali esponenti: Wolfang Iser e Hans R. Jauss.[68]

La modalità ricœuriana di discussione dei loro contributi è, tuttavia, dichiaratamente funzionale a quella della nozione gadameriana di *applicatio*, richiamata fin da *Tempo e racconto I* e richiamata in *Tempo e racconto III*.[69]

Al di là di questo richiamo su cui comunque a breve ritorneremo, il primo punto interessante da notare è però che, tramite la ripresa delle teorie di estetica della ricezione, Ricœur fornisce finalmente alcune preziose indicazioni per pensare lo statuto della sua estetica.

---

[68] Con *Scuola di Costanza* si intende un movimento critico nato alla fine degli anni Sessanta all'interno dell'omonima Università. Inaugurato dalla lezione di Jauss del 1967 e da quella di Iser del 1968, il programma della scuola si proponeva di rifondare la storia letteraria, assumendo la ricezione come categoria centrale e concependo l'opera letteraria come una struttura che si attualizza solo nell'atto della sua lettura. Veniva così spostata l'attenzione dalla relazione testo/autore a quella testo/lettore, prendendo le distanze tanto da un'estetica di matrice formalista quanto da quella di matrice marxista-adorniana. In H. R. Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, Bologna, Il Mulino, 1978; e in W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa.* Verlag der Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz Universitätsverlag GmbH, Konstanz 1970. Data la sua influenza, la Scuola di Costanza finì ben presto per oltrepassare i confini culturali tedeschi: negli Stati Uniti ne ripresero gli spunti M. Riffaterre e Stanley Fish, mentre nel 1979 Umberto Eco formulò la nozione di *lettore modello* (U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979). Nello stesso anno, la rivista *Poétique* dedicò un numero monografico agli sviluppi dell'estetica della ricezione in Germania, sottolineandone la rilevanza anche per il dibattito francese e per lo stesso Ricœur. Per una panoramica, si veda H. R. Holub, *Reception theory: School of Constance.* In: R. Selden (a cura di) *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 319-346; e *Poétique*, 38, (1979). Tuttavia, nonostante il successo iniziale, la critica non è unanime nel riconoscere l'unitarietà delle posizioni interne a questa corrente di pensiero. Anche ultimamente alcuni studi hanno messo in dubbio la legittimità stessa del termine «scuola» (per es. S. Alharbi, «École de Constance», in *Publictionnaire*. Online dal 27 giugno 2023) e hanno segnalato un progressivo disamoramento nei confronti delle sue intuizioni fondative, soprattutto a causa della tendenza alla stereotipizzazione insita nella figura del lettore, se non adeguatamente problematizzata: un lettore sempre acculturato, maschio, bianco e borghese, la cui appartenenza sociale, etnica, di genere, storica, culturale e psicologica viene raramente presa in seria considerazione. (a partire da P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, Il saggiatore, Milano 2022). Nonostante ciò, una ripresa critica dell'orientamento di fondo della Scuola di Costanza crediamo non solo sia possibile, ma anche auspicabile, nella misura in cui — come mostra Fabien Pillet — una *migliore* caratterizzazione del lettore restituisce quello che in fondo crediamo irrinunciabile in una teoria del testo e dell'esperienza estetica in generale: il coglimento della sua esperienza concreta, non appiattibile sulle sole dinamiche storiche che ne determinano la produzione. (in F. Pillet. «Que reste-t-il de l'École de Constance?», in *Études Germaniques*, 263 (3), (2011), pp. 763-781.

[69] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 117 e ss.; e soprattutto P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 270 e ss. Lo mostra già la modalità di utilizzo delle intuizioni di Jauss e Iser, le quali a differenza della maggior parte degli studi critici, il pensatore di Valence tende a considerare in senso complementare e, dunque, unitario: l'uno concentrandosi sulla risposta individuale di un lettore di ricevere un testo, l'altro sulle attese collettive di un pubblico. Il dibattito critico non è naturalmente unanime su questo: come osserva Kalinowski, non sembra essere unificabile nel comune nome di «Scuola di Costanza» il fatto che Iser si concentra sulla struttura del testo e sulla cooperazione del lettore come atto individuale di concretizzazione, mentre Jauss mira invece a fondare una storia letteraria attraverso la nozione storicizzabile di «orizzonte d'attesa», che riflette le norme, le aspettative e le trasformazioni di un pubblico storicamente situato. In I. Kalinowski, «Hans Robert Jauss et l'esthétique de la reception», in *Revue germanique internationale*, 8, (1997), pp. 151-172.

È infatti in questo contesto che l'autore scomoda per la prima volta compiutamente un utilizzo proprio del termine «estetica», legandolo alla dimensione di coinvolgimento del fruitore che abbiamo appena richiamato.[70] Retrospettivamente, è stato dunque grazie ad una meditazione su questi passaggi di *Tempo e racconto* che si è fatta largo l'ipotesi di interrogare una questione estetica nell'opera ricœuriana, raccogliendola attorno alla nozione di «performatività» del racconto e legandola in tal modo al suo potere *produttivo* più che visuale.

Così, dopo aver ripercorso brevemente le sue origini fenomenologiche nella prima elaborazione di Roman Ingarden, Ricœur introduce la nozione iseriana di «atto di lettura»:

> Riprese da W. Iser, queste annotazioni recepite da Husserl attraverso il canale di Ingarden ricevono uno sviluppo notevole nella fenomenologia dell'atto di lettura. Il concetto più originale è quello dì «punto di vista itinerante»; 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 lui nella misura in cui la nostra lettura progredisce.[71]

Tramite Iser, Ricœur suggerisce che il testo letterario debba essere pensato non come un tutto completo, ma come struttura di «invito-risposta» (*Wirkung*): invito che il testo rivolge al lettore e risposta che il lettore formula nei confronti del testo. Nello specifico, si tratta cioè di portare l'attenzione sul gesto selettivo del lettore che, appunto, viene invitato dall'opera ad un costante lavoro di immaginazione di situazioni, azioni e personaggi.[72]

Riconoscere questo punto, tuttavia, vuole anche dire riconoscere che il testo letterario è una struttura complessa, caratterizzata da una sostanziale *indeterminatezza* e dalla necessità di implicare un lettore per la costituzione del suo significato. Veri e propri «luoghi di indeterminazione» strutturerebbero una certa configurazione narrativa, chiedendo al lettore una scelta su come concretizzarli, *costituendone il loro significato*.

Gli «effetti» di un testo – ciò che immaginiamo a partire da esso – non potranno dunque essere considerati come dei meri complementi alla sua significazione. Piuttosto, ci permetteranno di concludere che l'opera stessa abbia un'ontologia intermedia: non sarà cioè compiuta totalmente nelle intenzioni dell'autore, così come non sarà totalmente lasciata in balìa di ciascun possibile atto di lettura, sottomettendosi a quella struttura di «invito-risposta» appena richiamata. In altre parole, essa esisterà nella misura in cui si rende capace di esercitare un *effetto* sul lettore, configurandone il gesto selettivo della sua immaginazione. Il significato di un testo non sarà dunque qualcosa di compiuto, quanto la *soluzione delle sue lacune*. La struttura dialettica di un'opera si manifesterebbe così nell'essere *ad un tempo* carente di senso ed eccessivamente sensata, poiché proprio per la sua indeterminazione strutturale rivela inesauribili possibilità per la lettura, che garantiscono la necessità di una selezione e quel carattere di estranea familiarità ai fatti narrati. Per dirla con Federico Bertoni, «la natura selettiva della ricezione illumina per contrasto

---

[70] P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 257 e ss.

[71] *Ivi*, p.259. Il riferimento a Ingarden è R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria*, Centro Studi Campostrini, Verona 2011.

[72] Questo approccio ci sembra particolarmente fruttuoso considerando il contesto contemporaneo della filosofia del linguaggio, che tende a problematizzare la nozione di «identità» nei contesti finzionali. A partire dalla formulazione delle celebri tesi di S. Kripke, occorre sottolineare che l'attribuzione di un'identità a personaggi o situazioni fittizie non avviene secondo le coordinate dell'esperienza ordinaria: per il filosofo americano, i nomi propri utilizzati nei racconti di finzione non si riferiscono a individui realmente esistenti né a individui possibili, poiché manca un atto originario di designazione causale che possa fissarne rigidamente l'identità attraverso i mondi possibili. I personaggi finzionali sono dunque privi di referente reale o possibile, e la loro identità è legata a una costellazione narrativa di proprietà e atti che non garantisce, ontologicamente, un'identità univoca e stabile. In S. Kripke, *Nome e necessità*, Bollati Boringhieri, Milano 1999; S. Kripke, «Vacuous Names and Fictional Entities», in *Philosophical Troubles: Collected Papers,* Oxford University Press, Oxford, pp. 52-74; e S. Kaplan, «Bob and Carol and Ted and Alice», in K. J. J. Hintikka, J. M. E. Moravcsik e P. Suppes (a cura di), *Approaches to Natural Language*, Springer, Dordrecht 1973, pp. 490-518

le qualità infinibili dell'opera», che rimane segnata da «un'acuta mancanza di certezza» e «un indeterminato e costitutivo spazio vuoto».[73]

L'esempio addotto qui da Ricœur non potrebbe essere più calzante: l'*Ulisse* di James Joyce si pone infatti a modello emblematico della letterarietà di un'opera, proprio in virtù della sua iniziale resistenza alla lettura. La sua complessità linguistica, la frammentarietà strutturale, il ricorso a registri stilistici molteplici e sovrapposti fanno di quel testo, almeno a una prima lettura, un'opera *prima facie* illeggibile. È però esattamente questa opacità a renderla esemplare: l'*Ulisse* non si limita a offrire un contenuto da decodificare, invocando il ruolo attivo del lettore per l'attribuzione di una significazione, chiamato a un'opera di costante riempimento, integrazione, inferenza di ciò che nel testo manca.

Attraverso questa ripresa di Iser, Ricœur può allora effettivamente iniziare a mettere in discussione l'idea che solo il racconto storico abbia pretesa di «parlare realmente» degli avvenimenti. Anche il racconto di finzione infatti, per essere tale, richiede un momento in cui l'esperienza del lettore viene implicata in esso, rendendone la sua storia improvvisamente «reale». Con grande lucidità, Ricœur ricorda infatti che l'implicazione del lettore nella costituzione del significato dell'opera non è in nulla simile a quella dell'implicazione del suo autore. Il lettore e la sua storia non si dissolvono, infatti, né in qualcosa come delle «intenzioni» di lettura né, né in uno «stile», ma rimane il polo in carne ed ossa cui l'opera si rivolge e grazie al quale essa costituisce un significato. Il «lettore implicato» dovrà dunque coincidere con l'atto stesso della lettura di un racconto, segnando così la possibilità dell'opera di uscire fuori di sé o, meglio e più tecnicamente, di manifestarsi come *struttura di interazione* fra una configurazione scritta e l'esperienza di un lettore.

> Così, mentre l'autore reale si dissolve nell'autore implicato, il lettore implicato prende corpo nel lettore reale. È quest'ultimo che rappresenta il polo opposto rispetto al testo nell'interazione da cui procede la significazione dell'opera: è proprio del lettore reale che si tratta in una fenomenologia dell'atto di lettura.[74]

Al di là però di queste tesi molto note, il punto essenziale per la nostra ricerca diviene riconoscere l'aspetto performativo che viene così messo a tema dal racconto finzionale. A ben vedere, difatti, la nozione di «lettore implicato» non designa semplicemente la generica presenza di un io che legge, ma molto più specificamente il processo attraverso cui il lettore si impegna a colmare la strutturale lacunosità del racconto finzionale – e dunque l'atto stesso della lettura come operazione costitutiva.

Così facendo, Ricœur sembra cogliere un nodo cruciale del racconto di finzione e della sua pretesa realistica: ovvero, che una sua estetica abbia a che fare con la sua dimensione performativa. Questo si vede chiaramente nel momento in cui egli introduce la stessa nozione di «estetica», connettendola immediatamente a un coinvolgimento fruitivo strutturale dell'opera letteraria, incentrato sull'idea che la fruizione implichi un atto selettivo e immaginativo da parte del lettore. Ma è proprio tale coinvolgimento che autorizza a pensare il significato dell'opera non come qualcosa di preesistente, da decodificare, bensì come un *atto* che l'opera stessa sollecita – e, in un certo senso, *esegue*. In questa prospettiva, si apre un'intersezione significativa con alcune istanze della pragmatica linguistica, in particolare con la nozione di enunciazione performativa così come formulata nella filosofia del linguaggio a partire

[73] F. Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura,* cit., p. 77. Il riferimento è a W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Il Mulino, Bologna 1987, in part. p. 246.
[74] P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 263.

da Austin. Come già accennato nel confronto con la teoria della metafora, l'opera letteraria, in quanto interpella attivamente il lettore, non si limita a «dire qualcosa», né riduce il lettore al ruolo passivo di decodificatore, ma fa coincidere il proprio significato con una *prassi interpretativa*.

In questa direzione, il contributo di autori come John Searle, Gregory Currie e David Davies si rivela particolarmente utile: questi teorici hanno cercato di pensare la fiction nei termini di *speech acts*, sottolineando come le enunciazioni finzionali siano atti illocutori particolari. Searle, in particolare, ha sostenuto che affermazioni finzionali costituiscano *asserzioni in una modalità speciale*, non sottoposte al criterio della verità, ma comunque comprese pragmaticamente come atti comunicativi intenzionali. Currie ha parlato di *imaginative acts of utterance*, in cui l'autore finge di compiere un atto locutorio e il lettore, cooperando, finge di prenderlo alla lettera. Analogamente, Davies ha sottolineato che le opere finzionali attivano una forma specifica di interazione illocutoria, dove ciò che viene detto deve essere inteso non come descritto, ma come proposto alla comprensione immaginativa.

La *performatività* del testo emergerebbe dunque come stessa struttura della *fiction*, in quanto costruzione che interpella, attiva e struttura l'immaginazione del lettore. Come nota Ricœur, è nel gesto di fruizione – in quella tensione tra *configurazione* del testo e *riconfigurazione* del mondo del lettore – che si produce il significato dell'opera, il quale non è più semplicemente dato, ma *accade*, come un'azione.[75]

Così, se pure la discussione resta ancora circoscritta al racconto di finzione, Ricœur sembra suggerire che l'aspetto propriamente estetico dell'opera consista proprio in questo: nel rendere inseparabili significato ed esperienza, finzione e comprensione, struttura simbolica e gesto interpretativo.

Con l'assimilazione della proposta di Iser, anche Ricœur può dunque per la prima volta mettere a fuoco che il *significato* di un testo non risiede solo nella proposizione di una data configurazione narrativa, ma anche nel coinvolgimento variabile e contestuale che essa esercita sul suo lettore. Prima di essere referenza temporale, una configurazione narrativa diviene così anche esperienza, sicché si dovrebbe dire che *mimesis* III non sia altro la contropartita esperienziale di *mimesis* II, poiché «la configurazione del testo in termini di struttura si identifica con la rifigurazione da parte del lettore in termini di esperienza».[76]

Colpisce la lucidità di queste analisi, elaborate solo pochi anni dopo la stesura de *La metafora viva*. Si tratterà dunque di cogliere perché, a distanza di pochi anni, Ricœur paia strutturare molto più compiutamente di quanto avveniva nella teoria della metafora questo aspetto del testo letterario, richiamandosi a tradizioni di pensiero ben riconoscibili e strutturate come quella dell'estetica della ricezione. Anticipando dunque quanto diremo nella prossima sezione, ci sembra che il punto fondamentale risieda nel confronto critico con la proposta ermeneutica di Gadamer e, in particolare, con il suo concetto di «applicazione».

Tramite l'assimilazione della pagina gadameriana, infatti, Ricœur può permettersi di sviluppare appieno l'idea che il significato di un testo non possa prescindere da un'analisi sul modo in cui esso viene recepito secondo una data tradizione interpretativa. Allo stesso tempo, però, Ricœur sembra volere mettere in discussione l'idea che una simile ricezione coincida con la semplice riconduzione del comprendere alla sua determinazione storica.

---

[75] I riferimenti sono rispettivamente in J. R. Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse», in *New Literary History*, 6 (2), (1995), pp. 319–332; G. Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; e D. Davies, *Aesthetics and Literature*, New York, Continuum 2007.

[76] P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 262.

Così, bisognerebbe maggiormente tener conto di quanto abbiamo appena detto: ovvero che una riflessione sulla ricezione dovrebbe tenere maggiormente in conto gli aspetti attuali dell'atto di lettura, in cui per l'appunto il significato di un racconto si pone come un'*azione* da parte del lettore e non solo come il riconoscimento dell'appartenenza ad una determinata tradizione interpretativa: un'azione in cui immaginativamente si dà forma alla traccia che di cui il racconto consta e che, *per se*, si pone come problema da risolvere.

Allo stesso tempo, rimane evidente che questo confronto non possa compiersi in una mera rivendicazione della teoria della ricezione iseriana *contra* quella dell'*applicatio* gadameriana. L'affermazione di una dimensione soprattutto individuale della ricezione non farebbe che alimentare il sospetto di una teoria della fruizione – e più in generale di un'estetica – di fatto solipsistica, in cui il significato dell'opera sarebbe qualcosa che costruiamo di volta in volta e che, da principio, potrebbe anche non essere comunicabile ad altri. Così, prima di impegnarsi in una critica alla posizione gadameriana, Ricœur sembra voler garantire che la sua assimilazione dell'estetica della ricezione non sfoci in una teoria della ricezione *individuale* del testo.

Senza dunque rinunciare alla critica a Gadamer, Ricœur si impegnerà allora a sviluppare tramite la ripresa delle tesi di Jauss la dimensione *pubblica* di un'estetica della ricezione, permettendoci però così di approfondire in senso decisivo il carattere performativo del racconto di finzione.

3.2.2.2. L'atto di lettura. Hans Robert Jauss: il confronto con Gadamer (2/3)

La preoccupazione di Jauss, condivisa da Ricœur, è infatti quella che un'estetica della ricezione individuale non si trasformi in una teoria *individualistica* della ricezione, di fatto sostenendo la tesi che esistono tante opere letterarie quante sono le sue singole letture.

Ricœur preferisce – attraverso Jauss – rileggere la nozione di un «lettore implicato» nell'opera attraverso quella di «orizzonte di attesa» generato dall'opera, spostando l'attenzione così l'attenzione sulla struttura dell'opera più che sul suo lettore.

Riprendendo dunque l'impostazione di Gadamer, Jauss – e Ricœur con lui – sottolinea innanzitutto che un'opera letteraria esista nella misura in cui genera uno *scarto* fra i suoi significati e il sistema dei significati stratificati tradizionalmente nella nostra comprensione del mondo, ingenerando un «orizzonte d'attesa» nel lettore. L'«orizzonte d'attesa» generato dall'opera diviene dunque, come bene dice Bertoni, «un contesto che avvolge ogni opera letteraria al momento della sua comparsa e che permette di misurarne l'efficacia *contro* uno sfondo codificato» (*corsivi nostri*).[77]

Da un lato, allora, possiamo legittimamente ritenere che il pensatore di Valence si appoggi alle elaborazioni gadameriane in fatto di fruizione artistica, le quali a loro volta insistevano sulla nozione di «fusione di orizzonti»: ovvero l'idea che la fruizione dell'opera d'arte sia riconducibile al ritrovamento delle *questioni alle quali essa tenta di rispondere e, successivamente, alla valutazione delle risposte da essa proposte*.[78] Dall'altro, però, Ricœur tende a sottolineare che la logica della «domanda e risposta» – di cui la fruizione dell'opera consterebbe – non dovrebbe essere immediatamente ricondotta a quella della «fusione di orizzonti», secondo cui «il comprendere una parola del passato

[77] F. Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milano 2010, p. 95. I testi di riferimento sono invece per Ricœur, H. R. Jauss, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, cit.; e H. R. Jauss, *Breve apologia dell'esperienza estetica*, Mimesis, Milano 2011. Per un inquadramento della figura di Jauss si rimanda invece a D. Chateau, *JAUSS Hans Robert 1921-1997*, in C. Talon-Hugon (a cura di) *Les théoriciens de l'art*, Presses Universitaires de France, Paris 2017, pp. 355-258; ma anche, all'interno di una storia dell'ermeneutica, M. Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano 1988, pp. 383-387.

[78] Il riferimento è naturalmente H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp. 747-782.

che ci tocca richiede sempre che la domanda ricostruita sia posta in tutta l'apertura della sua problematicità, che trapassi cioè nella domanda che il passato rappresenta per noi».[79]

Appunto, la nozione di «orizzonte di attesa» si pone precisamente a questo stadio della riflessione, come «stabilizzazione provvisoria della dinamica della ricezione» e senza per questo aprire una riflessione sulle condizioni trascendentali o ontologiche sulla comprensione.[80]

Ricœur ammette, cioè, che il carattere estetico dell'opera dovrebbe almeno inizialmente smarcarsi da una sua riconduzione al domandare ermeneutico, che finirebbe a dissolverlo in un'operazione di riconoscimento delle risposte formulate dall'opera rispetto a un suo dato contesto di produzione dall'appartenenza del domandare a questa stessa storia di riconoscimento. Certo, anche nella nozione di «orizzonte d'attesa» è innanzitutto a tema il momento in cui l'opera entra in tensione con le strutture della comprensione già sedimentate nel lettore, sollecitando una loro messa in discussione. Tuttavia, in essa sembra essere maggiormente a tema la a capacità di un'opera di generare un coinvolgimento attuale del fruitore, più che una riflessione sulle sue condizioni trascendentali. Vi è, insomma, a differenza della proposta gadameriana, un'insistenza maggiore sull'aspetto affettivo proprio della ricezione.

Ricœur, con Jauss, pensa così ad una più netta focalizzazione del nesso conoscenza e godimento, assente dalla proposta gadameriana. È infatti l'introduzione della nozione di *verstehende Geniessen* (godimento che conosce) a reinquadrare l'esperienza estetica del testo letterario tanto per Jauss quanto per Ricœur, distanziandoli da una concezione che riduce la comprensione al solo dialogo ermeneutico.

> Il primato conferito alla comprensione spiega come, a differenza dell'ermeneutica filosofica di Gadamer, l'ermeneutica letteraria non sia direttamente prodotta dalla logica della domanda e della risposta: ritrovare la domanda alla quale il testo fornisce una risposta, ricostruire le attese dei primi 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 attese.[81]

Ma anche, ed in senso più positivo:

> Tale primato assegnato alla comprensione si spiega grazie al rapporto del tutto primitivo tra conoscenza e godimento (*Genuss*), die assicura la qualità estetica dell'ermeneutica letteraria. […] Ora, se la specificazione della comprensione letteraria mediante il godimento è stata tanto trascurata, ciò dipende da una curiosa convergenza tra il divieto emesso dalla poetica strutturale di uscire dal testo e di superate le istruzioni di lettura che racchiude e il discredito gettato sul godimento da parte dell'estetica negativa di Adorno, il quale non vuole vedervi altro che una compensazione «borghese» all'ascetismo del lavoro.[82]

Si tratta di concepire l'aspetto estetico della conoscenza, che non si esaurisce nell'elaborazione di informazioni, ma si radica innanzitutto nel coinvolgimento sensibile che l'atto della lettura è in grado di suscitare. Questo coinvolgimento non è un epifenomeno, bensì il luogo in cui prende forma il carattere performativo dell'opera stessa, inteso come attivazione di processi interpretativo-immaginativi dotati di una propria intensità affettiva, e segnati da una dimensione di godimento.

---

[79] *Ibidem,* in part. p. 771.
[80] P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 266.
[81] *Ivi*, p. 270.
[82] *Ibidem.*

Così, pur non rigettando il principio dialogico che informa la filosofia di Gadamer, Ricœur vi antepone un momento preliminare e fondativo: il piacere stesso della lettura, quale forza orientante ogni ulteriore movimento interpretativo, e capace di strutturare il significato stesso dell'opera. È in tale prospettiva che si può anche pensare un'articolazione feconda tra l'estetica della ricezione di Iser e quella di Jauss, in vista di una più chiara comprensione della pretesa realistica che il racconto di finzione può avanzare.

Ricœur lo dice chiaramente, suggerendo e sottolineando che *«i due approcci* [quelli di Jauss e Iser, *scil.*] *si incrociano da qualche parte: precisamente nell'aisthesis»*.[83]

Questo punto d'intersezione è cruciale. La ricezione pubblica di un'opera diventa possibile solo a partire dal riconoscimento della sua capacità di generare forme di godimento che articolano, e al tempo stesso trasformano, l'orizzonte d'attesa di ciascun lettore. L'*aisthesis* della lettura non si limita a rivelare contenuti dati, ma è essa stessa un'esperienza *rivelante e trasformante* rispetto alla configurazione ordinaria del vissuto. Proprio in virtù di tale potere, essa dischiude nuove possibilità di esperienza e si rivela, in senso proprio, come realisticamente efficace: capace cioè di modificare il nostro modo di percepire e comprendere il mondo.

In questa direzione, Ricœur può prendere congedo in maniera definitiva dall'opposizione rigida tra realtà storica e irrealtà finzionale. Come si è visto, anche il racconto storico ricorre a strategie retorico-finzionali nella configurazione dei fatti. Ma, simmetricamente, non si può neppure sostenere che la finzione sia radicalmente separata dal reale: la sua ontologia è invece costitutivamente legata alla capacità di intrecciarsi con la realtà esperienziale del lettore, sollecitandola affettivamente e immaginativamente. In altri termini, la finzione è reale in quanto *efficace*: in grado di incidere sulla soggettività di chi legge.

Riconoscere il significato di un'opera, così come comprenderne la determinazione storica, sarebbe impossibile se non si ammettesse che entrambe queste dimensioni – il significato e la sua storicità – emergono a partire da un'esperienza di godimento che struttura e mette in moto l'orizzonte d'attesa del lettore.

È questo uno dei punti centrali della presente indagine, sebbene per ora solo limitatamente al contesto della finzionalità nella narrazione storica: proprio in questo ambito la dimensione performativa messa a tema dalla teoria del lettore implicito può essere ulteriormente precisata. In effetti, le nozioni di *lettore implicato* e di *orizzonte d'attesa* non devono essere intese solo in chiave operazionale o cognitiva. Tali concetti, infatti, alludono a dinamiche che coinvolgono in modo strutturale la sfera affettiva del soggetto: essi rimandano a una partecipazione che è insieme emotiva e preriflessiva. L'elaborazione immaginativa che dà forma al significato dell'opera implica anche la presa in carico della sua dimensione affettiva, che non è un'aggiunta accessoria, ma un elemento costitutivo.

Sotto questo profilo, il racconto potrà allora anche essere inteso come una forma d'azione, secondo la teoria degli *speech-acts* che abbiamo ricordato nella sezione precedente (cfr. *supra* §3.2.2.1). Il coinvolgimento che esso mette in atto non è asettico, né riducibile a un mero processo di computazione informativa: si tratta, al contrario, di un'azione estetico-affettiva, che sollecita nel lettore una risposta attiva, mobilitando un'interiorizzazione sensibile e immaginativa. Nei termini della pragmatica, ciò significa che l'estetica della lettura, così come delineata da Ricœur, deve essere pensata non solo in riferimento alla dimensione illocutoria del testo – il far fare qualcosa –, ma anche a quella perlocutoria: il *generare un'affezione*, una risonanza, una trasformazione nell'interiorità del lettore.

[83] *Ivi,* p. 264.

Alla luce di quanto emerso, il carattere performativo del racconto si lascia così precisare anch'esso attorno a due tratti fondamentali: da un lato, la capacità di far emergere somiglianze inedite tra ordini eterogenei di eventi (come accadeva nella metafora); dall'altro, la costituzione del significato come effetto di un'azione interpretativo-immaginativa che coinvolge profondamente e affettivamente il lettore.

Rispetto alla metafora, tuttavia, questo secondo aspetto appare nel racconto ulteriormente sviluppato, permettendoci maggiore completezza. Se infatti nella metafora il lettore è chiamato a una quasi-esperienza del «vedere come», nel racconto tale dinamica si approfondisce, prendendo la forma di un'azione narrativa capace di «dare figura».

Attraverso la presa di distanza critica tracciata con la proposta gadameriana, è possibile riconoscere che l'integrazione tra le teorie dell'estetica della lettura nel discorso ricœuriano sulla sporgenza storico-realistica del finzionale mostra che il narrare diventa significativo nella misura in cui richiede un coinvolgimento strutturale da parte del lettore, strutturandosi attorno a un godimento che è esperienza estetico-affettiva e, *per proprio per questo*, diventa capace di «mettere sotto gli occhi»: di «rendere in figura gli avvenimenti». In altre parole, esso diventa significativo perché ci permette di pensare in termini performativi la possibilità che un racconto ha di «mettere sotto gli occhi». Si tratterà dunque, dalla prossima sezione, di cogliere l'articolazione di questa stessa possibilità, sottraendola all'idea che essa riguarda solamente la discussione del racconto finzionale e della sua pretesa veritativa sul mondo.

3.3. «Mettere sotto gli occhi». Un potere performativo

Per questa via, Ricœur può dunque proporre la sua celebre tesi della «referenza incrociata» fra l'intenzionalità storica e quella finzionale, mettendo a fuoco la modalità tramite cui la prima fa utilizzo di quella della seconda; e viceversa. Se infatti è vero che le due diverse forme di intenzionalità – quella storica e quella finzionale – garantiscono una distinzione tra racconto storico e racconto di finzione, è altrettanto vero che la proposta ricœuriana si fonda sull'idea che ciascuna di esse trovi compimento solo nell'interazione con l'altra.[84] Con Ricœur:

> Per incrocio tra storia e finzione, intendiamo la struttura fondamentale, sia ontologica che epistemologica, grazie alla quale la storia e la finzione danno concretezza alla loro rispettiva intenzionalità solo prendendo a prestito dall'intenzionalità dell'altra. Tale concretizzazione corrisponde, nella teoria narrativa, al fenomeno del «veder come...»: con il quale, ne *La Metafora viva* abbiamo caratterizzato la referenza metaforica.[85]

[84] Possiamo limitarci a sottolineare come l'introduzione della nozione specifica di «patto di lettura» miri a mettere a fuoco proprio questo punto. La proposta di una «referenza incrociata» tra narrazione storica e narrazione finzionale risulta infatti praticabile solo a condizione di riconoscere una specificità e una distanza tra le rispettive intenzionalità. Tale distanza rigetta l'idea ingenua secondo cui il racconto storico rappresenterebbe fatti «reali», mentre quello finzionale fatti «irreali», sostituendola con l'idea che il discorso finzionale richieda al lettore un atto di fiducia preventiva nei confronti del narratore, il quale si impegna a narrare eventi di essere raccontati, strutturando certe attese nel lettore a seconda del genere proprio del racconto (cfr. P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 249 e ss.). Diversamente si configura il racconto storico, che non impone al lettore alcun patto di questo tipo, confidando invece nel lavoro di connessione e giustificazione fra le fonti, sempre esposto alla possibilità di contestazione alla luce di nuove evidenze. In altri termini, un incrocio tra referenza storica e finzionale è possibile solo nella misura in cui si riconosca preliminarmente la separazione tra due intenzionalità distinte: la prima fondata sul concetto di «patto di lettura», la seconda su quello di «luogotenenza» delle fonti – o meglio delle tracce – nei confronti degli eventi del passato (cfr. *ibidem*, pp. 214 e ss.). Su questi temi – anche ben oltre le pagine di Ricœur – si veda il volume di G. Rosa, *Il patto narrativo*, Il Saggiatore, Milano 2008, in cui l'autrice individua compiutamente e tematicamente nel «patto narrativo» la cifra del romanzo, inteso come insieme di istruzioni che l'autore rivolge al lettore per facilitarne l'adesione al mondo narrato. In modo analogo, merita attenzione anche il contributo di Vincent Jouve, che, riprendendo la nozione genettiana di paratesto (vale a dire tutti quegli elementi – titoli, indici, illustrazioni, ecc. – che pur non appartenendo strettamente al testo ne fanno parte integrante), elabora il concetto di *contrat de lecture* come insieme di regole che il lettore è chiamato a rispettare per accedere correttamente a un romanzo poliziesco, fantastico, storico, ecc. (cfr. V. Jouve, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris 2020, pp. 11-23, con riferimento a G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989).

[85] P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit. p. 280.

Non ci soffermeremo qui sulla ben nota tesi ricœuriana, ampiamente discussa dalla critica, circa la compenetrazione tra queste due intenzionalità all'interno della struttura narrativa del *tempo raccontato*. Piuttosto, ciò che ci preme mettere in luce è la possibilità di far convergere i due percorsi finora affrontati separatamente: da un lato, riconoscendo nella sporgenza finzionale del racconto storico una capacità metaforica di generare novità di senso; dall'altro, riconoscendo nella sporgenza storica della finzione una più marcata strutturazione del significato come azione interpretativa.

In tal senso, l'ipotesi ricœuriana di una convergenza tra le due intenzionalità non costituirà qui l'occasione per ripercorrere l'architettura del *tempo raccontato*, quanto piuttosto il punto di partenza per delineare i tratti fondamentali di un'estetica narrativa che si lasci raccogliere intorno alla nozione di *narratività performativa*.

Il punto essenziale rimarrà dunque sintetizzare le intuizioni che abbiamo raccolto nella trattazione precedente per allargarle rispetto alla loro applicabilità solo al racconto inteso come costituzione di una *trama narrativa*.

Lo schema che seguiremo sarà dunque tripartito, prima approfondendo il valore dell'estetica della ricezione per Ricœur in termini generali più generali rispetto a quelli tematizzati dal racconto di finzione (cfr. *infra* §3.3.1), poi discutendo un *case study* in cui viene tematizzata con particolare chiarezza l'idea di performatività narrativa (cfr. *infra* §3.3.2), infine delineandone la struttura (cfr. *infra* §3.3.3).

3.3.1. Un'estetica della ricezione allargata. Il confronto con Gadamer (3/3)

Il ruolo attribuito a un'estetica della ricezione nell'opera di Ricœur è stato sovente circoscritto all'ambito in cui egli sembra confrontarsi più direttamente con questo paradigma teorico: l'effetto che un intreccio finzionale esercita sul lettore.

Una simile delimitazione, tuttavia, appare riduttiva almeno per due ordini di ragioni. In primo luogo, è lo stesso Ricœur ad ammettere di aver «finto di credere che la lettura interessi solo la ricezione di testi letterari», laddove invece saremmo «lettori di storia così come di romanzi»[86] — affermazione che amplia in maniera significativa il campo di applicazione delle categorie dell'estetica della ricezione. In secondo luogo, l'impiego delle teorie di Iser e Jauss, lungi dal rimanere confinato alla sola fenomenologia della lettura letteraria, si è rivelato funzionale al confronto critico con la nozione gadameriana di *applicatio*, che Ricœur mira a ripensare in direzione di una portata ermeneutica più universale, non limitabile al solo dominio della finzione narrativa.

In termini più generali, potremmo dunque spingerci a dire che se risulta arduo definire con precisione i contorni di un'estetica ricœuriana, dovremmo anche ammettere che ciò si debba in larga parte al peculiare modo in cui Ricœur fa uso delle teorie dell'estetica della ricezione. Difatti, vorremmo suggerire che egli non elabora un'estetica in senso sistematico, poiché sembra riconoscere come legittima l'adozione del termine «estetica» unicamente in riferimento alle posizioni di Iser e Jauss, cioè in funzione di una riflessione centrata sull'atto della lettura.

Sono infatti proprio Iser e Jauss che, pur per primi volendo elaborare un'estetica della ricezione in chiave universalistica finiscono comunque per proporla all'interno di una teoria della letteratura. Questo paradosso verrebbe quindi assorbito anche dalla riflessione di Ricœur nella misura in cui l'estetica avrebbe innanzitutto a che fare con la sua declinazione nei termini di estetica della ricezione. Questo spiegherebbe dunque l'ambiguità di

[86] *Ibidem*.

fondo anche nella posizione ricœuriana, tesa ad una volontà di allargamento del proprio approccio ermeneutico-testuale ad altri campi dell'esperienza estetica, che tuttavia non sembra mai realizzarsi compiutamente.

Ripartiamo dunque dalla pretesa universalistica che la nozione di «*applicatio*» ha già in *Verità e metodo*, opponendole l'articolazione fra le due prospettive di estetica della ricezione di Iser e Jauss.

Nella seconda parte di *Verità e metodo*, come è noto, Gadamer discute l'idea che una teoria generale dell'ermeneutica si costruisce attorno a tre momenti: comprensivo, esplicativo e applicativo. Se però questa impostazione non fa problema nella discussione delle ermeneutiche teologica e giuridica, più difficile è capire cosa si debba intendere per «applicazione» nel contesto di un'ermeneutica di carattere filologico, interessata al confronto con testi letterari. Banalizzando, bisognerebbe cioè dire che, se un'ermeneutica del testo biblico e del testo giudiziario si compiono rispettivamente in qualcosa come un precetto o come un verdetto, non sembra immediatamente chiaro in cosa consista il momento applicativo dell'ermeneutica letteraria.

Per questo, Gadamer sembra dunque suggerire che il momento applicativo dell'ermeneutica letteraria si debba essenzialmente risolvere nel riconoscimento di una determinazione storica propria dello stesso atto di interpretare e dell'interprete stesso: «in ogni lettura – dice Gadamer – accade invece un'*applicatio*, di modo che chi legge un testo vi è già dentro lui stesso, nella misura in cui ne percepisce il significato».[87] In alcuni testi più esplicitamente dedicati all'estetica, il filosofo tedesco ritornerà sulla questione, lasciando intendere una comunanza fra il discorso poetico e quella religioso. L'*applicatio* non è citata esplicitamente, ma presente nella sua sostanza di riconoscimento di un'appartenenza:

> È come se l'opera ci dicesse: «tu sei questo!», un'esperienza che può oscillare dalla più terrificante esplicitezza dello sconvolgimento tragico al più lieve alito di significatività, dall'incontro col re Edipo a quello con uno di quei quadri di Mondrian che vibrano impercettibilmente nel mutismo. […] Senza dubbio l'opera d'arte offre una specie di riconoscimento che ci aiuta sempre di nuovo nel compito mai del tutto risolvibile dell'esistenza umana: trovare dimora (*hemisch werden*).[88]

La ripresa ricœuriana della riflessione di Jauss si inserisce a questo punto della riflessione gadameriana, criticando l'idea di un'*applicatio* intesa *primariamente* come riconduzione del lettore alla tradizione di lettura del testo, a quella già citata «fusione di orizzonti». Proprio Ricœur lo ricordava con puntualità: la presa sul serio della nozione di «*applicatio*» e, soprattutto, delle sue conseguenze risulterebbe imprecisa, perché non atterrebbe tanto ad una teoria della lettura del testo, ma della *rilettura*: l'*applicatio* strutturava, cioè, più il momento in cui un testo poteva essere ripreso *per la seconda volta* (*a posteriori* dunque), che quello in cui lo si affrontava per la prima, dove la comprensione rimaneva segnata da una forte componente estetico-affettiva. Infatti, proprio quest'ultima componente – sembrava dire Jauss – si doveva porre ad un altro livello rispetto a quello prospettato da Gadamer e giocato perlopiù nella discussione di un *momento secondo* rispetto all'atto di lettura – appunto un momento di *rilettura* del testo. In questo senso – proseguivamo noi – si faceva completo quel carattere performativo che Ricœur sembrava riconoscere al testo, strutturandone la significazione non solo come azione interpretativo-immaginativa ma anche affettiva del lettore. Ciò che allora mancava era, dunque, un allargamento di questo modello oltre i confini ristretti della narrazione finzionale.

[87] H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit. p. 701.
[88] H. G. Gadamer, *Esperienza estetica ed esperienza religiosa,* in H. G. Gadamer, *Scritti di estetica*, Aesthetica, Milano 2022, pp. 69-70.

In un altro contributo recentemente tradotto in italiano, Ricœur approfondisce la questione, riconoscendo una pretesa universalistica al momento fruitivo del tutto sconosciuta in *Tempo e racconto*. Se infatti in quella trilogia, le tesi di Jauss venivano richiamate con esplicito riferimento alla testualità e all'opera d'arte letteraria, il richiamo fatto ad esse in *«Logica ermeneutica»?* ne allarga il campo di applicabilità, scomodando la già citata nozione di «godimento comprendente» in un senso ben più ampio di quanto veniva fatto in *Tempo e racconto* (cfr. *supra* §3.1.2.3):

> L'opera di Jauss appare oggi come la più appropriata a colmare una lacuna importante dell'ermeneutica, cioè lo studio degli affetti disinteressati nel loro rapporto con la finzione e la poesia. La nozione di godimento estetico aggiunge così una dimensione nuova, non strettamente linguistica, alla precomprensione del mondo nel quale si radicano tutti i saperi.[89]

In questo possiamo avanzare l'ipotesi che Ricœur, sebbene dichiaratamente iscriva la propria analisi in un orizzonte di ricerca ermeneutico, ammetta anche ed in modo più esplicito di Gadamer un momento di tale orizzonte che non può essere ridotto ai processi di comprensione di un testo. O meglio: viene ammessa una comprensione che sorge dal suo coinvolgimento sensibile e non tanto dal riconoscimento – non primario perlomeno – di un'appartenenza storica o culturale dell'atto stesso del comprendere.

Certo, non si potrebbe dire che Ricœur suggerisca così una proposta estetica compiuta, capace in tutto e per tutto di contrapporsi o rifarsi ad altre tradizioni di pensiero; tuttavia, il punto notevole rimane quello che ci permette di osservare che Ricœur riconosce una vera e propria lacuna delle proposte ermeneutiche lui contemporanee, proponendo di colmarla *con una più attenta riflessione sul dominio dell'estetico*: estetico caratterizzato da una maggiore presa in considerazione del plesso fra produzione finzionale e generazione di «affetti disinteressati», strutturando più da vicino quella dimensione di «godimento» che sopra richiamavamo centrale per delineare la performatività una narrazione.

Ci sembrava già nella scorsa sezione di poter fissare con relativa chiarezza questo punto: un'estetica ricœuriana dovrebbe essere considerata innanzitutto in senso divergente dalla proposta di Gadamer, nella misura in cui diviene capace di prendere in considerazione gli aspetti sensibili della ricezione e non solo quelli che la rendono uguale ad un progressivo sommarsi di interpretazioni.[90] In altre parole, quelle che prendono in considerazione la dimensione dell'esperienza estetica non solo in termini diacronici, ma anche sincronici. Ma non solo: ci sembra infatti che questa contrapposizione col dettato di Gadamer non fosse semplicemente il tentativo di abilitare un momento sensibile nell'esperienza estetica. A ben vedere, infatti, avevamo già ricordato (cfr. *supra* §3.1.2.3) che l'attenzione dell'autore non sembra qui essere tanto quella di un'estetica interessata all'aspetto sensibile del godimento, ma alla *produzione* di questo godimento – «lo studio degli affetti disinteressati nel loro rapporto con la finzione e la poesia». Con l'introduzione della nozione di «affetto disinteressato» verrebbe allora allo scoperto l'ultimo approfondimento intorno al carattere performativo della narrazione, in stretta correlazione alla vocazione universalistica della proposta gadameriana. Affetti chiarificati sarebbero infatti quegli affetti che la fruizione di un'opera d'arte permette

[89] P. Ricœur, *«Logica ermeneutica»?*, cit. p. 135.

[90] Su questo punto rimane chiarissimo Maurizio Ferraris nella sua celeberrima *Storia dell'ermeneutica*, dove mette perfettamente in luce l'idea che la nozione di «storia degli effetti» non è altro che «un'interiorizzazione dell'opera nel canone» e che «ciò che rende classica un'opera […] non è la soggettività del gusto, il momento del piacere estetico, bensì la fase riflessiva della comprensione aulica dell'opera». Tutto il contrario, dunque, di quanto intende mettere in luce Jauss nella nozione di «godimento comprendente» che – appunto – coincide con un «momento di comunicazione interumana» considerato sostanzialmente in senso sincronico e coincidente con l'effetto estetico dell'opera sul suo lettore attuale. In M. Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano, pp. 383 e ss.

di *chiarificare* e che, indipendentemente dall'essere verbale e linguistico di una certa produzione, insistono su una comunicatività fra l'opera e il suo fruitore.

Proprio *«Logica ermeneutica»?,* dà quindi le coordinate fondamentali di questo punto. Richiamando Jauss, infatti, Ricœur ammette che la dimensione estetica della ricezione deve sfociare in quella catartica della *comunicazione*. Richiamandosi così alla nozione di «*catarsi*», infatti, Ricœur pare precisare quella di «affetto disinteressato», facendo «apparire la ricchezza ignorata dell'esperienza estetica».

Non, dunque, una rappresentazione mentale o verbale del sentimento sarebbe a tema nella fruizione dell'opera, ma un *farci parlare di*, un condividere ciò che l'opera mette davanti chiedendo il nostro coinvolgimento come collettività.

D'altra parte, questa idea era già presente in un passo molto importante di *Finitudine e colpa*, quando Ricœur discuteva la nozione di tragico, chiedendosi in che senso bisognasse intendere il passo in cui Aristotele parlava di purificazione catartica delle passioni. Già a quel tempo, Ricœur ammetteva che la catarsi non era da intendersi né nei termini del «consiglio apollineo» o dell'«alterazione della personalità nel senso dionisiaco», ma nel «"coro" che piange e canta con l'eroe», poiché «il luogo della riconciliazione tragica è il "coro" e il suo lirismo».[91] In altre parole, la catarsi era già a quel tempo da intendersi nei termini della condivisione plurale del sentimento suscitato dall'opera, per questo strutturandosi nei termini di un «sentimento che comprende». Sembra dunque essere sul piano della condivisione dell'esperienza dell'opera che dobbiamo cercare una più precisa declinazione della nozione di «affetti disinteressati» come affetti approfonditi per mezzo della loro comunicabilità.

Per questa via, siamo allora portati a pensare che questa interazione fra «affetti disinteressati» e opera d'arte, sia un modo di indicare una *produttività specifica* dell'opera stessa, una performatività capace ad un tempo di tenere insieme la generazione di nuovi nessi di significato – di generare un mondo e narrazione, strutturando domande e risposte – e, ad un altro, di richiedere uno strutturale coinvolgimento dei suoi fruitori, sul piano della condivisione affettiva di quegli stessi nessi.

Così, il riferimento ai teorici dell'estetica della ricezione rimane dunque essenziale per parlare di una performatività specifica dell'opera: di un significato che si fa azione e azione collettiva. In modo ben più esplicito di quanto avveniva nella teoria della metafora, dovremmo infatti ricordare che lo stesso Iser teorizza la risposta interpretativa del lettore in stretto contatto con la struttura dell'opera e intendendo il processo rappresentazionale in termini esplicitamente «performativi»: la rappresentazione stessa diviene così «un atto di esecuzione», non duplicando il reale ma costituendolo in un ordine finzionale.[92]

Stando così le cose, crediamo dunque che fissare i contorni di una questione estetica nell'opera dell'autore voglia innanzitutto dire raccogliersi attorno al tema della produttività finzionale del testo e dell'opera. Certo, anche in questo caso, non si potrà attribuire all'indagine ricœuriana più di quanto essa abbia effettivamente fatto: non sono implicite in essa, come anticipavamo nell'introduzione e vedremo nell'ultimo capitolo (cfr. *supra* Introduzione e *infra* §5.1), le ricezioni delle intuizioni di Austin nei termini più marcatamente vicine ad una riflessione sulla *performance* o in quelli dichiaratamente decostruzionistici di Derrida, che tuttavia si riveleranno fondamentali per

[91] P. Ricœur, *Finitudine e Colpa*, cit., p. 495.

[92] W. Iser, *Representation: A Performative Act*, in M. Krieger (a cura di), *The Aims of Representation: Subject/Text/History*, Columbia University Press, New York 1987, pp. 217-232; e prima in W. Iser, *Feigning in Fiction* in M. Valdes e O. Miller (a cura di), *The Identity of the Text*, University of Toronto Press, Toronto 1985, pp. 204-228.

comprendere e sintetizzare alcuni degli approcci contemporanei alla performatività del testo letterario in quanto esso stesso *performance*.[93] Nondimeno, ci sembra significativo sottolineare come, nell'ambito della nostra indagine sull'estetica, Ricœur si richiami in modo esplicito alle tesi dell'estetica della lettura per contrapporle all'approccio ermeneutico gadameriano: non solo, dunque, per delineare una diversa via differente dell'ermeneutica filosofica, ma anche, di fatto, per prendere posizione sul possibile orientamento di un'estetica. Svincolandosi dal sostrato heideggeriano ancora troppo presente in *La metafora viva*, infatti, una più attenta ricezione delle istanze gadameriane conduce Ricœur molto vicino all'intuizione di una performatività narrativa, strutturata nei termini di un'estetica della ricezione e pensata come risposta diretta all'impostazione gadadmeriana.

Peraltro, questo plesso fra generazione di un mondo e dimensione ricettiva dell'opera era già stato individuato in questi termini proprio nella risposta che Ricœur indicava a Kaelin, nel già citato articolo sulla dimensione estetica della teoria ricœuriana della metafora. In quella risposta, infatti, Ricœur si soffermava ad evidenziare che il referente ultimo della dimensione catartica del racconto, per essere colto appieno, doveva comunque essere subordinato all'idea della loro produttività creatrice.

> Non si dovrebbe quindi dire che il referente ultimo del piacere estetico è la creatività comune alla metaforizzazione dei sentimenti e al divenir romanzo delle trame narrative? Questo sarebbe il modo migliore per dare alla *catarsi* stessa una portata pari a quella della metaforicità che irriga tutte le forme di innovazione semantica, senza per questo abolire le caratteristiche proprie della *catarsi tragica.*[94]

Quello che, dunque, ne *La metafora viva* era solo un'ipotesi, diventa qui una realtà delineata in modo più completo e fondativo. Il coinvolgimento del fruitore non è infatti in *Tempo e racconto* un'ipotesi implicita nel potere di mettere davanti agli occhi del racconto, ma diviene esplicitamente il metodo con cui il mondo dell'opera d'arte e la sua produttività specifica si manifestano al lettore: suggerendone un'azione immaginativo-interpretativa, fondata in un suo coinvolgimento affettivo co-costituente il significato dell'opera stessa. E se esso ha sicuramente un valore relativo all'interno di quell'opera – relativo innanzitutto al racconto di finzione –, nondimeno esso sembra anche sistematizzare un caposaldo dell'intera proposta ermeneutica ricœuriana: l'apertura del testo e dell'opera sul mondo, è in realtà una duplice apertura verso un nuovo progetto di mondo, ma anche verso il *chi* della lettura, tematizzando un duplice aspetto della dimensione performativa del racconto.

Per dunque dare definitivo fondamento a questa nostra ipotesi di ricerca crediamo utile rivolgerci ad un esempio particolarmente indicativo.

Come non ci siamo stancati di ripetere, infatti, l'intero sforzo filosofico ricœuriano è subordinato in *Tempo e racconto* all'elaborazione di una teoria del tempo narrato che in essa somma anche lo sforzo di pensare una performatività propria del racconto e la stessa teoria della referenza incrociata. Ci sembra dunque fuorviante ripercorrere ora le

---

[93] Per esempio, Shoshana Felman interpreta la performatività come forza disgregatrice rispetto all'ordine constativo del linguaggio, mostrando come il carattere performativo introduca un elemento di destabilizzazione delle procedure di referenza e spostando decisamente l'attenzione sull'idea di testo non come insieme di significati ma come loro progressiva stabilizzazione attraverso pratiche performative. In S. Felman, *The Literary Speech Act: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages*, Cornell University Press, Ithaca 1983. In questa direzione si colloca poi anche il lavoro di sintesi di Eve Kosofsky Sedgwick, secondo cui il performativo, sin dalla lettura derridiana di Austin, si sarebbe legato a una dimensione di eccentricità del linguaggio, che minaccia il suo ordine normativo (in A. Parker e E. Kosofsky Sedgwick, *Performativity and Performance*, Routledge, London 1995). Vedremo dunque nel quinto capitolo che, in questo senso, l'opinione di Ricœur su questa nozione rimane ad un tempo legata a quella di Austin, senza condividere le interpretazioni più radicali appena ricordate: il performativo è presente come componente nel linguaggio, al pari di altre, evitando di avere un effetto disgregatore su di esso. Una panoramica completa delle varie prospettive sulla performatività del testo letterario, ancorché breve, è presente invece in M. Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, London 2018, pp. 54-73.

[94] P. Ricœur, *Reply to Eugene F. Kaelin*, p. 258 (*trad. nostra*)

già ben note implicazioni di questa produttività del racconto all'interno della generale teoria del tempo raccontato, impegnandoci nella discussione di questioni altre rispetto a quella che qui occupa il posto centrale: il delinearsi di una teoria estetica nella pagina di Ricœur. Piuttosto, è utile portare allo scoperto un punto in *Tempo e racconto III* dove Ricœur discute di una problematica, per dir così, limite della narrazione: come è infatti possibile far reggere la proposta di una referenza incrociata quando i fatti narrati hanno a che fare con la dizione l'orrore? Quando cioè, l'unica narrazione possibile sembra essere quella che mira a ristabilirne la *verità dei fatti* e ad evitarne la mistificazione? È dunque nell'ampio quadro di come far reggere la proposta di un incrocio fra storia e finzione in questo caso limite, che Ricœur ci dà un esempio di quella produttività della narrazione e del racconto, scevra dalla discussione delle sue implicazioni ontologiche.

Senza dunque pretendere di dire in assoluto come si debbano rendere i «fatti al limite», ci interesserà vedere come l'interrogazione ricœuriana sulla loro narrazione aiuta ad approfondire questo carattere di produttività proprio dell'arte di raccontare e, forse, dell'esperienza estetica in generale.

3.3.2. «Pagare il fio ai morti». *La performatività narrativa all'opera*

Abbiamo detto che, secondo Ricœur, l'articolazione del tempo narrato segue il riconoscimento di un'intersezione tra intenzionalità del racconto storico e finzionale. Questa intersezione, d'altro canto, è anche il luogo dove una specifica produttività poteva essere attribuita al racconto *tout court*, focalizzando la sua capacità di «mettere davanti agli occhi» o «rendere in figura» i fatti raccontati.

D'altra parte, ci sembra importante sottolineare ciò che è in realtà già grandemente assodato nella critica ricœuriana: l'idea che Ricœur non sovrapponga in alcun modo storia e finzione. Lo storico non richiede in anticipo un «patto di lettura», come invece fa il romanziere.

> La questione dell'affidabilità è per la narrativa di finzione ciò che la prova documentale è per la storiografia. È proprio perché i romanzieri non hanno prove materiali che chiedono ai lettori di concedere loro non solo il diritto di sapere ciò che stanno raccontando o mostrando, ma di permettere loro di suggerire un giudizio, una valutazione dei personaggi principali.[95]

Fin dal primo tomo di *Tempo e racconto*,[96] Ricœur ritiene che il mantenimento di una «distanza critica» sia proprio ciò che distingue uno storico da un narratore. L'evidenza documentale deve, cioè, rimanere il protagonista della narrazione storica, ancor prima dei suoi avvenimenti. Senza ritornare su queste idee molto note, vorremmo però porre l'attenzione sul fatto che un passaggio di *Tempo e racconto III* suggerisce un'idea diversa.

> Tuttavia, quando si tratta di eventi più vicini a noi, come Auschwitz, sembra che la sorta di neutralizzazione etica che può forse essere adatta nel caso della storia di un passato che deve essere messo a distanza per essere meglio compreso e spiegato, non sia più possibile o auspicabile. A questo proposito, dovremmo ricordare la parola d'ordine biblica (dal Deuteronomio) Zakhor, «Ricorda!», che non è necessariamente la stessa cosa di un appello alla storiografia.[97]

Ricœur torna su questo punto in *La memoria, la storia e l'oblio*:

> Bisogna, forse, concludere che queste forme si sono esaurite, e prima di tutto quelle forme ereditate dalla tradizione naturalista e realista del romanzo e della storia del secolo passato? Senza dubbio. Però questa constatazione non deve

[95] P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 162. (Cfr. *supra* n. 84)
[96] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., pp. 305-330.
[97] *Ivi*, p. 187.

> impedire, ma al contrario deve stimolare, l'indagine di modi alternativi di espressione, eventualmente legate a supporti diversi che il libro dato da leggere: il teatro, il cinema, le arti plastiche.[98]

Sembra che in questi passaggi Ricœur voglia spingersi oltre la sua canonica proposta di un mutuo rimando (*entrecroisement*) tra l'intenzionalità storica e quella finzionale. Ciò che infatti accade, in talune circostanze, è che proprio quel patto su cui si basa la differenza fra storia e finzione e che permette alla narrazione storica di mantenersi neutrale, sembra dover venire meno. Piuttosto, la narrazione di «fatti al limite» imporrebbe una modalità diversa di narrazione storica, in cui «quella sorta di neutralizzazione etica» può essere legittimamente abbandonata. Ci troviamo in una situazione che lo stesso Ricœur non sembrerebbe contemplare nella sua teoria generale della narrazione: una situazione che richiede vera e propria ibridazione tra l'intenzionalità storica e quella finzione.

Noti sono gli infiniti dibattiti che questa posizione ha generato e che hanno teso a schiacciare la tesi ricœuriana su una forma di costruttivismo del fatto storico, con le relative accuse di negazionismo dei «fatti al limite» a lui più vicini – i campi di concentramento e l'orrore perpetrato dalle politiche naziste. Se dunque sarà comunque necessario ritornare su tale tesi per meglio esplicitare la posizione ricœuriana – che in alcun modo potrebbe essere accusata di costruzionismo – adesso ci interessa però enuclearne il punto fondamentale, per dir così, a livello metodologico.

Di fatti, la narrazione di «fatti al limite», implica per Ricœur una ripresa del suo modello narrativo in un punto molto avanzato di *Tempo e racconto III* e in un'opera ad esso posteriore – *La memoria, la storia e l'oblio*.

Questa ripresa si pone come essenziale per la nostra analisi, poiché ci permette di discutere nuovamente – e sotto un nuovo punto di vista – la teoria ricœuriana della narrazione. Lo «stress test» al modello narrativo ricœuriano, che viene esercitato dalla scrittura dei fatti al limite, rimette infatti in discussione l'idea che si possa dare per scontata l'idea di una referenza del racconto come referenza incrociata fra storia e finzione, facendoci così risalire a quello che crediamo essere il senso stesso della sua introduzione.

D'altra parte, la scelta di discutere questo luogo della filosofia di Ricœur all'interno di un'indagine sull'estetica attiene all'importanza di richiamare la centralità di questa disciplina in uno dei luoghi maggiormente dibattuti della sua produzione filosofica. Non si tratterà, infatti, di contribuire ad un dibattito che ha già largamente fissato le sue posizioni da qualche decennio,[99] ma di fare vedere che una questione estetica in Ricœur – una volta di più – ha a

---

[98] P. Ricœur, *La memoria, la storia e l'oblio*, Cortina, Milano 2003, p. 374.

[99] A questo proposito, vale la pena ricordare l'interesse che Ricœur dedica alla questione in *La memoria, la storia e l'oblio*, già richiamato sopra in relazione alla ripresa della posizione di White (*supra*, n. 63). In quel testo, l'autore rilegge in modo decisamente più realistico le tesi già sostenute all'epoca di *Tempo e racconto*, alla luce del dibattito avvenuto fra il 1986 e il 1989 in Germania, noto come *Historikerstreit*. A partire dall'articolo di Nolte, che sollevava in chiave revisionistica la questione della comparabilità tra i crimini nazisti e quelli sovietici, il dibattito mise in discussione i limiti della spiegazione storica e il ruolo pubblico della memoria (in E. Nolte, «Die Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte», in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 giugno 1986). Habermas, polemizzando con questa lettura assolutoria del passato tedesco, coniò per l'occasione l'espressione "uso pubblico della storia", intendendo con ciò la strumentalizzazione e la distorsione del passato a fini contingenti di polemica politica. È evidente, dunque, che anche in ambito francese la posizione di Ricœur si trovasse esposta a critiche, nella misura in cui la sua considerazione del carattere finzionale della narrazione storica poteva prestarsi, se malintesa, a una giustificazione metodologica del revisionismo di Nolte (in J. Habermas, «Eine Art Schadensabwicklung. Die apologetischen Tendenzen in der deutschen Zeitgeschichtsschreibung», in *Die Zeit*, 11 luglio 1986). Così, effettivamente, ne *La memoria, la storia e l'oblio* Ricœur prendeva maggiormente le distanze dagli esiti irrealizzanti della posizione di White di quanto facesse in *Tempo e racconto III*, pur mantenendone l'idea di un legame fra «creatività e codificazione» (P. Ricœur, *La memoria, la storia e l'oblio*, cit., pp. 335-407, in part. 396-407). Per una visione di insieme dei contributi principali all' *Historikerstreit* si rimanda a *Historikerstreit*, Munich, Piper, 1987. Se, dunque, il mutato atteggiamento di *La memoria, la storia e l'oblio* ha generato un approccio critico volto a sottolineare una vera e propria rottura epistemologica tra i due testi (R. Rochlitz, «Mémoire et pardon. Le statut politique des actes symboliques, cit., pp. 163-186), ci schieriamo a favore della tesi continuista proposta da J. Michel, A. Escudier e, in ambito italiano, da Vinicio Busacchi: la scrittura sugli eventi della Shoah non può che essere una scrittura realista. Tuttavia, bisognerà anche insistere sul fatto che tale realismo non coincide con una presunta «reduplicazione narrativa» degli stessi fatti. Si tratta piuttosto di una scrittura in cui la struttura narrativa deve essere curata e pensata come condizione per fare memoria di *quell'evento* storico e della sua singolarità. In A. Escudier, «Entre épistémologie et ontologie

che vedere con alcuni degli snodi più interessanti del suo pensiero: ogni volta che venga tematizzato un potere di figurazione degli eventi e, a maggior ragione, ogni volta che venga tematizzato il potere di figurazione degli eventi che non sembrano figurabili in alcun modo.

Di più: questo *case study* assume infatti una rilevanza particolare per il presente lavoro, poiché è proprio attraverso di esso che Ricœur tematizza quel potere di figurazione proprio del racconto – il suo specifico carattere performativo: ovvero la sua capacità di dare forma a eventi che, in quanto tali, sembrerebbero condannati al silenzio.

Si tratta, nello specifico, di poter parlare di eventi che sembrano segnati da una doppia impossibilità di figurazione: da un lato, per la radicale singolarità che li contraddistingue – la Shoah non è comparabile ad alcun altro evento precedente; dall'altro, per la volontà sistematica di cancellarne ogni traccia. In questo senso, il problema della rappresentabilità si configura allora come duplice: è tanto epistemico quanto etico-politico. È dunque per questo che ne *La memoria, la storia, l'oblio* Ricœur riconosce il carattere strategico dell'intersezione tra intenzionalità del discorso storico e di quello finzionale. Essa viene introdotta per affrontare la questione di come rendere l'orrore perpetrato ad Auschwitz, resistente ad ogni assimilazione comparativa, e per questo capace di rendere la scrittura della storia «difficile, se non impossibile»; per mettere in primo piano – ed è questo il punto decisivo ai nostri fini – la capacità della narrazione di rendere visibile ciò che l'esperienza ordinaria tenderebbe a rimuovere o, più radicalmente, non è in grado di integrare nella propria struttura: ciò che, insomma, non può essere ricondotto a un «è stato come», ma appunto un solo «è stato». Ancora una volta non si tratterebbe di una mera tematizzazione della visibilità di nuovi ordini di fatti che l'opera storico-artistica metterebbe a tema, quanto piuttosto della messa in luce della sua produttività specifica.

Così, a livello filosofico, la mossa di Ricœur è innanzitutto quella di teorizzare diverse forme di singolarità, per ricondurre gli eventi perpetrati durante la Shoah, come è chiaro ne *La memoria, la storia e l'oblio*, all'idea di un evento singolare in quanto evento *esemplare*.[100] Si tratta, ovviamente, di un'esemplarità negativa, che deve essere comunicata per evitare di ripetersi in se stessa e nella sua logica, purtroppo sempre a rischio di essere estesa verso altri popoli. Tuttavia, in ogni caso, il punto è teoricamente cruciale, poiché qui Ricœur concepisce l'esemplarità di un evento nei termini che avevamo già citato per inquadrare la dizione dell'esperienza estetica e la sua produttività (supra): espressione del darsi singolare di un evento, non *manifestazione di*, ma *alla ricerca* di una regola.

Come per Kant, Ricœur sottolinea questo processo di continua ricerca della regola in cui la produzione artistica consta, più che la stabilità finale dei suoi risultati. Così, nel caso specifico del racconto di «fatti al limite», non sarebbe l'ibridazione dei generi *per se* a determinare la possibilità della loro narrazione, quanto piuttosto il fatto che *tale ibridazione garantisce il rispetto dell'esemplarità dei fatti narrati*, lasciando venire allo scoperto il fatto stesso che stiamo narrando, stiamo raccontando l'orrore.[101] L'oggettività degli «eventi al limite» viene dunque guadagnata non solo

---

de l'histoire», in *Le Débat* 122 (5), (2002), pp. 12–23; J. Michel, *Paul Ricœur, Une philosophie de l'agir humain*, cit., pp. 205-221; e J. Michel, «L'enigme de La Répresentance», in F. Dosse e C. Goldstein (a cura di) *Paul Ricœur: Penser la Mémoire*, Seuil, Paris 2013, pp. 277-290; più sinteticamente, ma efficacemente il punto è anche ripreso in V. Busacchi, *Paul Ricœur: la Shoah tra rappresentazione e verità*, in G. Scroccu (a cura di), *Antigiudaismo e antisemitismo dall'età antica all'età contemporanea. Un percorso di riflessione fra filosofia e storia*, UNICApress, Cagliari 2022, pp. 165-180.

[100] Il riferimento è a P. Ricoeur, *La memoria, la storia e l'oblio*, cit., pp. 297-334, richiamato poi a p. 375. La questione è stata poi sinteticamente ripresa in A. Breitling, *L'exemplarité du singulier: Auschwitz un défi de la philosophie de l'histoire*, in P. Ricœur, *Penser la mémoire*, Seuil, Paris, pp. 117–31.

[101] Non è possibile soffermarsi qui su un'analisi compiuta di forme letterarie specifiche che esemplifichino la proposta ricœuriana di un'ibridazione della storia e della finzione davanti all'orrore. Vogliamo tuttavia richiamare, in nota, uno dei più brillanti esempi di scrittura

grazie e a partire dal necessario lavoro documentale degli storici, ma anche grazie ad un altro altrettanto necessario impegno da parte della nostra memoria individuale e collettiva per figurarsi il loro esser-stato – un coinvolgimento attivo di chi ad essi si avvicina. In questo senso dovrà dunque intendersi l'apporto della finzione alla ricerca storica: non come produzione arbitraria di eventi, bensì come figurazione che richiede il coinvolgimento attivo del lettore, chiamato a impegnarsi in prima persona nell'atto del loro riconoscimento e attestazione – nel dire, cioè, «questo è stato».

La finzione, così intesa, non aggiungerebbe semplicemente qualcosa alla narrazione storica per renderci gli eventi più presentabili o accattivanti, né andrebbe a detrimento della sua veridicità. Piuttosto, ne giustificherebbe il suo stesso esistere, orientandola al porsi la domanda sulla sua sensatezza e sulla sua capacità di dire ciò che naturalmente si perderebbe: il darsi singolare degli eventi.

D'altra parte, Ricœur mette qui ben in chiaro non solo il presupposto estetico-filosofico di questa ibridazione, ma anche le sue conseguenze. Nel momento in cui, infatti, si ammette una vera e propria ibridazione fra storia e finzione nel racconto dei fatti «al limite», non solo il pensatore di Valence insiste sulla pretesa realistica del racconto di finzione, ma lascia anche intendere che un intervento attivo del lettore o della comunità di lettori sia necessario anche per il racconto storico e, più specificamente, per quel racconto storico che pretende di dire l'orrore e la singolarità dei fatti legati alla loro perpetrazione sistematica.

L'intuizione di una performatività del racconto diviene, cioè, qui essenziale: essa non solo deve essere riconosciuta specificamente al racconto di finzione e trasferita generalmente a quello storico perché siamo «lettori di storia così come di romanzi», ma essa dovrà anche e soprattutto essere riconosciuta come elemento per la dizione della singolarità degli eventi – ed in questo specifico caso del trauma e del trauma collettivo. Ricœur sembra infatti ammettere che quella co-costituzione del significato di cui la sua performatività consta sia non solo presente nel racconto finzionale, ma diventa addirittura *necessaria* nella misura in cui ci approccia alla scrittura storica di «fatti al limite»: fatti la cui singolarità non può essere ricondotta ad una casistica preesistente, ma che nondimeno impongono il loro dover essere tramandati.

Dire gli eventi di Auschwitz diventa così la ricerca continua di una narrazione che sia loro adeguata e, retrospettivamente, la dichiarazione di una produttività intersoggettiva dell'atto di narrare e delle narrazioni stesse – in altre parole, della loro performatività. Per questo potremo anche dire che la narrazione che Ricœur ha qui di mira non coincide tanto con una narrazione o un rendersi visibile degli eventi *strictu sensu* – con una trama che ci fa vedere come sono andate le cose – ma con il *rendersi condivisibile* di un avvenimento. Solo in questa maniera, infatti, eventi la cui memorazione lascerebbe ammutoliti può invece trovare un'adeguata, sebbene difficile, modalità di espressione. I lettori saranno così chiamati a tradurre in un senso estremamente specifico il comandamento

in cui l'intenzionalità storica si mescola volutamente con quella finzionale: l'opera di W. G. Sebald. Alcuni tra i suoi principali lavori fotoromanzeschi – *Austerlitz*, *Gli anelli di Saturno* e, seppur in forma diversa, *Storia naturale della distruzione* – mirano precisamente a sospendere il lettore in un'esperienza di lettura in cui la narrazione degli orrori delle politiche naziste si costruisce attraverso l'intreccio di elementi finzionali e dati storici, sollecitandone un coinvolgimento attivo. Gli eventi centrali della narrazione si configurano così come riferimenti indiretti – non detti, assenze che si fanno presenza continua – che l'autore suggerisce e che il lettore è chiamato a inferire, costituendo performativamente il significato dell'opera letteraria. Per una panoramica completa su vari aspetti della scrittura dell'autore si rimanda al volume monografico di U. Schütte, *W.G. Sebald: Leben und literarisches Werk*, De Gruyter, Berlin, 2020; S. Denham and M. McCulloh (a cura di), *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma*, De Gruyter, Berlin and New York 2006; e, all'interno di un panorama letterario più ampio a G. Carrara, *Storie a vista,* Mimesis, Milano 2020, in part. pp. 305-318. Sulla questione del prendere forma degli avvenimenti nella scrittura sebaldiana rimane essenziale S. Tedesco, *Fuoco pallido. W. G. Sebald e l'arte della trasformazione*, Meltemi, Milano 2019, e sui rapporti con la proposta filosofica ricœuriana permettiamo di rimandare al nostro M. Franceschina, «Some Remarks upon the Memorial Writing of W.G. Sebald: A Ricœurian Approach», in *Approaching Religion*, 14 (3), (2024), pp. 88–102.

ebraico – *Zakhor* – che per Ricœur deve drammaticamente sorgere di fronte alle tragedie della storia: «Ricordare» nel senso di *fare* memoria o, in termini più ricœuriani insistere su un «lavoro memoriale» (*travail de mémoire*).

> Anche in questo caso, parte della funzione di «stare per...» appartenente agli atti immaginari è quella di «raffigurare», «rendere visibile». L'elemento nuovo qui è che l'illusione controllata non ha lo scopo di compiacere o di sviare. È messa al servizio dell'individuazione prodotta dall'orrore e dall'ammirazione. L'individuazione per mezzo dell'orribile, a cui siamo particolarmente attenti, sarebbe un sentimento cieco, indipendentemente da quanto elevato o profondo possa essere, senza la quasi-intuitività della finzione. La finzione dà occhi al narratore inorridito. Occhi per vedere e per piangere.[102]

Questa discussione diventa dunque particolarmente rilevante per un'indagine estetica: certo, si tratta pur sempre di tematizzare innanzitutto l'arte del *raccontare* gli avvenimenti «al limite». Tuttavia, crediamo che la loro problematicità obblighi Ricœur a richiamarsi inevitabilmente ad una riflessione che eccede l'orizzonte di analisi puramente linguistica proprio di *Tempo e racconto*. Non è infatti solo una riedizione linguistica delle riflessioni kantiane sul giudizio di gusto, empiricamente declinabile nella ricerca di narrazioni adeguate a fatti *per se* inenarrabili. Piuttosto, sembra qui essere tematizzata una narrazione che tenga in conto la strutturalità di un coinvolgimento affettivo dei propri fruitori, nella quale la comunicatività dell'opera può essere intesa innanzitutto come modalità di *condivisione della singolarità di un evento*. Con parole che abbiamo già usato, il «fare memoria» non si esaurirebbe dunque nella compilazione di una ricerca o nella scrittura vivida di un romanzo. Per quanto importanti, entrambi gli esiti sembrano essere solo una parte di un movimento più fondamentale che Ricœur vorrebbe qui intercettare e che, in definitiva, ha a che fare con la capacità di coinvolgimento affettivo del fruitore di un'opera.

A fronte di ciò, ci sembra dunque che emerga con particolare forza una conferma all'ipotesi interpretativa del nostro lavoro.

Di fronte alla narrazione dell'orrore, infatti, ciò che sembra decisivo a Ricœur è la capacità di divenire performativamente condivisibile, in un sostanziale rispetto della sua incomunicabilità. D'altra parte, ci sembra altrettanto che tale condivisibilità avvenga grazie all'allargamento delle intuizioni dell'estetica della ricezione oltre la loro applicabilità al testo finzionale: l'idea di un significato dell'opera co-costituito nell'azione interpretativo-immaginativa del lettore sembra essere l'idea cardine tramite cui pensare la narrazione di «fatti al limite», rendendoci capaci di *fare* memoria, intendendo la capacità produttiva del testo anche oltre il suo essere prodotto linguistico.

In altre parole, se pure bisogna riconoscere che la gamma semantica che Ricœur utilizza per tratteggiare questo lavoro della narrazione rimane quella del «figurare» e del «rendere visibile» l'orrore, sarebbe più adatto riconoscere che essa è del tutto subordinata a metterne in luce il suo carattere performativo, manifestato innanzitutto nel *coinvolgimento affettivo-interpretativo-immaginativo del fruitore*. L'opera che si libra fra storia e finzione, non fa solo vedere, ma fa vedere innanzitutto perché il suo fruitore possa piangere accanto a quegli stessi avvenimenti.

---

[102] P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 289-290. Rispetto alla nozione di «lavoro memoriale» (*travail de mémoire*), si rimanda invece ai passaggi fondamentali de *La memoria, la storia e l'oblio*, dove tale concetto viene articolato in stretta analogia con il «lavoro del lutto» freudiano, assumendo la forma di una mediazione critica tra le patologie della memoria (rimozione, ossessione, commemorazione compulsiva) e la distanza epistemologica propria del discorso storico (in P. Ricœur, *La memoria, la storia e l'oblio*, cit., pp. 83-131). In questo contesto, Ricœur insiste sulla distinzione tra *devoir* e *travail de mémoire*, configurando quest'ultimo come un'operazione trasformativa, volta a sottrarre il passato al risentimento o all'oblio forzato, senza tuttavia cedere alla sacralizzazione identitaria della memoria (*ibidem* e in part. pp. 100-131; poi riprese in *ivi*, pp. 630-646). Rispetto a queste annotazioni, dunque, la nostra ipotesi si inserisce sottolineando la componente estetica e performativa di questo «lavoro» che, appunto, viene modellato sulla dimensione produttiva del racconto. In generale, un ottima panoramica della concezione ricœuriana di memoria è reperibile in F. Dosse, «Travail et devoir de mémoire chez Paul Ricœur», in *Inflexions*, 25 (1), 2014, pp. 61-70.

Di questo potere, che meglio giustifica la possibilità di dire l'inenarrabile, potremo quindi ora azzardare una strutturazione filosofica, proponendo i tratti di un'estetica narrativa e performativa dei quali la pagina di Ricœur intravede gli estremi.

3.3.3. «Fare parola presso l'esperienza». Alcune conclusioni provvisorie

La presente sezione farà così sintesi tanto dei risultati di questo capitolo quanto di quelli precedenti, proponendo quelli che potremmo considerare come tratti fondamentali di un'estetica ricœuriana.

Ad un livello generale, ci sembra infatti che il principale risultato di ricerca delle analisi fin qui condotte sia stato quello di sottrarre un'indagine sulla questione estetica da una troppo marcata indagine sulla *visualità* della metafora e del racconto.

Seguendo la pista tracciata nel primo capitolo e, con esso, la riconduzione di un'indagine sull'estetico alla questione della *produttività* del segno, ci eravamo messi nella condizione di dettagliare meglio i caratteri propri di questa produttività intendendola come produttività narrativo-semiotica.

In senso negativo, avevamo dunque escluso che essa potesse essere semplicemente fatta risalire alla nota questione della «referenza» metaforica e narrativa, per intrattenere con essa, piuttosto, un rapporto dialettico: l'estetica ricœuriana doveva così avere a che fare con la declinazione prettamente linguistica della filosofia dell'autore, ma anche potersi ricavare uno spazio suo proprio, individuato nell'esperienza del «vedere come» e – appunto – della sua specifica produttività.

La capacità del segno di *rivolgersi a* veniva così seguita tanto nella capacità della metafora e del linguaggio poetico di farci sperimentare nuove significazioni del mondo, quanto nella richiesta del racconto di implicarci nella co-costituzione del suo significato.

Per questo, progressivamente, si era dunque imposta l'idea che l'interrogazione di una questione estetica nell'opera di Ricœur volesse dire tematizzare una dimensione performativa del linguaggio poetico e del racconto – di una sua specifica produttività –, capace poi di fissarsi nell'idea della referenza di «secondo grado».

Fare ora sintesi di queste linee di ricerca ci permette dunque non solo di fissarne i contorni, ma anche proiettarci verso la questione che occuperà più propriamente la seconda parte della nostra tesi: il rapporto che l'ipotesi di una «performatività narrativa» intrattiene con il tema della produttività immaginativa, ben presente in tutta la riflessione ricœuriana.

Senza affrettare la discussione, limitiamoci allora a riassumere quelli che potremmo considerare come i tratti salienti di un'estetica ricœuriana, articolando l'idea di una performatività del linguaggio poetico e del racconto.

Abbiamo visto che sono due le caratteristiche fondamentali che strutturano l'idea di una performatività propria del linguaggio poetico e del racconto: da un lato la capacità di far emergere nuove significazioni del mondo, impossibili ad individuarsi a priori rispetto all'esserci del testo poetico o del racconto e, dall'altro, la richiesta di una co-costituzione del significato da parte dell'uditorio in quanto azione interpretativa ed immaginativa. Se dunque la prima dimensione poteva essere indicata come «performativa» solo in senso lato – essa era infatti del tutto sostituibile con una riflessione intorno alla nozione di «espressione» o di «produttività poetica» –, la seconda doveva invece essere assunta come il perno attorno a cui articolare la dimensione propriamente performativa del linguaggio poetico e narrativo. La forza illocutoria di tale linguaggio consisteva, infatti, nella capacità di far coincidere il

significato di una narrazione con l'azione interpretativa e immaginativa del lettore o fruitore, implicando al contempo un suo necessario coinvolgimento affettivo.

A fronte di queste riflessioni, puntualizzavamo allora sul perché fosse presente una sorta di sbilanciamento nella riflessione ricœuriana: essa infatti, pur presentando entrambi i tratti della performatività tanto nella teoria della metafora quanto in quella del racconto, sembrava meglio sistematizzare il primo punto ne *La metafora viva* e il secondo in *Tempo e racconto*. Il differente sostrato ontologico, di matrice heideggeriana ne *La metafora viva* e gadameriana in *Tempo e racconto*, giocava un ruolo essenziale nel comprendere una differenziazione anche a livello di una riflessione estetica. Così, se per quanto riguarda la produzione di novità dovevamo ascrivere a *Tempo e racconto* semplicemente un far affidamento sulle analisi già compiute ne *La metafora viva*, ben diversa doveva essere la questione rispetto all'ipotesi di un coinvolgimento attivo del lettore nella costituzione del significato del racconto, ora dichiaratamente preso in considerazione e preso in considerazione come esplicito elemento «estetico» dell'analisi.

Questo sbilanciamento si lasciava infatti interpretare dal punto di vista storico come l'esito di una più articolata ricezione, in *Tempo e racconto*, della riflessione ermeneutica gadameriana e delle sue problematiche relative alla ricezione dei testi e alle metodologie della loro spiegazione. Il problema dell'«applicazione» diventava così ad un tempo essenziale per elaborare la teoria della *mimesis* tripartita*,* necessitando però della correzione attraverso un'integrazione più marcata delle estetiche della ricezione e, con esse, da una più vigorosa presa in considerazione degli affetti sensibili che l'opera determina sui suoi fruitori.

Di particolare rilevanza ci sembra allora notare che proprio questa insistenza sulla costituzione di un significato dei testi *come azioni ed effetti* sui propri fruitori sembra essere al centro delle più influenti riflessioni narratologiche sul tema della performatività.

Senza ripercorrere nel dettaglio la tassonomia proposta da Ute Berns, basti però ricordare come, per la studiosa tedesca, la performatività narrativa coincida certo con la capacità del racconto di *figurare* gli eventi che compongono l'intreccio, ma che tale figurazione sia sostanzialmente coincidente con la ricostruzione immaginativa delle «performance» che il testo evoca immaginativamente a livello della storia narrata e della sua concreta ricezione cognitiva, affettiva e interpretativa.[103] La considerazione dell'aspetto performativo di un testo letterario ci impegnerebbe cioè, per Berns, nell'interrogazione dell' «interrelazione tra il grado di performatività narrativa in forme di presentazione visiva o verbale, e la più o meno determinata prestazione visiva o cinestesica mentale che

[103] I tre studi presi come riferimento sono stati selezionati per la loro vocazione sintetica, che consente di offrire una panoramica efficace sugli sviluppi più significativi all'interno del dibattito narratologico intorno alla nozione di «performatività». Rispettivamente U. Berns, *Performativity*, in P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier e W. Schmid (a cura di) *Handbook of Narratology*, De Gruyter, Berlin 2014, pp. 677-691; U. Berns, «The Concept of Performativity in Narratology», in *European Journal of English Studies*, 13 (1), (2009), pp. 93-108; e H. R. Velten, *Performativity and Performance*, in B. Neumann e A. Nünning (a cura di), *Travelling Concepts for the Study of Culture*, De Gruyter, Berlin 2012, pp. 249-266. In tutti i lavori citati si trovano tuttavia riferimenti ad altri contributi teorici fondamentali che, pur non inscrivendosi esplicitamente nella categoria del performativo, ne hanno prefigurato alcune delle istanze centrali. Rimandiamo dunque a Monika Fludernik (M. Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, cit.; e M. Fludernik, «Narrative and Drama», in J. Pier e J. Á. García Landa (a cura di) *Theorizing Narrativity*, De Gruyter, Berlin 2008, pp. 355-384), insieme a Manfred Pfister (M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1988) ha contribuito a una ridefinizione della performatività testuale, focalizzandosi sulla drammaturgia della voce narrante. Più direttamente legati ai contributi della teoria degli atti linguistici sono le prospettive di Mary Louise Pratt (M. L. Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, Bloomington 1977) e di Tzvetan Todorov (T. Todorov, *I generi nel discorso*, La Nuova Italia, Firenze 1993) con l'obiettivo di concepire il romanzo come atto illocutorio complesso. Infine, Susan S. Lanser (S. S. Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1992; e S. S. Lanser, *Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice*, in M. Bal (a cura di), *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, London and New York, pp. 123–39) e Ruth E. Page (R. E. Page, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*, Palgrave, Basingstoke 2006) sviluppano un'analisi della performatività del discorso narrativo in chiave di genere, mettendone in luce le implicazioni ideologiche e culturali.

si svolge nella mente del lettore o dello spettatore».[104] Per parte sua, anche Hans Velten ricostruisce una mappatura dei concetti «performatività» e «performance» indicando, fra le altre accezioni, un'idea già perfettamente presente nella riflessione ricœuriana tramite l'appropriazione dell'estetica della ricezione di Jauss e Iser: la performatività del testo come la capacità che un testo ha di tematizzare il proprio «rivolgersi ad un lettore» in un certo contesto, costituendo con esso la sua stessa significazione.

In questa prospettiva, la narrazione non si limiterebbe dunque a rappresentare un mondo possibile, ma lo istituisce performativamente attraverso un'interazione che coinvolge attivamente il lettore in quanto soggetto immaginante e interpretante.

Come in Ricœur, anche per i teorici appena citati la narrazione dovrebbe assumere la forma di un atto che si realizza pienamente solo nel momento della ricezione, considerando il lettore non più un semplice decodificatore di informazioni, ma un agente la cui interpretazione concorre costitutivamente alla produzione di significato.

Al di là, dunque, delle distinzioni interne alla riflessione ricœuriana, che separano la performatività del linguaggio poetico da quella propria del racconto, è su un punto che intendiamo insistere: *Tempo e racconto* consente infatti di ricondurre i due tratti fondamentali della performatività narrativa a un'unica articolazione della «questione estetica» nella filosofia ricœuriana. Tale articolazione può innanzitutto essere letta come una teoria della *produttività intersoggettiva* dell'opera, intesa come potere di figurazione che collocato a metà strada tra l'intenzione dell'autore e la sua effettiva attualizzazione nelle pratiche di ricezione.

Già nella sezione precedente, infatti, avevamo suggerito la possibilità di superare una concezione della performatività narrativa intesa unicamente come *produttività figurativa*, ovvero come capacità del racconto di «far vedere qualcosa». Si tratta di aggiungere un elemento ulteriore, spesso trascurato ma essenziale: la sua genesi. La performatività della narrazione, infatti, come emerge nelle analisi ricœuriane su metafora e racconto, si manifesterebbe in modo particolarmente evidente là dove il testo si confronta con la possibilità di dire l'estrema singolarità degli eventi – in particolare con ciò che, per la sua radicale unicità o traumaticità, tenderebbe a sfuggire alla sua rappresentazione. Certo, rimarranno sempre nella pagina ricœuriana alcuni punti di tensione nell'attribuzione di una dimensione performativa al racconto: la dimensione situata della lettura e della comprensione non prende in considerazione in modo decisivo la questione del corpo e delle sue reazioni durante l'atto di lettura, limitando Ricœur a dire che il «lettore implicato» è sempre il lettore attuale e, così, esponendolo pericolosamente a tutte le critiche che riguardano l'idea di un lettore implicato, ma disincarnato: non corporeo e non soggetto alla sua condizione socio-culturale – un'idea *naïf* incapace di vedere che la pratica della lettura è diversa a seconda di chi la compie e degli ambienti in cui si compie. Analogamente, anche l'insistenza sul coinvolgimento immaginativo del lettore potrebbe urtare con l'idea di una performatività della narrazione, nella misura in cui non si insistesse sufficientemente sul fatto che l'opera stessa viene variata nel suo processo di comprensione. Ricœur, in effetti, su questo rimane ambiguo: pur ammettendo con grande insistenza un aspetto di co-creazione dell'opera da parte del fruitore, insiste in egual misura sulla sua invariabilità, per sottrarre la propria teoria da un'accusa di psicologismo. Da ultimo, non sembra apparire in Ricœur un altro tema fondamentale per parlare della performatività di un testo: la tematizzazione del suo *essere mediale*, inserito in logiche di produzione e fruizione perlopiù extra-letterarie che finiscono per modificare tanto la platea dei suoi fruitori quanto il modo stesso della

[104] U. Berns, «The Concept of Performativity in Narratology», cit., p. 104

sua fruizione. Diverso è leggere Stendhal seduti al parco su un libro, su un tablet, in internet, o ancora per dovere scolastico o per piacere etc. Tutto questo modifica, infatti, la nostra fruizione del racconto (e dell'opera in generale), mettendo a tema una diversa performatività del racconto con il quale veniamo in contatto. Torneremo su queste questioni nell'ultimo capitolo di questo lavoro, quando confronteremo un approccio di comprensione ermeneutico con alcune delle istanze portate in prima fila da un'estetica del performativo (cfr. *infra* §5.3..1).

Tuttavia, anche considerato ciò, ci sembra che la nostra proposta di interpretazione di una questione estetica ricœuriana alla luce della nozione di «performatività» rimanga fondata: innanzitutto, poiché si tratta di una ipotesi euristica che ci ha permesso di mettere in luce alcuni aspetti della filosofia ricœuriana – marcatamente estetici – altrimenti lasciati in ombra dal suo ben più noto approccio linguistico-referenziale.

Ma non solo: parlare di performatività nella pagina ricœuriana ci è servito anche a mettere in luce un aspetto della produttività narrativa essenziale per gli orientamenti contemporanei che dichiaratamente si richiamano a questa nozione. Certo, la proposta di Ricœur mostra dei limiti nel tematizzare l'intera gamma di effetti che un testo o un'opera d'arte possono generare sul fruitore, in particolare quelli legati al coinvolgimento affettivo e corporeo. Nondimeno, essa indica la via per comprendere la condizione stessa del loro costituirsi, segnalando una produttività più fondamentale di cui l'opera è capace e in cui in fondo si radica.

Così, il tentativo di *rendere dicibile l'irrappresentabile* ci sembra in fondo costituire un apporto decisivo alla discussione contemporanea sulla performatività narrativa, poiché non si tratterebbe soltanto di rileggere Ricœur alla luce delle teorie più recenti sulla performatività del racconto; piuttosto, si tratta di riconoscere come in Ricœur stesso si trovi già l'abbozzo di una risposta alla domanda sul *perché* esista qualcosa come una performatività del racconto – e questo aspetto sarebbe, invece, assolutamente ben chiaro nella riflessione dell'autore.

Il fondamento di un tale discorso apparirebbe infatti, in ultima analisi, nella necessità di rendere dicibile il carattere singolare dell'esperienza – e dell'esperienza traumatica soprattutto – come poi avrebbero ben puntualizzato le due interviste richiamate nel capitolo primo di questo lavoro. È dunque in questo sforzo di dire l'unico, l'irripetibile, il traumatico, che la narrazione rivela il proprio nucleo più propriamente performativo: non come semplice rappresentazione di un contenuto, ma come gesto di configurazione condivisa del senso, là dove il linguaggio sembra inizialmente mancare. In questo nucleo di senso, che potrebbe *per se* persino riabilitare l'idea di un'*esperienza ermeneutica non discorsiva*, riteniamo allora si possa riconoscere il cuore di una questione estetica e della sua produttività anche all'interno della proposta filosofica ricœuriana. Se non propriamente nei termini di un'ermeneutica non discorsiva, esso permetterebbe infatti di porre comunque al centro il rapporto tra ciò che è detto e ciò che resta indicibile, assumendone la dialettica come condizione fondamentale sia per comprendere la performatività dell'evento, traducibile nella richiesta di parola e di narrazione.

Lo abbiamo visto nel corso delle nostre analisi e soprattutto rispetto all'emblematica discussione di una narrazione dei cosiddetti «fatti al limite»: con essi siamo infatti stati messi drammaticamente di fronte al fatto che vi è, nell'esperienza, la possibilità di un'indicibile – di un momento in cui le parole non sembrano adeguate. È l'esperienza dell'orrore sicuramente, ma potrebbe esserlo anche del divino, come acutamente nota lo stesso Ricœur.[105] Il punto sarebbe dunque cogliere che di fronte a questo indicibile la narrazione non è in scacco, quanto

[105] P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 280 e ss; con particolare riferimento alle analisi fenomenologiche di Rudolph Otto rispetto all'esperienza religiosa. In R. Otto, *Il Sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione con il razionale*, SE, Milano 2009.

piuttosto diviene capace di manifestare il suo carattere propriamente produttivo, irriducibile ad una mera trasmissione di informazioni: nel momento dell'indicibile essa si rivolge a noi chiedendoci conto del *perché* abbiamo bisogno di dire, ma, al contempo, anche alla possibilità che esso possa venire a parola, riconsegnandoci alla responsabilità sulla sua comunicazione.

In altre parole, uno scarto fra le parole e le cose si porrebbe come trascendentale allo stesso atto di narrare e poetare: non una frattura inconciliabile che astrattamente porrebbe da un lato le cose mute e dall'altra l'universo della loro espressione, ma il suo contrario; il rilievo, cioè, che l'intreccio fra parola ed esperienza non è mai una questione definitiva, né univoca: sempre può essere soggetta a revisione (purtroppo anche drammaticamente, talvolta), poiché dipendente dal suo darsi storico e da un manifestarsi che, perlomeno in alcuni casi, sembra voler imporre solo il silenzio e l'impossibilità di trovare parole adeguate. Per dirla con le belle parole di Caterina Diotto, si tratta cioè di «fare parola presso l'esperienza»,[106] considerando in senso radicale la celebre proposta ricœuriana di un evento che riesce a darsi soli in termini narrativi: non cioè come un evento che esiste solo linguisticamente, né di un evento si dà in virtù di un'originaria *linguisticità* dell'essere delle cose e dell'uomo; piuttosto un evento che in forza della sua forza dirompente chiede di essere ad un tempo raccontato e, poi, di sollecitare la ripresa di quella stessa narrazione:

> Il tema di questo saggio [Evénement et Sens, *scil.*] mi è venuto per la prima volta come un'idea musicale, sotto forma di un ritmo in tre battiti: prima qualcosa accade, scoppia, strappa un ordine già stabilito; allora si sente una domanda imperiosa di significato, come una domanda di ordine; Alla fine, l'evento non viene semplicemente richiamato all'ordine ma, in qualche modo che resta da pensare, viene riconosciuto, onorato ed esaltato come la cresta del senso.[107]

Ciò che in fondo crediamo, infatti, è che i due caratteri ascrivibili ad una performatività della narrazione possano essere unificati precisamente in nome di questo tentativo di dire la singolarità sfuggente dell'esperienza, sollecitati da essa e allo stesso tempo essendo capaci di individuarla effettivamente. In fondo – azzardando forse un po' – vorremmo dire che la dimensione performativa del racconto che Ricœur individua e che tanta parte della produzione narratologica contemporanea si sforza di tematizzare abbia innanzitutto a che fare con quella capacità di individuazione dell'esperienza che chiede di essere detta nella sua singolarità, trovando nelle risorse narrative del racconto precisamente questa possibilità.

Si tratterebbe allora non di considerare primariamente il racconto come un dispositivo di fissazione del significato, da cui poi intendere il lavoro performativo dell'immaginazione, quanto piuttosto come un dispositivo il cui carattere performativo sarebbe di volta in volta risultante dalla necessità di adeguare quanto piuttosto come un dispositivo il cui carattere performativo sarebbe di volta in volta risultante dalla necessità di adeguare la forma del racconto all'irruzione di un'esperienza che eccede i quadri interpretativi preesistenti. In questo senso, la narrazione

---

[106] C. Diotto, *Mythos, o del rapporto tra romanzo e verità*, Mimesis, Milano 2025, pp. 49-82.

[107] P. Ricœur, *Événement et sens*, in J. L. Petit (a cura di), *L'événement en perspective*, Éditions EHESS, Paris 1991, pp. 41-56. (*trad. nostra*). Su questo tema si ricordano i contributi decisivi di F. Dosse, *L'événement entre Kairos et trace*, in P. Ricœur, *Penser la mémoire*, Seuil, Paris 2013, pp. 261-276; e più specificamente sulla questione dell'avvenimento storico F. Dosse, «L'événement historique: une énigme irrésolue», in *Nouvelle revue de psychosociologie*, 19 (1), (2015), pp. 13-27. Questi riferimenti ci permettono così di sconfessare definitivamente la critica rivolta da C. Sini ad una nozione troppo banale di «evento» che Ricœur avrebbe utilizzato nei suoi scritti più giovanili (C. Sini, *Ricœur e la sfida semiologica*, cit.) e coincidente sostanzialmente con l'impersonale e ordinario accadere delle cose, un «*flatus vocis*» (*Ivi,* p. 202). Al contrario, la nozione di «evento» dovrebbe essere considerata perlomeno come una questione tripartita per il pensatore di Valence, nella quale l'impersonalità (qualcosa *accade*) è in realtà già da sempre inserita all'interno di una richiesta di senso, sicché con le belle parole di Dosse bisognerebbe sottolineare che «l'evento non è quindi lo stesso di quello che è stato ridotto dal significato esplicativo, né di quello infrasignificato che era esterno al discorso. Esso stesso genera significato» (in F. Dosse, «L'événement historique: une énigme irrésolue», cit., *trad. nostra*).

non si limiterebbe allora a significare un contenuto già dato, ma parteciperebbe attivamente alla configurazione di ciò che può essere riconosciuto come evento. È proprio questa dinamica – fra l'eccedenza dell'accadere e la ricerca di una forma che lo renda dicibile – a costituire il nucleo della performatività narrativa: essa si fa luogo in cui il senso si dà, esponendosi alle sue riattualizzazioni.
In tal modo, il racconto si presenta dunque come una pratica ermeneutica che, lungi dal ricondurre l'evento a un ordine prestabilito, si misura con la sua singolarità irriducibile, e solo così può aspirare a «riconoscerlo, onorarlo ed esaltarlo come la cresta del senso», per riprendere l'immagine ricœuriana. È in questo movimento, al tempo stesso etico ed epistemico, che il racconto si costituisce come atto performativo: non perché semplicemente «faccia accadere» qualcosa, ma perché consente di portare ad emersione intersoggettiva ciò che, altrimenti, rischierebbe di restare inarticolato.

Puntualizzato quanto sopra, ci sembra allora che da queste analisi emerga un nodo teorico decisivo, da cui far scaturire l'intera seconda parte del nostro lavoro. In effetti, anche dopo il lungo percorso fin qui compiuto, l'impiego della nozione di «performatività» in relazione alla pagina ricœuriana potrebbe apparire forzato, soprattutto se ne considerano gli sviluppi al di fuori del quadro delle odierne teorie narratologiche. Infatti, come noto, la maggior parte dei teorici della performatività insiste sul fatto che tale nozione implichi sempre, in qualche misura, un coinvolgimento corporeo del soggetto fruitore di un'opera o di un evento. In questo senso, le analisi ricœuriane, sia in ambito estetico sia narrativo, sembrano mantenersi estranee a un tale riferimento, non tematizzando mai in modo esplicito il rapporto con la dimensione corporea della ricezione.
Anche approcci più recenti e duttili, come quelli proposti da Velten e Berns, pur ammettendo che la performatività di un testo possa consistere nella figurazione immaginativa di una storia, rilevano tuttavia la distanza rispetto alla fruizione di una performance scenica. Proprio per questo, essi distinguono accuratamente tra performatività «corporea» e «non-corporea», sottoponendo tale distinzione a un'attenta categorizzazione concettuale.
Poiché le nostre analisi si sono fino a questo punto misurate con il paradigma più classico – radicato nella filosofia del linguaggio – cui si rifanno Berns e Velten, riteniamo ora necessario affrontare una questione rimasta sullo sfondo e che nutre precisamente quella distinzione fra performatività «corporea» e «non corporea» appena citata: quale ruolo gioca l'immaginazione nel contesto di una riflessione sulla performatività in Ricœur? È infatti l'essere *immaginativamente* riproducibile di una *performance* che costituisce, per Berns e Velten, lo specifico carattere performativo dei un racconto, distinguendolo da quello di una *performance* propriamente detta.
La domanda che a questo punto ci si impone è dunque cruciale: ciò che abbiamo chiamato performatività della narrazione si riduce, in ultima analisi, agli atti immaginativi suscitati del testo e propri del suo lettore? O, in modo forse ancor più radicale: non dovremmo considerare che sia il potere produttivo dell'immaginazione – a cui Ricœur dedica un intero corso nel 1975 – a inglobare e riarticolare quella che abbiamo fin qui definito come dimensione performativa del racconto o, più in generale, dell'opera?

SECONDA PARTE
L'estetica ricœuriana: immaginazione e performatività

4. La teoria ricœuriana dell'immaginazione

Il lavoro condotto sinora ha taciuto un aspetto importante della riflessione ricœuriana, che è ora qui necessario prendere in considerazione: la questione dell'immaginazione.

Per caratterizzare la presenza di un'estetica ricœuriana, ci siamo infatti spinti a formulare l'ipotesi di performatività intesa nei termini di una produttività narrativa, riconducibile ad una meditazione sulla struttura di rinvio del segno. Tuttavia, non possiamo ora non confrontarci con un'obiezione quasi naturale: ciò che abbiamo chiamato «performatività» del segno e che poi abbiamo visto all'opera nelle metafore e nei racconti, non dovrebbe essere semplicemente assorbito in una discussione sul carattere produttivo dell'immaginazione? In altre parole, dovremmo chiederci: qual è la portata euristica della nozione di «performatività» per delineare i tratti di un'estetica ricœuriana? Essa si rivela meramente funzionale all'inquadramento di alcuni tratti della dottrina dell'immaginazione produttiva o permette di vedere anche altri aspetti di una più ampia questione estetica ricœuriana?

Per come stiamo impostando il ragionamento, è chiaro che vorremmo propendere per la seconda opzione, proponendoci, in questo capitolo, di meglio fondare la nostra ipotesi di ricerca. Tuttavia, per farlo, dovremmo anche effettivamente non eludere la questione, attraversando la dottrina ricœuriana dell'immaginazione produttiva e sottolineando un'importante confluenza in essa di alcune caratteristiche proprie di quella che prima abbiamo chiamato performatività narrativa.

D'altronde, fra i molti temi della filosofia di Ricœur, proprio la riflessione sull'immaginazione si porrebbe a priori come miglior candidato per esplicitare un'articolazione della produttività poetica e narrativa, comparendo in tutti i luoghi che abbiamo precedentemente convocato per delineare i tratti di una performatività segnica. Così fin da *Filosofia della volontà*, l'autore richiama il lavoro dell'immaginazione nella produttività simbolica oppure, ne *La metafora viva*, egli ci ricorda che lo schematismo metaforico «fa dell'immaginazione il luogo di emergenza del senso figurato nel gioco dell'identità e della differenza», oppure ancora, in *Tempo e racconto*, si insiste sul fatto che «la costruzione dell'intrigo può essere descritta come un atto del giudizio e dell'immaginazione»[1]

Non è più dunque rimandabile una discussione sull'inquadramento immaginativo di ciò che nella prima parte abbiamo definito nei termini di una performatività narrativa.

L'intento di questa parte sarà così quello di affrontare in modo diretto tale questione, valutando più precisamente i termini ricœuriani di una riflessione sull'immaginazione e, attraverso essi, giustificando il ricorso alla nozione di «performatività narrativa» per parlare di un'estetica ricœuriana.

Nella prima parte di questo capitolo si avrà dunque, forse, l'impressione che quest'ultima venga in qualche maniera perduto di vista. Metodologicamente, si tratterà però solo di affinare i contorni di una questione estetica nell'opera di Ricœur, mostrando quali aspetti di ciò che finora abbiamo chiamato «performatività» narrativa vadano, di fatto, rubricati sotto il grande capitolo della filosofia ricœuriana dedicato all'immaginazione – e della sua produttività,

[1] Rispettivamente a partire da P. Ricœur, *Finitudine e colpa,* cit., pp. 111-121 e pp. 623-634; P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 264; e P. Ricœur, *Tempo e racconto* I, cit., p. 125.

nello specifico. In altri termini, si tratterà di mettere alla prova di una discussione sul carattere produttivo dell'immaginazione la nostra ipotesi di ricerca, nella speranza di meglio fondarla. D'altra parte, questa operazione non sembra essere peregrina neanche per quegli studi che, indipendentemente da Ricœur, orientano i propri interessi ad una ripresa in chiave narratologica dell'intuizione di una performatività della narrazione: abbiamo richiamato nello scorso capitolo come sia proprio una dottrina dell'immaginazione l'elemento discriminante per distinguere l'utilizzo della nozione di «performativo» in ambito letterario da quello di altri ambiti, come per esempio i cosiddetti *Performance Studies*. Dovremo dunque ritornare su queste tangenze lungo il corso di tutto il prossimo capitolo (cfr. *infra* §5.1).

Quanto a questo capitolo, la questione della performatività riemergerà allora soprattutto nel suo finale (cfr. *infra* §4.3), come segno dell'irriducibilità del discorso ricœuriano sulla produttività narrativa ad uno sulla produttività immaginativa, mettendone piuttosto in luce l'aspetto propriamente performativo.

Impegnandoci in questo percorso, tuttavia, saremo anche costretti ad introdurre un ulteriore ordine di considerazioni, che riguardano direttamente *il modo* in cui Ricœur decide di parlare dell'immaginazione nella sua opera. Come vedremo, infatti, nel ciclo di lezioni espressamente dedicatogli e tenute a Chicago nel 1975, Ricœur adotta un'impostazione perlopiù fenomenologica sul tema, che potrebbe generare nel lettore un certo senso di discontinuità rispetto alle analisi condotte ne *La metafora viva* e in *Tempo e racconto*. In queste ultime, la riflessione è fortemente centrata sulla funzione del linguaggio ed è pienamente riconducibile alla svolta ermeneutica che Ricœur aveva già intrapreso a partire dagli anni Sessanta, come fra l'altro dimostrano i riferimenti alla proposta ontologica heideggeriana sul finire de *La metafora viva* e l'intenso confronto con quella ermeneutica gadameriana in *Tempo e racconto*.

Focalizzare dunque ora la nostra attenzione sulla teoria dell'immaginazione e sui suoi aspetti produttivi vorrà allora dire formulare un'ipotesi sul *perché* un tema tanto importante per l'autore in due opere perlopiù di orientamento ermeneutico non venga affrontato anch'esso in termini ermeneutici. La critica stessa era infatti divisa su questo punto: a fronte della posizione di Kearney, che a più riprese insisteva sulla dimensione ermeneutica della dottrina ricœuriana dell'immaginazione – il testo di riferimento rimaneva infatti *L'immaginazione nel discorso e nell'azione* – Amalric mostrava invece un ricollocamento della teoria generale dell'immaginazione all'interno dell'approccio maggiormente fenomenologico de *L'imagination*. Michel dichiarava così, più recentemente, una sorta di «paradosso» nella trattazione ricœuriana dell'immaginazione: perfettamente inquadrabile nelle maglie di un'ermeneutica del testo, nondimeno veniva trattata direttamente solo nei termini di una fenomenologia del vissuto immaginativo, se non addirittura dell'immagine stessa.[2]

Anticipando ciò che diremo fra poco, vorremmo quindi suggerire che delineare i contorni della teoria ricœuriana dell'immaginazione sarà possibile solo considerando gli indirizzi generali che, su questo tema, strutturano la riflessione francese del secondo Novecento e che Ricœur deve necessariamente tenere in considerazione. Concordando dunque con l'approccio di Elio Franzini all'interno della sua monumentale *L'estetica francese del '900*, vorremmo quindi suggerire che la posizione di Ricœur sull'immaginazione è perlopiù fenomenologica perché il trattamento stesso della questione nel contesto francese è perlopiù fenomenologico. Con Franzini:

[2] Torneremo su tutti questi riferimenti nel corso del capitolo. In ogni caso, abbiamo qui fatto riferimento soprattutto a R. Kearney, «paul ricoeur and the hermeneutical imagination», in *Philosophy & Social Criticism*, 14 (2), (1988), pp. 115-145; J.-L. Amalric, *Vers une théorie générale de l'imagination*, in P. Ricoeur, *L'imagination*, cit., pp. 477-521; J. Michel, *Lire les images*, cit.

> Vediamo così il «movimento» dell'estetica francese concludersi in un'estetica fenomenologica che riprende e nuovamente medita i rapporti fra percezione, immaginazione e corporeità […]. Le discussioni di fenomenologia dell'esperienza vertono in realtà soprattutto sul problema dell'immaginazione e sul suo specifico ruolo nei procedimenti percettivi, ruolo che, se Sartre considera su un piano di irrealtà, altri in Francia hanno visto nel suo potere «di trasformare la nostra definizione del reale» [3]

Con Franzini dovremmo rilevare che una storia del pensiero estetico francese converga, negli anni cui Ricœur scrive, nella formulazione di un'estetica *fenomenologica*: un'estetica, cioè, che medita i rapporti fra percezione, immaginazione e corporeità alla luce della base metodologica fornita dalle riflessioni di Husserl.[4] Va da sé, dunque, che ciò sia rilevante anche nella nostra ricerca sull'estetica ricœuriana: perché proprio la tradizione fenomenologica rimane dichiaratamente una delle radici più evidenti del pensiero ricœuriano, e proprio perché il suo approccio rimane l'approccio cardine del corso sull'immaginazione del 1975.

Il passo di Franzini è, tuttavia, importante per il nostro lavoro anche da un altro punto di vista. La citazione riportata, infatti, ci permette fin da subito di dar concretezza a quali approcci debbano essere richiamati quando si parla di un «approccio fenomenologico» dell'estetica francese secondo-novecentesca: quello di Dufrenne, a cui l'intero capitolo di Franzini è dedicato, e di Jean-Paul Sartre, espressamente lì richiamato.

Ai nostri scopi dovremo dunque rilevare che proprio Dufrenne, (insieme a Levinas) si pone con Ricœur come figura imprescindibile per pensare i primi albori della fenomenologia in Francia, fin da subito detta da Franzini «estetica»: Ricœur più direttamente come primo traduttore francese di Idee I (1950),[5] Dufrenne come primo a riflettere su di una vera e propria fenomenologia dell'esperienza estetica (1953). Entrambi, inoltre, condivisero da amici l'esperienza del campo di concentramento.[6]

Per questa via ci sembra dunque possibile capire perché lo stesso approccio ricœuriano sull'immaginazione insista molto sull'importanza di una sua caratterizzazione fenomenologica, benché Dufrenne non sia un nome citato nel corso del 1975. D'altra parte – e veniamo alla seconda indicazione dataci dall'approccio di Franzini –, dovremo ricordare che l'approccio fenomenologico all'immaginazione di Sartre è in realtà l'approccio a cui Ricœur dedica il numero maggiore di lezioni nel corso del 1975, tanto da divenire la discussione critica quantitativamente più

---

[3] E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., pp. 333-334.

[4] *Ibidem.*

[5] Ci riferiamo qui alla ben nota traduzione, apparsa nel 1950, di *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique* di Edmund Husserl. Essa faceva parte del progetto di dottorato del giovane Paul Ricœur insieme alla dissertazione della prima parte della sua *Filosofia della volontà*, dedicata all'analisi dei rapporti fra volontario e involontario ed esplicitamente posta come contraltare *fenomenologico* alle riflessioni di Merleau-Ponty sulla percezione (In F. Dosse, *Paul Ricœur. Le sens d'une vie*, La Découverte, Paris 2008, pp. 237). Inevitabilmente, su questa prima appartenenza fenomenologica dell'autore la critica ha così prodotto alcune importanti riflessioni, che è qui utile richiamare: da un lato è infatti necessario notare, con Jean-François Lavigne, che l'impostazione ricœuriana nei confronti del dettato husserliano sia manchevole. (In J. F. Lavigne, *Introduction*, in E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, Gallimard, Paris 2018, pp. I-XXXII). Nella misura in cui Ricœur non può basarsi su una conoscenza degli inediti husserliani (come peraltro riconosciuto la lui stesso), essa manca di sconfessare quel carattere cosiddetto «idealistico» che *Idee I* introdurrebbero nella proposta fenomenologica husserliana e che oggi non viene più accettato dagli specialisti di Husserl. D'altra parte, con Bernard Stevens e Luz Ascarate dovremmo sottolineare l'importanza dell'approccio ricœuriano al dettato di Husserl: la sua traduzione di *Idee I* avrebbe infatti avuto il pregio di rendere sensibile il contesto filosofico francese non ad un salto dalle *Ricerche logiche* alle speculazioni della *Crisi*, ma ad una continuità che, anche nell'accusa di idealismo, veniva intravista proprio grazie all'approccio trascendentale di *Idee I* e che i saggi contenuti ne *À l'école de la phénoménologie* non facevano che confermare. Dal punto di vista delle nostre ricerche, ci sembra poi essenziale riconoscere che quel carattere *fenomenologico* dell'indagine sull'immaginazione possa essere rivendicato anche per questa via. Nel corso del 1975, difatti, la discussione dell'approccio sartriano viene introdotto da un lungo confronto proprio con il testo husserliano di *Idee* I e la questione di una «differenza eidetica» fra «la donazione in originale e in immagine». (In B. Stevens, «L'évolution de la pensée de Ricœur au fil de son explication avec Husserl», in *études phénomenologiques*, 11, (1990), p. 9-27 ; e L. Ascarate, *Imaginer selon Paul Ricoeur,* Hermann, Paris 2022, pp. 39-61)

[6] La notizia è riportata in P. Ricœur, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, cit. pp. 30 e ss.; poi è ripresa in F. Dosse, *Paul Ricœur. Le sens d'une vie,* cit., pp. 71-95.

presente nell'intero ciclo, anche rispetto a quella dedicata ai due tradizionali riferimenti storico-filosofici del pensatore di Valence: Aristotele e Kant.

Per inquadrare dunque meglio la discussione ricœuriana sull'immaginazione all'interno dell'economia generale del nostro lavoro, ci sembra doveroso partire riportando l'orientamento di Sartre e Dufrenne, così da far emergere da un lato una storia francese dell'immaginazione eminentemente «estetico-fenomenologica», e dall'altro il modo in cui Ricœur vi si colloca. Solo valutando questo posizionamento crediamo infatti che sarà possibile chiarire quali elementi di ciò che abbiamo chiamato «performatività narrativa» si radichino nella sua meditazione sull'immaginazione. Condividiamo, in questo senso, l'approccio di Alessandro Colleoni quando sottolinea il fondamento fenomenologico dell'analisi linguistico-ermeneutica della creatività:[7] è in questo radicamento che si apre un primo assorbimento della questione estetica ricœuriana – ovvero della «performatività narrativa» – entro la discussione sugli aspetti produttivi dell'immaginazione (cfr. *infra* §4.1 e §4.2). Tuttavia, sarà ripercorrendo l'articolazione che Ricœur stabilisce tra approccio fenomenologico ed ermeneutico che potremo riabilitare un carattere radicalmente performativo della sua estetica: sarà lì che emergerà l'idea di una produttività più originaria e fondativa rispetto a quella messa in gioco nella sola teoria dell'immaginazione (cfr. *infra* §4.3.2 e §4.3).

4.1. Immagine e immaginazione

4.1.1. L'immaginazione in Francia. Due vie dell'estetica fenomenologica

Dicevamo che due traiettorie risultano particolarmente rilevanti nella discussione fenomenologica dell'immaginazione in ambito francese: quella proposta da Sartre e quella elaborata da Dufrenne. Naturalmente, non si tratta delle uniche prospettive rilevanti, ma entrambe – ciascuna a suo modo – contribuiscono a delineare con maggiore chiarezza quella che Franzini ha definito «la conclusione» del «movimento» dell'estetica francese del Novecento.[8]

In questa sede, non procederemo quindi a una trattazione separata delle due impostazioni, preferendo invece far emergere fin da subito le loro possibili zone di interazione, per poi posizionare Ricœur rispetto ad esse (cfr. *infra* §4.1.2). La proposta di Dufrenne, d'altronde, si configura già nel 1953 come una risposta diretta all'impostazione sartriana, articolata a partire dai celebri saggi *L'immaginazione* del 1936 e *L'immaginario* del 1940. Vedremo quindi come entrambe le prospettive convergano su un medesimo punto, rivelando il loro comune orientamento fenomenologico: l'immaginazione è intesa come struttura intenzionale della coscienza, capace di generare un mondo del *come se* a partire da dati percettivi, pur non esaurendosi in essi. In altri termini, l'immaginazione si configura come modalità specifica di intenzionare gli oggetti, che appunto vengono considerati nel loro darsi in-immagine, distanziandosi da altri modi di datità come quello percettivo, memoriale, fantasticato etc.….

Il cuore dell'analisi sartriana sull'immaginazione risiede così nella questione dell'immagine, intendendo con essa «un certo modo con cui un oggetto appare alla coscienza o, se si preferisce, un certo modo con cui la coscienza si dà un oggetto».[9]

[7] A. Colleoni, «Creatività immaginativa e radicamento riproduttivo in Paul Ricœur», in *ACME*, 71 (2), (2019), pp. 215-226.
[8] E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit. pp. 384-385.
[9] J.-P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2020, p. 14.

Riprendendo e rielaborando le analisi husserliane,[10] Sartre mette allora in luce che la struttura dell'immagine non è in nulla coincidente con quella di un oggetto *nella* coscienza, *ma con quella di un rapporto dell'oggetto alla coscienza*.
La specificità della struttura dell'immagine dovrà dunque essere ricercata come contraltare a quella del darsi percettivo e, in particolare, del suo darsi per adombramenti:

> Nel mondo della percezione nessuna «cosa» può apparire senza stabile un'infinità di rapporti con le altre cose. Meglio ancora, è questa infinità di rapporti – contemporaneamente all'infinità dei rapporti che i suoi elementi stabiliscono tra loro – a costituire l'essenza stessa di una cosa. Ne deriva qualcosa di *eccessivo* nel mondo delle «cose».[11]

Al contrario, nell'immagine l'oggetto è dato sempre tutto insieme, *secondo quel particolare modo in cui è presentato*, il suo «*wie*». Per questo, l'immagine sarebbe anche in un certo senso «povera»: perché essa coincide innanzitutto con la coscienza che se ne ha. Essa non rivela *una* faccia dell'oggetto ma «lo presenta in blocco» e, così facendo, non ci dà alcuna possibilità di un suo apprendimento esplorativo, come invece ce lo dà strutturalmente un oggetto di percezione. Anche in questo senso, dunque, Sartre segue pienamente il dettato husserliano, distinguendo il darsi in percezione e il darsi in immagine sulla base di una differente modalità di presentazione dell'oggetto.
Nonostante questa impostazione, tuttavia, gli esiti della riflessione sartriana saranno profondamente diversi da quelli sviluppati dal padre della fenomenologia, contribuendo ad aprire la via dell'estetica fenomenologia in una direzione del tutto peculiare. Ciò che per Husserl rimaneva un'analisi tutto sommato marginale nell'economia generale del suo pensiero, Sartre la faceva divenire la cifra stessa della struttura intenzionale della coscienza: «l'immagine è coscienza, è spontaneità pura, vale a dire autocoscienza, trasparenza per sé e non esiste che nella misura in cui si conosce. Non è perciò un contenuto sensibile».[12]
Laddove, poi, il padre della fenomenologia sembrava più canonicamente interessato ad un'analisi per strati sulla composizione della datità percettiva e in immagine, Sartre dirigeva con grande chiarezza la propria attenzione ad una sorta di essenza unificante dell'immagine: la sua struttura «nullificante» che, come nota Franzini, aveva più a che fare con la tradizione di pensiero surrealista sull'immagine, più che fenomenologica.[13] Sartre, infatti, di fronte

---

[10] Anche solo sinteticamente, possiamo accorgerci come Sartre faccia qui di fatto sua l'impostazione husserliana sviluppata in *Fantasia e coscienza d'immagine* (terza parte del manoscritto facente parte degli *Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, di cui le altre due sono le celebri lezioni su *Percezione e attenzione* e, soprattutto, le riflessioni che confluiranno nelle celebri *Lezioni sulla coscienza interna del tempo*). Lo si vede molto bene ne *L'immaginario* quando, Sartre sembra mantenere la distinzione fra un modo di datità in immagine, presentificato (*Vergegenwärtigung*), ed uno secondo percezione (*Gegenwärtigung*) nell'analisi dell'esperienza dell'essere illusi dall'arte: se appunto venissi tratto in inganno da un manichino che rappresenta un uomo «prendendolo per vero» non avrei perciò una coscienza di immagine, quanto quella di una percezione attuale. Come bene nota Claudio Rozzoni, il punto diviene allora comprendere che fenomenologicamente l'esperienza del *quasi* o del *come se* proposta dal vissuto in-immagine è sempre attraversata comunque da una certa coscienza del proprio carattere finzionale («an awareness of fictionality that prevents us from falling victim to the genuine perceptual illusion»). Vedremo che, su questo punto, Ricœur sembra seguire Husserl più da vicino rispetto a Sartre. Difatti, quest'ultimo, pur adottando un'impostazione generalmente fenomenologica, introduce al suo interno un'istanza nullificante propria dell'immaginazione, che lo conduce a equiparare l'esperienza immaginativa a quella dell'illusione — due modalità che, al contrario, Husserl teneva nettamente distinte (*Hua XXIII*, p. 45) o, al massimo, considerava raffrontabili solo a partire dall'ammissione di una loro preventiva separazione sul piano eidetico (*Hua XXIII*, Sezioni A e C, pp. 581 ss.). Per un confronto sistematico fra Sartre e Husserl si rimanda così allo studio di A. Flajoliet, «Analoga and Phantasmata: On the Intuitiveness of Imagination in Husserl and Sartre», in *Research in Phenomenology*, 51 (2), 2021, pp. 221-245, dove l'autore si impegna nella tesi secondo cui Sartre avrebbe radicalizzato a tal punto le tesi di Husserl da misconoscere la differenza fra presentificazione in immagine e secondo fantasia (come per altro aveva già sottolineato Vincenzo Costa in altro contesto: V. Costa, «Un altro presente: le modificazioni immaginative», in *Studi di estetica*, 11 (2), (2018), pp. 23-36). Per una trattazione più completa del tema dell'immagine da una prospettiva fenomenologica con serrati confronti rispetto a pratiche artistiche contemporanee, si rimanda invece a C. Rozzoni, *The Phenomenological Image. A Husserlian Inquiry into Reality, Phantasy, and Aesthetic Experience,* De Gruyter, Berlin 2023 e in part. pp. 137-141; e a C. Rozzoni, *Nell'immagine. Realtà, fantasia, esperienza estetica*, Le Monnier, Milano 2017.
[11] J. P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 17.
[12] J. P. Sartre, *L'essere e il nulla,* Il saggiatore, Milano 2023, p. 117.
[13] Nonostante i rapporti fra Sartre e il surrealismo siano tutt'altro che pacifici, rimane condivisibile che proprio l'idea di una convergenza delle due prospettive sul tema dell'immaginazione come potere nullificante possa essere pensata. Se da un lato restano celebri le critiche che

al fatto che esistano solo quattro modi in cui possiamo sviluppare una credenza nei confronti dell'oggetto in immagine (inesistente, assente, esistente altrove, o non posto come esistente), non ha dubbi a ricavare il carattere unitario di quest'ultima:

> L'immagine implica un certo nulla. Il suo oggetto non è un semplice ritratto, ma si afferma. E, affermandosi, si distrugge. Per quanto viva, forte, emozionante sia un'immagine, essa dà il suo oggetto come non essente. Questo non ci impedisce di reagire poi all'immagine come se il suo oggetto fosse presente, di fronte a noi. […]. Ma lo stato ambiguo e falso al quale così arriviamo non fa che metter meglio in evidenza ciò che si è appena detto: cerchiamo inutilmente, con la nostra *condotta* l'oggetto, di far nascere in noi la convinzione che esso esista realmente. Potremmo mascherare per un secondo, ma non distruggere, la coscienza immediata della sua nullità.[14]

A differenza dunque di quanto aveva fatto Husserl, che tiene ben distinta l'idea di un'immagine in quanto struttura intenzionale del «come se» (dove sempre esiste una coscienza di finzione) e l'illusione percettiva, (dove questa coscienza non esiste) Sartre ammette invece che l'immagine sia essa stessa un nulla e che l'immaginazione sia questa esperienza di posizione dell'oggetto *come un nulla*, secondo una linea che si potrebbe caratterizzare in termini heideggeriani:[15] l'immagine fa presenti i propri oggetti annullandoli e suggerendo l'idea che l'unica nostra reazione di fronte a loro sia di fatto quella che tende a confondersi con l'illusione: davanti all'oggetto nullificato, qualora fossimo anche convinti della sua distanza, cercheremmo «inutilmente di far nascere la convinzione che esso esista realmente».

Stando così le cose, per Sartre, anche questa nostra reazione di fronte all'immagine non farebbe che manifestare il carattere di nullità proprio del darsi-in-immagine: con il termine «immaginazione» non si dovrà altro che la capacità della coscienza di rendere presenti gli oggetti *in assenza*, ammettendo una capacità produttiva del nulla, a tal punto da strutturare uno specifico modo di essere intenzionale. Proprio Ricœur lo ricorderà con particolare chiarezza:

> Nel caso dell'assente, il vantaggio è che si ha a che fare a una semplice situazione nella quale una cosa esistente non appare in quanto tale. La cosa è certo percepita, ma sotto la forma di un'immagine: dal momento in cui produco un'immagine, posso dire infatti che sono diretto verso l'assente e non verso l'immagine. È solamente attraverso un atto secondario di riflessione che dico che la cosa è data in immagine.[16]

Benché questa via non sia veramente rispettosa del dettato husserliano,[17] si fa però così anche strada il primo indirizzo di una riflessione fenomenologica francese sull'immaginazione, di fatto scisso fra un richiamo alla

---

l'autore de *La nausea* rivolge a Breton in *Che cos'è la letteratura?*, dall'altro è necessario osservare come, in altri passaggi della sua opera, egli sembri rimanere fedele proprio a quell'istanza di completamento del reale mediante altri stati di coscienza, che lo stesso Breton considerava essenziale per cogliere il senso della proposta surrealista (A. Breton*, Secondo Manifesto del Surrealismo,* Einaudi, Torino 1987, pp. 57-120; M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, Paris 1971; e, per quanto riguarda le sue implicazioni filosofiche F. Alquié, *Filosofia del surrealismo*, Hopefulmonster, Torino 1986). Questa è tra l'altro anche l'opinione di Simone de Beauvoir ne *L'età forte*: «Mi erano sempre piaciute le opere in cui i surrealisti assassinavano la pittura e la letteratura; […] Questo genere di contestazione rapiva Sartre che, per le vie di Le Havre, osservava con gli occhi di Antoine Roquentin le inquietanti metamorfosi di un paio di bretelle o d'un sedile di tram. Distruzione e poesia, che bel programma! Spogliato della sua bardatura troppo umana, il mondo rivelava il suo disperato disordine.» (in S. de Beauvoir, *L'età forte*, Einaudi, Torino 1995, p. 98-99). Così, per un inquadramento dei rapporti burrascosi fra Sartre e il surrealismo si rimanda a M. Beaujour, «Sartre and Surrealism», in *Yale French Studies*, 30, (1963), pp. 86-95; G. M. M. Colvile, «Eléments Surréalistes Dans "La Nausée": Une Hypothèse de l'écriture», in *L'Esprit Créateur*, 17 (1), (1977), pp. 19–28. Non sembra dunque essere fuori luogo pensare una derivazione surrealista dell'ipotesi del potere nullificante attribuito da Sartre tanto all'immagine, quanto alla coscienza: l'immaginazione come «derealizzazione», «desiderio» e «atto magico» sono infatti, come nota Franzini, «vocaboli che Sartre non ha certo tratto dalla tradizione fenomenologica bensì dal Surrealismo, da cui, malgrado l'impostazione soggettivistica e le indubbie differenze teorico-costitutive, Sartre è rimasto senza dubbio influenzato» (in E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., p. 337).

[14] J. P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 24.

[15] Per es. in M. Heidegger, *Che cos'è metafisica,* Adelphi, Milano 2019.

[16] P. Ricœur, *L'imagination,* cit., p. 251.

[17] Su questo punto, il già citato volume di Rozzoni è chiarissimo: Sartre non riesce a seguire fino in fondo l'impostazione husserliana sull'immagine perché non mantiene altrettanto fino in fondo la distinzione fra presentificazione (propria del darsi in-immagine) e

tradizione husserliana e il tentativo di unificarla attraverso questo potere nullificante di matrice surrealista e heideggeriana.

Collocare Ricœur in questo panorama sarebbe tuttavia possibile solo se all'elaborazione sartriana si aggiungesse la sua prima e più diretta controparte: la proposta estetica elaborata da Dufrenne ne *La poétique*.

L'indirizzo francese della riflessione estetico-fenomenologica non si arresta, infatti, alla sola concezione dell'immaginazione come potere nullificante dell'immagine, chiedendoci di considerare la posizione di Ricœur all'interno di un panorama più complesso di quello riconducibile alla sola proposta sartriana.

Così, ne *La poétique*, Dufrenne mette decisamente in chiaro questo punto: riprendendo la lezione del suo maestro Alain, egli sostiene che l'immaginazione non sia un'«irreale», ma un *sistema di possibili* che anima i dati percettivi.[18] L'apporto immaginativo al dato percettivo, secondo Dufrenne, è dunque davvero innanzitutto qualcosa di ambiguo, come bene nota Fabrizia Bandi nel volume dedicato all'autore: il rischio è infatti sempre quello di perdersi in una fantasticheria sul reale che, sebbene non da demonizzare, rimane tuttavia una sua possibilità costitutiva. Al contrario di Sartre, Dufrenne torna, cioè, all'idea secondo cui reale ed immaginato sono elementi eterogenei intrecciati; elementi che da una parte tendono a prevaricare l'uno sull'altro e dall'altra si trovano come mescolati.

In altre parole, – ed è il punto essenziale – ciò che è immaginato dovrà essere inteso nei termini di un «risveglio dell'immagine» all'interno di ciò che viene percepito. Così, l'opera d'arte dovrà essere intesa non come prodotto in balìa di tale sregolatezza immaginativa, ma come limite di essa: saggia equilibratrice fra ciò che si dà e ciò che, a partire da quel dato, viene immaginato e concorre a costituirlo.

Questo indirizzo generale d'indagine viene dunque ben esplicitato ne *La poètique*, dove immaginare è innanzitutto la capacità di risalire al senso stesso del darsi percepito: non annullarlo, ma risalire al suo fondo indifferenziato, al suo appartenere ad una comune Natura dove qualcosa come un'oggettualità e una soggettività non possono essere ancora fissate.

> La Natura è sempre il reale in quanto traboccante. Esso è sia il mondo che l'universo, il reale nella sua presenza immediatamente significativa ordinata a una coscienza percettiva, il reale nel suo essere esterno e oggettivo ordinato a una coscienza in generale. Ma è anche qualcosa di più: il reale nella sua potenza, capace di un divenire. Questa realtà è ordinata a una coscienza ispirata, una coscienza poetica, senza dubbio perché la Natura ispira la coscienza: sono i poeti che cantano della Natura, prima che la scienza in altri modi la scopra a sua volta. Ma la Natura è ancora il correlato di una coscienza? Non dovremmo sostituire o almeno unire alla correlazione intenzionale una correlazione ontologica?[19]

---

presentazione (propria del darsi secondo percezione): così, per esempio, per Sartre, «il personaggio di un quadro mi solleciterebbe impercettibilmente a scambiarlo per uomo» (J. P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 34 *trad. leggermente modificata*), laddove per Husserl l'esperienza del darsi in-immagine deve rimanere attraversata da una coscienza del suo essere finzionale che, eideticamente, non consente di scambiare immagine e percepito. Ben diversa – e qui invece Sartre coglierebbe nel segno – è la questione delle componenti espressive dell'immagine, che invece sembrano essere antecedenti (neutre) ai modi di datità dell'oggetto, sicché «ritroverò nel ritratto una forza effettiva» (*Ivi,* p. 34; ma anche E. Husserl, *Hua XXIII*, p. 55). Queste riflessioni si trovano sistematizzate, con ulteriori riferimenti alla ricezione della fenomenologia in Francia, in C. Rozzoni, *The Phenomenological Image*, cit., pp. 141-146.

[18] Soprattutto a partire da Alain, *Il sistema delle arti,* Muggiani, Milano 1947. Un percorso critico sull'estetica di Dufrenne è sviluppato in modo compiuto nel già citato e ormai classico volume di E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, che dedica all'autore un ampio capitolo (*ivi*, pp. 333-404), corredandolo poi di una ricca appendice bibliografica (*ivi*, pp. 519-524). A quest'ultima si rimanda per una ricostruzione storica del suo pensiero estetico e dei primi studi lui dedicati, che contribuirono alla fondazione in ambito milanese di una declinazione specificamente estetica delle intuizioni fenomenologiche (cfr. D. Formaggio, *Arte*, Mondadori, Milano 1981; D. Formaggio, «M. Dufrenne, la Natura e il senso del poetico», in *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, 2, (1982), pp. 7-18; e naturalmente E. Franzini, «Natura e poesia. Su un inventano degli a priori di M. Dufrenne», in *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, 2, (1982), pp. 67-90; e più recentemente E. Franzini, «Dufrenne e gli esiti dell'estetica fenomenologica», in *Studi di estetica*, 1-2, (2014), pp. 135-160).Oltre a questi si segnala però oggi anche il volume di Fabrizia Bandi, specificamente dedicato al rapporto fra esperienza estetica e immaginazione nella riflessione di Dufrenne, dove bene viene messa in evidenza – a seguito di una puntuale ricostruzione storica dei temi delle opere dufrenniane – l'influenza che i fatti sociali del '68 francese ebbero sulla riflessione dell'autore: un immaginario che, «agli occhi di Dufrenne diventa allora qualcosa di estremamente sociale e politico, che fattivamente permette di pensare la realtà in modo diverso, rappresentando una dimensione possibile che nasce in senso al visibile» (in F. Bandi, *La percezione armata.* Mimesis, Milano 2018, p. 176).

[19] M. Dufrenne, *La poétique*, puf, Paris 1973, p. 203 (*trad. nostra*).

Il senso di ciò che viene percepito deve allora costituirsi come rinvio al «reale nella sua potenza, capace di divenire». La Natura, come spiega efficacemente Bandi, rappresenta per Dufrenne proprio questa dimensione: la possibilità che il percepito si realizzi mantenendo al proprio interno la negazione di ciò che non si è attuato, ma avrebbe potuto attuarsi — ossia, «un possibile come non-ancora-essente».

Pensare e postulare tale dimensione potrà dunque essere fatto solo per via indiretta, secondo le risorse messe in gioco dalla facoltà immaginativa di un soggetto. Laddove, infatti, lo si facesse in modo diretto si cadrebbe nella condizione di pensare secondo determinazione ciò che per definizione deve rimanere indeterminato. Per questo la Natura dovrà anche essere definita nei termini di «Natura poetica»: Natura, cioè, che si coglie solo attraverso il linguaggio indiretto dell'atto poetico e creativo e che lascia emergere la dimensione potenziale del darsi percettivo. Attribuire alla volontà del soggetto il dominio sulla facoltà immaginativa sarebbe tuttavia impreciso. Piuttosto, è per Dufrenne sempre la Natura che «vuole apparire», producendo per l'uomo «delle immagini» che ad essa rinviano. In questo senso siamo dunque al punto fondamentale dell'approccio fenomenologico dufrenniano e della sua tensione ontologica: dovremmo infatti dire che «immaginare» è per l'autore de *La poétique* accondiscendere alle immagini tramite le quali la Natura decide di rivelarsi.

Ciò che dunque appare, l'immagine, sorgerebbe dunque da un percepire che non si arresta alla sua sola datità, ma che di quella datità è capace di tematizzare la sua stessa genesi. L'immaginazione si porrà dunque non come potenzialità creatrice – neanche nel senso negativo e nullificante *à la* Sartre – ma come capacità di trovare un senso pieno al darsi attuale del percepito.

> L'immagine qui non designa questa conoscenza virtuale che dà senso al percepito: il percepito è attraverso e attraverso un'immagine, ma senza l'essere reale non realizzato, convertito nell'immaginario; piuttosto, è sopravvalutato, poiché limitato alle dimensioni di un mondo. Sembra che qui l'immagine sia data prima di qualsiasi atto di immaginare; Può darsi che ci inviti a immaginare – e ad esempio a inventare una mitologia che si svolga e animi le mitologie – ma senza che essa proceda dalla nostra immaginazione: è prima di tutto la nostra percezione che si propone. La chiamiamo immagine per dire che appare, che costringe il nostro sguardo e talvolta tutti i nostri apparati sensoriali; Con questo intendiamo una certa qualità della percezione, la sua risonanza, la sua insistenza, la sua brillantezza, il suo potere di irradiazione.[20]

Da questi passi si fa dunque evidente quanto la posizione di Dufrenne tenda a distanziarsi da quella di Sartre: percezione e immaginazione sono riunite proprio in nome del farsi-immagine del percepito, del suo *apparire manifestando la sua genesi naturale*. Fra i due, sembra effettivamente essere un'insistenza differente sul dettato husserliano ad ispirare le rispettive posizioni: non un'indagine eidetica e statica sull'essenza dell'immagine, ma una più propensa a radicarla nella trascendentalità del mondo-della-vita.

E tuttavia, ci sembra che dopo questa breve disamina fra le due differenti impostazioni fenomenologiche sull'immaginazione emerga comunque un punto loro comune, determinante ai nostri fini.

Dufrenne e Sartre, di fatti, sembrano volere entrambi contare sull'idea che un'indagine sull'immaginazione debba sempre ricondursi all'interrogazione circa l'esperienza dell'insorgere dell'*immagine*. Una discussione sull'essenza dell'immagine, cioè, sembra tanto essere il fondamento dell'argomentazione sartriana sul potere nullificante dell'immaginazione, quanto la chiave di volta dufrenniana per pensare l'immaginazione nel suo radicarsi percettivo – nella Natura che si offre per immagini. Nel suo monumentale studio è, in un certo senso, lo stesso Franzini a

[20] *Ivi,* p. 232.

ricordarlo, chiudendo il suo capitolo sull'immaginazione. È, infatti, l'immagine a intendersi nei termini di un «radicamento nel reale che ne sviluppa il senso in modo dinamico, che ne "canta" la realtà e l'emergenza».[21]

È dunque sulla questione dell'immagine che sembra radicarsi, in Francia, l'importante indirizzo estetico-fenomenologico dello scorso secolo, ripresentando anche a noi oggi questa stessa questione.

Per la nostra ricerca, il punto diviene allora essenziale, e non solo dal punto di vista storiografico: come vedremo, infatti, da un lato dovremmo ammettere un'innegabile vicinanza ricœuriana con la proposta elaborata da Dufrenne, di cui spesso la critica non sembra avere adeguatamente tenuto in conto. Per Ricœur, infatti, distanziarsi dall'approccio sartriano sull'immaginazione vuol dire precisamente riabilitare l'idea di un'immaginazione produttiva in quanto «emersione del possibile». Ne *La metafora viva* il punto era chiarissimo: l'ipotesi stessa di una referenza metaforica, frutto di creatività immaginativa, era in fondo l'idea che il linguaggio poetico potesse squadernare un sistema di possibili all'interno del reale, mettendo in luce somiglianze inedite nel darsi quotidiano dell'esperienza. Dall'altro, però, se si trattasse semplicemente di ricondurre l'approccio antisartriano di Ricœur a quello di Dufrenne, dovremmo anche dismettere radicalmente l'idea che soggiace a questo intero lavoro di ricerca: un'analisi sull'esperienza dell'immagine sarebbe la teorizzazione più adeguata a parlare anche di qualcosa come una questione estetica ricœuriana, esattamente nello stesso modo in cui essa rimane adeguata parlare della proposta filosofica di Dufrenne. Non solo, diverrebbe allora completamente inutile appellarci all'idea di una performatività narrativa per parlare di una questione estetica in Ricœur, ma la stessa idea più generale di una preponderanza dell'elemento produttivo-creativo su quello visuale sarebbe da mettere in discussione: l'esperienza dell'immagine – di un darsi in immagine indiretto del sistema dei possibili – sarebbe l'esperienza cardine attorno a cui dover ricondurre anche l'articolarsi di una questione estetica interna alla filosofia di Ricœur.

Mostrando dunque come Ricœur si premuri di prendere le distanze da un'indagine sulla produttività immaginativa intesa principalmente come produzione di immagini, potremo mettere in luce non solo una diversa declinazione dell'estetica fenomenologica nel contesto francese, ma soprattutto una modalità alternativa di concepire tale produttività. Questo ci consentirà, infatti, da un lato, di svincolare la riflessione sull'estetica ricœuriana da quella che interroga una sorta di primato del visivo e, dall'altro, di ammettere fin dall'inizio l'impiego di nozioni diverse da quella di «immagine» per affrontare la questione estetica in Ricœur – e su tutte quella di «performatività».

4.1.2. La via Ricœuriana per l'immaginazione. Husserl oltre Husserl («*L'imagination* – *Lectures on imagination*», 1975)

Nell'ottica di un'indagine sulla proposta ricœuriana sull'immaginazione non si potrà dunque prescindere da ricostruirne il posizionamento rispetto alle riflessioni proposte in seno alla tradizione estetico-fenomenologica sopra ricordata.

Le lezioni tenute a Chicago nel 1975 forniscono materiale prezioso all'analisi, anche in relazione con il seminario dedicato da Ricœur alla questione dell'immaginario nel 1973 e già presente in traduzione italiana da diversi anni.[22]

---

[21] E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., p. 345. Sul rapporto fra Ricœur e Dufrenne, in termini più generali rispetto alla teoria dell'immaginazione, si rimanda al già citato R. Messori, *Un'etica della parola: tra Ricœur e Dufrenne*, cit.

[22] Si segnala infatti la traduzione di R. Messori delle *Cinque lezioni: dal linguaggio all'immagine*, che rendevano disponibili già da diverso tempo al pubblico italofono le riflessioni oggi più ufficialmente contenute nell'appendice de *L'imagination* (in P. Ricœur, *Cinque lezioni: dal linguaggio all'immagine*, cit.; e P. Ricœur, *L'imagination*, cit., 402-427). Lungi dall'essere una traduzione peregrina essa mostra invece la precoce sensibilità della riflessione italiana per il pensiero di Ricœur e, in essa, un'attenzione specifica a temi meno battuti della sua opera, come appunto la questione estetica. A corredo di questa traduzione si ricordano anche qui i tre contributi della stessa Messori già citati in introduzione sulla

In effetti, sembra che anche per Ricœur il problema dell'immaginazione si debba tematicamente porre a partire dal problema dell'immagine. Non solo, infatti, l'analisi di quest'ultimo precede le lezioni sull'immaginazione, ma anche nell'introduzione a queste ultime il filosofo non si stanca di ricordare che «l'eclissi del problema dell'immaginazione» a livello filosofico dipende strettamente da una considerazione troppo varia dello statuto ontologico dell'*immagine*.[23]

Già nell'introduzione al corso sull'immaginazione del 1975 Ricœur si avvia dunque a sviluppare una teoria generale dell'immagine, secondo il celebre schema a due assi, che riportiamo qui di seguito:[24]

DISTANZA CRITICA (NON-CREDENZA)

PRESENZA	**Immagine pittorica** / **Traccia**	**Finzione** / **Allucinazione**

ASSENZA

NON DISTANZA CRITICA (CREDENZA)

Questo schema mira a recuperare tutta l'ampiezza semantica del termine «immagine» ed è riportato in apertura alle lezioni: seguendo l'asse orizzontale nella sezione superiore, infatti, sono riassunte le posizioni che tendono a far oscillare il termine immagine sulla base del legame ad un loro supporto fisico, trovando così a sinistra l'immagine intesa come ritratto o traccia e a destra l'immagine intesa come prodotto finzione o allucinazione.

Secondo l'asse verticale, invece, il termine immagine viene semantizzato secondo la credenza di un soggetto nei confronti del carattere illusorio dell'immagine. Così, in alto, Ricœur decide di registrare l'atteggiamento di non-credenza rispetto ad un'immagine: il soggetto ne riconosce il carattere finzionale e, per questo, tiene ferma la distinzione fra il reale percepito e l'irreale, dato in immagine. Al contrario, in basso, Ricœur decide di registrare un atteggiamento acritico nei confronti dell'immagine: il soggetto in questo caso arriva a confondere il reale percettivo con l'irreale, dato in immagine. Si tratta, come intuibile, di un soggetto che vive un'allucinazione, senza avere possibilità di distanziarsi criticamente da ciò che è solo dato in immagine.

---

questione estetica nel secondo Novecento francese (cfr. *supra* Introduzione), con un riguardo particolare per il posizionamento della riflessione ricœuriana in quel contesto storico culturale: R. Messori, «Paul Ricoeur e i paradossi dell'estetica», cit.; R. Messori, *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne*, cit.; e R. Messori, *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni tra esperienza estetica e figurazione*, cit.. Per una panoramica più generale della ricezione ricœuriana si richiama invece V. Busacchi, «Ricezione di Paul Ricœur in Italia. L'opera di Domenico Jervolino e il ruolo dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli», cit. Nel panorama francese ed americano, invece, la ricezione della proposta ricœuriana sull'immaginazione è da sempre stata legata alla sua riconduzione sociale o ad una discussione marcatamente ermeneutica. Fatto salvo il monumentale contributo di Amalric, volto a ricostruire storicamente l'impiego della teoria ricœuriana dell'immaginazione (J.-L. Amalric, *L'imagination vive. Une genèse de la philosophie ricurienne de l'imagination*, cit.), meritano così di essere segnalati, in ambito francese, i lavori di J. Michel e dello stesso Amalric — in un differente contesto — dedicati ai rapporti tra Ricœur e Castoriadis attorno alla nozione di «immaginario sociale», e, in ambito anglofono, gli studi di Richard Kearney sull'idea di un approccio ricœuriano specificamente ermeneutico all'immaginazione, concepita come «arte del decifrare i significati» più che come «modalità modificata di vedere il mondo». Proprio nei confronti di quest'ultima impostazione, le lezioni sull'immaginazione offrono una prospettiva alternativa, insistendo su un approccio fenomenologico che resta estraneo a una concezione puramente visiva dell'immaginazione. Rispettivamente in J. Michel, *Ricœur et ses contemporains,* cit., pp. 139-161; J. L. Amalric, *Le statut de l'utopie dans la philosophie de l'imagination de Ricœur*, in S. Roman (a cura di) *Penser l'utopie aujourd'hui avec Paul Ricœur*, Presses universitaires de Vincennes, Vincennes 2021, pp. 37-55; R. Kearney, «paul ricoeur and the hermeneutical imagination», in *Philosophy & Social Criticism*, 14 (2), (1988), pp. 115-145; e R. Kearney, *The hermeneutical imagination (Ricoeur)*, in *Poetics of Imagining: Modern and Post-modern*, Fordham University Press, New York 1998, pp. 142-177.

[23] P. Ricœur, *L'imagination*, cit. pp. 19 e ss.

[24] Lo schema è originariamente riportato a mano nella lezione introduttiva al corso da Ricœur stesso. In P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 35.

Questa schematizzazione pare poi a Ricœur estremamente interessante anche nella misura in cui ci permette di seguire gli incroci fra i poli appena elencati: un'immagine caratterizzata da un supporto fisico e da un atteggiamento critico nei suoi confronti (non-credenza) sarà dunque un immagine pittorica; quella caratterizzata da un supporto fisico e da un atteggiamento non critico (credenza) sarà una traccia; quella ancora caratterizzata né da un supporto fisico, né da un atteggiamento critico sarà un'allucinazione; infine, quella che presenterà nessun supporto fisico, ma un atteggiamento critico sarà propriamente una *fiction*, una finzione.

È dunque quest'ultimo punto che Ricœur sembra volere particolarmente da conto nella sua teoria dell'immaginazione, rimarcando esplicitamente che «le *fiction* corrispondono alla vera funzione dell'immaginazione». D'altra parte, questo punto sembrava già chiaro nel seminario tenuto nel 1973-74 detto «*de la rue Parmentier*». In quest'ultimo, infatti, Ricœur sottolineava che solo la dimensione finzionale dell'immagine si concretizzava nel «potere di ridescrivere la realtà» e di «liberare una potenza ontologica, un potere di dire l'essere».[25]

Anche se rapidamente richiamata, questa breve disamina sembrerebbe a prima vista non scostare di molto l'approccio ricœuriano sull'immaginazione da quello di Sartre e Dufrenne: l'immagine rimane l'esperienza fondamentale per discutere dell'immaginazione e del suo carattere produttivo. Una differenza di approccio sarebbe più che da rintracciarsi nella metodologia, nella consueta attenzione che Ricœur dedica al linguaggio e, quindi, all'immaginazione letteraria. L'immagine, in questo senso, sarebbe dunque innanzitutto l'immagine verbale, che sorge nel momento in cui seguiamo un testo e ci figuriamo le situazioni o i personaggi da esso descritti.

In ogni caso, però, non cambierebbe l'approccio metodologico: essa sarebbe l'esperienza fondamentale per discutere della facoltà che la genera, l'immaginazione. Se così fosse, si confermerebbe allora quanto osservato poco sopra: Ricœur finirebbe per tematizzare una teoria dell'immaginazione limitata a un particolare ordine di fenomeni visivi, ossia la produzione di «immagini verbali», invalidando in senso radicale la nostra ipotesi di ricerca. In tal modo, potremmo certo notare come egli riprenda alcune delle più rilevanti intuizioni di Dufrenne per piegarle a un'analisi più ampia dei fenomeni linguistici; ma, allo stesso tempo, dovremmo anche sostenere che ciò renderebbe insostenibile l'idea di una produttività immaginativa distinta dalla produttività d'immagine e, parallelamente, del tutto inadeguata l'ipotesi di concepire un'estetica articolata attorno alla performatività propria del racconto.

Ad una più attenta lettura del corso, ci si accorge tuttavia di una sorta di incongruenza del discorso ricœuriano, debitamente fatta notare dai curatori. Infatti, nel momento in cui Ricœur deve enunciare il *syllabus* del corso si impegna in una distinzione tripartita:[26] un approccio storico alla questione dell'immaginazione (Aristotele, Pascal, Spinoza, Kant), poi una discussione di alcuni approcci di natura psicologica sul tema, infine la proposta di intendere l'immaginazione come produzione di immagini finzionali.

A ben vedere, però, questo programma non viene rispettato nella seconda parte delle lezioni.[27]

Al loro posto interviene invece una lunga discussione sul predominio accordato all'immagine per parlare dell'immaginazione, lasciando intendere al lettore che, in fondo, debba essere una simile questione quella veramente

---

[25] P. Ricœur, *Cinque lezioni sull'immagine*, cit., p. 61.

[26] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 35-37. Giustamente i curatori dell'edizione francese e inglese (G. Taylor e J.L- Amalric) notano che «Nella sua forma finale, la seconda parte del corso non ritorna su questi studi psicologici» e che, al contrario, «nella lezione 7 e 8 Ricœur discute lungamente la maniera in cui Ryle sviluppa filosoficamente il ruolo del gioco [nella tematizzazione dell'immaginazione, NdR.]. Come vedremo, il punto ci sembra particolarmente importante: questa dichiarazione non è infatti solo metodologica ma anche tematica: discutere il ruolo dell'immaginazione alla luce della nozione di «gioco» significa infatti sottrarla alla riconduzione dell'esperienza dell'immagine (*Ivi*, p. 37).

[27] P. Ricœur, *L'imagination,* cit., pp. 137-300 e soprattutto, pp. 137-178.

dirimente in un'analisi sui fenomeni immaginativi. Attraverso la discussione della posizione di Gilbert Ryle (e Henry H. Price), infatti, Ricœur perviene a mettere in discussione l'idea stessa che parlare di immaginazione voglia per forza dire ricondursi all'esperienza del «mettere in immagine», sostituendogli piuttosto quella del «gioco» e del «simulare».

D'altra parte, anche una lettura fenomenologicamente più attenta ai contenuti della teoria dell'immaginazione ricœuriana sembra rivelare il medesimo punto: Ricœur vuole qui infatti dichiaratamente concentrarsi sull'immaginazione come capacità di produrre *fiction*. La produzione di fiction, tuttavia, è per Husserl non propriamente l'esperienza dell'immagine, ma appunto quella della fantasia: coscienza immediata di presentificazione, dove non si costituiscono oggetti-immagine, quanto – per l'appunto – *ficta,* contraltare del percepito. Come ben dice Rozzoni, «nella fantasia […] vediamo in modo analogo il nostro amico "*in un'unica piega*", senza la mediazione di un'immagine che "ci aleggerebbe dinanzi" fungendo da rappresentante».[28] Anche Ricœur, in effetti, tiene dunque a distinguere in modo netto le due esperienze, permettendoci una chiarificazione concettuale decisiva: parlare di immagine è innanzitutto parlare di *tableau*, inteso come immagine caratterizzata da un'irrealtà del proprio rappresentato e dalla sua esistenza nel mondo percettivo; parlare invece di *fiction* è parlare di un'immagine caratterizzata da irrealtà del proprio rappresentato e inesistenza del proprio referente. Ma forse, in tal maniera, dovremmo anche dire che in questo senso non si tratta affatto di parlare propriamente di «immagine». Torneremo a breve su queste distinzioni operate da Ricœur.

Più significativo ci sembra infatti notare, a questo proposito, un breve passaggio de *La memoria, la storia*, *l'oblio*, dove l'autore dichiara la sua conoscenza del manoscritto in cui Husserl tematicamente affronta la questione della differenza fra immagine e fantasia, seppur nel contesto della scrittura storica e memoriale. Dice Ricœur:

> Quando Husserl parla di *Bild*, egli pensa alle presentificazioni che dipingono qualcosa in maniera indiretta: ritratti, quadri, statue, fotografie e via dicendo. […] Si potrebbe allora tradurre *Bild* con «dipintura» (*depiction*), sul modello del verbo «dipingere» (*dépeindre*). Quando Husserl parla di *Phantasie* egli pensa alle fate, agli angeli, ai diavoli delle leggende: si tratta proprio di finzione (alcuni testi dicono *Fiktum*). Husserl vi si interessa, d'altronde, a motivo dei suoi legami con la spontaneità che è un carattere della credenza (*Belief*, egli dice spesso, secondo l'uso della grande tradizione di lingua inglese).[29]

Di questo passo sono due gli aspetti importanti: il primo è che in effetti, esso ci sembra rafforzare l'idea che l'ipotesi ricœuriana intenda, quando parla di immaginazione, porsi in dialogo col panorama fenomenologico suo contemporaneo, risalendo all'intuizioni del padre della fenomenologia e alle sue attente differenziazioni fra le esperienze della presentificazione. Le «finzioni» (*fiction*) vengono infatti contrapposte all'immagine e non si confondono con esse. D'altra parte, il posizionamento fenomenologico ricœuriano sembra però rimarcare una sorta di originalità rispetto ad una trattazione più ortodossa del dettato husserliano. Il richiamo alla «spontaneità» della finzione operato ne *La memoria la storia, l'oblio*, infatti, è in qualche modo stridente con lo schema proposto in

---

[28] C. Rozzoni, *Nell'immagine. Realtà, fantasia, esperienza estetica*, cit., p. 15. Non stiamo evidentemente qui prendendo in considerazione gli sviluppi interni alla pagina husserliana, che fra il 1905-1913 metteranno in discussione la stessa dicotomia fra *fantasia* e *immagine*, sostituendole quella di «fantasia conforme alla *perceptio*» (*perzeptive Phantasie*) e indicando per il vissuto di fantasia l'esperienza di una modificazione riproduttiva della percezione anziché quella di un peculiare modo apprensionale. Per la ricostruzione di questi importanti passaggi rimandiamo dunque a C. Rozzoni, *Nell'immagine*, cit., pp. 16-18 e 26-30; e C. Rozzoni, *The Phenomenological Image*, cit., pp. 35-46. La nostra proposta non intende prendere in considerazione questi sviluppi in nome del fatto che Ricœur non sembra tenerne conto neanche ne *La memoria, la storia e l'oblio* dove *Hua XXIII* viene espressamente richiamata. Ne accenneremo, tuttavia, alla possibilità più avanti nel corpo del testo, come mera ipotesi (cfr. *infra* §4.1.2.1).

[29] P. Ricœur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 70.

apertura a *L'imagination*, dove chiaramente la finzione viene caratterizza dall'autore sottolineando la presenza di una credenza *al pari* di quella dell'immagine e sviluppando la loro differenza solo rispetto all'assenza/presenza di un eventuale referente. Sembrerebbe dunque che Ricœur abbia in mente un'altra idea di finzione, ad un tempo inconfondibile con quella dell'immagine e solo parzialmente sovrapponibile a quella della fantasia husserliana. In effetti, si tratta di sottolineare che Ricœur ci spinge a considerare un prodotto immaginativo peculiare quando parla di «finzione»: un prodotto difficilmente inquadrabile nell'analisi visuale che faremmo davanti ad un materiale di carattere fotografico o artistico, ma un prodotto che mette radicalmente in gioco l'aspetto *produttivo* dell'immaginazione.

Ripercorrere dunque la discussione sul carattere dell'immaginazione, inteso innanzitutto come produzione di finzioni (*fiction*, *ficta*), significa avvicinarsi alla tematizzazione propria della facoltà immaginativa per Ricœur, evidenziandone la portata innovativa rispetto alle proposte coeve e il ruolo imprescindibile nella sua analisi estetica. Nell'economia generale di questa ricerca, l'obiettivo sarà però anche quello di mostrare come l'analisi ricœuriana dello statuto della *fiction* incorpori i due tratti che avevamo attribuito alla performatività della narrazione, mettendoli a tema sul piano delle capacità produttive dell'immaginazione. Specificamente, si tratterà così di confrontarsi con la peculiarità dell'approccio fenomenologico ricœuriano, attraverso spunti provenienti tanto dalla tradizione fenomenologica propriamente detta, quanto da quella angloamericana di matrice perlopiù analitica. Nel corso de *L'imagination*, è infatti l'approccio di Ryle sull'atto di immaginare a essere contrapposto a Sartre, laddove la trattazione husserliana sul tema rimane solo «a mo' di introduzione».[30]

4.1.2.1. L'immaginazione alla prova dell'immagine. Ryle

Le analisi che Ricœur dedica a Ryle e Price[31] aprono la seconda parte delle lezioni sull'immaginazione, inaugurandone, come anticipato, un nuovo corso rispetto a quello previsto nell'introduzione del corso. Soprattutto, però, esse vengono pensate in «stretta relazione» a quelle consacrate a Sartre, proponendo una differente trattazione dell'esperienza dell'immaginare rispetto a quella tradizione dell'estetica fenomenologica. Riprenderemo questa contrapposizione diretta nella prossima sezione (cfr. *infra* §4.1.2.2), richiamando per ora solo la diversa concettualità introdotta da Ricœur per pensare l'esperienza dell'imaginazione e modulata sul riferimento a *Il concetto di mente* di Ryle.[32]

Infatti, riprendendo la discussione critica della nozione di «immagine mentale» contenuta in quell'opera, Ricœur rileva di Ryle subito il punto decisivo: con il termine «immaginare» non si indica l'azione di produrre l'esperienza del quasi-vedere un'immagine, ma la propria implicazione nel «processo che conduce a rappresentarsi qualcosa» (*imaging*), sicché per immaginare non avremmo propriamente bisogno di avere a che fare con l'esperienza dell'immagine mentale, quanto con una disposizione a saggiarci in nuove possibilità, a *simulare qualcosa*.[33]

---

[30] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 221.

[31] *Ivi*, pp. 137-178.

[32] L'opera di riferimento rimane *The concept of Mind* del 1949; oggi in G. Ryle, *Il concetto di mente*, Laterza, Bari 2007.

[33] Difficile, tanto per la ressa italiana quanto per quella francese, rendere il gioco di parole fra il termine «imaging» nel senso di Ryle e quello di «image». Seguendo dunque la nota dei due traduttori de *L'imagination* e quella della traduttrice francese de *La nozione di mente*, Suzanne Stern-Gillet, rileviamo l'attenzione sulla questione dell'*atto* contenuta nel gerundio «imaging» e così, la legittimità di una sua tradizione nei termini di «simulare» o, più tecnicamente, «il processo consistente nel rappresentarsi». In P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p.152 n.7. A ciò si aggiunga poi la difficoltà di rendere in italiano (o in francese) la sfumatura di «imaging», che l'uso corrente dell'inglese intende come processo tecnico del «fare immagine» proprio di una macchina, per esempio, con quello più canonico dell'«imagining» – appunto far balenare nella mente un'immagine. Riteniamo dunque anche noi, pur perdendo questo legame con l'area semantica dell'«immagine» che la traduzione più adeguata sia quella di «simulare».

Essenziale in questo discorso è dunque lo spostamento d'asse: con Ryle, Ricœur si scontra con l'idea che «immaginare» possa significare ricondursi non all'esperienza dell'immagine, ma a quella della *simulazione*, del «gioco di ruolo» o del «far finta che…» (*playing at*, *pretending*). In breve: dell'agire. Nel ragionamento di Ryle, l'immagine viene così espunta dal processo immaginativo, recuperando di quest'ultimo un nuovo carattere di produttività.

Possiamo riprendere un esempio chiarificatore di questo spostamento, traendolo dalla stessa argomentazione di Ryle: l'attore che finge di avere a che fare con un oggetto inesistente. Il suo immaginare non consiste nel produrre un'immagine mentale dell'oggetto, bensì nell'assumere determinati comportamenti: fissare un punto vuoto con espressione di stupore o reagire con paura. L'immaginazione, dunque, non sarà in questo caso la formazione di un'immagine interna, ma la relazione fra la visione attuale e l'impressione di vedere qualcos'altro, manifestato attraverso gesti e comportamenti specifici. Ryle formalizzerà questa relazione scrivendo il termine «vedere» implicato nell'atto di immaginare attraverso le virgolette («"*see*"»).

Nella lezione successiva, l'ottava, Ricœur tornerà dunque sull'argomento. Pur infatti rifiutando una teoria dell'immaginazione basata sul farsi immagine sbiadita della percezione, il problema sembra persistere: se, infatti, scartiamo la riduzione dell'*imagining* all'*imaging*, rimane pur vero che la simulazione sembra avere a che fare con una relazione fra ciò che è attualmente percepiamo e ciò che comunque immaginiamo percepire (*fancying that*). Quale sarebbe dunque il rapporto fra il simulare e l'avere una percezione immaginaria?

Si tratta, cioè, di poter integrare questo nuovo paradigma basato sul simulare (*playing at, pretenging*) all'interno di un'esperienza immaginativa che comunque rimane legata all'esperienza di una pretesa percezione (*fancying that*), svincolata da un effettivo agire e finora intesa all'interno di una teoria dell'immagine.

A fronte di questa *impasse*, Ricœur nota allora un elemento importante: questi due paradigmi rimangono irriducibili solo se ci si arresta a caratterizzare la quasi percezione immaginativa nei termini dell'essere struttura di pura passività. Impossibile sarebbe, cioè, strutturare una relazione fra *pretending* e *fancying that* se si attribuisse a quest'ultimo uno statuto esclusivamente recettivo, come se si trattasse di un mero *subire* rappresentazioni, di un mero essere esposti alle immagini. Per mostrare il punto, Ricœur riprende da Ryle un esempio cardine della sua intera riflessione, caro peraltro alla stessa tradizione fenomenologica: il «seguire una melodia».

Seguire una melodia, infatti, non vorrebbe dire far apparire delle note fantasmatiche rassomiglianti in qualche misura a quelle reali,[34] ma incorporare attivamente all'ascolto un'anticipazione di come una certa linea melodica potrebbe svilupparsi. Non c'è dunque un processo in cui «vediamo lo sparito», quanto piuttosto un pensare – in base alle conoscenze che abbiamo – come quell'insieme di suoni potrebbe andare avanti.

Ricœur fa dunque leva su questo punto: una pretesa percezione sarebbe da intendersi come struttura di anticipazione; un certo modo di utilizzare le nostre conoscenze rispetto ad un oggetto – si pensi sempre all'esempio della melodia – per *intendere* come di esso *si potrebbe* avere esperienza. In questo senso l'immaginazione potrebbe allora anche ritrovare una certa unitarietà nella misura in cui tanto il paradigma del simulare (*pretending*), quanto quello della pretesa percezione (*fancing that*) possono raccogliersi attorno al loro comune essere struttura di attività: al loro essere a loro modo *azioni* e non immagini cui saremmo soggetti.

> La vera differenza fra simulare (*pretending*) e «immaginarsi» (*fancying*) non è dunque quella che oppone un'azione simulata a una percezione simulata, ma quella che fa leva, più essenzialmente, dall'opposizione fra la performance e il *come se* della

[34] G. Ryle, *Il concetto di mente,* cit., p. 225; citato in P. Ricoeur, *L'imagination*, cit, p. 163.

> performance. […] Direi, a titolo di commento personale, che quello che qui emerge di questa analisi, è esattamente il problema dell'immaginazione: la congiunzione fra *non* fare e fare *come*, fare *come se*.[35]

Giungiamo così al punto fondamentale del discorso ricœuriano: in questo modo, infatti, il problema dell'immaginazione viene ricondotto al problema di congiungere lo statuto di assenza dell'azione con quello del suo *realizzarsi* in un regime di finzionalità, spostando il *focus* dall'esperienza dell'immagine a quella dell'agire. Tramite Ryle, Ricœur intende cioè reimpostare la questione dell'immaginazione, raccogliendola più decisamente attorno all'esperienza fondamentale del simulare (*pretending*), piuttosto che a quella del vedere.

Giungiamo così, però, anche al primo punto fondamentale del *nostro* discorso sul modo in cui le lezioni sull'immaginazione paiono riassorbire ciò che abbiamo finora indicato come performatività narrativa: infatti, nella misura in cui Ricœur ridiscute i contorni di una teoria dell'immaginazione basata sull'esperienza del simulare, ci sembra che egli stia di fatto mettendo l'accento su un più radicale carattere di *produttività* propria dell'atto di immaginare, differente dalla produzione di immagine e vicina a quel far del mondo una differente esperienza che articolava la quasi-esperienza del «vedere come» metaforico e del «mettere sotto gli occhi» narrativo de *La metafora viva* e *Tempo e racconto*. In questo senso, Ricœur ci metterebbe allora su una strada differente da quella dei suoi colleghi Sartre e Dufrenne per intendere il tratto essenziale della sua proposta estetica: la centralità accordata all'esperienza del simulare non lascerebbe dubbi sul fatto che se vuole parlare di estetica ricœuriana – ed anche qualora lo si facesse solo in riferimento alla sua teoria dell'immaginazione –, allora il centro del discorso dovrebbe essere un'interrogazione intorno ad un *fare*, più che ad un contemplare. Precisamente, dovremmo dire che l'approccio ricœuriano sembra ribaltare i consueti termini in cui viene normalmente posta la questione dell'immaginazione, cercando di mettere al centro l'idea – già propriamente performativa per la verità – che interrogarsi sull'immaginazione di qualcosa sia in realtà innanzitutto interrogarsi su quel momento in cui la tematizzazione di un prodotto immaginativo si confonde con quella del processo in cui quello stesso prodotto sorge – una *finzione* per l'appunto.

Nondimeno, crediamo sia sbagliato credere che l'impostazione ricœuriana evacui completamente il problema dell'immagine. La contrapposizione così netta che abbiamo ripercorso fin ora è, infatti, del tutto funzionale non a negare l'approccio estetico-fenomenologico che attraversava l'elaborazione di Sartre e Dufrenne, ma a spostarne l'asse d'indagine. Proprio l'ottava lezione del corso precisava così la questione, affiancando l'impostazione di Ryle a quella più moderata di Henry H. Price di *Thinking and experience,* di cui veniva lodata la «qualità fenomenologica».[36] Infatti, la ripresa di Price conduce Ricœur a smussare la tesi troppo radicale secondo cui l'immaginazione non abbia *in alcun modo* a che fare con la produzione di immagini.

Piuttosto, si dovrà invece leggere la produzione di immagine come *una* delle possibili modalità di concretizzare la più generale dialettica fra azione data in assenza e azione simulata. Con Ricœur:

> Questa capacità di estendere il campo delle esemplificazioni forse costituisce la funzione produttrice dell'immaginazione. In altri termini, fornire un quasi-esempio, non vuol dire fornirne uno, ma una serie. […] In questo bilancio conclusivo vorrei insistere sulla qualità fenomenologica di questo lavoro, che ci prepara alla discussione del problema della congiunzione fra l'elemento d'assenza e l'elemento di somiglianza nell'esperienza del «quasi». Cos'è una quasi esperienza? Com'è possibile che esistano cose che assomigliano a un'esperienza ma non lo sono?[37]

[35] *Ibidem*.
[36] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 177; il riferimento è invece a H. H. Price, *Pensiero ed esperienza*, Fabbri, Milano 1963
[37] *Ibidem.*

Ciò che pare dunque interessare maggiormente a Ricœur non è ritornare ad una teoria dell'immaginazione che possa presumere un'assenza dell'immagine per caratterizzarsi, ma di invertire i loro rapporti: preventivamente è, infatti, una teoria dell'immaginazione intesa come finzione a donare all'immagine il suo carattere processuale, non quest'ultima a determinarne i contorni in termini statici. Con Price, Ricœur riconosce cioè che è più facile tematizzare la struttura dell'immaginazione se non ci si limita a considerarla a partire da «immagini isolate», ma da «segmenti più ampi dell'immaginazione, come le opere d'arte»: come prodotti all'interno di un più ampio processo pratico-fattuale che, qualora valutasse i suoi prodotti nei termini della produzione di *immagine*, perlomeno parta dall'assunto di attribuirle «una capacità di sviluppo».[38]

Paradossalmente, ci sembra allora che la «qualità fenomenologica» attribuita da Ricœur al lavoro di Price debba essere davvero presa sul serio, confermandoci nell'idea che lo sviluppo ricœuriano di una teoria dell'immaginazione sia non *contro* l'approccio fenomenologico francese, ma semplicemente *diverso* e *spostato nel suo asse*: senza probabilmente saperlo, infatti, il pensatore di Valence si sta qui avvicinando a individuare un'esperienza della finzione che lo stesso Husserl ammette nel prosieguo di *Husserliana XXIII*, superando l'idea di una fantasia (*Phantasie*) come contraltare del dato percettivo: l'idea cioè di una «fantasia conforme alla *perceptio*» (*perzeptive Phantasie*), in cui l'elemento simulativo ricopre un ruolo fondamentale nell'intero processo immaginativo. Una fantasia, cioè, nella quale il carattere immediato proprio del vissuto di fantasia (*Phantasie*) viene negato in nome della *credenza* del suo essere esperienza finzionale e non reale, in cui il percepito viene considerato anche come esistente. Indicativo risulterebbe allora considerare che, per lo stesso Husserl, l'esperienza cardine di un *perzeptive Phantasie* abbia precisamente a che fare con quella del simulare e, nello specifico, del simulare teatrale: come bene nota Rozzoni, in essa non vedremmo infatti direttamente un rimando al personaggio o alla situazione simulata, come se fosse dato «in immagine», ma percepiamo *una serie di immagini* a partire dalla corporeità in carne ed ossa dell'attore: «in altre parole, il fatto che possiamo vedere le immagini non è ciò che ci permette di avere fantasie; piuttosto, il fatto che possiamo innescare una coscienza di fantasia è ciò che ci permette di riconoscere e creare immagini».[39]

Alla base di questo approccio starebbe infatti l'idea che, come sottolinea Ricœur anche senza la consueta precisione husserliana, lapidariamente tiene purtuttavia fermo che «se esiste qualcosa come l'immaginazione essa consiste forse *in una certa maniera di percepire*» (*corsivi nostri*).[40]

A fronte di questa puntualizzazione, si tratterà dunque di percorrere la proposta ricœuriana sull'immaginazione a partire da questo dato imprescindibile, questionando qualunque approccio che tende a ricondurre l'analisi dell'immaginazione all'analisi dell'immagine e mettendoci sulla strada di considerare una questione estetica non tanto a partire dalla tematizzazione di un vedere, ma da quella di un *fare*. Da questo punto di vista, infatti, la stessa introduzione ricœuriana dell'analisi di un'immagine-*fictum* contrapposta a quella di un'immagine-*tableau* rimane

---

[38] *Ivi*, p. 296, citato in P. Ricœur, *L'imagination*, cit. p.177.

[39] C. Rozzoni, *The phenomenological image*, cit., p. 34. (trad. nostra). Il punto è soprattutto basato su alcuni testi raccolti nell'*Husserliana XXIII* datati probabilmente 1912 e1918, portanti significativamente sull'esperienza teatrale per semantizzare più precisamente l'aggettivo «*perzeptive*» (*Hua XXIII*, pp. 498-524). Rimandiamo così ad uno sviluppo tematico del punto sempre con C. Rozzoni, *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico*, Mimesis, Milano 2012, in part. pp. 52-57. Un riferimento importante rimane poi la riflessione di Mark Richir sull'argomento, che appunto dedica ai rapporti fra fantasia, immaginazione e affettività in Husserl uno contributo imprescinbile. In M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité: Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, Million, Paris 2004.

[40] P. Ricœur, *L'imagination*, cit. p.177.

essenziale: essa aiuta a inquadrare i fenomeni immaginativi, restituendone il carattere originariamente produttivo e, parallelamente, ribadendo l'attenzione ricœuriana per una dimensione produttiva dell'immaginazione svincolata da un'analisi innanzitutto improntata all'ordine del visuale. In altre parole, l'introduzione di un'analisi sui *ficta* modellata sull'esperienza del simulare priceiano e ryleiano ci permette di ribadire, ritrovandola all'interno di una discussione della capacità produttiva dell'immaginazione, quella condizione originaria sotto la quale abbiamo scommesso poter rintracciare i tratti di un'estetica ricœuriana: l'idea cioè di un'originaria produttività, fondante poiché capace di rimandarci all'esperienza del fare e del simulare, prima che del vedere e di un contemplare. L'esperienza del «vedere come» metaforico e del «mettere sotto agli occhi» narrativo diverranno allora casi emblematici di questo nuovo modo di valutare una produttività immaginativa, loro mettendo a tema innanzitutto *la possibilità di fare nuova esperienza del mondo*, prima che di farci balenare qualcosa davanti agli occhi.

Per fare ciò, tuttavia, bisognerà chiarire in quale senso una teoria dell'immaginazione possa costituirsi come condizione di possibilità dell'immagine: non come facoltà che rende l'immagine possibile, ma come luogo di una dialettica fra il non-essere-presente dell'azione e il suo darsi in regime di finzione, «come se» fosse reale.

In altre parole, bisogna intendere come sia possibile superare l'impostazione sartriana, che definiva l'immaginazione innanzitutto come facoltà di produzione e vissuto di un irreale dato in immagine, contro l'idea – proposta da Ricœur *via* Ryle – secondo cui l'immaginazione si dava essenzialmente come facoltà di configurare simulativa del reale stesso.

4.1.2.2. L'immaginazione alla prova dell'immagine. Sartre

Ci sembra così importante richiamare gli elementi dell'approccio di Sartre su cui Ricœur si sofferma nell'ultima lezione lui dedicata, la quattordicesima. È proprio quest'ultima, infatti, che fornisce una «transizione verso la terza parte del corso»[41] dedicata all'immaginazione narrativa e, più in generale, allo strutturarsi di una teoria della *finzione*. Dovremmo allora subito notare che il confronto con le tesi di Sartre non avviene tanto al livello di uno scontro sull'analisi fenomenologica rispetto alla struttura dell'immagine, quanto alla relazione che tale struttura intrattiene con chi ne fruisce – con ciò che si dovrebbe intendere con il termine «immaginare» nella prospettiva sartriana:

> Desidererei chiudere questa sezione consacrata alla fenomenologia dell'immaginazione con un riassunto e una discussione dell'ultima parte de *L'immaginario, che ha per titolo* «La vita immaginaria». Sartre qui toglie alcune delle parentesi che aveva posto all'inizio della sua opera e che trovavano la propria giustificazione nella sua decisione di isolare l'immagine. In questa quarta parte, egli ritraccia il quadro e lo sfondo sulla base del quale una simile «statica dell'immagine» si era costituita.[42]

Dopo aver richiamato la celebre tesi sartriana che considera l'immaginazione nei termini di un rendere presente – in immagine – l'assenza di un oggetto, Ricœur si sofferma sul rapporto possibile del soggetto con una tale struttura dell'assenza. In particolare, egli legge nelle riflessioni sartriane una certa trattazione univoca di tale rapporto: l'unica relazione possibile per il soggetto con l'immagine sarebbe quella che lo costringe ad uno stato di *fascinazione* (*fascination*) nei suoi confronti e che abbiamo già inteso rendersi erede di una tradizione di pensiero surrealista. Con Sartre:

---

[41] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 261. Rileviamo peraltro che la lezione dodicesima e tredicesima (*Ivi*, pp. 241-282), sempre dedicate a Sartre, risultano avere un carattere perlopiù introduttorio alla questione dell'immaginazione, in sé già ripercorso nella prima parte di questo capitolo (cfr. *supra* §4.1.1).

[42] P. Ricoeur, *L'imagination*, cit., p. 283. Con riferimento a J. P. Sartre, *L'immaginario*, cit., pp. 185-264.

> L'atto di immaginazione è un atto magico. È un incantesimo destinato a far apparire l'oggetto pensato, la cosa desiderata, in modo che se ne possa prendere possesso. In questo atto c'è sempre qualcosa d'imperioso e di infantile, un rifiuto di tener conto della distanza, della difficoltà.[43]

Questa curvatura dell'analisi sartriana è così riportata da Ricœur nei termini di una «seconda limitazione» per un'analisi sull'immaginazione: Sartre, infatti, non solo la restringerebbe alla discussione di un potere di presentificazione di «oggetti assenti», ma anche limiterebbe le reazioni dei fruitori alle sole forme della «fascinazione». Entrambe sarebbero «strutture dell'assenza»: l'una dell'oggetto assente e l'altra della mancanza stessa, che appunto trova il suo luogo più adeguato nella presenza fantasmatica dell'immagine. Non è un caso allora – prosegue Ricœur – che ne *L'immaginario* Sartre abbia fatto seguire alla trattazione della fascinazione quello delle sue patologie – l'allucinazione e il sogno: la stessa fascinazione sarebbe infatti, agli occhi di Ricœur, una modalità al limite del patologico. Il punto teorico per Sartre non risiede infatti in una più o meno marcata sottolineatura dell'elemento di negatività presente nell'esperienza dell'immagine, ma a livello della credenza. Allucinazioni e sogni sarebbero infatti modalità – certo diverse fra loro – di sperimentare un'irrealtà credendo scambiandola per la realtà. Con Ricœur:

> La fenomenologia della fascinazione che si trova qui mobilitata sembra colmare il fossato fra l'irreale e il reale; lo fa, tuttavia, alterando lo statuto della nostra credenza e non quello dell'irreale. Sartre parla di una «finzione ammaliante» del sogno: il sogno è una storia alla quale noi crediamo, una finzione ammaliante.[44]

Per ciò, fin dall'inizio della lezione, il pensatore di Valence non nasconde la propria perplessità nei confronti di questo approccio, domandandosi se un'analisi sulla «fascinazione sia veramente appropriata a rendere conto – per esempio – della finzione […], poiché si possono intravedere ben altre reazioni all'assenza rispetto alla sola fascinazione».[45]

Non si tratta solo, infatti, della risposta ad un gesto di negazione o di sostituzione del dato sensibile, quanto piuttosto – ed è qui che si innesta l'originalità della proposta ricœuriana – della valutazione di una differente forma di *presa* sul reale – immaginativa – che si configura come trasformazione, riformulazione o, per usare le sue parole, come «strumento per vedere le cose in altra maniera».[46] Sarà dunque proprio questa la frattura a segnare la separazione fra i due filosofi indicando due modi fenomenologici completamente diversi di concepire la nozione stessa di «immaginazione».

E così, Ricœur nota acutamente che la demarcazione fra un vissuto immaginativo ed uno percettivo sulla base del darsi in assenza, per Sartre, finisce in realtà per segnare anche un altro e ben più importante confine fra i due, che Ricœur non è disposto ad accettare: quello che riguarda la caratterizzazione dell'immaginazione nei termini dell'inattività e dell'inefficacia sull'azione:

> La parte [quarta de *L'immaginario*, N.d.R.] comincia con una riduzione brutale dell'immaginazione ad un rapporto magico al mondo [la fascinazione, N.d.R.], supponendo che essa prenda poi senso nell'inquadramento all'interno dell'esperienza del desiderio. […] In questo contesto, l'immaginazione è dunque un'attitudine che entra in conflitto con l'azione, ovvero con

[43] *Ivi,* p. 185
[44] P. Ricoeur, *L'imagination*, cit., p. 290.
[45] *Ivi*, p. 283.
[46] *Ivi*, p. 297.

> una maniera responsabile di aver a che fare con le cose. Essa è una maniera di scappare al compito che consiste a comporre le cose nell'azione, nella *praxis*.[47]

E poi, in chiusura della lezione:

> Credo che quello che ha impedito a Sartre di considerare questa contropartita positiva [dell'immaginazione, *scil.*], sia il fatto che egli tratta dell'immaginazione riproduttrice e non dell'immaginazione produttrice. L'immagine non può dunque contribuire al reale perché l'originale precede il ritratto. […] Di fatto, Sartre passa a fianco del caso più interessante, che è quello della finzione: questa, infatti, non è legata alla fascinazione e ci presenta degli oggetti che noi non ci sforziamo di apprendere *come se* fossero reali, perché essi non sono solamente assenti, ma anche inesistenti. L'interesse di questi oggetti finzionali è che possono funzionare al contrario come linee direttrici per ridescrivere la realtà.[48]

Il punto qui interessante risulta allora veramente sottolineare i termini dell'opposizione: da un lato, infatti, la teoria dell'immaginazione ricœuriana vuole radicalizzare l'ipotesi sartriana, trasformandosi in una teoria della finzione, dove si ha a che fare con oggetti non solo irreali, ma anche inesistenti – che non rimandano a nulla; dall'altro – ed è il punto dirimente – le produzioni finzionali devono essere collegate al loro modo di *intervenire* sulle cose del mondo, mettendo in luce la propria produttività. Sarà allora solo in questo senso che si capisce il rimando kantiano che Ricœur tiene a fare in queste pagine. Se infatti non si può a ragione dire che *effettivamente* l'analisi sartriana coincida con un'appropriazione della dottrina dell'immaginazione riproduttiva, nondimeno è certo l'accento sulla produttività sembra essere un elemento meno presente nell'analisi del filosofo. Si può, infatti, interagire con gli oggetti in-immagine solo «irrealmente, rinunciando a servirsene».[49]

Al contrario, Ricœur riconosce all'immaginazione una sostanziale funzione di riorientamento nel reale: di immaginarlo diversamente, come sarà definitivamente chiaro nel corso dedicato alla nozione di «ideologia» e «utopia» e, così raggiungendo così quella declinazione dufrenniana di immaginario come «foyer di possibili».[50]

Si tratta di una tesi ardua, che tende a ricomprendere l'esperienza dell'immagine in quella più ampia dell'immaginazione, rivendicando di entrambe una diversa declinazione dei rispettivi statuti onto-fenomenologici. Si tratta però anche di una tesi fondamentale, soprattutto per un discorso che ruota sull'interrogazione di una questione estetica ricœuriana: la contrapposizione con l'impostazione sartriana, infatti, mette bene in chiaro che l'approccio di Ricœur deve ruotare intorno a quello di un'immaginazione intesa innanzitutto come *attività* e non come struttura di ricezione. Certo, non nel senso banale di un'immaginazione intesa come *attività del soggetto,* in cui decideremmo nostra sponte qualcosa del tipo «qui ho iniziato a immaginare e qui ho finito». Sappiamo bene che la questione non può essere così semplicisticamente ridotta e, d'altronde, la pagina di Ricœur presenta tratti marcatamente antipsicologistici che non potrebbero entrare in risonanza con tale genere di approccio. La questione è, semmai, *più* fondamentale, poiché essa deve giocarsi al livello della tematizzazione del *fare proprio dell'immaginazione*. Distanziarsi dall'approccio sartriano vorrebbe dunque dire, innanzitutto, che l'immaginazione *è una facoltà*

[47] *Ivi*, p. 285.
[48] *Ivi*, p. 297.
[49] J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 186.
[50] M. Dufrenne, *La poétique*, cit., p. 74.

radicalmente produttiva, poiché capace di ricapitolare in sé quella prima intuizione di ciò che finora abbiamo chiamato «performatività»: l'idea di un fare talmente che, anche nel regime di irrealtà dei propri prodotti e inesistenza dei propri referenti, mantiene una capacità trasformativa sul mondo.

Non si dovrà così *ridurre l'analisi dell'immaginazione alla discussione dell'esperienza del sorgere e del fruire di un'immagine*, poiché una discussione sull'immaginazione deve *comprendere una vasta più gamma di esperienze, che Ricœur chiama «finzioni» (fiction)* e che si presentano non solo come oggetti irreali (dati in assenza), inesistenti, ma con effetto trasformatore su ciò che percepiamo.

E se ci sembra assolutamente plausibile che in questo il pensatore di Valence possa raggiungere una declinazione simile a quella dufrenniana di «immaginazione», d'altra parte ci sembra anche che la ricezione della pagina di Ryle e di Price introduca in questa stessa declinazione un elemento in più e decisivo: una considerazione del carattere *derivato* dell'immagine e del suo essere visuale, subordinato al potere produttivo dell'immaginazione in un senso vicino e lontanissimo a quello che Husserl struttura nella *perzeptive Phantasie*: vicino nella misura in cui l'esperienza della fantasia rimane equiparata a quella di un'esperienza *differente* e *possibile del reale*; lontana nella misura in cui la sua declinazione principale andrà trovata per Ricœur non tanto in quella del simulare attoriale, ma in quella della poesia, anch'essa *generatrice di immagini*.

In ogni caso, nella discussione della proposta ricœuriana sull'immaginazione ci sembra che ciò che sarà chiamato ad emergere sarà il suo carattere fondamentalmente produttivo, e meno direttamente visuale: da un lato, infatti, esso sarà capace di riassumere molto di quanto finora abbiamo detto essere una «performatività» propria del linguaggio poetico e narrativo; dall'altro, però, crediamo che esso sarà anche in grado di rilanciare le nostre analisi verso quella stessa nozione, appunto svincolandole da una preventiva analisi sulla questione dell'immagine e della sua struttura.

4.1.3. L'immaginazione come produzione di finzioni

Nella terza ed ultima parte del corso, Ricœur delinea finalmente i tratti fondamentali della propria teoria dell'immaginazione, riprendendo alcuni nuclei tematici della sua riflessione sulla metafora e sul linguaggio poetico e mettendo a frutto i confronti con gli autori soprariportati ed altri. Si delinea così, una scansione dei luoghi teorici principali tramite cui risalire ai tratti fondamentali di una teoria ricœuriana dell'immaginazione:

1. Tratti generali della sua teoria della metafora (lezione sedicesima);
2. La nozione di referenza metaforica, esaminata in dialogo con la referenza pittorica (lezione diciassettesima);
3. Il valore epistemologico della metafora, messo in relazione con quello dei modelli scientifici (lezione diciottesima);
4. Una riflessione generale sui tratti distintivi del linguaggio poetico (lezione diciannovesima).

In particolare è dunque nell'ultima lezione, dedicata al linguaggio poetico, che Ricœur tematizza i contorni veri e propri della sua teoria dell'immaginazione, mettendo al centro dell'indagine il grande *leitmotiv* dell'intero corso: la

polarità dialettica fra l'immaginazione intesa come produzione di immagini (*tableaux*) o di finzioni (*fiction*).[51] Da un lato, infatti, avremo una produzione immaginativa *in quanto* produzione di un*'immagine-rimando all'oggetto rappresentato*, dall'altro una produzione immaginativa in quanto produzione di un *fictum* che non contiene in sé a priori il rimando ad alcun oggetto.

A fronte di ciò, è tuttavia necessario notare preventivamente un punto fondamentale per l'inquadramento generale della riflessione ricœuriana sull'immaginazione. Infatti, ancor prima del delinearsi di una polarità fondamentale fra *tableau* e *fiction*, è una posizione di principio molto netta quella che struttura l'indagine ricœuriana, capace di esplicitare in modo inequivocabile il suo posizionamento nel panorama fenomenologico d'indagine sull'immaginazione.

Riprendendo lo schema proposto nell'introduzione alle diciannove lezioni e sopra riportato (cfr. *supra* p. 155), si tratta infatti di dire che l'atto di immaginare ha per Ricœur sempre a che vedere con una distanza critica da ciò che è immaginato (in termini husserliani, un *belief* nella non-realtà dell'immagine o della fantasia), permettendoci di non confondere fantasia ed immagine con allucinazioni e tracce.

Così facendo, viene dunque segnata un'importante distanza dalla riflessione prodotta sull'immaginazione nel panorama francese coevo a Ricœur: con decisione, infatti, il nostro autore fa passare in secondo piano, per dirla con Amalric, ogni analisi «delle dimensioni preriflessive, antipredicative e incoscienti della produttività immaginativa», essenziali invece per la riflessione di Sartre o anche di Dufrenne. Anche da questo punto di vista, si tratta allora di intravedere nella proposta ricœuriana una via differente per pensare una teoria fenomenologica dell'immaginazione.

Ciò premesso, la definizione di *fiction* è così ricordata all'inizio dell'ultima lezione del corso:

> Mi sono domandato se non fosse legittimo considerare la gran parte delle nostre creazioni come delle finzioni, nella misura in cui non sono legate (*gouvernées*) a causa del rimando ad un originale. In quanto finzioni esse possono avere un effetto sulla realtà e allargare la nostra visione delle cose. Il paradosso centrale della finzione riguarda il fatto che l'assenza di riferimento diretto offre la possibilità di avere un referente indiretto, e dunque di aumentare la realtà come abbiamo già avuto modo di dire nei confronti della pittura.[52]

La capacità produttiva dell'immaginazione è dunque qui intesa secondo due caratteristiche, che ne costituiscono l'essenza finzionale: la non-necessità di una referenza reale a cui il *fictum* deve rimandare; la sua contestuale capacità di avere un effetto sulla realtà, allargandone la nostra comprensione.

Il primo tratto della struttura dell'immaginazione produttiva risulta dunque dalla capacità di dettagliare meglio il suo elemento di negatività. Radicalizzando la posizione di Sartre, Ricœur ricorda così che non è sufficiente attribuire all'immaginazione un potere «de-realizzante», perché il *fictum* sarebbe anche caratterizzato dalla *consapevolezza* di un'inesistenza del proprio riferimento. In altre parole, la condizione di esistenza della finzione è il riconoscimento preventivo della struttura di *irrealtà* ed *inesistenza* dei propri prodotti nel mondo reale. Lasciando

[51] Si fa qui riferimento alla bella introduzione al corso redatta da Amalric, il quale riporta la teoria ricœuriana dell'immaginazione alla polarità fra capacità riproduttiva dell'immaginazione (*tableaux*) e produttiva (*fiction*). Soprattutto, nella prefazione, Amalric insiste sulla legittimità di tradurre i termini inglesi «picture» e «fiction» con «tableau» e «fiction» (in italiano «ritratto» e «finzione»). Il punto essenziale, sottolineato dallo stesso Amalric, è dunque intendere che Ricœur non intende opporre l'immagine alla finzione, ma due diversi tipi di immagine: ciò che il francese chiama «tableau» e l'inglese «picture» e che indica il prodotto di una riproduzione (fisica o mentale) di qualcosa di reale (fotografie, ritratti, disegni) e la «fiction» che invece indica il prodotto di una produzione con carattere esplorativo sul reale (modelli scientifici e creazioni poetiche). In J. L. Amalric, *Préface à l'édition française*, cit.

[52] J. L. Amalric, *Vers une théorie génerale de l'imagination*, cit., p. 383.

cadere il secondo carattere si otterrebbe infatti solo un oggetto riprodotto in-immagine (*tableau*), il cui riferimento rimarrebbe comunque necessario all'apparire di quella stessa riproduzione.[53]

Il discrimine fra immagine e immaginazione (produzione di *ficta*) starebbe dunque tutto in questo ricongiungimento fra irrealtà e inesistenza: non importerebbe infatti che la riproduzione possa essere più o meno creativamente fedele all'originale; se essa mantiene una volontà di riferimento ad un reale essa sarà anche caratterizzata da una volontà riproduttiva e, per ciò, di produzione di immagine. Al contrario, se la volontà di riferimento propria dell'immaginazione non è caratterizzata da un rimando ad un'originale, essa potrà anche essere considerata come effettivamente produttiva e, per questo, *finzione*.

Il rimando non sarà tuttavia inesistente: esso si manifesta infatti come *effetto* sul reale; un effetto che, sul piano immaginativo, ci permetterà di ricapitolare quanto nei due capitoli precedenti descrivevamo nei termini di «performatività narrativa» del linguaggio. Infatti, al carattere negativo dei *ficta* Ricœur affianca infatti sempre una sottolineatura sulla la loro capacità «di poter funzionare come linee direttrici (*lignes directricées*) per ridescrivere la realtà».[54] Irrealtà ed inesistenza sono dunque solo *condizioni* tramite le quali l'immaginazione suggerisce ai propri fruitori un nuovo rapporto con il mondo e le sue catene di significazione, mettendosi a tema innanzitutto come immaginazione *produttiva*. Ricœur lo ricorda puntualmente, riprendendo le analisi effettuate nei confronti della pittura: «quando una referenza descrittiva viene abolita si dispiega una referenza più fondamentale. Non si tratta di una referenza a qualche cosa, a degli oggetti o delle cose, ma ad una referenza ad una situazione pre-oggettiva della nostra esperienza».[55]

A quella che si potrebbe inizialmente considerare una radicalizzazione dell'impostazione di Sartre, segue dunque il completamento della proposta propriamente ricœuriana: riconoscere la dimensione negativa della finzione rappresenta un passaggio necessario per cogliere il dispiegarsi di una sua referenza diversa e più originaria.

Ci sembra allora di poter dire che un'analisi della struttura dell'immaginazione sarà compiuta quando ne verrà anche messo a tema il suo potere di *azione* sul reale. E di più: di fatti, in questa sottolineatura di un carattere attivo dell'immaginazione vediamo raccogliersi i due principali tratti di ciò che abbiamo finora chiamato «performatività narrativa», riferendoci alle analisi de *La metafora viva* e di *Tempo e racconto*. Speculari a quelli negativi di irrealtà e inesistenza, infatti, i due tratti positivi tramite cui Ricœur caratterizza il *fictum* risulteranno convergere su quelle caratteristiche che già ritrovavamo nell'analisi del «vedere come» metaforico e del «mettere sotto agli occhi» narrativo»: la considerazione del *fictum* in quanto «opera» sarà infatti innanzitutto concepito come lo strutturarsi di un *novum* nell'esperienza(cfr. *infra* §4.1.3.1) e la sua parallela struttura di coinvolgimento ludico dei propri fruitori sarà del tutto analogo all'idea di una sua co-costituzione del suo senso(cfr. *infra* §4.1.3.3).

---

[53] Per completezza ci sembra notevole rilevare che si possano estrapolare dalla trattazione riservata da Ricœur al ritratto (*tableau*) e alla finzione (*fiction*) gli altri due casi che non sono affrontati nel corso sull'immaginazione, ma che comunque vengono riportati nello schema della lezione introduttiva. Se infatti la parte superiore dello schema sarà rispettivamente caratterizzata da una posizione di irrealtà ed esistenza (*tableau*) e di irrealtà e inesistenza (*fiction*), sarà anche possibile desumere i caratteri costitutivi della traccia e dell'allucinazione secondo un attribuzione di realtà alla parte inferiore dello schema: la traccia sarà dunque caratterizzata da una sua posizione di realtà ed esistenza del suo referente, mentre l'allucinazione dalla sua realtà e inesistenza del suo referente. Ci sembra così suggestivo notare che nella disamina sulla nozione di traccia e, soprattutto della sua funzione di «rappresentanza» proposte in *Tempo e racconto* queste due caratteristiche vengano esplicitamente mantenute: la traccia è infatti un esistente reale che determina un lavorìo immaginativo nel tener luogo al passato. In P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 178-192; 230-240. La questione è ripresa da F. D'Alessandris, *La persona e la traccia*, cit.

[54] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p.297.

[55] *Ivi*, p.358.

Ciò detto, dovremo altresì notare che la proposta ricœuriana non potrà essere analizzata solo come votata all'elucidazione di una struttura formale dell'immaginazione in quanto finzione. È infatti chiaro che l'ipotesi dell'autore intenda costruirsi nel confronto pressoché totalizzante della creazione poetica e, dunque, di un'immaginazione intesa in termini innanzitutto linguistici. Senza dunque dare per scontato che questo confronto conduca immediatamente l'analisi ricœuriana ad un domandare ermeneutico, ciò che vorremmo suggerire è che, piuttosto, una simile declinazione linguistica risponda ad una precisa volontà dell'autore: *trovare esempi* adeguati che possano esplicitare la struttura della finzione, ma senza per questo ammettere che essi siano gli unici possibili. Concordando così ancora una volta con Colleoni[56] circa l'originario radicamento fenomenologico delle analisi ricœuriane sull'immaginazione, si intende spingere oltre la sua proposta critica: la torsione linguistica della teoria dell'immaginazione ricœuriana andrebbe, infatti, non solo *logicamente* fondata su considerazioni di stampo fenomenologico, ma dovrebbe ricevere un'attenzione prioritaria rispetto ad altri fenomeni immaginativi solo nella misura in cui si mostra capace di tematizzare in modo più proprio quella stessa struttura fenomenologica della finzione, lasciando aperta la possibilità di estendere quest'ultima ad ambiti di applicazione non linguistica.

In ogni caso, impegnarsi nell'analisi della proposta ricœuriana vorrà dunque dire considerarne la vocazione al confronto con *ficta* innanzitutto letterari – poesie e narrazioni, innanzitutto – ma solo per intravedere meglio cosa l'autore intenda con la sua proposta di una fenomenologia della finzione, contrapposta a quella di Sartre e differente – vi sono infatti importanti punti di contatto – da quella di Dufrenne. Di qui dovremo dunque partire (cfr. *infra* §4.1.3.1), come premessa generale, per ritrovare nella teoria ricœuriana della finzione i caratteri della performatività poetica e narrativa.

4.1.3.1. Fiction verbali

Ci troviamo, in altre parole, di fronte al punto critico sottolineato con convinzione da Amalric nel suo commento al corso del 1975 e decisivo anche per una ricerca sull'estetica ricœuriana: si tratta infatti di sapere se la scelta di piegare le analisi sulla finzione alla sola declinazione poetica sia «una semplice deviazione metodologica» oppure una presa di posizione ben più radicale «sulla natura costitutivamente linguistica dell'immaginazione produttrice».[57] Per parte nostra, vorremmo fin d'ora avanzare l'ipotesi che tale alternativa, almeno nel contesto delle lezioni, debba fare i conti con la sua subordinazione alla volontà di esplicitare la struttura fenomenologica della finzione, permettendoci di considerarla effettivamente nei termini di una «deviazione metodologica».

Se così in altri luoghi della riflessione ricœuriana il giudizio non potrebbe che essere più sfumato,[58] ci sembra che l'impostazione delle lezioni rimanga decisamente più interessata ad elaborare fenomenologicamente la struttura

---

[56] A. Colleoni, «Creatività immaginativa e radicamento riproduttivo in Paul Ricœur», cit.

[57] J.-L. Amalric, *Vers une théorie générale de l'imagination*, cit., p. 504.

[58] Ci riferiamo al celebre testo *L'immaginazione nel discorso e nell'azione*, che anche per il suo sottotitolo (*Per una teoria generale dell'immaginazione*) ha tradizionalmente fatto propendere per un giudizio sulla proposta ricœuriana come marcatamente ermeneutica. Soprattutto in ambito anglofono, come già ricordato, Kearney sviluppa così l'idea che la più corretta definizione di «immaginazione» sia quella di «arte di decifrare i significati», suggerendo al contempo l'idea che essa sia costitutiva linguisticamente (in R. Kearney, «paul ricoeur and the hermeneutical imagination», cit.). Più recentemente, ed in una prospettiva anche pragmatica, Mawusse K. Akue Adotevi ha parlato di un'«affinità» fra immaginazione e linguaggio. Da ultimo, il contributo di Saulius Geniusas ci sembra mettere bene in luce e con una certa aria di definitività l'ancoraggio ermeneutico delle riflessioni di Ricœur sull'immaginazione, che proprio per questo sembrano non essere soddisfacenti per l'autore, proprio per metterne in discussione questo presupposto (rispettivamente in M. K. Akue Adotevi, «L'imagination dans le langage. De l'innovation sémantique à l'innovation pragmatique», in *Revue du C.A.M.E.S,* 5, (2015), pp. 257-268; e S. Geniusas, «Between Phenomenology and Hermeneutics: Paul Ricoeur's Philosophy of Imagination», in *Human Studies*, 38 (2), (2015), pp. 223-241. Per parte nostra, se pure crediamo che questo orizzonte debba essere mantenuto, sosteniamo anche che esso possa essere rimesso in discussione proprio da ciò che il corso dedicato all'immaginazione dice, dove l'impostazione di Ricœur ha tutta l'aria di volersi posizionare nel *milieu* riflessivo fenomenologico attraverso l'ampia discussione della proposta husserliana e sartriana, utilizzando la discussione del linguaggio

essenziale dell'immaginazione piegando ad essa la torsione linguistica successiva, a cui diretta tematizzazione avrebbe richiesto perlomeno il richiamo ad alcune delle risorse ermeneutiche dell'autore. Proprio un simile richiamo rimane infatti solo implicito nel contesto del corso, il quale esplicita il termine «ermeneutica» una sola volta in quasi quattrocento pagine e all'interno della discussione storico-filosofica sul valore dell'*epoché* husserliana – in altre parole, in tutt'altro contesto.[59]

Sarebbe dunque un approccio più marcatamente fenomenologico quello che guida la preoccupazione ricœuriana di queste lezioni, di cui poi la declinazione linguistica rimane un necessario completamento.

Certo, questa posizione non intende in alcun modo celare la tensione che emerge nel tentativo di elaborare una teoria generale dell'immaginazione, salvo poi restringerne l'ambito quasi esclusivamente alla produttività poetica. Per riprendere ancora una volta le parole di Amalric, si tratta di interrogarsi se parlare della finzione a partire dal caso paradigmatico della metafora non rischi di urtare contro i «limiti specifici» di tale scelta, derivanti dal carattere eminentemente linguistico dei fenomeni metaforici.

Tuttavia, riteniamo non solo che una ricollocazione del carattere linguistico dell'immaginazione all'interno di una discussione più ampia sulla sua struttura sia possibile, ma anche — e soprattutto — che essa sia necessaria per far emergere la dimensione di produttività dell'immaginazione che qui costituisce il nodo centro della proposta ricœuriana. Infatti, considerare la svolta linguistica dell'immaginazione alla luce delle posizioni ripercorse nella seconda parte de *L'imagination*, e in particolare nel confronto con Ryle e Sartre, permette di interpretare l'accento sull'essere linguistico dell'immaginazione non come una limitazione, ma come l'esemplificazione più adeguata a delineare una struttura differente della finzione.

Così, lo sviluppo conclusivo della lezione diciannovesima sul linguaggio poetico mostra chiaramente che la proposta ricœuriana non rappresenta solo una presa di posizione rispetto alle teorie dell'immaginazione discusse nella seconda parte del corso, ma diventa soprattutto l'occasione per mettere a fuoco quelli che l'autore reputa essere i due aspetti strutturali della produttività immaginifica, dandoci l'occasione di ritrovare nella teoria dell'immaginazione ciò che nei primi capitoli chiamavamo performatività del metaforico e del narrativo.

Abbiamo dunque detto che, per Ricœur, è il linguaggio a configurarsi come il vero testimone della produttività immaginativa della finzione, altrimenti relegata al silenzio e, per certi versi, all'incomunicabilità. Ricœur affronta così la questione sul finale de *L'imagination*, richiamando le riflessioni di Bachelard:

> Non abbiamo mai parlato di novità quando evocavamo il fatto di avere un'immagine di qualcosa che già esiste. Al contrario, il fatto che Bachelard si rivolga verso la novità è notevole. […] In questo senso, Bachelard comincia riprendendo il termine «poesia» – la poesia come creazione – al fine di sottolineare che ci interfacciamo qui a una creazione.[60]

Il nodo problematico individuato da Bachelard ha un ruolo rilevante all'interno dell'ipotesi ricœuriana sulla produttività immaginativa, aiutando a sottolinearne il punto di partenza fondamentale: il radicamento di un'analisi fenomenologica sull'immaginazione nella tematizzazione dei fenomeni del linguaggio poetico. Di fatti, poco più avanti Ricœur avrebbe affermato che «la tappa decisiva in questa fenomenologia della nascita è che essa si compia

---

poetico come *modello* per una struttura della finzione. Bisognerebbe così insistere su quell'elemento fenomenologico che Ascarate mette in luce nella teoria dell'immaginazione ricœuriana dal punto di vista storico richiamando l'ascendenza delle analisi del pensatore di Valence da quelle di Husserl e che ne *L'imagination* diviene particolarmente esplicito. In L. Ascarate, *Imaginer selon Paul Ricœur,* cit., pp. 37-146.

[59] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 202.

[60] *Ivi*, p.320.

nel linguaggio e attraverso il linguaggio. L'immagine è una trasposizione dell'immagine archetipale operata dal testo poetico».[61] Il riferimento a Bachelard diviene così importante per ribadire la centralità di una torsione linguistica interna all'analisi fenomenologica dell'immaginazione. Allo stesso tempo, però, essa diventa anche essenziale per approfondire i termini di un'indagine estetica ricœuriana, in riferimento ad una più generale teoria della finzione. Notavamo già, infatti, quanto la ripresa e lettura del collega francese fosse essenziale per strutturare un luogo dell'estetica ricœuriana al tempo de *La metafora viva* (cfr. *supra* §2.2.2): i due caratteri grazie a cui strutturavamo qualcosa come una performatività dell'enunciazione metaforica – generazione di novità e co-costituzione del significato – erano modellate sulle nozioni bachelardiane di «crescita dell'essere» e di «impatto», sviluppate nelle due *Poetiche* e debitamente richiamate nel finale del Sesto Studio de *La metafora viva*.[62]

Richiamare dunque ora quelle medesime nozioni, nel cuore delle lezioni sull'immaginazione, di fatto ci permette di vedere come Ricœur pensa innanzitutto in termini immaginativi ciò che più sopra avevamo definito nei termini di una performatività propria dell'enunciazione metaforica. Non si tratterebbe allora tanto di negare la validità dell'introduzione della nozione di «performativo» per parlare di un momento estetico nella riflessione ricœuriana, quanto di sapere se essa debba ora esaurire la sua funzione, finalmente ricondotta all'aspetto produttivo e finzionale dell'immaginare. Crediamo che la nozione di «performatività», infatti, abbia sostanzialmente ben svolto la sua funzione euristica, permettendoci di individuare due caratteristiche essenziali per l'articolazione di una questione estetica ricœuriana altrimenti difficilmente isolabili. Tuttavia, crediamo anche che tale nozione, qualora si limitasse a esplicitare quel carattere di produttività che una teoria dell'immaginazione comunque mette a tema, debba effettivamente cessare di essere utilizzata per parlare di una questione estetica ricœuriana. Il riferimento a Bachelard operato ne *L'imagination*, sviluppato in termini analoghi a quanto fatto ne *La metafora viva*, non farebbe dunque che confermare quest'ultimo punto.

E di più: perché in questo riferimento a Bachelard Ricœur sembra davvero avvicinarsi a ciò che Dufrenne diceva ne *La poétique*, permettendoci retrospettivamente di valutare la nostra ipotesi sulla performatività del poetico innanzitutto nei termini degli aspetti produttivi dell'immaginazione.

In nome del comune rimando alle intuizioni bachelardiane sul potere «euristico» dell'immaginazione, infatti, entrambi i filosofi insistono sulla possibilità di concepire una teoria dell'immaginazione in senso produttivo, differenziandosi dall'ipotesi sartriana della produzione di immagine come potere nullificante e unificandosi attorno all'idea di una capacità di «incremento dell'essere» propria del vissuto immaginativo. Così, se già per Ricœur il *proprium* della finzione doveva essere ritrovato «in una certa maniera di percepire», in Dufrenne questo punto sarà ampiamente sottolineato, sviluppando l'idea che «l'immaginazione non è altro che un mezzo per percepire o sentire».[63]

Certo, a differenza di quanto avviene in Dufrenne, il riferimento a Bachelard operato da Ricœur insiste su un punto differente da quello messo in luce ne *La poétique*: non sarebbe tanto il richiamo ad una dimensione di «servizio alla percezione» o di un «ritorno ad essa» ad animare il discorso ricœuriano, quanto la sua capacità di far sorgere una «novità», di «emersione di qualcosa di unico». Sarebbe dunque in questo senso che si coglie il forte sbilanciamento verso una discussione innanzitutto linguistica della produttività immaginativa. L'esperienza del linguaggio poetico

[61] *Ivi*, p.321.
[62] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 284.
[63] Rispettivamente in P. Ricœur, *L'imagination*, cit. p. 177; e G. Bachelard, *La poétique*, cit., p. 143.

sembra infatti a Ricœur un'esperienza più adeguata a mostrare il carattere di «generazione di novità» che egli intende sottolineare nella sua teoria della finzione.

Nondimeno, riteniamo che l'accostamento resti essenziale e che vada quindi ripreso: nella comune volontà di opporsi all'elaborazione sartriana attraverso una rilettura di Bachelard, Ricœur e Dufrenne insistono entrambi sulla capacità produttiva dell'immaginazione. In questa prospettiva, possiamo suggerire criticamente che, se ne *La metafora viva* la ripresa e al tempo stesso la critica di Bachelard i permettevano di delineare una sorta di performatività del metaforico, tale carattere possa ora essere più legittimamente riconsiderato all'interno di una teoria fenomenologica dell'immaginazione. Ciò non solo perché Ricœur, ne *L'imagination*, richiama esplicitamente le posizioni di Bachelard, ma anche perché quella stessa idea di performatività può facilmente essere ricondotta a quel terreno fenomenologico che alimenta l'estetica francese del secondo dopoguerra, di cui Dufrenne rimane un esponente significativo.

Si tratterà allora non solo di mostrare come la finzione si caratterizzi per la posizione di irrealtà e inesistenza dei propri oggetti – questo basterebbe per garantire una certa ascendenza fenomenologica dell'analisi ricœuriana –, ma anche di sottolineare come da questa posizione di un irreale e inesistente sorga un vero e proprio «qualcosa», mettendo propriamente in luce una performatività immaginativa del poetico, la sua specifica produttività. Specificamente, vedremo dunque come la produttività della finzione sia chiamata a radunarsi attorno alla riflessione sulla categoria di «opera», la quale consentirà a Ricœur tanto di condividere l'istanza generale del discorso di Dufrenne, quanto di distanziarsene su alcuni punti specifici.

4.1.3.2. L'opera

La categoria di «opera» svolge il ruolo fondamentale ne *L'imagination*, tanto che senza di essa Ricœur reputa che «non vediamo come la fiction funziona». Il punto era già in realtà chiaro dall'introduzione alla terza parte delle lezioni, dove veniva richiamato in questi termini:

> Vorrei utilizzare la parola «opera» in un senso largo, al fine di caratterizzare la questione che ci preoccupa. Di fatti, è sempre all'interno di una certa opera che l'immaginazione è produttrice. Da un lato, utilizzo la parola «opera» nel suo senso corrente, come quando parliamo di opere d'arte. Dall'altro, vorrei ugualmente richiamare la nozione di *opera del discorso*, nella misura in cui la parola «opera» fa entrare la dimensione produttrice dell'immaginazione nel nostro campo di riflessione.[64]

Questo passaggio mostra bene una sintesi della posizione ricœuriana. Infatti, è da un lato chiaro che qui Ricœur intenda proporre una concretizzazione delle sue analisi sulla finzione, sopra ricordate: solo l'opera può compiutamente portare allo scoperto il potere produttivo dell'immaginazione, fondando quell'idea di produzione di finzioni antecedente tanto al farsi immagine, quanto al farsi parola. Dall'altro è altrettanto chiaro che tale concretizzazione porti i segni dell'ambiguità già rilevata nel primo capitolo e richiamata lungo tutta la discussione dell'immaginazione produttrice: originariamente ascrivibile alla totalità del fare artistico, la categoria di «opera» è invece qui fin da subito declinata in un senso specificamente linguistico proprio perché solo in quanto «opera del discorso» essa «fa entrare la dimensione produttrice dell'immaginazione nel nostro campo di riflessione».[65]

Il punto veramente interessante non sarà dunque rilevare nuovamente questa ambiguità, che in qualche modo pare essere una costante del discorso ricœuriano quando si avvicina a questioni prettamente estetiche. Piuttosto, come

[64] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 311.
[65] P. Ricoeur, *L'imagination*, cit., p. 311.

dicevamo più sopra, ciò che risulterà decisivo sarà vedere *perché* Ricœur voglia inquadrare tale ambiguità all'interno di una discussione più ampia della categoria di «opera».

Questo inquadramento nasce infatti dalla volontà di introdurre un elemento di concretezza in un'indagine che, fino a questo momento, si era concentrata sulla descrizione della struttura fenomenologica della finzione, rischiando forse un eccessivo grado di astrazione. Difatti, tale descrizione non riusciva ancora adeguatamente a tener conto del fatto che l'attività immaginativa si colloca sempre all'interno di pratiche più ampie, non direttamente riducibili all'atto stesso dell'immaginare.

È dunque in questa prospettiva che Ricœur ricorre alla categoria di «opera», definita come una «parola presa in prestito al dominio dell'azione, della tecnica, nel senso che l'opera si applica a una certa materia e la materia è modellata dalla nostra azione».[66] Per un'analisi compiuta della produttività immaginativa non sarà allora più sufficiente limitarsi alla descrizione a priori della struttura fenomenologica: occorrerà riconoscerla nel farsi concreto dell'esperienza dell'artista, che fa un'opera perché innanzitutto compie un'azione trasformativa sulla materia del mondo, permettendoci di affermare che «in questo senso la teoria della finzione sarà, in larga parte, la teoria delle opere in cui l'immaginazione produttrice».[67]

A questa sottolineatura, Ricœur si affianca però anche una volontà critica ben precisa, che tematizza la nozione di «opera» in contrapposizione all'approccio sartriano alla questione dell'immaginazione. Se infatti quest'ultimo rimane per Ricœur legato ad un atteggiamento che considera la produttività dell'immaginazione nei termini di una «fascinazione attraverso immagine», il pensatore di Valence tende invece a sottolinearne la dimensione produttiva nei termini di un vero e proprio lavoro (*travail*) che impegna l'artista e dal quale è poi possibile propriamente ricavarne la produttività.

> Al fine di presentare questo concetto di «opera» si può mostrare tutto ciò che la oppone alla nozione sartriana di vita immaginaria e si vedrà immediatamente in quale senso questa vita immaginaria non è un'opera. […] Ma a cosa corrisponde un approccio funzionale in quello che egli [Sartre, *scil.*] chiama vita immaginaria? Essenzialmente, ciò che egli chiama vita immaginari rinvia alla meno produttiva delle attitudini, perché si tratta di un tentativo di possedere, in maniera magica, l'oggetto assente. Da parte mia, desidero invece opporre la magia all'opera.[68]

Attraverso questa contrapposizione, riusciamo così a comprendere come la nozione di «opera» si ponga come referente concreto di quella «emersione di novità» che costituisce il carattere proprio della finzione. In essa, ciò che chiamavamo performatività del linguaggio poetico e narrativo viene ricondotto ad una teoria dell'immaginazione produttiva, ricapitolando in quest'ultima il suo potere di generazione e intervento sull'esperienza. È, infatti, proprio la dimensione produttiva dell'immaginazione a custodire – in antitesi al discorso sartriano – la possibilità di far emergere concretamente un nuovo nell'esperienza, mettendosi a tema non in una produzione, per dir così, nullificante ma propriamente costruttiva – appunto in ciò che possiamo chiamare «opera».

Laddove infatti Sartre sottolinea la produttività dell'immaginazione nei termini di un potere di fascinazione suscitato dalla struttura fenomenologica dell'immagine – che riuscirebbe a rendere irrealmente presente un rappresentato assente –, Ricœur segue un'altra strada: è la dimensione materiale della produzione artistica a fornire il contesto più adeguato perché si riveli il carattere produttivo dell'immaginazione. La *fiction* sarebbe dunque non il

[66] *Ibidem.*
[67] *Ibidem.*
[68] *Ibidem.*

prodotto di un potere affettivo-visuale che determinati oggetti – le immagini – esercitano sui propri fruitori nei termini di una fascinazione, ma, innanzitutto, il risultato di un lavoro: l'emersione di qualcosa di nuovo, frutto di processo creativo diviene ora, infatti, l'esperienza cardine attorno a cui un'analisi dell'immaginazione può e deve raccogliersi. In altre parole, Ricœur tende a inquadrare il carattere produttivo dell'immaginazione innanzitutto alla luce del suo essere «opera», rifiutando di Sartre l'idea di una produttività intesa come fascinazione e di Dufrenne l'idea di regressione ad una produttività di Natura.

In questo senso bisognerebbe dunque anche integrare la prospettiva sviluppata da Amalric nel suo commento a *L'imagination*, sottolineando tale dimensione propriamente performativa dell'immaginazione e, dal punto di vista storico-filosofico, la sua derivazione dal serrato confronto con il panorama estetico-fenomenologico lui contemporaneo.

Secondo il commentatore, infatti, la teoria ricœuriana dell'immaginazione dovrebbe essere interpretata innanzitutto come una risposta critica alle prospettive aperte da Merleau-Ponty sull'immaginario e sull'ontologia, che lasciava emergere, soprattutto ne *Il visibile e l'invisibile*, un atteggiamento fondamentalmente negativo nei confronti dell'immaginazione: essa era considerata come un ostacolo all'elaborazione di un'ontologia, basata sulla riflessione sul darsi percettivo dell'esperienza. L'immaginario viene descritto come «la ristretta cerchia degli oggetti di pensiero pensati a metà, dei semi-oggetti o fantasmi che non hanno nessuna consistenza, nessun luogo proprio, scomparendo al sole del pensiero come i vapori del mattino, e che sono solo un sottile strato di impensato fra il pensiero e ciò che esso pensa». Per Merleau-Ponty sarebbe piuttosto la riflessione sul darsi percettivo dell'esperienza, che «conserva tutto della fede percettiva: la convinzione che c'è qualcosa, che c'è il mondo, l'idea della verità, l'idea vera data, simbolo di un essere che è per sé non appena non appena è».[69]

Ora, senza entrare qui nel dettaglio delle complesse discussioni sull'interpretazione di *Il visibile e l'invisibile*, è utile però rilevare, con Amalric, che il bersaglio critico di Merleau-Ponty sembra più essere la concezione sartriana dell'immaginazione che qualcosa come l'immaginazione in generale. È infatti Sartre a stabilire per primo, in modo ben più sistematico di quanto faccia lo stesso Merleau-Ponty, una netta opposizione tra percezione e

[69] La citazione è contenuta in M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 51. Alcuni importanti studi sono stati prodotti sul rapporto fra Merleau-Ponty e Ricœur, benché le comuni influenze debbano essere considerate con cautela. Al di là delle già citate dichiarazioni di complementarità riportate da Dosse (in F. Dosse, *Paul Ricœur. Les sens d'une vie*, cit., p. 237), la prematura morte di Merleau-Ponty (1960) e il progressivo inquadramento ermeneutico dell'impostazione ricœuriana non permettono di considerare il loro rapporto personale e lavorativo come determinante per l'elaborazione delle rispettive filosofie, soprattutto tenendo conto della vicinanza di Merleau-Ponty al marxismo e allo strutturalismo di Lévi-Strauss (*ivi*, pp. 131 e ss.). Ciò che la critica ha progressivamente proposto è dunque stato individuare eventuali convergenze su tematiche comuni ai due filosofi. A questo proposito segnaliamo il volume 17 di *Chiasmi*, dove l'impostazione fenomenologica di Merleau-Ponty e quella fenomenologico-ermeneutica di Ricœur vengono messe a confronto sulla nozione di «poetica» (*Chiasmi*, 17, 2015). In particolare, il contributo di Michel Foessel mostra come la teoria ricœuriana della metafora possa offrire un apporto significativo alla riflessione ontologica di Merleau-Ponty, per il quale il visibile non metaforizza l'invisibile (in M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 248). Come già osservava Renaud Barbaras, le suggestioni merleau-pontiane sulla metafora restano concettualmente troppo «strette» e potrebbero essere ampliate nei termini di una vera e propria teoria della referenza metaforica, superando una mera teoria della sostituzione (cfr. M. Foessel, «Le sens et le sensible. Le différend Merleau-Ponty/Ricœur sur l'autorité de la perception», in *Chiasmi*, 17, (2015), pp. 275-290; R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Vrin, Paris 1998, pp. 267-287). Da un punto di vista più storicamente orientato, segnaliamo invece l'articolata proposta di Vinicio Busacchi, che compara l'approccio fenomenologico ricœuriano e merleau-pontiano sulla nozione di «attenzione». Entrambi i filosofi la legano strettamente alla percezione, ma divergono sul ruolo attribuito alla coscienza: Merleau-Ponty ne mantiene la centralità in chiave incarnata, mentre Ricœur la separa maggiormente, collegandola alla dialettica fra volontario e involontario (in V. Busacchi, «Between Merleau-Ponty and Ricœur. The Attention and the Involuntary», in *Critical Hermeneutics*, 7 (1), 2023, pp. 91-115). Per la complessa discussione sullo statuto dell'immagine e dell'immaginazione in Merleau-Ponty rimandiamo invece allo studio di Annabelle Doufourcq, che ricostruisce la struttura stessa dell'immaginazione all'interno della riflessione merleau-pontyana, evidenziandone tanto l'ascendenza sartriana quanto i possibili punti di distacco (A. Doufourcq, *Merleau-Ponty: une ontologie de l'imaginaire*, Springer, Dordrecht 2011, in part. pp. 191-207). Per un'analisi più ampia, con attenzione alle declinazioni estetiche e artistiche, si veda infine M. Carbone, *La Chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, Paris 2011.

immaginazione, concependo quest'ultima come una modalità di presentificazione *in absentia* della prima e assegnandole così, dal punto di vista di un'ontologia centrata sulla percezione, uno statuto inevitabilmente secondario. Un'ontologia, da questo punto di vista, non poteva che essere un'ontologia *della percezione*, in cui l'immaginazione non era che, di essa, variazione secondaria.

In questa prospettiva, apparirebbe dunque fondata l'osservazione di Amalric, che richiama alcuni passaggi de *L'imagination* e di *Cinque lezioni dal linguaggio all'immagine*, dove Ricœur insiste sull'idea di un'«ontologia della finzione». L'idea di porre al centro dell'analisi la produzione di un *fictum* e dell'opera come produzione tecnica segnerebbe effettivamente una presa di distanza rispetto alla prospettiva merleau-pontiana e dalla sua concezione sartriana dell'immaginazione. Potrebbe dunque esistere qualcosa come un'ontologia dell'immaginazione, a patto che si privilegi, di quest'ultima, la capacità di produzione di *ficta*.

Se, tuttavia, un confronto della proposta ricœuriana con quella di Merleau-Ponty è sembrato alla critica in qualche modo più naturale – anche in virtù delle stesse dichiarazioni di Ricœur – quello con altre prospettive lui è stato passato sotto silenzio, pur costituendo – a nostro avviso – un importante elemento per valutare l'originalità della proposta ricœuriana sull'immaginazione.

Come si sarà capito, vorremmo dunque avanzare l'ipotesi che sia doveroso cogliere in quali punti la riflessione ricœuriana condivida il medesimo approccio di quella di Dufrenne, dato il comune riferimento alla pagina di Bachelard per pensare il carattere produttivo dell'immaginazione. Ciò che ne emergerà sarà il rafforzamento della tesi in cui ci stiamo impegnando in questa prima metà del capitolo: l'idea che una performatività narrativa debba essere ritrovata nella capacità produttiva dell'immaginazione, come suo carattere precipuo.

Abbiamo dunque già visto che per entrambi i filosofi riprendere la *Poetica dello spazio* e la *Poetica della rêverie* diviene un modo per svincolarsi dall'impostazione sartriana sull'immaginazione intesa come potere «irrealizzante», concependola innanzitutto nel suo aspetto produttivo e propriamente *poetico*. Simbolicamente, questa comunanza è così segnata dalla dedica a Dufrenne del sesto studio de *La metafora viva* – dove appunto Bachelard è il riferimento finale dell'analisi ricœuriana.[70]

D'altra parte, bisognerebbe ricordare che questo richiamo alla dimensione produttiva dell'immaginazione si gioca, per entrambi, anche ad un ulteriore livello, che ora dobbiamo considerare: la comune volontà di indicarne un carattere prettamente antipsicologistico. Dufrenne chiarisce allora già ne *La poétique* che, come rileva Bandi *via* Franzini, Bachelard sbaglierebbe a interpretare il potere immaginativo in chiave troppo soggettivistica e infantilizzante. Questo potere, infatti, resterebbe innanzitutto ancorato all'immagine che la stessa Natura suggerisce, e a cui il soggetto rimane esposto in uno stato di *rêverie*.[71] Per Ricœur, invece, questa esigenza

[70] P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 229.

[71] E. Franzini, *L'estetica francese nel '900*, cit., p. 343; ripreso in F. Bandi, *La percezione armata,* cit., p. 162. Il riferimento a Dufrenne è invece a *La poétique*, p. 142 e in particolare alla nota 1, dove l'autore rifiuta di sostenere, come invece faceva Bachelard, che «la fantasticheria sognante (*reverie*) sia libera e rivolta all'infanzia» e puntualizzando che «l'arte non è né divertente né catartica, se non in aggiunta. L'unico buon uso della poesia è che il lettore si immerga in essa, rifiutando di soggettivarla». Epurata di questa dimensione psicologistica, la nozione bachelardiana di *reverie* rimane tuttavia fondamentale anche per Dufrenne, «affascinato dall'idea di un'immaginazione "realizzante"», come bene nota Bandi (F. Bandi, *La percezione armata,* cit., p. 162). Riprendendo dunque la lezione di Giovanni Piana, l'autrice mostra infatti la differenza fra sogno e *reverie* (con Piana, Bandi traduce con «fantasticheria sognante»): in quest'ultima è presente una sorta di «controllo» che non permette di confonderla con il sogno, il quale solo «forma immagini, voltando le spalle a ciò che è percepito, tradendo l'opera» (M. Dufrenne, *La poétique,* cit., p. 142; e G. Piana, *Il lavoro del poeta Saggio su Gaston Bachelard*, in G. Piana, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini e Associati, Milano 1988, pp. 46 e ss.). Nella *rêverie* si avrebbe invece a che fare con una «specificazione della percezione, un suo grado intermedio» (F. Bandi, *La percezione armata*, cit., p. 164), di cui il soggetto rimane cosciente esattamente come rimane cosciente di una percezione sensibile.

antipsicologistica viene declinata in altri termini: in una teoria dell'immaginazione come capacità di costituire *opere*. Ricœur intende dunque scongiurare una deriva psicologistica della teoria dell'immaginazione tramite l'insistenza sulla presenza di un *prodotto immaginativo* diverso dall'immagine– il *fictum* – come vera cifra dell'atto immaginativo. Proprio su questo punto si consumerà dunque la grande frattura fra le due impostazioni,: da un lato, infatti, il carattere produttivo dell'immaginazione dovrà essere misurato nel suo farsi *facoltà* e apertura intenzionale al mondo; dall'altro, nel modo di datità che costituisce una particolare classe di oggetti – i *ficta*.

Così, Dufrenne si impegnerà in un'emendazione della pagina di Bachelard facendo valere una riflessione sull'essere esposto all'immagine proprio di chi immagina. L'idea che infatti struttura l'antipsicologismo dufrenniano riguarda innanzitutto la postura di chi immagina: non creatore dell'immagine, ma colui che ne è alla mercé. O, più precisamente: colui che reputa l'immaginazione una delle proprie *facoltà*, capace di specificare altrimenti il percepito. D'altronde, per Dufrenne, l'immaginazione doveva non essere confusa con la semplice capacità di produrre immagini, quanto come una peculiare modalità del *darsi della percezione*: un avvertire un senso nascosto nel reale, che certo può simbolizzarsi nel sorgere di un'immagine, ma che sarebbe sbagliato voler risolvere *tout court* in esso. Attività e passività, per Dufrenne, sarebbero dunque entrambi tratti che concorrono a costituire l'interezza dell'immaginazione: radicata nel percepito, essa crea immagini solo nella misura in cui si dà la capacità di cogliere in esse il senso virtuale *del percepito*. Su questo punto, così, Dufrenne torna esplicitamente a Bachelard, e in particolare alla sua nozione di «immaginazione materiale», intesa come strumento attraverso cui il soggetto può riconnettersi al senso pieno del percepito: all'apprensione sintetica del reale, attuale, e delle sue possibilità, attuabili. In tal maniera, le *rêverie* bachelardiane non andranno allora più comprese come semplici produzioni affettivo-soggettive del poeta, ma piuttosto come autentiche esperienze di pensiero, in grado di dispiegare il senso stesso i ciò che percepiamo. Esse si configurano come la forma privilegiata per una tematizzazione indiretta di ciò che, nel manifestarsi dell'esperienza, deve essere considerato originario: il reale unificato al suo possibile, pensato per via immaginativa.

Detto ciò, dovremmo allora subito notare la diversità di approccio fra Dufrenne e Ricœur: infatti, emendare l'elemento soggettivo ed affettivo della *rêverie* non vuol dire, per Ricœur, impegnarsi innanzitutto nel mostrare il radicamento dell'esperienza immaginativa nel dato materiale e, da ultimo, in una migliore tematizzazione della sua capacità di farci pensare una dimensione preriflessiva del reale. Peraltro, proprio in riferimento all'opera di Dufrenne, Ricœur stesso aveva proposto una critica alla sua nozione di *apriori* materiale.[72]

Così, la critica antipsicologistica alla pagina bachelardiana veniva condotta altrove, a partire da una considerazione più radicale dello statuto dei prodotti dell'immaginazione immaginativa – appunto esplicitamente intesi come «opere».

Con una metafora spaziale, potremmo dunque azzardarci a dire che la tematizzazione ricœuriana dell'immaginazione si configura in termini proiettivi, laddove quella dufrenniana rimane ancorata a una certa regressività: se la finzione proietta un mondo per Ricœur, la vita delle immagini ci riconduce all'esperienza di un

[72] Il punto fondamentale è infatti che, secondo Ricœur, che la nozione di *a-priori* dufrenniana rischia di ricadere in una nuova forma di dualismo, per cui vi sarebbe «meraviglia dell'affinità tra l'uomo e il mondo». (In P. Ricœur, «Philosophie, sentiment et poésie. La notion d'a priori selon Mikel Dufrenne», in *Esprit*, 293 (3), (1961), pp. 504-512). In effetti, Dufrenne si impegna ne *La notion di apriori* a tratteggiare l'esistenza di due generi di apriori: uno materiale e l'altro formale, mettendo a tema l'idea di un'unica intenzionalità composta da una struttura diadica in cui qualcosa si dà (a-priori materiale) per qualcuno (a priori formale) che ne coglie il senso. In M. Dufrenne, *La notion d'a priori,* puf, Paris 2024.

originario preriflessivo per Dufrenne. In altri termini, alla preoccupazione per l'originario e per un'ontologia capace di manifestare la dimensione preriflessiva dell'esperienza, Ricœur contrappone una teoria dell'immaginazione come coscienza delle strutture di mediazione: fiction e opere, innanzitutto.

Per Ricœur, infatti, non è più l'immagine in quanto struttura di assenza a costituirsi come centro dell'esperienza immaginativa, ma non è nemmeno, come in Dufrenne, una ripresa in chiave fenomenologico-ontologica dell'esperienza della *rêverie*. È invece la struttura stessa della finzione a essere tematizzata, in continuità con quanto già delineato nello studio sui segni, sulla metafora e, infine, sul racconto: un irreale e inesistente che esercita un effetto trasformativo e proiettivo sul mondo attuale, permettendoci di immaginarlo altrimenti. Certo, anche per Dufrenne si tratta di rimanere fedeli all'opera intesa come esperienza da cui una *rêverie* può essere generata.[73] Tuttavia, con Ricœur dovremmo fare un passo in più: non è semplicemente l'esperienza generata dall'opera ad essere essenziale per cogliere la struttura dell'immaginazione, ma il fatto che l'immaginazione si colga essa stessa *come opera*, come specifico modo di darsi dell'oggetto, come sua struttura. E infatti – insite Ricœur – «Attraverso la nozione di *opera* (*Work*), noi introduciamo di conseguenza delle categorie specifiche che almeno inizialmente non sono proprie del linguaggio, ma corrispondono alla categoria di *techné*, di produzione».[74]

Se dunque al soggettivismo bachelardiano dell'esperienza della *rêverie* Dufrenne replica con un ancoraggio più solido del soggetto in una dimensione preriflessiva dell'esistenza, Ricœur affronta la questione mediante una teoria dell'immaginazione orientata fin dall'inizio ai suoi aspetti coscienti e intenzionali, che guadagnano un'antisoggettivismo nella misura in cui si permettono di tematizzare l'immaginazione a partire dai suoi prodotti, le opere. È per questa ragione che Ricœur non avrà bisogno – come invece sarà necessario per Dufrenne – di tracciare una netta distinzione tra *rêverie* e sogno. Nell'approccio ricœuriano, l'immaginazione è da subito caratterizzata da una «distanza critica», che non le permette mai di confondersi con fenomeni in cui la credenza nell'immagine gioca un ruolo preponderante e, alla quale, in definitiva la coscienza deve abbandonarsi.

Il punto risulta così decisivo anche nell'economia di questo lavoro: articolare un distanziamento da Dufrenne nei termini appena esposti, infatti, ci permette di sottolineare come l'idea ricœuriana di produttività debba essere intesa in modo veramente radicale o, secondo la terminologia usata negli scorsi capitoli, «performativo». Pur, infatti, condividendo il medesimo sfondo fenomenologico del collega, Ricœur sottolinea della capacità produttiva dell'immaginazione non l'aspetto, per dir così, archeologico, ma la dimensione attiva e fattuale. La finzione è dunque certo – *contra* Sartre – quel prodotto caratterizzato da irrealtà e inesistenza del referente; certo è essa poi anche una maniera di scavo nel reale – *con* Dufrenne –; soprattutto però essa si configura come un'*azione* e non come un immagine – *contra* Dufrenne: un'azione confusa con il proprio prodotto – secondo l'intuizione di quella performatività narrativa delineata negli scorsi capitoli – ma pur sempre un'azione, di cui la nozione di «opera» porta i segni nel ricordo del suo originario appartenere allo spettro semantico «della *techné*, della produzione».

Una simile caratterizzazione dell'immaginazione distanzia dunque i due autori anche nelle implicazioni, per dir così, politiche delle rispettive teorie dell'immaginazione.

Per entrambi i filosofi, infatti, la produttività dell'immaginazione rivela possibilità inesplorate del mondo, che emergono simbolicamente nella vita delle immagini o nelle finzioni poetiche. Tuttavia, per Dufrenne, tale

[73] M. Dufrenne, *La poétique,* cit., p. 142 e ss.
[74] P. Ricoeur, *L'imagination,* p. 351.

emersione assume sempre anche i tratti del desiderio dell'attualizzazione di tali possibilità: il virtuale si innesta nell'attuale come ciò che è già là, in attesa di essere riconosciuto ed attualizzato a sua volta. *Contra* Sartre, l'immaginario non sarebbe dunque una fantasticheria, ma un potenziale, da realizzare e restituire attraverso la simbolizzazione propria l'opera artistica. In tal senso, allora, la teoria dufrenniana dell'immaginario si configurerà come radicalmente politica e utopica, persino tendente ad un certo anarchismo: essa interpella la realtà in nome di ciò che essa stessa potrebbe essere, facendo leva su una virtualità interna e non estrinseca.[75]

Ricœur, al contrario, affronterà la questione con maggiore cautela nelle celebri *Conferenze su ideologia e utopia*, sottolineando un punto decisivo per questa ricerca.[76] La sua riflessione sociopolitica, infatti, come vedremo, attribuirà all'immaginazione un ruolo centrale non nei soli termini di una messa in evidenza della virtualità del possibile, ma anche e soprattutto della sua *costruibilità*, ancora una volta insistendo su questa dimensione propriamente performativa dell'immaginazione – il politico verrebbe dunque immaginato nel senso che esso sia avvicina più a qualcosa che *facciamo e possiamo fare*, piuttosto che a qualcosa che *vediamo e possiamo vedere*.

Ci sembra allora particolarmente degno di nota sottolineare che una simile insistenza sulla nozione di *costruibilità* del politico possa essere fatta risalire ad una teoria (performativa) dell'immaginazione – centrale nelle *Conferenze:* una teoria, cioè, incentrata sull'idea che la finzione debba essere innanzitutto intesa nei termini dell'*opera*, di ciò che viene prodotto e che si dà attraverso il *fare*, più che attraverso il ricorso ad un esperienza di visione.[77] O meglio – come abbiamo insistito a più riprese in questo e nei capitoli precedenti – riconducendo quella stessa esperienza di visione, ad un *fare* immaginativo. Lo sottolineerà bene proprio il finale delle *Conferenze*, dove Ricœur si sofferma sull'idea che l'articolazione fra una visione utopica o ideologica del reale abbia a che fare con un

> giudizio di sensibilità, una capacità di valutare che cosa è adatto ad una determinata situazione. In luogo di una pseudo-hegeliana pretesa di onnicomprensività, il problema è una questione di saggezza pratica; abbiamo la sicurezza del giudizio perché valutiamo che cosa può essere fatto in una data situazione.[78]

Non si tratta, allora, semplicemente di scorgere nuove dimensioni del reale per sovvertirlo, ma di comprendere il rapporto dialettico tra ciò che è e ciò che potrebbe essere, riconoscendo il valore positivo anche di ciò che già c'è, una volta che sia ricondotto alla sua radice immaginativo-performativa. Proprio in questo senso Ricœur interpreterà la nozione di «ideologia», come vedremo nella prossima sezione (cfr. *infra* §4.2.1): funzione d'integrazione sociale, capace di farci riconoscere e categorizzare elementi del reale mimando la funzione riproduttiva dell'immaginazione. In questo senso, la questione non sarebbe dunque solo quella di delineare un'utopia possibile secondo il movimento regressivo *à la* Dufrenne, ma di misurarne la fattibilità, valutandola in rapporto alle strutture di riconoscimento tematizzate dall'ideologia.

Non si tratterà, cioè, come in Dufrenne, di cogliere una dimensione affettiva e desiderativa propria dell'immaginazione – una passione utopica, un reale in fermento –, quanto piuttosto di valorizzarne il dinamismo dialettico, misurandolo in base ad un criterio di fattibilità. In altre parole ancora, si tratterà di attribuire un potere

---

[75] Proprio su questo punto si conclude la trattazione di Bandi, che mette in luce anche alla luce dei movimenti del Maggio Francese, una concezione dell'immaginario come positiva «sovversione della realtà e del suo principio». In F. Bandi, *La percezione armata,* cit., p. 176; con riferimento a M. Dufrenne, *Esthetique et Philosophie*, Vol II, Klincksieck, Paris 1976, pp. 99-132.

[76] P. Ricoeur, *Conferenze su ideologia e utopia*, Jaca Book, Milano 1994.

[77] P. Ricoeur, *L'imagination*, cit. p. 351.

[78] P. Ricoeur, *Conferenze su ideologia e utopia*, cit., pp. 345.

sovversivo dell'utopia solo riconoscendone il campo di operabilità all'interno di quelle categorie che già strutturano le ideologie operanti: un potere sovversivo-immaginativo che è, cioè, innanzitutto un operare e un operare che è innanzitutto un fare con gli elementi di cui già disponiamo.

Così, anche al di là di queste implicazioni politiche, che a breve riprenderemo, vediamo quanto l'ipotesi ricœuriana sull'immaginazione intenda distanziarsi da quella di Dufrenne: proprio in nome di una più approfondita sottolineatura dell'elemento produttivo dell'immaginazione, Ricœur arriva di fatto a condividere la generale impostazione fenomenologica del collega – antisartriana – sottolineando però una dimensione più radicalmente produttiva dell'immaginazione: l'emersione di un *novum* che sia, allo steso tempo, nell'ordine dell'azione e del fattibile. Per semplicità, vorremmo dunque chiamare questo aspetto qui definito «radicalmente produttivo» dell'immaginazione «*performativo*», nella misura in cui in esso viene assorbita l'istanza fondamentale di quanto dicevano nei capitoli precedenti, permettendoci di modellare la stessa teoria della finzione sul paradigma del *fare*, più che del vedere – dell'*opera*, più che dell'immagine pittorica.

E se ciò può forse destare sospetto – troppo generica potrebbe infatti apparire una diretta riconduzione della produttività immaginativa al paradigma della performatività – bisognerà ancora una volta considerare che l'attributo principale di tale produttività immaginativa, per Ricœur, non è solo quello che riguarda la *generazione* di qualcosa – di un'opera nello specifico –, ma anche quello che riguarda la *co-costituzione* di tale processo generativo – un'opera costituita insieme, produttore e fruitore, come in un *gioco*.

4.1.3.3. L'opera in gioco

In sé, infatti, neanche la nozione di «opera» sembra essere sufficiente per inquadrare il carattere finzionale dell'immaginazione, nella misura in cui esso rimarrebbe legato alla mera rivendicazione circa il fatto la finzione sia qualcosa e non semplicemente un nulla di cui subiamo la fascinazione o l'indicazione indiretta di un fondamento naturale. Anche nella discussione del farsi opera della finzione, dovrà dunque essere presente un'altra essenziale componente, legata alle dinamiche della sua fruizione e capace di ricondurre l'intuizione sulla performatività del testo poetico e narrativo alle riflessioni sugli aspetti produttivi dell'immaginazione. Come abbiamo già visto più volte, non è infatti solo il carattere di *produzione* a costituire ciò che abbiamo definito nei termini di una performatività del linguaggio poetico o del racconto, ma anche il suo aspetto di costituzione intersoggettiva del significato, che qui Ricœur sceglie di trattare nei termini di una specifica dimensione ludica propria dell'opera, sulla scorta di quanto già teorizzava Gadamer:

> Esiste certamente un elemento di gioco nella *mimesis,* nella misura in cui essa gioca con le possibilità. Il dramma è un gioco (*jeu*); noi recitiamo (*jouons*) nel dramma. Tutte le questioni relative al gioco, che sono affrontate da Gadamer nella prima parte di *Verità e metodo,* meriterebbero qui di essere tenute in considerazione.[79]

A parte l'inquadramento linguistico rappresentato dal richiamo alla nozione di *mimesis*, in queste righe si fa però anche chiaro che la produttività immaginifica non debba solo essere ricercata nella sua genesi nell'«opera», ma debba anche mostrare essa stessa un elemento ludico, letto alla luce della riflessione gadameriana.

[79] P. Ricoeur, *L'imagination*, cit., p. 393.

Ora, leggendo il capitolo *Verità e metodo* dedicato all'ontologia dell'opera d'arte, dove il filosofo tedesco introduce la nozione di gioco, ci si accorge immediatamente di alcune caratteristiche fondamentali che questa nozione apporterebbe a quella di «opera».

Innanzitutto, come è noto, per Gadamer, l'inserimento di una riflessione sulla nozione di gioco (*Spiel*) è una maniera per sfuggire ad una lettura in termini soggettivistici di quest'ultima, attribuendole un carattere *interattivo*: l'opera, come il gioco, non sarebbe dunque prodotto della mente o del comportamento di un creatore, quanto piuttosto il simbolo di un'attività che dispone i propri fruitori o giocatori a comportarsi secondo certe regole. Il gioco rappresenta «un ordine in cui l'andare e venire del movimento ludico si dà come da se stesso, […] è un puro autorappresentarsi».[80] In modo più preciso dovremmo dire, infatti, che «gioco» è un nome con il quale chiamiamo un'attività la quale ci aspettiamo non essere sottomessa all'ottenimento di scopi esteriori ad essa. Potremo cioè, naturalmente, vincere o perdere conseguendo gli obiettivi di un certo gioco, ma tale vincere o perdere non sarà che subordinato agli scopi previamente imposti dal giocare stesso e del tutto interni a quella stessa attività. Vincere e perdere, in effetti, non sanciscono che *la fine* di un gioco.

Ci sembra dunque che, per Ricœur, introdurre questo elemento ludico nella concezione dell'opera vuol dire sottolinearne un elemento *dinamico* e *processuale* in cui le intenzionalità singole – dei creatori o dei fruitori – esistono solo in quanto subordinate al fare esperienza dell'opera, così come l'individualità dei giocatori esiste solo nella misura in cui si sottomette alle regole imposte da un gioco. Addirittura, Gadamer arriverà a sostenere che il piacere dello spettacolo (*Schauspiel*) è «il piacere della conoscenza», poiché nell'opera, come nel gioco, «ciò che non è più è innanzitutto il mondo nel quale siamo abituati a vivere».

Queste riflessioni gadameriane sul potere trasformativo e conoscitivo dell'opera vengono dunque richiamate nel contesto dell'ultima lezione de *L'imagination* e poste nel cuore della discussione sull'immaginazione produttrice, caricando la nozione ricœuriana di «finzione» di una nuova dimensione, capace di riassumere sotto di sé quel coinvolgimento del fruitore che già notavamo animare l'esperienza di una performatività propria del poetico e del narrativo.

La finzione dovrà infatti essere concepita da un lato come opera, proprio in virtù del suo carattere comunicativo, ma dall'altro come opera costitutiva intersoggettivamente, che esiste solo nel processo di interazione e partecipazione ad essa. All'irrealtà ed inesistenza propri di ciò che è finzionale, Ricœur affianca, cioè, la capacità di sollecitare e interpellare le nostre abituali catene di significazione. Così, qualora leggessimo una poesia, Ricœur sarebbe certo che le cose raccontate si costituiscono in uno spazio irreale e potrebbero non affatto esserci i suoi

[80] Il riferimento è a H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp.233 e ss. Sul tema dell'opera d'arte intesa come *gioco*, la critica si è ampiamente pronunciata, mettendo in luce, ad esempio, l'ascendenza delle analisi gadameriane su questo concetto: da un lato, sul versante critico, il riferimento a Schiller; dall'altro, su quello positivo, l'influsso delle riflessioni di Huizinga. Anche in ambito fenomenologico, non si possono non ricordare le elaborazioni di Eugen Fink proprio sul concetto di gioco, sviluppate negli stessi anni. Il punto centrale resta infatti quello di sottrarre l'arte a una concezione eccessivamente soggettivistica che la intende come *vita*—una concezione in cui le opere artistiche sono viste come espressioni della vita altrui, destinate a confrontarsi con quella del fruitore. (in F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, Bompiani, Milano 2021; J. Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1967; E. Fink, *Oasi di gioia. Idee per un'ontologia del gioco*, Rumma, Salerno 1969; e E. Fink, *Il gioco come simbolo del mondo*, Hopefulmonster, Firenze 1991). A questa prospettiva Gadamer sembra infatti preferire una curvatura che insista sulla capacità trasformativa dell'esperienza estetica: come il gioco, l'arte non si limita a rappresentare o trasmettere esperienze, ma trasforma chi vi prende parte. Per una trattazione generale sul tema si rimanda dunque a M. Vilhauer, *Gadamer's Ethics of Play: Hermeneutics and the Other*, Lexington Books, Lanham 2010; e più specificametne sul tema dell'arte C. R. Nielsen, *Gadamer On Play And The Play Of Art*, in T. George e G.-J. Van Der Heiden, (a cura di), *The Gadamerian Mind*, Routledge, New York 2022, pp.139-154. Anche senza spingerci ora a discutere gli esiti di interazione fra il paradigma ermeneutico e quello pragmatista, interessante è comunque notare, più in particolare, la dipendenza che Elena Romagnoli rileva fra la nozione heideggeriana di «gioco» quella di «danza», lasciando presupporre che Gadamer concepisca in fondo l'opera d'arte innanzitutto come *performance*, prima di inquadrarne l'esperienza all'interno di quella della testualità. In E. Romagnoli, *Oltre l'opera d'arte*, ETS, Pisa 2023, in part. pp.77 e 81.

referenti esistenti. Allo stesso tempo, però, l'esperienza del leggerla ci lascia intendere che essa sia qualcosa *per noi*, capace di renderci attenti al modo che abbiamo di intendere il mondo e, eventualmente, proponendoci sue diverse alternative.

Ritroveremmo così, all'interno della teoria ricœuriana della finzione quei due caratteri propri della performatività delle metafore e dei racconti, ora ricondotti al carattere produttivo dell'immaginazione e sostanziati attorno alla possibilità di creare opere.

Il punto è decisivo: il richiamo a Gadamer e alla sua concezione dell'opera come gioco ci permette, innanzitutto, di vedere davvero fino a che punto Ricœur pensi in senso radicale la dimensione produttiva dell'immaginazione. Riprendendo ancora una volta il carattere performativo che nei primi tre capitoli abbiamo attribuito a metafore e racconti, vediamo ancora una volta come di esso si possa far ora carico la dottrina dell'immaginazione: essa non è solo un *fare* nel senso che possiamo riconoscerne le tracce sulle sue *produzioni* – le opere; essa è un fare soprattutto poiché saremmo a tal punto coinvolti in esso da non poter considerare gli effetti di tali produzioni come ad esse estrinseche, quanto come parte loro integrante. Appunto, come in un gioco, il nostro *status* di giocatore (di produttore o fruitore dell'opera) non sarebbe determinato a priori, ma nel nostro continuo avere-a-che-fare con l'opera.

Sottolineare questo aspetto, è dunque doppiamente decisivo. A ben vedere, infatti, nel capitolo scorso attribuivamo ad una migliore ricezione della proposta gadameriana la possibilità di sviluppare diversamente e più approfonditamente l'intuizione sulla capacità performativa del racconto rispetto a quanto avveniva ne *La metafora viva* (cfr. *supra* §3.1.2.3, §3.2.2.2 e § 3.3.1). Ricœur riusciva infatti a integrare nella teoria del racconto un momento esplicitamente interattivo, centrato sulla ripresa della nozione gadameriana di «applicazione» e sulla sua problematizzazione alla luce delle proposte dell'estetica della ricezione. Ora, dunque, sottolineando la ripresa gadameriana all'interno de *L'imagination*, saremmo dunque anche in grado di cogliere il momento di transizione da una performatività metaforica ad una propriamente narrativa, modellata ancora una volta in confronto con la proposta gadameriana e le istanze presentate dalle estetiche della ricezione. Sebbene infatti in questo ciclo di lezioni sia, di fatto, ancora Heidegger il riferimento filosofico principale per pensare la produttività immaginativa all'opera nel linguaggio metaforico, Ricœur vi affianca anche una riflessione sulla proposta dell'ermeneuta tedesco, precisamente richiamandone le riflessioni intorno alla dimensione partecipativa dell'opera d'arte, cardine per pensare l'intera proposta ermeneutica ed essenziale per lo sviluppo della teoria della *mimesis* nei termini che diventeranno caratteristici di *Tempo e racconto*.

> Nella misura in cui il gioco è più finzionale che figurativo (*pictorial*), è esemplare. Egli tratteggia certe possibilità nascoste o non sviluppate del reale. Sviluppa il potenziale della vita umana. Nella misura in cui Heideggere sostiene che il *Verstehen* (il comprendere) corrisponde in fin dei conti al progettarsi dei nostri possibili più propri, questo aspetto si applica molto bene al concetto di gioco.[81]

È dunque in questo senso che il riferimento a Gadamer si fa doppiamente significativo ai nostri occhi: da un lato mostrandoci come la teoria dell'immaginazione produttiva in quanto teoria della finzione assommi su di sé quel carattere di radicale produttività che strutturava la dimensione performativa di metafora e racconto; dall'altro però

[81] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., pp. 393-394.

permettendoci di traguardare il punto di passaggio fra la declinazione che *La metafora viva* dava di tale dimensione performativa – basata su una sostanziale ricezione dell'ontologia heideggeriana – e quella poi sviluppata in *Tempo e racconto* (*via L'imagination*) – modellata su quella della proposta ontologico-ermeneutica gadameriana.

Si consumerebbe così l'ultimo passaggio decisivo per la nostra indagine: la questione estetica nell'opera di Ricœur risulterebbe in questo modo, infatti, completamente giustificata alla luce degli sviluppi della sua teoria dell'immaginazione. Ciò che avevamo definito «performatività» riferendoci alla dimensione pre-referenziale di metafore e racconti troverebbe in tale teoria la sua piena giustificazione, tanto nella sua caratterizzazione quanto nella sua fondazione storico-filosofica. Una questione estetica sarebbe, cioè, una questione che Ricœur affronta effettivamente all'ombra della sua grande teoria del linguaggio e della referenza (in questo una nozione euristica di performatività è essenziale per enuclearne i tratti altrimenti non visibili), ma anche una questione che da ultimo andrebbe ricondotta alla sua più ampia trattazione dell'immaginazione, sottolineandone gli aspetti propriamente produttivi – appunto, la produzione di *ficta* come un fare intersoggettivo. Legittimamente, infatti, abbiamo progressivamente visto come un'indagine sulle componenti *performative* del linguaggio e dell'arte in generale, potesse essere più adeguatamente sviluppata attraverso l'analisi del carattere finzionale dell'immaginazione.

Arrivati a questo punto, dovremmo allora radicalmente chiederci se l'ipotesi euristica di una performatività propria della riflessione estetica ricœuriana non sia in fondo da abbandonare: se infatti essa è stata in un primo momento utile a renderci attenti alla produttività di metafore e racconti, essa sembra nondimeno potersi meglio accordare alle istanze presentate all'interno della trattazione ricœuriana della finzione – ben più presente nell'economia generale del pensiero dell'autore e dove il carattere generativo e intersoggettivo costituiscono il nucleo centrale della trattazione.

Crediamo tuttavia che non sia così semplice.

Nelle analisi finora condotte vi è infatti un punto che, pur centrale, non è mai stato *per se* adeguatamente tematizzato: l'idea che una riflessione sullo statuto della finzione debba necessariamente intrecciarsi con quella sulla sua capacità di *azione* sulla realtà. O meglio: esso è stato tematizzato come *punto finale* della trattazione fenomenologica ricœuriana dell'immaginazione.

Tuttavia, come vedremo a partire dalla prossima sezione, questa pervasiva connessione tra immaginazione e azione dovrà fare i conti con una teoria dell'azione che fa delle risorse *ermeneutiche* il proprio nucleo fondamentale e che, fino alla pubblicazione postuma de *L'imagination*, era in realtà stata considerata come l'unico momento di esplicita tematizzazione (ermeneutica) del tema dell'immaginazione.[82]

A fronte di ciò, crediamo allora che si ponga una questione non più posticipabile, che finirà per occupare tutta questa seconda parte del capitolo: come poter articolare la trattazione perlopiù fenomenologica dell'immaginazione con un suo utilizzo di stampo marcatamente ermeneutico all'interno della riflessione sull'agire? Importante ci sembra infatti, innanzitutto, chiarificare l'orizzonte generale in cui Ricœur pensa la produttività immaginativa in quanto *azione*, ad un tempo oggetto di analisi fenomenologica ed ermeneutica.

La posizione di questa questione non sarà, tuttavia, fine a se stessa. Ponendola, infatti, vedremo che ricondurci al punto specifico di tale articolazione ci permetterà di mostrare una dimensione produttiva *più fondamentale* rispetto a quella che l'immaginazione può mettere a tema nella sua stessa produttività e che avevamo già ritrovato nella

[82] R. Kearney, «Paul Ricoeur and the hermeneutic imagination», cit.

discussione della performatività metaforica e narrativa: una produttività che riguarda il darsi stesso dell'esperienza che *chiede di essere* narrata e, più in generale, *espressa*. Per questa via, saremo dunque condotti a ridiscutere l'impostazione fin qui adottata, mostrando che se per certi versi una teoria dell'immaginazione assorbe i caratteri di ciò che abbiamo chiamato performatività poetico-narrativa nei primi capitoli, per altri essa deve poter trovare il suo fondamento nella tematizzazione di una produttività più originaria, riguardante il darsi stesso dell'esperienza e che chiameremo propriamente *performativa*. Come Ricœur afferma altrove, è infatti, «solo un'analisi dell'azione a poter salvare l'analisi del sensibile», sicché – sottolinea Amalric – «la definizione ricœuriana di finzionale non rinvia soltanto a una creatività situata tra logico e sensibile, ma al fatto che questa creatività dev'essere pensata come un "fare" o come un "lavoro produttivo"».[83] Si tratterà, dunque, di aprire più direttamente l'analisi su questo «fare»: su una teoria dell'azione che, come detto, in Ricœur non è solo derivata dalla struttura fenomenologica dell'immaginazione, ma presenta un'innegabile curvatura ermeneutica.

4.2. Immaginare l'azione?

4.2.1. Ideologia e utopia

In altri termini, questa sezione sarà dedicata a mettere in luce il limite fondamentale che l'approccio fenomenologico fin qui adottato contrae nel quadro più ampio della teoria ricœuriana dell'azione.

Sappiamo, naturalmente, che in tal modo usciremo dal campo di una riflessione prettamente interessata all'estetico. Nondimeno, sappiamo però anche che il primo passo per mostrare come Ricœur articola la trattazione fenomenologica dell'immaginazione e il suo utilizzo all'interno di una teoria ermeneutica dell'agire, passa innanzitutto da una più mirata tematizzazione delle implicazioni pratico-politiche della sua teoria dell'immaginazione. Porre l'attenzione su tali implicazioni, infatti, ci permette di mettere bene in chiaro che il terreno comune fra una trattazione fenomenologia dell'immaginazione e il suo utilizzo all'interno di una metodologia d'indagine ermeneutica è precisamente la questione dell'agire: da un lato, inteso come correlato di un immaginario, dall'altro come vero e proprio fondamento per un'analisi di stampo ermeneutico sul comprendere proprio delle scienze storiche e sociali.

Del resto, fin dall'apertura delle lezioni sull'immaginazione, lo stesso Ricœur aveva operato un «avvicinamento» con un secondo ciclo di lezioni, tenuto il medesimo anno accademico presso l'Università di Chicago: le celebri e già citate *Conferenze su ideologia e utopia*. In esse, per l'appunto, la questione dell'immaginazione veniva esplicitamente orientata alla discussione di queste due categorie e alla loro valenza per una riflessione sociopolitica, strutturando un'originalissima via di riflessione sociopolitica di orientamento liberale.[84]

---

[83] Come nota Amalric si ritrova questa posizione ricœuriana non solo attestata nei suoi esordi filosofici, che insistono esplicitamente sull'analisi della volontà anziché della percezione (F. Dosse, *Le sens d'une vie*, cit., pp. 273; sulla scorta di P. Ricœur, *Riflession fatta*, Jaca Book, Milano 2013, p. 33), ma anche esplicitamente nel commento che Ricœur dedicata all'opera di Tran Duc Thao, *Phénomenologie et matérialisme dialectique*. In P. Ricœur, *Sur la phénoménologie*, in P. Ricœur, A l'école de la phénoménologie, Vrin, Paris, pp. 159-167) Questi riferimenti sono contenuti in J. L. Amalric, *Vers une théorie génèrale de l'imagination*, cit., pp. 514-515.

[84] A livello critico, seguendo la lezione di Michel, dovremmo ammettere la necessità di un emendamento della pagina ricœuriana, separando nettamente il piano *descrittivo* delle *Conferenze* che «pone un relativismo metodologico dei sistemi di pensiero, e il piano *prescrittivo* «che fa dell'etica del progresso la linea di demarcazione fra l'ideologia e l'utopia». In altre parole, se pure il metodo ricœuriano ci obbliga ad attraversare diversi stili di pensiero e valutare come medesimi sistemi di pensiero possano essere indifferentemente etichettati come «ideologici» o «utopici», non possiamo ammettere che da ciò derivi una sorta di pericoloso ecclettismo e relativismo su ciò che possiamo reputare essere migliore. Se così fosse potemmo allora dire che il conservatorismo è per un conservatore anti-liberare un'utopia volta a scardinare l'attuale ordine politico liberare, così come per un liberale o un marxista esso non sarebbe altro che un'ideologia volta a mantenere un certo *status quo*. Dovremo invece con forza ribadire che sul piano prescrittivo Ricœur si allontana da questi esiti, insistendo su una proposta impregnata dell'ideale illuminista del *progresso*. Si è dunque parlato, a questo proposito, del *liberalismo paradossale* del pensiero di

Richiamare le tesi fondamentale delle *Conferenze* ci servirà, così, a direzionare più precisamente la nostra riflessione sui lineamenti di un'estetica ricœuriana. Per fare ciò, procederemo dunque in tre tappe: prima espliciteremo il punto di giunzione fra le analisi consacrate all'immaginazione e quelle consacrate ad una discussione delle nozioni di «ideologia» e «utopia»; in seconda battuta, mostreremo l'ancoraggio fenomenologico anche di queste analisi; infine, mostreremo su quale punto permettono di essere inserite all'interno di una più ampia tematizzazione ermeneutica. Ne emergerà quel carattere di radicale produttività dell'esperienza in cui la produttività stessa dell'immaginazione si deve fondare, permettendoci di non abbandonare la nozione di «performatività» per parlare di una questione estetica in Ricœur.

4.2.1.1. La radice immaginativa del politico

Il confronto che Ricœur intraprende nelle *Conferenze* con alcune delle più autorevoli posizioni riguardo alle nozioni di «ideologia» e «utopia» si sostanzia in uno schema estrapolabile dalle battute finali del testo:[85]

	IDEOLOGIA	UTOPIA
SIGNIFICAZIONE ORDINARIA	**Distorsione del reale**	**Fantasmagoria del reale**
SIGNIFICAZIONE DEL POTERE	**Legittimazione del reale**	**Alternativa al reale**
SIGNIFICAZIONE COSTITUTIVA	**Identificazione del reale**	**Esplorazione del reale**

Leggere questa tabella significa impegnarsi in un approfondimento delle significazioni abituali dei due termini, secondo una lettura che, per ciascuna colonna, procede dall'alto verso il basso.

Troviamo dunque, in alto a sinistra, la prima fondamentale significazione – dall'accezione negativa – della nozione di «ideologia»: una duplicazione invertita dei rapporti naturali di forza a livello del sistema culturale, come tanta tradizione marxista ha messo in luce. D'altra parte, nonostante questa accezione sia la prima e anche la più ampia discussa da Ricœur nelle *Conferenze*,[86] essa non si configura come totalizzante. In un secondo momento è infatti possibile riconoscere all'ideologia una funzione di *legittimazione* dei rapporti di forza che governano una data realtà sociale, permettendo innanzitutto di riconoscerli. Di qui l'autore ricaverà uno dei punti chiave delle *Conferenze*, volto a riabilitare una radice positiva dell'ideologia: sarebbe ideologico tutto ciò che, in un dato sistema culturale, svolge una funzione di aggregazione e coerentizzazione dei suoi elementi.

Ricœur, volto a intendere il progresso come la realizzazione delle capacità dell'individuo, ma rifiutando l'idea di un individualismo originario. È la ricerca di una «terza via» rispetto al liberalismo capitalistico e al comunismo totalitario, che fin dagli anni '50 si impegna nel «rispetto dell'autonomia della persona umana e […] nell'ideale di una comunità equa e fraterna». Il tema è stato dunque studiato soprattutto d J. Michel: nei suoi termini generali in J. Michel, «Le libéralisme politique de Paul Ricœur à l'épreuve des totalitarismes», in *Cités*, 33 (1), (2008), pp. 17-30; relativamente alla proposta formulata nelle *Conferenze* J. Michel, *Paul Ricœur, une philosophie del l'agir humain*, cit. pp. 266-267; e J. Michel, «Le paradoxe de l'idéologie revisité par Paul Ricœur», in *Raisons politiques*, 13, (2003), pp. 149-172.

[85] P. Ricœur, *Conferenze su ideologia e utopia*, cit., 1994, pp. 340-342.

[86] La metà delle lezioni sono infatti dedicate alla posizione di Marx ne *L'ideologia tedesca* e alla sua ripresa althusseriana nel celebre volume *Per Marx*. Rispettivamente in K. Marx e F. Engels, *L'ideologia tedesca*, Bompiani, Milano 2014; e L. Althusser, *Per Marx*, Mimesis, Milano 2015. Entrambi discussi in P. Ricœur, *Conferenze su ideologia e utopia*, cit., pp. 81-117 e 119-176.

La discussione della nozione di «utopia» ha destino simile: ad un originario carattere di irrealizzabilità delle sue proposte, anch'essa manifesta alla sua radice due caratteristiche positive. A livello di una discussione dei rapporti di potere essa manifesta infatti la capacità di poterli disegnare in un luogo e in un tempo slegati da quello presente, di poterli cioè ripensare diversamente, esplorandone nuove implicazioni. Di qui l'autore ricaverà allora un secondo punto essenziale all'interno delle *Conferenze*, volto a riabilitare il significato positivo dell'utopia: utopico sarebbe tutto ciò che permette un'esplorazione del reale secondo nuove significazioni.

Così, tramite questa discussione potrà dunque anche essere enunciata la vera novità dell'approccio ricœuriano: la *complementarità* del processo di integrazione e di esplorazione della realtà sociale messo a tema da ciò che consideriamo «ideologico» e ciò che consideriamo «utopico».[87]

Anche in questa breve sintesi emerge allora con chiarezza un aspetto essenziale per una riflessione di carattere estetico sulla pagina dell'autore, per come lo abbiamo visto assorbito all'interno della sua dottrina della finzione: Ricœur riconosce infatti che tanto la funzione integrativa dell'ideologia, quanto quella esplorativa dell'utopia sono fondate nella dialettica fra potere produttivo e riproduttivo dell'immaginazione messo a tema ne *L'imagination*.

> La mia presupposizione a questo livello più generale, e che svilupperò più avanti nelle conferenze sull'utopia, è che l'immaginazione lavora in due modi differenti. Da una parte, l'immaginazione può funzionare per preservare un ordine. In questo caso la 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 funzione distruttiva; essa può essere impiegata per aprire un varco. La sua immagine in questo caso è produttiva, come immagine di qualcos'altro, l'altrove.[88]

Le righe appena citate appaiono così particolarmente efficaci nel mettere in evidenza la funzione pratica dell'immaginazione, permettendoci così di tematizzare la radice estetico-immaginativa di due nozioni essenziali alla riflessione sociopolitica. Difatti, tale radice configura un vero e proprio riflesso della polarità dialettica tra *tableau* e *fiction* a livello della riflessione sociale. L'ideologia viene così intesa da Ricœur come un'*immagine pittorica* della realtà sociale, finalizzata principalmente a conferire coesione agli elementi che la compongono tramite un processo di loro mutua identificazione. La funzione di identificazione era stata infatti ne *L'imagination* individuata come tratto distintivo dell'immaginazione riproduttiva (*tableau*).

Al contrario, l'utopia viene presentata da Ricœur, nel contesto delle *Conferenze*, come una *rappresentazione finzionale* della realtà sociale, volta a sperimentarne configurazioni alternative. In questo senso, la funzione utopica si sostanzierebbe attorno all'idea di *finzione sociale* (*fiction*). Le ideologie possono dunque raggiungere la propria *funzione di integrazione* perché esse possono essere assimilate ad immagini pittoriche il cui principale tratto rimane quello di identificazione dei propri oggetti – gli attori sociali, le istituzioni, le relazioni nel caso di un'analisi sociopolitica. Al contrario, le utopie raggiungono la propria *funzione esplorativa* perché possono essere assimilate a finzioni, il cui tratto principale risiede in una capacità trasformativa del reale. In entrambi i casi, tuttavia, ciò che dovrebbe venire alla luce della critica è proprio questa radice, se non estetica, perlomeno immaginativa della riflessione sociopolitica di Ricœur, nella misura in cui la «polarità dell'ideologia e dell'utopia permette di illustrare i due versanti dell'immaginazione».[89]

---

[87] Per es. nel finale della *Conferenza introduttiva*, in P. Ricœur, *Conferenze su ideologia e utopia,* cit., pp. 24 e ss.
[88] *Ivi*, pp. 291.
[89] *Ivi*, p. 341.

Sebbene la radice immaginativa costituisca da tempo un presupposto riconosciuto nella riflessione sociopolitica di Ricœur, si rende però necessario esaminarla più da vicino.

In altre parole, dopo la pubblicazione integrale de *L'imagination*, non sarà più sufficiente sostenere che le *Conferenze* siano base o come esito di una fenomenologia della finzione. Allo stesso modo, non potremo più decretare in modo così immediato che la riflessione sociopolitica ricœuriana abbia un fondamento estetico – almeno non in modo *naif*, limitandoci cioè a riconoscere una dottrina dell'immaginazione posta alla radice dell'impiego delle categorie sociopolitiche di «ideologia» e «utopia». L'ampiezza con cui Ricœur affronta i fenomeni fondamentali dell'immaginazione esige infatti alcune precisazioni essenziali sull'articolazione dei due corsi, che ci condurranno a individuare, in un primo momento, alcune importanti differenze di approccio alla questione dell'immaginazione. Sarà così possibile cogliere la *greffe* ermeneutica sull'approccio fenomenologico anche nell'ambito di una teoria dell'immaginazione (cfr. *infra* §4.2.2), facendo emergere una produttività originaria da quella messa a tema nella teoria della finzione (cfr. *infra* §4.2.3).

4.2.1.2. Coscienza immaginativa

Come Ricœur non si stanca di ripetere nelle *Conferenze*, «ideologia» e «utopia» declinano sul piano dell'azione sociale le medesime funzioni individuate dall'analisi fenomenologica sull'immaginazione. Tuttavia, ad una comparazione più serrata fra le analisi prodotte ne *L'imagination* e nelle *Conferenze*, è chiaro che i due schemi di riflessione non siano perfettamente sovrapponibili. Li riportiamo qui per comodità:

<table>
<tr><td rowspan="4">PRESENZA</td><td colspan="2">DISTANZA CRITICA (NON-CREDENZA)</td><td rowspan="4">ASSENZA</td></tr>
<tr><td>Immagine pittorica</td><td>Finzione</td></tr>
<tr><td>Traccia</td><td>Allucinazione</td></tr>
<tr><td colspan="2">NON DISTANZA CRITICA (CREDENZA)</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td></td><td>IDEOLOGIA</td><td>UTOPIA</td></tr>
<tr><td>SIGNIFICAZIONE ORDINARIA</td><td>Distorsione del reale</td><td>Fantasmagoria del reale</td></tr>
<tr><td>SIGNIFICAZIONE DEL POTERE</td><td>Legittimazione del reale</td><td>Alternativa al reale</td></tr>
<tr><td>SIGNIFICAZIONE COSTITUTIVA</td><td>Identificazione del reale</td><td>Esplorazione del reale</td></tr>
</table>

Anche ad una lettura sommaria, si evidenzia la differenza. Taylor lo dirà chiaramente nel suo commento a *L'imagination*: «Di fatto, il corso sull'immaginazione non riprende la divisione sistematica dei diversi strati dell'immaginazione per così come è presentata nel corso sull'ideologia e utopia».[90]

Nel primo, l'analisi si fonda su due coppie di polarità — non credenza/credenza e presenza/assenza — che strutturano una riflessione sull'immaginazione a partire da una delimitazione del campo di indagine. Qui, l'interesse per la fiction nasce da un'attenzione focalizzata sulle modalità operative dell'immaginazione, mentre l'immagine pittorica (il *tableau*) resta subordinata all'analisi della finzione, come risulta evidente nella lezione conclusiva. Nel secondo schema, invece, la metodologia si orienta verso una progressiva articolazione della significazione ordinaria di ideologia e utopia, pensando la produttività immaginativa innanzitutto in termini *dialettici* alla capacità *riproduttiva* dell'immaginazione.

[90] G. Taylor, *L'oeuvre et son argument,* in P. Ricoeur, *L'imagination*, cit., pp. 431-476, in part. p. 465.

Tuttavia, non ci si potrebbe fermare a constatare una semplice divergenza tra i due approcci. Anche solo per ragioni cronologiche, è impossibile che Ricœur abbia concepito in senso radicalmente diverso le riflessioni che venivano sviluppate ne *L'imagination* e nelle *Conferenze*.

La lettura congiunta dei due schemi ne rivela infatti anche una significativa possibilità di integrazione. Le *Conferenze* ribadiscono sotto diverse forme che la «polarità dell'ideologia e dell'utopia permette d'illustrare i due versanti dell'immaginazione»; ma, allo stesso tempo, proprio la lettura de *L'imagination* permette di vedere con chiarezza che tali «due versanti» non esauriscano per Ricœur l'intero spettro dei fenomeni immaginativi. In altre parole, i due schemi soprariportati permettono di mettere in luce l'attenzione che Ricœur intende assegnare ad una teoria dell'immaginazione in quanto immaginazione *cosciente*, attraversata da distanza critica. È dunque la parte superiore dello schema proposto ne *L'imagination* che il pensatore di Valence sviluppa nelle *Conferenze*, lasciando da parte eventuali declinazioni non coscienziali e preriflessive dell'analisi sociopolitica, come potevano per esempio essere quella di Bachelard sulla nozione di immaginario e la sua ripresa dufrenniana (cfr. *supra* pp. 176 e ss.).

Difatti, la discussione del paradosso di Mannheim su cui l'intero corso si gioca,[91] esigerebbe l'ammissione di una funzione immaginativa capace di tematizzare *riflessivamente* la propria posizione: di essere, cioè, cosciente di sé. Solo se esiste la possibilità di tematizzare riflessivamente la nostra posizione come storicamente situata, sarà anche poi possibile non rimanere intrappolati nel relativismo che invalida qualunque presa di posizione critica su un dato sistema di pensiero.

Ricœur lo ricorda proprio sul finale delle lezioni, dove sottolinea che un simile paradosso esiste solo perché abbiamo capacità di autoriflessione sulle nostre posizioni e che, proprio per questo, è sempre anche possibile ridiscuterne la validità rispetto ad altre:

> Sappiamo che il paradosso di Mannheim esiste solo perché noi abbiamo la capacità di riflettere sulla nostra situazione; è questa è capacità che Habermas chiama *Selbstreflexion*. La gente non è del tutto catturata in un'ideologia anche in un altro senso, perché un linguaggio comune implica l'esistenza di uno scambio, una qualche neutralizzazione di angusti pregiudizi. Questo processo di sospetto che è iniziato da alcuni secoli fa ci ha già cambiati. Siamo molto più cauti nei confronti delle nostre convinzioni, talvolta addirittura fino al punto di mancare di coraggio; proclamiamo il nostro atteggiamento critico e di non impegno. Vorrei dire che la gente oggi è più paralizzata che cieca.[92]

È dunque, in definitiva, il ruolo principale assegnato all'intenzionalità della coscienza ad essere il fondamento fenomenologico dell'analisi ricœuriana sull'immaginazione, ponendosi come *trait d'union* di entrambi i corsi del '75.[93] Essa orienta il pensatore a discutere una struttura dell'immaginazione incentrata sulla polarità fra produzione

---

[91] Il *paradosso di Mannheim* nasce dalla constatazione che, se ogni forma di pensiero è condizionata socialmente, allora anche una sociologia della conoscenza dovrebbe essere considerata una costruzione relativa, priva di validità oggettiva. Per evitare questo esito scettico, Mannheim distingue tra relativismo assoluto e relazionismo (in K. Manheim, *Ideologia e utopia,* Il Mulino, Bologna 1999). Il primo sostiene che, essendo tutte le idee determinate storicamente, nessuna può pretendere una validità superiore alle altre, portando così all'impossibilità di ogni critica. Il secondo, invece, riconosce sì la storicità di ogni punto di vista, ma afferma che è comunque possibile comprenderli in relazione tra loro e valutare criticamente le loro implicazioni, mantenendo una consapevolezza riflessiva della posizione. Proprio Ricœur lo dirà chiaramente, sottolineando che «il paradosso di Mannheim non rappresenta l'ultima parola poiché, quando consideriamo la storia delle idee, riconosciamo che le grandi opere della letteratura e le altre discipline non sono solo espressioni dei loro tempi. Ciò che rende quelle opere grandi è la loro capacità di essere decontestualizzarsi e ricontestualizzarsi in nuovi contesti» (P. Ricœur, *Conferenze su ideologia e utopia*, cit., in part. p. 344). Per una panoramica congiunta sulle due prospettive si rimanda all'articolo sintetico, ma completo, di L. T. Sargent, «Ideology and utopia: Karl Mannheim and Paul Ricoeur», in *Journal of Political Ideologies*, 13 (3), (2008), pp. 263–273.

[92] P. Ricœur, *Conferenze su ideologia e utopia*, cit., p. 344.

[93] Vi è da sottolineare che il riconoscimento di un radicamento fenomenologico dell'analisi ricœuriana sull'immaginazione è già stato sottolineato dalla critica. Così Ascarate sulla scorta del lavoro magistrale condotto da Amalric, si è impegnata negli ultimi anni a mostrare l'impostazione fenomenologica che guida la trattazione ricœuriana dell'immaginazione e delle sue implicazioni sociali: per Ricœur, l'intuizione husserliana della *sospensione di giudizio* si «radicalizza» negli atti immaginativi e la stessa nozione di «variazione immaginativa» aiuta

e riproduzione, che si fa quadro od opera, ma che in ogni caso mantiene una coscienza di sé. Essa lo orienta poi, a partire di qui, a discutere della medesima polarità anche dal punto di vista di una possibile declinazione pratica dell'immaginazione, radicando in essa due nozioni centrali della riflessione politica: quella di «ideologia» e quella di «utopia». È quindi solo perché l'analisi ricœuriana sull'immaginazione mantiene un ruolo essenziale alla *coscienza* che essa si pone anche come fenomenologica: tanto la «distanza critica» propria dell'analisi della *fiction*, quanto la capacità di riflessione propria di un'indagine sul sociale e sul politico, fondano quest'aria fenomenologica che i due corsi del '75 fanno continuamente respirare al lettore.

Il punto ci sembra dunque decisivo.

Ciò che, infatti, la riflessione ricœuriana sull'immaginazione guadagna a questo punto è precisamente una declinazione di quella capacità di intervento sul mondo che, più sopra (cfr. *supra* §4.1.3.2), ci aveva permesso di attribuirle i caratteri propri della performatività poetico-narrativa delineata nei primi tre capitoli di questo lavoro. Nelle *Conferenze*, il carattere produttivo-performativo dell'immaginazione viene così analizzato direttamente e diffusamente: tanto in se stesso, attraverso la trasposizione delle riflessioni dedicate alla finzione a quelle dei pensatori raccolti sotto il titolo di pensatori dell'«utopia»,[94] quanto nella sua relazione con le riflessioni dedicate al potere riproduttivo dell'immagine-ritratto (*tableau*), ritrovata invece nella raccolta di pensatori dell'«ideologia».[95] Da una lettura complessiva del corso si staglia dunque qualcosa come un immaginario sociale: il *fictum* per eccellenza, in cui l'immaginazione si raccoglie attorno ad un suo potere radicalmente produttivo, incentrato su quel paradigma del «simulare» che già avevamo visto ricoprire un ruolo centrale ne *L'imagination*: un potere produttivo, cioè, che si concretizza peculiarmente nella tematizzazione dell'azione; nella capacità di farci riconoscere l'agire sociale (*ideologia*) e di trasformarlo (*utopia*).[96]

---

a strutturare la concezione ricœuriana della «finzione». (In L. Ascarate, *Imaginer selon Paul Ricœur*, cit., pp. 37-194) La ricercatrice sviluppa così, anche appoggiandosi su alcuni importanti contributi (D.-L.-D. Tiaha, «Genèse phénoménologique de la reconnaissance: La chair, l'autre et le corps propre», in *Études Ricœuriennes / Ricoeur Studies* 2 (2), (2011), pp. 146-170; e S. Geniusas, «Between Phenomenology and Hermeneutics: Paul Ricoeur's Philosophy of Imagination», in *Human Sciences,* cit.), l'idea «che il tema dell'immaginazione nel passaggio dall'eidetico al simbolico, dove si è svolto l'innesto dell'ermeneutica, continua a collocarsi nel quadro fenomenologico» (L. Ascarate, *Imaginer selon Paul Ricœur*, cit., p. 70). Ciò appurato, ci sembra invece meno condivisibile il secondo punto sottolineato da Ascarate, che tende a vedere il radicamento fenomenologico delle analisi ricœuriane sull'immaginazione «nella tradizione della Teoria Critica, ma anche della sociologia critica, della filosofia delle scienze sociali e dell'ontologia post-fondazionale del sociale» (*Ivi,* p. 197). Soprattutto, l'impostazione dichiaratamente marxista della Scuola di Francoforte ci sembra infatti mal accordarsi con il cauto riformismo – di matrice liberale – promulgato da Ricœur proprio nelle *Conferenze* e fin da subito riconosciuto dalla critica (J. Michel, *Paul Ricœur. Une philosophie de l'agir humain*, cit., pp. 266-267; J. Michel, «Le Libéralisme Politique de Paul Ricœur à l'épreuve Des Totalitarismes», cit.). Laddove questo confronto è presente (si pensi per esempio alla polemica con Habermas sulla nozione di «critica alle ideologie») essa rimane più un bersaglio critico che una dimensione fondazionale del pensiero dell'autore (P. Ricœur, *Ermeneutica e critica delle ideologie*, in P. Ricœur, *Dal testo all'azione,* cit., pp. 321-363).

[94] P. Ricœur, *Conferenze su ideologia e utopia,* cit., pp. 293-345.

[95] *Ivi*, pp. 27-292.

[96] Inevitabile qui dovere citare il celebre dialogo con Cornelius Castoriadis sulla nozione di immaginario sociale, dove i due filosofi discutono dell'importanza di una teoria dell'immaginazione nell'istituzione di una data realtà sociale. Originariamente, tale discussione fu una trasmissione di *France Culture*, andata in onda per il programma *Le bon plaisir* il 9 marzo 1985 in cui, oltre Ricœur e Castoriadis, presero anche parte Olivier Mongin e Jean-Marc Ferry (P. Ricœur, C. Castoriadis, *Dialogo sulla storia e sull'immaginario sociale*, Jaca Book, Milano 2017). In essa si vede bene come nella nozione ricœuriana di «ideologia» possiamo quindi ritrovare quello di «significato sociale immaginario» elaborata da Castoriadis. Più difficile è invece notare la convergenza – pur ricercata fra i due filosofi – fra una sorta di creazione *ex nihilo* di un immaginario (la *polis*, la democrazia) ammessa da Catoriadis e invece la sua concezione come continua trasformazione degli elementi già dati, invocata da Ricœur (in C. Castoriadis, *L'istituzione immaginaria della società*, Mimesis, Milano 2022). Curiosamente, al di là della conversazione sopracitata, un confronto diretto con le posizioni di Castoriadis è però largamente assente nella filosofia di Ricœur, obbligando la critica a ricostruirlo a posteriori. Si rimanda dunque anche in questa sede ai volumi già citati in introduzione (cfr. *supra* Introduzione): J. Michel, *Ricœur et ses contemporains*, cit.; e François Dosse, «L'imaginaire social comme moteur de l'histoire chez Ricoeur et Castoriadis», cit.; e J.-L. Amalric, «Ricœur, Castoriadis: The Productive Imagination between Mediation and Origin», cit.

Per questa via, non potrà dunque che sorgere la domanda decisiva, posta in filigrana a tutte le analisi sviluppate nelle *Conferenze*. Se, infatti, il correlato dell'immaginazione dovrà essere ritrovato peculiarmente nella possibilità di riconoscere e trasformare l'agire, cosa si dovrebbe intendere però con il termine «azione»?

È dunque così che, proprio nel momento in cui la teoria dell'immaginazione raggiunge il suo massimo grado di completezza – anche per la nostra interrogazione estetica –, emerge con forza un'esigenza ermeneutica non eludibile all'interno della trattazione ricœuriana. Lo dirà bene l'autore nell'introduzione alle *Conferenze*:

> Il processo di interpretazione non è forse tanto primitivo da essere *costitutivo* della dimensione della praxis? Se la realtà sociale non possedesse già una dimensione sociale e se, per conseguenza, una dimensione di ideologia […] non fosse costitutiva dell'esistenza sociale ma solo funzione di distorsione e di dissimulazione, allora il processo di distorsione non potrebbe nemmeno iniziare. Il processo di distorsione è innestato in una funzione simbolica. Proprio perché la struttura della vita umana sociale è già simbolica, essa può essere distorta.[97]

A prima vista, lo scontro non potrebbe essere più diretto. L'attribuzione di un carattere *pratico* all'immaginazione, capace di farcene vedere una dimensione propriamente performativa e perlopiù derivata da quell'approccio fenomenologico sviluppato ne *L'imagination*, si scontra con l'esigenza di inquadrare le analisi su ideologia e utopia all'interno di un chiaro e più generale impianto ermeneutico di riflessione, in cui l'azione (la «*praxis*») si costituisce in un «primitivo» processo di interpretazione.

Occorrerebbe, tra l'altro, ricordare che i corsi del 1975 vengono tenuti dopo la stesura di alcuni importanti saggi scritti tra il 1970 e il 1973, nei quali Ricœur afferma chiaramente la necessità di inserire l'indagine sull'immaginazione entro i confini della sua prospettiva ermeneutica. La capacità di incidere sul reale, alla quale siamo pervenuti considerato la funzione pratica dell'immaginazione, è infatti sempre pensata entro un modello che concepisce l'azione *come un testo*. Le analisi critiche finora dedicate all'immaginazione nell'opera di Ricœur, prima della pubblicazione completa del corso del 1975, hanno dunque giustamente insistito su questo ruolo ermeneutico dell'immaginazione che ricorda Kearney, rimane legata all'«arte di decifrare significati indiretti» e non al paradigma della visualità.[98]

Questo punto, dunque, ci darà da riflettere nelle prossime sezioni, poiché in esso si consuma quello che crediamo essere il problema principale di una considerazione *globale* della teoria ricœuriana dell'immaginazione: l'articolazione della trattazione fenomenologia della struttura dell'atto immaginativo, inserita all'interno di una considerazione fortemente ermeneutica della sua funzione pratica. Anticipando ciò che diremo, vorremmo dunque sottolineare che l'approccio ricœuriano all'immaginazione ci sembra così impostato: fenomenologico nella misura in cui si tratta di parlare della *struttura* dell'atto immaginativo, ermeneutico nella misura in cui si tratta di vederne la *funzione* all'interno di una teoria dell'azione.

In altre parole, per il lettore che conosca l'itinerario di riflessione ricœuriano, questa ipotesi di ricerca sembrerà chiaramente l'articolazione di una delle numerose figure dell'innesto (*greffe*) della metodologia ermeneutica sull'analisi fenomenologica: metodologia di lavoro praticata dal pensatore di Valence a partire dagli anni '60 e ripercorsa compiutamente nella prima parte di *Dal testo all'azione*.

---

[97] *Ivi*, p. 17.

[98] R. Kearney, «Paul Ricoeur and the hermeneutic imagination», cit.

Tuttavia, come abbiamo già a più riprese sottolineato, la pretesa di queste due ultime sezioni non sarà semplicemente quella i riproporre di ciò che, per la verità, è già ben esplicito nel testo ricœuriano. Piuttosto, il riconoscimento di tale *greffe* ermeneutica sulla trattazione fenomenologica dell'immaginazione servirà a mettere in luce più radicalmente quell'elemento produttivo ascritto ad un pensiero ricœuriano dell'estetica e, in seconda battuta, a vedere come in esso si fondi persino la capacità produttiva finora attribuita solo all'immaginazione.
In altre parole, si tratterà di riconoscere un elemento di produttività nel procedere filosofico ricœuriano irriducibile ad una teoria fenomenologica della finzionalità immaginativa, poiché suo fondamento – un elemento propriamente *performativo* dell'esperienza, coincidente con quel «grido e domanda»[99] che abbiamo visto salire da essa per la sua narrazione.

4.2.2. Il modello del testo

Nei corsi del '75, il radicamento testuale e linguistico delle analisi ricœuriane sull'immaginazione sembra essere un fattore onnipresente, ma del tutto funzionale alla tematizzazione della sua struttura fenomenologica.
Tuttavia, come dicevamo, prima della pubblicazione delle lezioni del 1975, la riflessione sull'immaginazione trovava spazio proprio in alcuni saggi consacrati a delineare i tratti fondamentali dell'ermeneutica ricœuriana e, in essa, il ruolo stesso per la teoria dell'immaginazione.[100]
Il punto essenziale, nel riportare queste analisi, consisterà allora nella possibilità di giustificare in modo definitivo l'impiego della categoria di *performatività* per affrontare una questione estetica in Ricœur. O, più precisamente: si tratterà di mostrare che la produttività del poetico e del racconto può sì essere ricondotta a quella dell'immaginazione, ma solo a condizione che quest'ultima venga intesa come espressione di una produttività più radicale – una produttività che, come abbiamo già visto tanto nella teoria della metafora quanto in quella del racconto, si configura come la necessità dell'evento di venire a parola.
Vorremmo dunque partire da quello che ci sembra essere il motivo fondamentale che ci permette di inquadrare in un orizzonte ermeneutico le analisi di Ricœur sull'immaginazione e, soprattutto, sulla sua capacità trasformativa: la concezione dell'azione umana *come testo*; cioè come qualcosa che l'autore considera per eccellenza soggetto a processi comprensivo-interpretativi. Ciò che ci interesserà per il momento, più che un'indagine sul plesso comprensione-interpretazione, sarà dunque la discussione di questa analogia che, in effetti costituisce il luogo di giunzione fra una teoria fenomenologica dell'immaginazione, capace al suo culmine di tematizzare la modifica dell'agire sociale, ed una teoria ermeneutica che, appunto, considera quella stessa azione come un testo. Nel

[99] P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 231 (leggermente modificata).
[100] Si tratta della parte seconda di *Dal testo all'azione*, emblematicamente intitolata *Dall'ermeneutica dei testi all'ermeneutica dell'azione*. Essa raccoglie alcuni testi elaborati fra il 1971 e il 1979, volti ad interrogare il cuore della proposta ermeneutica ricœuriana: l'azione considerata come testo (P. Ricœur, *Il modello del testo*, in P. Ricœur, *Dal testo all'azione*, cit., pp. 133-154) e il ruolo dell'immaginazione in questa teoria (P. Ricœur, *L'immaginazione nel discorso e nell'azione. Per una teoria generale* dell'immaginazione, in P. Ricœur, *Dal testo all'azione*, cit., pp. 205-228), fino al tratteggiarsi di un'etica basata sulle nozioni di «iniziativa» e «responsabilità» (P. Ricœur, *L'iniziativa*, in P. Ricœur, *Dal testo all'azione*, cit., pp. 251-267). Dal punto di vista critico questo punto è particolarmente rilevante, perché ci permette di vedere una delle molte declinazioni di quell'orizzonte ermeneutico che comunque continua tessere i numerosi confronti con le più disparate metodologie di lavoro, come ben nota Greisch lavorando sull'immagine «arboricola» dell'innesto dell'ermeneutica sulla fenomenologia (in J. Greisch, *L'itinèrance du sens*, cit., pp. 15-25; e J. Greisch, *Le Cogito herméneutique*, Vrin, Paris) e che, nello specifico caso raccoglie le analisi sulla teoria dell'immaginazione. Interessante notare peraltro, con Greisch, il posizionamento ricœuriano rispetto alla più recente proposta fenomenologico-ermeneutica di Romano: quest'ultimo, pur impegnandosi come Ricœur nel mostrare il legame fra ermeneutica e fenomenologica, non concepirebbe le due discipline come separate, ma come espressione della medesima impresa fenomenologica: l'ermeneutica non sarebbe altro che fenomenologia, nella misura in cui fa convergere la descrizione fenomenologica sotto l'idea che essa sia comprensione in senso ermeneutico (C. Romano, *L'évenmenent et le monde*, puf, Paris 2021; e C. Romano, *L'évenement et le temps*, puf, Paris 2015).

prossimo capitolo, si prenderanno invece in considerazione le implicazioni ermeneutiche di questa analogia (cfr. *infra* §5.3).

Nel celebre saggio *Il modello del testo*, Ricœur si impegna infatti nell'elaborazione di una complessa analogia fra azione e testo scritto: la testualità si pone, cioè, come paradigma esemplificativo anche per la spiegazione e la comprensione dei rapporti umani nella misura in cui fornisce un paradigma di *oggettivazione* e *autonomizzazione* del significato di un'azione rispetto al suo accadere. Esattamente così come un testo manifesta ha un contenuto indipendente (il *detto*) dal suo originario contesto enunciativo (il *dire*), l'azione sensata manifesta alcune caratteristiche che ne separano il significato dal suo originario avvenimento, rendendola per questo spiegabile e comprensibile.

Comprendere un'azione vorrà così dire comprendere l'analogo di un testo, attribuendo un compito essenzialmente ermeneutico, per esempio, a chi si occupa professionalmente di elaborare gli strumenti di tale comprensione: l'antropologo, il sociologo e persino lo storico. Non entreremo qui nella discussione di questa tesi, già ampiamente fatta oggetto di critiche filosofiche e di scienze sociali. Facendo nostra la posizione di Michel[101] ci limiteremo infatti a ricordare che tale analogia non riesce a pretendere l'universalità che Ricœur auspica, non riuscendo a giustificare l'approccio di *tutte* le metodologie adottate dalle scienze sociali. Al contrario, un'effettiva consistenza di questa analogia potrà esserci per quelle scuole di pensiero che si rifanno ad un modello di sociologia storica: una sociologia in cui il significato dell'azione può essere studiabile separatamente dal suo avvenimento. Più difficile sarebbe infatti considerare fondativa tale analogia quando l'approccio sociologico prevedesse essenziale tematizzare l'*interazione* fisica fra due o più agenti nello studio dell'azione o anche la sola *partecipazione* del sociologo al contesto d'indagine. Ciò premesso, ci sembra tuttavia che l'interesse delle analisi ricœuriane vada cercato altrove rispetto alla sola evidenziazione della loro parzialità.

Lo stesso Michel, osservava infatti come l'approccio di Ricœur «mantenga la sua promessa» proprio nella misura in cui si sforza di chiarire i rapporti tra spiegazione e comprensione dell'azione sociale.[102] Tematizzando l'autonomizzarsi della significazione come fondamento dello studio dell'agire – che appunto diveniva propriamente «*azione*» – , l'ipotesi ricœuriana consente di riconoscere come tale autonomizzazione continui a operare anche all'interno di un'impostazione più partecipativa nell'analisi dell'azione. In questa prospettiva, vorremmo allora

[101] J. Michel, *Paul Ricœur. Une philosophie de l'agir humain*, cit., pp. 232-245. Naturalmente, un genere di sociologia di stampo marcatamente partecipativo scarsamente potrebbe essere fondabile attraverso il presupposto ricœuriano della fissazione dell'azione. Così, sarebbero esclusi i notevoli risultati della sociologia di Goffman sulla nozione di «ruolo» sociale e non vi sarebbe la possibilità di interrogare l'azione senza «scendere al di là dell'essere parlante» – cioè nei suoi aspetti corporei o ambientali. D'altra parte, anche una sociologia di stampo maggiormente determinista *à la* Durkheim o Bourdieu pare essere debitamente evitata da Ricœur. La fissazione del testo, che è *come* un'azione, non implicherebbe l'impegnarci in qualcosa come l'oggettivazione del fatto sociale. Un'analisi completa di queste del rapporto intrattenuto da Ricœur con vari approcci sociologici è contenuta in S. Deprez, «Ricœur et La Sociologie», in *Revue Philosophique de Louvain* 113 (4), (2015), pp. 619-43. Nonostante il loro riconoscimento è stata però presente, negli ultimi due decenni, una grande e varia ripresa del pensiero ricœuriano all'interno delle scienze sociali. Ne dà testimonianza lo stesso volume di Michel nella misura in cui presenta tutta la sua seconda parte come dialogo fra la metodologia ermeneutica ricœuriana e l'interrogazione propria delle scienze sociali. Ne dà, però, anche testimonianza della celebre la tavola rotonda emblematicamente intitolata «L'effet Ricœur sur les sciences humaines», poi pubblicata per la rivista *Esprit* (in L. Boltanski, *et al.* «L'effet Ricœur Dans Les Sciences Humaines», in *Esprit*, 323 (3/4), (2006), pp. 40–64.) e la sua ripresa, da parte di Laurent Thévenot, nel tentativo di mostrare il dialogo possibile fra una sociologia pragmatica e le intuizioni di Ricœur circa la *capacità* di agire e la dialettica fra la nozione di «agente sociale» (*socius*) e «prossimo» (*prochain*). In L. Thévenot, «Des Institutions en Personne: Une sociologie pragmatique en dialogue avec Paul Ricœur», in *Études Ricœuriennes / Ricoeur Studies*, 3 (1), (2012), pp. 11-33; il testo di riferimento rimane infatti è Paul Ricœur, «Le *socius* et le prochain», oggi in P. Ricoeur, *Il socius e il prossimo*, in P. Ricoeur, *Storia e verità*, Costantino Marco editore, Cosenza 1991, pp. 101-116.

[102] J. Michel, *Paul Ricœur. Une philosophie de l'agir humain*, cit., p. 239.

impegnarci a mostrare quale funzione possa assumere una riflessione sulla struttura fenomenologica dell'immaginazione e, soprattutto, sull'accento posto sulla sua dimensione pratica e propriamente performativa.

4.2.2.1. L'azione sensata come un testo

In effetti, l'aspetto immaginativo gioca un ruolo fondamentale nell'articolazione di quest'analogia fra testo e azione. Per guadagnarlo alla riflessione partiamo dunque proprio dalle parole de *Il modello del testo*:

> Ciò che è fissato dalla scrittura, diciamo, è il noema del dire, il dire in quanto *detto*. In che misura possiamo dichiarare che ciò che è *fatto* è *iscritto*? Certe metafore possono aiutarci su questo punto. Noi diciamo che tale e tal altro evento ha *lasciato il segno* sul suo tempo. Parliamo di evento *che segna*.[103]

L'analogia fra testo e azione è articolata in modo abbastanza intuitivo: il dire diviene detto mediante una fissazione per tramite della scrittura, costituendo il testo come prodotto di questa fissazione. Allo stesso modo, il fare diventa fatto per tramite della sua capacità di «lasciare il segno nel proprio tempo», costituendo l'azione come il prodotto di tale fissazione. Si tratta allora, per Ricœur e per noi, di esplicitare i contorni di questa metafora del «lasciare il segno».

L'autore passa così ad individuare quattro caratteristiche essenziale di tale «lasciare il segno», le quali vengono modellate su quelle che permettono al testo stesso di autonomizzarsi rispetto all'evento di discorso:[104] il fare potrà dunque «lasciare un segno» – divenendo, cioè, propriamente «*fatto*» – se caratterizzato da un suo *contenuto identificabile* indipendente:

1. dal suo originario contesto di interazione sociale
2. dal volere intenzionale dei suoi agenti
3. dalla pertinenza rispetto alla situazione a cui si presumeva rispondesse
4. dal valore attribuitogli in una data epoca

Si comprende, dunque, come l'azione possa essere assimilata a un testo nella misura in cui condivide con esso un tratto fondamentale: l'indipendenza rispetto al contesto originario in cui si è prodotta – il discorso, nel caso del testo, e l'interazione sociale, nel caso dell'azione (punto a.). In tal senso, si potrà dunque affermare che il «lasciare il segno» proprio dell'interazione sociale diventa analogo all'atto di fissare un discorso per iscritto, trasformandolo in testo.

Questa analogia fra testo e azione viene poi articolata nei punti successivi che abbiamo riportato. In particolare, essa diviene evidente rispetto ai punti b. e c., nei quali Ricœur elabora l'idea di un'autonomizzazione del significato

---

[103] P. Ricœur, *Il modello del testo*, cit., pp. 186-187.

[104] Per completezza dovremmo notare che anche le caratteristiche che strutturano l'essere evento di un discorso vengono indagate, fondando il passaggio dal dire discorsivo al testo scritto (*ivi*, pp. 178-184): esse coincidono dunque con la sua realizzazione temporalmente presente, il costante rinvio ad un locutore, ad un oggetto di discorso e ad un interlocutore. È interessante notare che questi tratti sono già messi a fuoco nella discussione critica dell'approccio strutturalista sulla distinzione fra *langue* e *parole*, venendo ora ripresi all'interno della proposta ermeneutica e mostrando una fondamentale unità fra gli intenti autoriali della prima elaborazione ermeneutica, raccolti ne *Il conflitto delle interpretazioni* e quelli della seconda, raccolti in *Dal testo all'azione* ed *Ermeneutica*. Così, l'autore già si soffermava su questo potere di fissazione proprio della *langue* sull'atto del discorso (*parole*) nel 1967 in P. Ricœur, *La struttura e l'avvenimento*, cit., trasferendolo ora al testo. La critica, dunque, poteva ben notare che se «il testo apre un mondo possibile che si colloca a distanza dal mondo reale dell'autore così come da quello del lettore» allora «lo strutturalismo, con il suo rifiuto dell'intento autoriale e la sua enfasi sull'autonomia del testo, apre la strada a questo spostamento di attenzione nell'ermeneutica di Ricœur». In S. Davidson, *Intersectional Hermeneutics*, in S. Davidson e M.-A., Vallée (eds.), *Hermeneutics and Phenomenology in Paul Ricoeur*, Springer, Cham 2016, pp. 159-174.

dell'azione rispetto al suo svolgersi concreto, sia sul piano fattuale sia su quello morale. Riconoscere il «lasciar il segno» di un'interazione significherà, in primo luogo, ammettere che essa produce effetti non previsti dagli agenti, ma identificabili come elemento essenziale a tratteggiare *il significato* di quella stessa azione.

In secondo luogo, tale condizione di indipendenza del significato avrà impatto anche sulla considerazione di ciò che consideriamo essere l'«importanza» e la «pertinenza» di un'azione. Specificamente, Ricœur giunge infatti a sostenere che il significato di un'interazione sociale debba essere considerato *importante* indipendentemente dalla *pertinenza* che essa può ricevere nel suo contesto di produzione. Così come un testo rompe con l'immediatezza delle sue referenze discorsive, allo stesso modo un fatto «sviluppa dei significati che possono essere attualizzati o riempiti in situazioni diverse da quella in cui l'azione si è prodotta»,[105] sicché l'importanza di un fatto avrà più a che fare con il significato dell'azione, piuttosto che con la valutazione della sua pertinenza contestuale.

Avendo dunque brevemente richiamato le linee fondamentali della celebre analogia ricœuriana fra testo e azione, ci sembra però particolarmente importante soffermarci sull'ultimo punto del precedente elenco. In esso, infatti, benché l'autore non paia in questo testo dedicargli un'attenzione diffusa, crediamo che possa darsi un primo e fondamentale aiuto per articolare, a livello di un domandare ermeneutico, quel carattere di produttività immaginativa per ora sviluppato solo tramite analisi fenomenologica. Si legge:

> Il significato dell'azione umana *si rivolge*, anch'esso, a una serie indefinita di possibili «lettori». I giudici non sono i contemporanei, ma, come ha detto Hegel dopo Schiller, la storia stessa. *Weltgeschichte ist Weltgericht*. In altre parole, come un testo, così l'azione umana è un'opera aperta, il cui significato «è in sospeso».[106]

Questo breve accenno viene piegato, poche righe dopo, alla discussione di una proposta ermeneutica adatta a tematizzare la dialettica tra l'opera e la sua interpretazione.[107] Tuttavia, reputiamo che simile accenno riveli in realtà molto di più di quanto l'argomentazione ricœuriana lasci trasparire ne *Il modello del testo*. Il punto ci sembra infatti di primaria importanza, nella misura in cui con esso viene richiamata tutta la riflessione che l'autore dedica all'estetica della ricezione e a cui abbiamo già attribuito un valore essenziale tanto nel delineare una performatività specifica del racconto, quanto nel suo essere riassorbita nella discussione del carattere produttivo della finzione

---

[105] *Ivi,* p. 189.

[106] *Ivi,* p. 190.

[107] È la celebre teoria dell'«arco ermeneutico», completamento della proposta ermeneutica ricœuriana, sin dalle prime elaborazioni di *Della interpretazione* (1965). In essa l'autore afferma una nuova dialettica fra spiegare (*erklaren*) e comprendere (*verstehen*), sottraendoli alla dicotomia individuata da Dilthey. Il primo passaggio è dunque dissociare dalla nozione di «comprendere» quella di «risalire alle intenzioni dell'autore», sostituendole quella di «ricostruzione dell'intenzione del testo». Il secondo è quello di intendere la «spiegazione» non come una serie di processi esterni al linguaggio che ci danno informazioni sul testo, ma, secondo il modello strutturalista, come l'enucleazione delle relazioni fondamentali che costituiscono la significazione del testo stesso. Ciò fatto, potremmo allora dire che non sarà più necessario opporre «spiegazione» e «comprensione» di un testo – l'una soggettiva e l'altra oggettiva, l'una secondo il modello delle Scienze della Natura e la seconda delle Scienze dello Spirito – ma riconoscere che «la comprensione è interamente *mediata* dall'insieme dei procedimenti esplicativi che essa precede e accompagna», poiché entrambe mirano a lasciare emergere la «referenza del testo, vale a dire il suo potere di dispiegare un mondo» (P. Ricœur, *Il modello del testo*, cit., p. 203). Infinita sarebbe la bibliografia su questo punto. Ci limitiamo dunque solo a segnalare alcuni studi maggiori, che prendono in specifica considerazione la teoria ricœuriana dell'«arco ermeneutico». Così, una trattazione completa si può trovare in J. Greisch e R. Kearney (a cura di), *P. Ricœur. Les métamorphoses de la raison herméneutique*, cit. e, più recentemtente, in H. Darwish, *Problématique de la méthode et herméneutique du dialogue*, Presses Académiques Francophones, Balti 2017; lo stesso Busacchi insiste poi sulla proposta dell'«arco ermeneutico» come più maturo completamento di quell'ermeneutica del sospetto che animava la prima proposta del pensatore di Valence: in V. Busacchi, *Per un'ermeneutica critica*, cit.; V. Busacchi, «La via dell'ermeneutica critica», in DISCIPLINE FILOSOFICHE, 30 (2), (2020), pp. 43-45; e i suoi più completi sviluppi in V. Busacchi, *Habermas and Ricoeur's Depth Hermeneutics. From Psychoanalysis to a Critical Social Science*s, Springer, Cham 2016. In ambito inglese, rimane invece essenziale la collettanea S. Davidson, Scott, M.-A. Vallée, (a cura di), *Hermeneutics and Phenomenology in Paul Ricoeur: Between Text and Phenomenon*, cit.Per valutare la problematica eredità diltheyana sul pensiero dell'autore si rimanda invece a J. Michel, «Herméneutique et sciences humaines: l'héritage de Dilthey dans la pensée de Ricœur», in G. Marmasse R. Picardi (a cura di), *Ricœur et la pensée allemande*, Éditions du CNRS, Paris 2019, pp. 273-287.

(cfr. *supra* §4.1.3.3). In altre parole, si affaccerebbe in queste riflessioni sull'analogia fra testo e azione, quel carattere di performatività narrativa che abbiamo visto poter essere ricondotto ad una più ampia indagine sul potere produttivo dell'immaginazione.

Proprio a partire di qui, ci sembra dunque possibile intravedere un decisivo spostamento teorico operato da Ricœur. Avevamo infatti detto che tutta l'analisi ricœuriana prodotta in questo frangente fosse finalizzata ad articolare meglio la metafora del «lasciare il segno» dell'interazione sociale, divenendo così «fatto». Quello che veniva sottolineato era allora soprattutto la possibilità di «fissarsi» dell'azione, trasformandosi propriamente in «azione sensata».

Ora, tuttavia, tale «lasciar il segno» sembra anche caricarsi di un'accezione diversa da quella che insiste sull'idea di pura e semplice *fissazione* del significato. Specificamente, dovremmo infatti dire che Ricœur sembra qui spostare l'asse della sua analisi su di una fissazione del significato *che tenga in conto il ruolo dei suoi fruitori*, coerentemente a quanto aveva sostenuto in *Tempo e racconto* e, in un certo senso, anche ne *La metafora viva*. Tematizzare la capacità di «lasciare il segno» di un'interazione diviene così anche tematizzare il momento in cui essa si rivolge a noi, manifestandoci la propria produttività nei termini di coinvolgimento intersoggettivo. L'azione diverrebbe dunque sensata nella misura in cui si fa testo, assumendone però anche il tratto propriamente performativo di quest'ultimo: la costituzione del proprio significato come processo intersoggettivo di creazione della significazione, tramite cui potremmo propriamente dire che una data azione diventa significativa, degna di essere studiata e compresa.

Il punto non è evidentemente così esplicito nel testo che stiamo considerando e men che meno lo è il suo legame con gli aspetti produttivi dell'immaginazione. Tuttavia, esso può diventarlo considerando il saggio immediatamente successivo, *L'immaginazione nel testo e nell'azione*. In quel testo, infatti, viene innanzitutto richiamata l'idea che l'«esser segnato» di chiunque voglia comprendere un determinato «fatto» concorra a pieno diritto a costituirne il riconoscimento come tale. Allo stesso tempo si coglie però che un simile riconoscimento debba avvenire per via immaginativa:

> In conclusione, la possibilità di un'esperienza storica in generale risiede nella nostra capacità di rimanere esposti agli effetti della storia, per riprendere la categoria di *Wirkungsgeschichte* di Gadamer. Ma noi restiamo segnati dagli effetti della storia solamente nella misura in cui siamo capace di dilatare la nostra capacità di essere così segnati. L'immaginazione è il segreto di questa competenza.[108]

Si tratterà, cioè, innanzitutto di semantizzare il significato dell'azione umana nel suo strutturale *rivolgersi a*. Allo stesso tempo, però, si tratterà anche di cogliere che simile «rivolgersi a» è tale non solo per la sua semplice appartenenza ad un certo decorso storico degli eventi. Un fatto sociale – sembra infatti dire Ricœur – sarà tale nella misura in cui chi si propone di studiarlo riesce ad immaginare le modalità in cui quello stesso fatto segna i suoi agenti e non solo, con Gadamer, perché ne riconosce l'essere effetto di una certa tradizione. L'ammissione di una «storia degli effetti» sarebbe dunque un nulla se non si tematizzassero immaginativamente le modalità tramite cui quella stessa storia viene determinata. È necessario, infatti, che *immaginiamo* le modalità in cui gli agenti vengono segnati dalla partecipazione ad una certa azione, per comprendere come essa possa manifestare il suo carattere di fissazione – il suo darsi come azione significativa.

---

[108] P. Ricœur, *L'immaginazione nel discorso e nell'azione,* cit., p. 219.

Ci troviamo così davanti ad un punto importante per il discorso che stiamo conducendo: ne *L'immaginazione nel discorso e nell'azione*, infatti, si rende chiaro il ruolo essenziale giocato dalla produttività immaginativa all'interno di una più generale teoria ermeneutica dell'azione. E si rende chiaro in una maniera peculiare. La teoria ricœuriana dell'azione avrà infatti bisogno di una riflessione sulla capacità produttiva della finzione non in un suo punto casuale, ma precisamente per strutturare quel «rivolgersi a» che già indicavamo costituire la nervatura dell'essere performativo dell'estetica ricœuriana. Ancora una volta ribadiremmo cioè l'idea che nella teoria ricœuriana dell'immaginazione sia precisamente in gioco quello che, all'inizio della nostra ricerca, abbiamo definito performatività del racconto. Certo, non staremmo ancora giustificando *perché* Ricœur strutturi una riflessione fenomenologica sulla performatività immaginativa, per poi discuterne l'utilizzo all'interno di una teoria ermeneutica dell'azione. Nondimeno, ci accorgiamo che questo richiamo alla produttività immaginativa all'interno della teoria ermeneutica dell'azione rende manifesta la condizione sottostando alla quale possiamo comprendere l'articolazione fra l'approccio sviluppato ne *L'imagination* e nelle *Conferenze* e quello adottato in *Dal testo all'azione*. Significativo, ci sembra infatti che proprio il tema del segno e della sua capacità di «rivolgersi a» - tema esplicitamente ermeneutico – divenga ora esplicitamente legato ad una teoria dell'immaginazione; quella capacità che fin dal primo capitolo avevamo tanto ascritto ad una meditazione ricœuriana sull'estetica e sulla produttività performativa.

Sarà dunque solo riconoscendo questo orizzonte che la teoria fenomenologica dell'immaginazione e della sua specifica produttività potranno assumere un ruolo fondamentale per una teoria ermeneutica dell'azione, mostrandone il loro nesso. Affrontiamo allora più direttamente come Ricœur fa uso della sua teoria dell'immaginazione all'interno della sua discussione ermeneutica dell'azione, tenendo ben presente che proprio il carattere performativo del racconto sembra essere quello meglio esplicitabile – anche a livello ermeneutico – da una riflessione sulla produttività immaginativa.

4.2.2.2. L'azione sensata come un testo: collocare l'immaginazione

Dopo aver richiamato la trattazione che Ricœur dedica alla questione dell'immaginazione nei corsi del 1975, ci si aspetterebbe che la ripresa operatane nel 1976 ne *L'immaginazione nel discorso e nell'azione* sia una loro mera ripetizione. Ed in effetti, vengono lì richiamati i nomi che abbiamo già imparato a riconoscere come centrali per l'elaborazione della sua teoria dell'immaginazione, in particolare Ryle e Sartre, ma anche Hume o Hester. Addirittura, l'autore ripropone lì la struttura dello schema proposto all'apertura delle sue lezioni sull'immaginazione, riferendosi all'apporto di Bachelard nell'elaborare una teoria dell'immaginazione in quanto finzione.

In modo analogo, anche la descrizione della funzione pratica dell'immaginazione è poi ripercorsa richiamando tesi sulle quali abbiamo già avuto modo di soffermarci: la finzione viene così letta nel suo potere (referenziale) di ridescrizione del reale secondo possibilità nascoste, seguendo tanto le suggestioni di Dagognet quanto quelle di Goodman. Questo potere viene infine dettagliato anticipando di qualche anno le analisi di *Tempo e racconto*: la lettura della *mimesis* dell'azione nei termini della strutturazione di un intreccio narrativo.[109]

[109] Ricœur professerà nel 1976-1977, sempre a Chicago, un corso dal titolo «Théorie du discuours narratif: histoires, histoire et historicité». Poi, come ricorda Amalric (*L'imagination*, cit., pp. 392-393), nel medesimo anno l'autore consacrerà tre incontri sulla narrazione all'interno del ciclo di incontri del Seminario di via Parmentier, pubblicati sotto il titolo P. Ricœur, «Pour une théorie du discours narratif», in D. Dorian (a cura di), *La narrativité*, Edition du CNRS, Paris 1980, pp. 1-68; e P. Ricœur, «Récit fictif-récit historique», in D. Dorian (a cura di), *La narrativité*, cit., pp. 251-271. Queste elaborazioni costituiranno il nucleo pulsante delle successive elaborazioni di *Tempo e racconto*. Al di una storia editoriale tutto sommato lineare del testo, che a partire da queste elaborazioni vide le stampe a partire tra il 1983 e 1985, è interessante

A prima vista, non pare dunque esserci un approccio particolarmente innovativo alla questione dell'immaginazione in questo testo. I testi canonici che abbiamo già avuto modo di commentare vengono ripresi all'interno di una riflessione ermeneutica che fa dell'analogia di testo e azione il proprio centro. Tuttavia, accanto a questa constatazione, vi è forse un punto che merita una specifica attenzione.

Prima, infatti, di richiamare le tesi già ben note che erano state sviluppate nelle *Conferenze*,[110] l'autore si sofferma a pensare come giustificare il passaggio da un'analisi sull'immaginazione produttiva a quella che ne considera il ruolo nel discorso sociale e politico. Egli si sofferma, cioè, a pensare il passaggio che da un utilizzo ermeneutico dell'immaginazione produttiva conduce a pensare in termini ermeneutici anche quello che abbiamo visto essere il punto più avanzato della riflessione fenomenologica sull'immaginazione: la discussione delle categorie di «ideologia» e «utopia». Dice Ricœur:

> Faremo un passo decisivo in direzione dell'immaginario sociale, meditando sulle condizioni di possibilità dell'esperienza storica in generale. L'immaginazione vi è implicata nella misura in cui il campo storico dell'esperienza ha anch'esso una costituzione analogica. Questo punto merita di essere elaborato con la massima cura, poiché è qui che la teoria dell'immaginazione trascende non solo gli esempi letterari di finzione applicata all'azione, ma anche la fenomenologia della volontà in quanto principio individuale.[111]

A prima vista queste parole possono risultare criptiche, nella misura in cui una simile *costituzione analogica* dell'esperienza storica non è un elemento esplicito nei corsi del 1975: né ne *L'imagination*, né più significativamente nelle *Conferenze*. Questo passo afferma infatti che il costituirsi di un immaginario sociale – cioè l'immaginazione colta precipuamente nella sua funzione pratica ideologica e utopica – possa essere tematizzato solo nella misura in cui ne si riconosca il proprio radicamento nel «campo storico dell'esperienza». In altre parole, solo considerando la determinazione storica dell'agire sarebbe anche possibile pensarne nuove sue forme attuali. Così, riflettere su cosa possa essere considerato «utopico» o «ideologico» non solo richiederebbe la capacità di fare dialogare la proiezione di un mondo differente con quello attuale, ma di riconoscere che tale capacità esiste perché *a priori* devo poter riconoscere la relazione che le mie azioni intrattengono con quelle dei miei predecessori e dei miei successori. In altre parole, quella capacità di «essere segnati» cui si faceva riferimento poco sopra, non dovrà essere considerata come il fondamento ultimo dell'analisi sull'azione, ma dovrà anch'essa essere soggetta ad una condizione di possibilità: il riconoscere che è possibile qualcosa come una relazione con chi mi ha preceduto e con chi mi succederà. Prosegue infatti l'autore:

> Le categorie dell'azione comune rendono possibili delle relazioni specifiche tra i contemporanei, predecessori e successori […]. Ora, la connessione interna di questo flusso inglobante che noi chiamiamo storia, è subordinata non solo a queste categorie dell'azione comune (che Max Weber articola in *Economia e società*), ma ad un principio trascendentale di grado superiore che gioca lo stesso ruolo dell'«io penso», di cui Kant dice che può accompagnare tutte le mie rappresentazioni. Questo principio superiore è il principio di analogia implicato nell'atto iniziale di appaiamento tra diversi campi temporali, quelli dei nostri contemporanei, quelli dei nostri predecessori, quelli dei nostri successori.[112]

---

notare l'unitarietà del progetto ricœuriano: *L'imagination* consente di confermare non solo la dichiarata gemellarità tra *La metafora viva* e *Tempo e racconto*, ma anche l'intima connessione di quelle analisi con una teoria dell'immaginazione intesa sia come finzione, sia come motore dell'agire sociale. In tal modo, si rende ancora una volta possibile cogliere non solo le affermazioni proprie di una fenomenologia ermeneutica, ma anche la sua pratica. Gli anni '70 infatti si pongono come anno di grande fecondità per l'autore dove viene dato alle stampe *La metafora viva*, professati i due corsi di Chicago sull'immaginazione e steso una prima bozza del progetto che porterà a *Tempo e racconto*.

[110] P. Ricœur, *L'immaginazione nel discorso e nell'azione,* cit.*,* pp. 219 e ss.

[111] *Ivi,* p. 217.

[112] *Ivi,* p. 218.

Si coglie da queste righe che l'analogia a cui Ricœur fa qui riferimento è quella che mette in relazione la mia temporalità a quella dell'altro o degli altri, per questo presentandosi ad essa contemporanea, precedente o successiva. Più generalmente, dovremmo cioè dire che solo perché esiste un'analogia fra me e l'altro – «ognuno di noi può, in linea di principio, esercitare *come ogni altro* la funzione dell'"io"» – può esistere qualcosa come un'esperienza storica nella quale si radica l'utilizzo delle categorie dell'azione, e dunque anche dell'«ideologia» e dell'«utopia». Facendo dunque leva su queste considerazioni, crediamo si possa ritrovare quell'originale luogo di articolazione fra le analisi fenomenologiche sull'immaginazione e quelle che considerano ermeneuticamente l'azione come un testo. La costruzione argomentativa ricœuriana, infatti, costringe qui il lettore ad un *detour* decisivo, ponendo la questione in senso trascendentale: a quale condizione – si chiede infatti l'autore – avviene che noi possiamo essere segnati dell'azione, vedendo all'opera una certa produttività immaginativa nella tematizzazione di tale «esser segnati»? La risposta è: nel riconoscimento di una condizione di appartenenza storica, articolata tramite l'idea della comunanza – meglio, diremo poi della «somiglianza» – fra me, il mondo attuale e quello di chi mi ha preceduto e succederà. Non si tratta evidentemente di dire che ciò che accade è già accaduto o accadrà. Si tratta però di sottolineare che comprendere qualcosa come l'azione accaduta o futura, ci obbliga anche a sottostare ad una condizione di riconoscimento minimo di un comune, di una somiglianza.

Evitando dunque di riaprire il riferimento a Weber (cfr. *supra* §3.2.1, n. 59) nell'impostazione di questo ragionamento, soffermiamoci sul suo carattere trascendentale, in cui troviamo finalmente unito l'utilizzo ermeneutico della teoria dell'immaginazione e il punto estremo di una discussione fenomenologica sul suo carattere pratico: l'introduzione delle categorie di «ideologia» e «utopia».

Abbiamo infatti detto che l'articolazione di questa analogia si sostanzia attorno all'idea che posso attribuire all'altro la mia stessa esperienza, sospendendomi in un'esperienza di somiglianza con lui.[113]

Dal riconoscimento di questa condizione nascerebbe, così, la possibilità di riconoscere la specifica qualità del punto di articolazione fra l'utilizzo ermeneutico delle indagini sulla produttività immaginava e la loro precedente discussione fenomenologica. L'ordine di considerazioni qui introdotto da Ricœur, infatti, ci spinge a riflettere intorno all'idea che tanto la riconduzione fenomenologica della produttività immaginativa ad una teoria dell'azione, quanto la sua considerazione ermeneutica come analoga al testo indicano *altrove* il proprio fondamento.

L'esperienza della somiglianza sarebbe dunque quella che terrebbe insieme tanto un'analisi fenomenologica sull'immaginazione, quanto la sua funzione all'interno di una teoria che considera l'azione *come* un testo. In essa *posso immaginare* una comunanza con i miei predecessori e successori, indicando la condizione che rende possibile il fissarsi dell'azione ed ogni genere di questionamento ermeneutico: il suo rendersi *significativo*, il suo poterci *segnare*.

D'altra parte, questa esperienza della somiglianza non sarebbe in nessun modo una deduzione di ordine linguistico da me all'altro, quanto piuttosto la posizione del principio che permette quella stessa deduzione: il principio, cioè, che «*come* me, i miei contemporanei, i miei predecessori e i miei successori *possono* dire "io"» e, dunque, *per questo*,

[113] Questo termine – somiglianza – verrà esplicitamente ripreso nell'ultimo studio di *Sé come un altro*, «*Verso quale ontologia?*», dove Ricœur tenterà di articolare tre esperienze di alterità al cuore del sé: il corpo proprio, l'altro, la coscienza. In P. Ricœur, *Sé come un altro*, cit., pp. 433-473. In particolare, nella seconda esperienza di alterità, l'autore si soffermerà sulla possibilità – *contra* Levinas e Husserl – che per ammettere qualcosa come un'alterità costitutiva io non debba partire né da una prospettiva solipsistica, che considera l'altro come una mia copia, né da una che considera l'identità come mera risposta all'irruzione violenta dell'alterità dell'altro. L'esperienza della somiglianza sarebbe infatti alla base tanto di un'essenziale capacità di autodesignarsi, quanto del riconoscimento dell'essere costitutivo dell'alterità nei processi di identificazione (*ivi*, p. 451).

io posso essere segnato dalle loro *azioni*.[114] In altre parole, essa sarebbe l'ammissione di un presupposto di natura fenomenologica rispetto ad ogni successiva tematizzazione linguistico-ermeneutica, in pieno accordo con quanto veniva sostenuto – *contra* Gadamer – in *Fenomenologia ed ermeneutica: partendo da Husserl…*: «la coscienza di essere esposti agli effetti della storia (*Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*), […] non è riducibile agli aspetti propriamente linguistici della trasmissione del passato»[115] – si diceva in quel testo. Non sorprenderà dunque che ne *L'immaginazione nel discorso e nell'azione* Ricœur, pur ben lucido dell'inquadramento ermeneutico della propria analisi, approcci qui la questione della somiglianza anche secondo il modello fenomenologico della «costituzione analogica dell'altro», richiamando alcuni dei paragrafi centrali della *Quinta meditazione cartesiana* di Husserl, dove quest'ultimo «appoggia la nozione di appercezione analogica a quella di trasferimento in immaginazione».[116]

Appunto, a questo livello trascendentale si tratterà di tenere insieme la tensione ermeneutica che percorre l'esperienza della somiglianza come condizione dell'esser-segnato e il suo essere principio al di fuori del linguaggio, condizione di ogni sua strutturazione e analizzato fenomenologicamente. Tuttavia, come vedremo a breve, a questo livello trascendentale si tratterà di attribuire non solo la capacità di indicare un punto di articolazione fra due differenti metodologie di indagine, ma anche e soprattutto quella di riabilitare quella categoria di «performatività» che, progressivamente, abbiamo assorbito in una certa declinazione della produttività immaginativa. Nel riconoscere quel livello di analisi, infatti, ci si darà la possibilità di traguardare una produttività più profonda, che riguarda lo stesso darsi dell'esperienza dell'alterità, di cui quella immaginativa non sarà che un riflesso e che, da ultimo, dovremo chiamare «performativa» tanto per distinguerla da quest'ultima, quanto per rispettare l'utilizzo che Ricœur fa proprio in quel frangente delle intuizioni di Austin.

Per impostare l'argomentazione, riconduciamoci dunque ad alcuni testi che permettono finalmente di apprezzare come questo livello trascendentale di analisi possa finalmente suggerire un utilizzo proprio della nozione di *performatività*, accettando l'idea che in Ricœur essa venga ricondotta in buona parte ad una teoria dell'immaginazione, ma anche non rassegnandoci ad un suo utilizzo completamente euristico.

4.2.2.3. L'azione sensata come testo: collocare l'immaginazione, vederne il limite

Fin dal 1967, l'autore aveva dedicato un testo specifico all'interpretazione della *Quinta meditazione cartesiana* di Husserl, soffermandosi, fra le altre cose, proprio sugli aspetti che costituiscono la nozione di «apprensione analogizzante» dell'altro. Il testo, *La cinquième méditation cartésienne de Husserl*, fu originariamente edito in inglese e poi ripubblicato nella celebre collettanea *A l'école de la phénenologie*.[117]

Qui, dopo aver puntualmente ripreso i tre passaggi del ragionamento husserliano,[118] Ricœur introduce con chiarezza l'idea che l'«appercezione analogica» («appaiamento», *Paarung*) riesce nella costituzione dell'esperienza

---

114 P. Ricœur, *L'immaginazione nel discorso e nell'azione,* cit., p. 218.

115 P. Ricœur, *Fenomenologia ed ermeneutica: partendo da Husserl*, in *Dal testo all'azione*, cit., pp. 37-69, in part. p. 56.

116 P. Ricœur, *L'immaginazione nel discorso e nell'azione,* cit., p. 218. (*trad. leggermente modificata*)

117 P. Ricœur, *La cinquième méditation cartésienne de Husserl*, in P. Ricoeur, *À l'école de la phénomenologie*, Vrin, Paris 2004, pp. 233-272. Il testo venne prima pubblicato, come inedito all'interno della collettanea P. Ricœur, *Husserl. An analysis of his phenomenology,* Northwestern University Press, Evanston 2007.

118 Il discorso husserliano concepisce la costituzione dell'alterità dell'altro in tre momenti. Infatti, basandosi sulla celebre distinzione *Leib – Körper*, l'altro si presenta innanzitutto (logicamente) come un *Körper*: una cosa fra le cose. Esso, si manifesta nel mondo come si manifestano tutte le altre cose del mondo. Anzi, proprio perché così si manifesta, egli trasferisce su di me questa stessa possibilità interpretativa. Io stesso posso concepirmi come cosa fra le cose. In un secondo momento, l'altro è percepito come animato: i suoi comportamenti, il suo muoversi e interagire con il mondo diventa indice di un'originarietà. *Come me*, i movimenti concordanti della sua corporeità (*Körper*) ne indicano un'eccedenza: un'esperienza di originarietà che, come la mia, permette la manifestazione coerente e fluida di quegli stessi movimenti. Infine, dice Ricœur, la comprensione di questa originarietà, siccome non potrà mai essere esperita direttamente, può però essere avvicinata tramite l'immaginazione. La facoltà di immaginazione, infatti, permetterà all'*ego* di intendere che nella fluidità concordante dei movimenti dell'altro,

dell'altro a partire da quella del proprio, perché capace di fare leva sulla produttività immaginativa. Si tratta di un livello costitutivo, che non prende ancora in considerazione, come invece farà *L'immaginazione nel testo e nell'azione*, l'alterità dell'altro in quanto altro appratente ad un'altra epoca. Nondimeno, il punto rimane essenziale per cogliere la trasposizione che di questo ragionamento Ricœur compirà nel saggio del 1976.

> La nozione di appaiamento (*Paarung*) appare meno enigmatica, perché comparo (*pair*) l'Altro non solo alla mia esperienza attuale, ma anche a quella potenziale; immaginando cosa vedrei se fossi là, mi inoltro nell'esistenza analoga dell'altro. Così, l'immaginazione serve a «illustrare» o «presentificare» il legame associativo che la prima fase dalla costituzione dell'altro ci aveva fornito.[119]

Sarebbe così il carattere finzional-produttivo dell'immaginazione a permettere all'*ego* di intendere l'alterità dell'altro come modificazione della propria esistenza. Non si tratta di riprodurmi nell'altro, ma di *immaginarmi nelle possibilità che lui sta attualmente incarnando*, riprendendo la modalità operative dell'immaginazione. È infatti il lavorìo finzionale di quest'ultima a rendere possibile il fatto che io possa figurarmi *come se fossi nella sua spazialità*. In questo senso, allora, anche la costituzione analogica dell'esperienza storica a cui Ricœur si riferisce ne *L'immaginazione nel testo e nell'azione* implicherà un'operazione immaginifica: come quest'ultima concorre a farmi riconoscere le possibilità corporeo-spaziali dell'altro *come se* fossero le mie, così potrò pensare in senso analogico anche le possibilità che altri hanno incarnato in altre epoche.

Evidentemente, risuonano già qui le intuizioni che saranno poi riprese nella sistematizzazione ermeneutica dell'«esser segnato», permettendoci di comprendere meglio il richiamo fatto all'appercezione analogica ne *L'immaginazione nel discorso e nell'azione*. Nel testo del 1967 diverrebbe infatti chiara l'essenzialità della produttività immaginativa nella costituzione dell'alterità dell'altro a partire dalla propria sfera di proprietà: l'altro non sarebbe, cioè, una mia copia, ma incarnerebbe una gamma di possibilità che io stesso potrei incarnare. Più chiaramente dovremmo dire che l'immaginazione a cui qui Ricœur si riferisce è precisamente quella produttiva e non quella riproduttiva: l'altro non è una mia immagine, per dir così, pittorica (*tableau*), ma la mia copia finzionale (*fiction*): l'incarnazione di altre possibilità che riconosco perché, in altro contesto, potrebbero essere le mia. In questo senso, sarà dunque possibile ribadire che l'immaginazione gioca nella teoria dell'azione ricœuriana un ruolo costitutivo: il suo carattere produttivo tesse infatti il legame fra l'esperienza sociale attuale e le sue condizioni di possibilità storiche. Addirittura, Ricœur sembrerebbe infatti ammettere la presenza di un io-potenziale che colma il divario verso l'altro e che viene costitutivamente presupposto ogni qualvolta sentiamo un legame di somiglianza tanto a livello del suo esser fisicamente presente, quanto dell'esser passato di altri uomini e comunità: un *quasi*-sé che non coincide con un'immagine riproduttiva del sé, ma con le mie possibilità di azione e, per questo, riconosciute nell'altro. Nel 1976, questo ragionamento verrà così richiamato divenendo fondante per cogliere la competenza di «preservare e identificare, in tutte le relazioni con i nostri contemporanei, i nostri predecessori e i nostri successori, *l'analogia dell'ego*», sicché «la sua competenza, di conseguenza, è quella di preservare e di identificare la differenza tra il corso della storia e il corso delle cose».[120] Alla base di questo ragionamento dovremmo infatti dire che

---

deve essere presupposta un'esperienza del corpo non solo come cosa (*Körper*), ma anche come esperienza vissuta (*Leib*), *accessibile all'alter esattamente come la mia mi è accessibile in quanto ego* (*Ivi,* pp. 244-254). I paragrafi di riferimento del testo husserliano sono invece dal 48 al 54, in E. Husserl *Meditazioni cartesiane*, La scuola, Brescia 2017, pp. 182-199 (§§48-54).

[119] P. Ricœur, *L'immaginazione nel discorso e nell'azione*, cit., p. 217.

[120] P. Ricœur, *L'immaginazione nel discorso e nell'azione*, cit., p.219.

«l'appresentazione – che si costituiva all'inizio come una specie di analogia logica e appaiamento – ora diventa il trasferimento in un'altra vita grazie all'immaginazione e alla simpatia».[121]

Nulla che, in fondo, non ci aspetteremmo: in questo testo Ricœur pone già le basi per cogliere quell'integrazione fra metodologia fenomenologica ed ermeneutica nella tematizzazione del potere produttivo dell'immaginazione: l'appercezione analogica dell'altro – condizione fenomenologico-trascendentale nella comprensione dell'azione – squaderna appieno la sua potenzialità quando storicizzata, quando cioè colta come condizione della comprensione dell'azione storica e come struttura di un appartenere storico.

Se questo passaggio ci sembra particolarmente importante per cogliere la centralità della teoria ricœuriana dell'immaginazione all'interno di quella dell'azione, esso non è tuttavia solo che un momento all'interno del commento del 1967. A ben vedere, infatti, potrebbe ancora non essere del tutto chiaro il punto di articolazione fra l'approccio fenomenologico adottato nella descrizione delle operazioni dell'immaginazione e quello ermeneutico, dipendente dal suo inserimento in una teoria dell'azione considerata come testo. In particolare, potrebbe sfuggire il *perché* circa questo innesto ermeneutico su un'analisi fenomenologica che, tutto sommato, ci aveva già chiarificato l'essenziale: la condizione di possibilità del domandare storico e, più in generale, di una teoria dell'azione.

È dunque qui che la lettura del testo del 1967 ci dà un aiuto fondamentale per contestualizzare e comprendere la necessità di un'ermeneutica dell'azione, ma di un'analisi fenomenologica delle sue componenti immaginative. Proseguendo nella sua lettura, in effetti, emerge un altro aspetto decisivo della ripresa che Ricœur fa del testo husserliano: l'interazione che la riflessione sul ruolo dell'immaginazione produttiva intrattiene, già a quest'altezza cronologica, con una riflessione ermeneutica sull'insorgenza del linguaggio.

Stando al testo di Husserl è infatti chiaro che il fenomenologo tedesco abbia di mira una tematizzazione dell'alterità soprattutto a livello percettivo: l'apprensione analogica dell'alterità dell'altro rompe il «cerchio della percezione» per rivolgersi a «libere variazioni» sulla spazialità dell'altro:[122] l'*ego* è cioè un «io-posso» nel senso che si coglie come fascio di potenzialità *corporee* e *gestuali* condivise, come «se io fossi là». Tale impostazione, tuttavia, non sembra soddisfare pienamente Ricœur che la reputa più un modo per approfondire un enigma, che quello di spiegarlo: «Se è vero che l'accoppiamento del mio *hic* con il mio *illic* dell'Altro è reso meno incomprensibile attraverso la mediazione della mia esperienza potenziale («se io fossi là»), l'appaiamento rimane essenzialmente un enigma».[123]

Ciò che possiamo dunque notare è che l'introduzione dell'«appercezione analogica» e la sua articolazione in termini finzionali servirebbero più a sensibilizzare il lettore alla questione dell'alterità dell'altro, che a produrne una soluzione. Specificamente, essa verrebbe infatti introdotta, fin dal testo husserliano, perché l'impostazione fenomenologica si trova di fronte ad una problematicità insuperabile dalla sua prospettiva egologica: come concepire l'alterità dell'altro in quanto tale? Cioè, come costituire l'alterità dell'altro a partire della mia, senza tuttavia renderla una mera copia della mia?

In realtà, una soluzione diretta non c'è per Ricœur, né egli si prodigherà nel darla. Anzi, tanto più l'introduzione dell'appercezione analogica ricorda la sua insufficienza, tanto più essa risulterà efficacie.

---

[121] P. Ricœur, *La cinquième méditation cartésienne de Husserl*, cit. p. 252.
[122] *Ivi,* p. 253.
[123] *Ivi*, p. 254.

In questa prospettiva, infatti, tale strumento concettuale garantirebbe un essenziale accesso alla comprensione dell'altro, senza però mai permetterci alcun accesso diretto ad esso che, appunto, rimane radicalmente altro: comprensibile nella sua alterità.

Agli occhi di Ricœur, rimarrebbe cioè – potremmo dire – un punto cieco nella fondazione husserliana dell'alterità, che il nostro pensatore riconosce perfettamente nella sua fecondità speculativa. Ed infatti – siamo al punto essenziale dell'argomentazione – se l'introduzione dello strumento concettuale dell'appercezione analogica ci porta di fronte all'indisponibilità dell'esperienza originaria del vissuto dell'altro, essa *ci sta di fatto impegnando in un compito interpretativo della sua alterità*: un compito in cui, immaginativamente, ci sforziamo di concepire l'alterità dei suoi vissuti *come se* io potessi incarnarli, riconoscendone la strutturale preclusione. Più precisamente, dovremmo allora dire che una concezione completa del ruolo della produttività immaginativa a livello della costituzione dell'altro non è solo questione di cogliere il suo funzionamento attraverso delle variazioni immaginative in cui «io mi immagino *come se* fossi al posto dell'altro»; piuttosto, bisognerebbe anche dire che essa è possibile se riusciamo a vedere la genesi problematica della sua introduzione e a non dimenticarcene: è infatti l'indisponibilità dell'altro ad un'apprensione diretta che giustifica l'introduzione di questo strumento concettuale, dettagliandolo come eminente ed originario sforzo interpretativo. L'originarietà dell'altro alla quale Husserl e Ricœur si richiamano rimarrebbe dunque ed essenzialmente un'esperienza di interpretazione esattamente perché essa pone l'alterità dell'altro come problema: esperienza indisponibile ad un suo diretto raggiungimento. In altre parole, applicando alcune delle più recenti riflessioni sullo statuto dell'ermeneutica, dovremmo dire che la riflessione appena condotta permette di sottolineare un aspetto sovente non messo ben a tema della critica: il modello di ermeneutica che infatti Ricœur sembra mobilitare, perlomeno a livello costitutivo, non ha i caratteri di un modello interpretativo *forte*: quello in cui l'interpretazione è assunta a modello ultimo della comprensione del reale, rendendo quest'ultimo sempre pericolosamente soggetto ad una più o meno soggettiva interpretabilità. Al contrario, quella in cui si radica la figura del *cogito* ricœuriano non sarebbe la posizione di un'ontologia linguistica *à la* Gadamer, né di un'ontologia del circolo comprensione-interpretazione heideggeriana, ma quella di un interprete che sorge solo laddove esiste una problematicità di senso, preferendo non sbilanciarsi eccessivamente sulle implicazioni ontologiche del movimento interpretativo.[124] Torneremo diffusamente sullo statuto e le implicazioni di questo modello ermeneutico nel capitolo quinto del lavoro (cfr. *infra* §5.3.3).

Riconoscere questa progressione argomentativa, infatti, ci permette ora e più significativamente di cogliere anche il nesso che stavamo cercando fin dall'inizio di quest'ultima sezione. Il parallelismo fra testo e azione diviene infatti il miglior strumento concettuale per meglio strutturare l'esigenza ermeneutica davanti al limite cui un'analisi sulla produttività immaginativa ci riconduce: il testo diviene cioè paradigma del movimento interpretativo – esplicativo

[124] P. Ricœur, *Fenomenologia ed ermeneutica: partendo da Husserl*, in P. Ricœur, *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano 2016, pp. 37-70. Le parole di Ricœur, su questo punto, sono notevoli. Infatti, persino riguardo all'idea di un orizzonte di sensatezza radicato nella «linguisticità» (*Sprachlickeit*), Ricœur introdurrebbe una sfumatura. Tale orizzonte, infatti, dovrebbe essere fondato in una dimensione anche più originaria, in cui effettivamente l'esperienza si annuncerebbe *come* esprimibile linguisticamente. Data l'importanza di questa sottolineatura per l'economia del pensiero ricœuriano, riportiamo l'intera citazione: «L'ermeneutica diventa una filosofia dell'interpretazione […] solo se essa si volge alla *condizione linguistica* – alla *Sprachlichkeit* – di ogni esperienza. Ora, tale condizione linguistica ha, a sua volta il suo presupposto in una teoria generale del "senso". Bisogna supporre che l'esperienza in tutta la sua ampiezza […], abbia una dicibilità di principio. L'esperienza può essere detta, essa domanda di essere detta. Portarla al linguaggio non significa cambiarla in altra cosa ma, esprimendola e sviluppandola, farla diventare se stessa» (*ivi*, p. 53). In altre parole, ci si accorgerebbe una volta di più che la filiazione «metodologica» dell'ermeneutica ricœuriana debba essere davvero considerata nella sua torsione ontologico-linguistica «fino a un certo punto» (J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique ?,* puf, Paris 2023, p. 139).

e comprensivo – poiché esso *ribadisce l'indisponibilità ad esperire come l'altro esperisce*. Più sinteticamente: il modello del testo introdotto da Ricœur non sarebbe un modello di spiegazione assoluto, ma il *miglior* modello per risolvere quella problematicità di senso nella comprensione dell'alterità che un'analisi fenomenologica riconosce. L'autore tornerà significativamente su questo punto anche ben dopo il 1967, nel celebre testo *Per una fenomenologia ermeneutica*:

> È questa «esplicitazione intenzionale» che avvolge le due esigenze che ci sono sembrate esser in conflitto nel corso della Quinta Meditazione: da un lato il rispetto dell'alterità d'altri, dall'altro, il radicarsi di tale esperienza di trascendenza nell'esperienza primordiale. La *Auslegung*, in effetti, non fa altro che dispiegare quel surplus di senso che, nella mia esperienza, designa lo spazio vuoto d'altri.[125]

A fronte di quanto abbiamo appena detto, ci sentiremmo allora in primo luogo di ribadire che attraversare con completezza la teoria ricœuriana dell'immaginazione – riconoscendone dunque la funzione pratica –, non può coincidere con la sola rivendicazione di un approccio fenomenologico alla discussione della produttività immaginativa. Benché questa istanza sia presente, essa si scontra con il fatto che proprio la funzione pratica dell'immaginazione possa essere compresa solo se inquadrata all'interno di una teoria del testo, della sua comprensione e, da ultimo, della sua interpretazione. L'approccio fenomenologico mobilitato nella considerazione dei fenomeni immaginativi, da ultimo, manifesta una tensione ermeneutica irrisolvibile.

In secondo luogo, tuttavia, dovremmo anche ribadire la parzialità di una tesi che considera l'analisi dell'azione all'interno di un approccio solo ermeneutico. L'analogia, pur essenziale, fra testo e azione rimane un'analogia che trova nella riflessione fenomenologica sull'immaginazione il suo momento costitutivo.

Quello che dunque potremmo concludere da questa sintesi è che *la discussione completa della teoria ricœuriana dell'immaginazione ci conduce di fronte all'articolazione stessa fra l'approccio fenomenologico ed ermeneutico dell'autore*, al cuore del suo dichiarato progetto di fondazione di una «fenomenologia ermeneutica»: o perlomeno, ad uno dei suoi momenti più significativi. Una considerazione completa della teoria dell'immaginazione e del suo aspetto produttivo, infatti, mostra chiaramente che una riflessione sulla loro funzione pratica può essere fondata solo come *movimento interpretativo*. Parallelamente, una considerazione sul nesso che lega testo e azione costringe a rimandare agli aspetti finzionali della teoria dell'immaginazione che *fenomenologicamente* giustificano il nesso fra me e l'altro. Ma non è tutto. Ci sembra infatti che la sintesi appena proposta lasci emergere un punto fondamentale per la riflessione che stiamo conducendo sulla questione estetica in Ricœur e che forse è potuta apparire ora lasciata come in secondo piano da queste analisi non direttamente estetiche.

All'inizio di questo capitolo, infatti, ci chiedevamo se l'intera ipotesi del nostro lavoro non potesse essere meglio inquadrabile, in fondo, *solo* all'interno della teoria ricœuriana dell'immaginazione – peraltro esplicitamente elaborata in funzione del suo carattere produttivo. La teoria della metafora, così come quella del racconto, sembravano parlare genericamente di una produttività del linguaggio, lasciandoci il compito di una sua tematizzazione più propria. Data la preponderanza e il suo carattere esplicito, la teoria dell'immaginazione non poteva che essere il candidato principale per parlare della produttività del linguaggio poetico e del racconto, ritrovando nella sua trattazione i caratteri che nei primi capitoli ascrivevamo alla performatività dell'enunciato metaforico, del racconto e, in ultima istanza, del segno. Ed in effetti, tutta la prima parte di questo capitolo sembrava precisamente

[125] P. Ricœur, *Fenomenologia ed ermeneutica: partendo da Husserl*, cit., p. 67.

confermare questa direzione di ricerca. La nozione di «opera», luogo privilegiato in cui vedere a tema la capacità produttiva dell'immaginazione – *finzionale* – sommava in sé tanto il carattere di produzione di una novità, quanto quello di co-partecipazione del fruitore, dichiarandosi così come nozione cardine per pensare esattamente le due caratteristiche che riconoscevamo proprie di una performatività poetica e narrativa. D'altra parte, una conferma abbastanza netta di questa impostazione potevamo infine ritrovarla proprio nei saggi considerati in questa sezione, dove chiaramente la questione dell'immaginazione veniva legata a quella dell'«esser segnati» dell'azione e, tramite essa, non solo alla ripresa delle intuizioni sviluppate in seno ad un'estetica della ricezione, ma anche a quel carattere di apertura che, fin dal primo capitolo, riconoscevamo orientare una questione estetica ricœuriana attorno all'idea di produttività.

Alla fine di questo capitolo, tuttavia, ci sembra però che debba essere fatto anche un passo in più rispetto a quanto finora detto, mettendo parzialmente in discussione il riassorbimento della nozione di performatività in quella di produttività immaginativa. O, in altre parole, ci sembra che possiamo svincolare l'idea di una performatività dal suo essere completamente ipotesi *euristica* per parlare di una questione estetica in Ricœur.

Di fatti, ci accorgiamo che essa sia effettivamente tale *solo* quando si tratta di tematizzare quel momento specificamente *produttivo* cui sono soggetti metafore e racconti e, in ultima istanza, gli stessi segni. Se dunque parliamo solo di questo, non potremmo far altro che sottolineare come una questione estetica, in Ricœur, esista innanzitutto nella tematizzazione della sua teoria dell'immaginazione e, specificamente, nella tematizzazione degli aspetti produttivi di quest'ultima: metafore e racconti producono universi finzionali o hanno, come nel caso del racconto storico, una sporgenza finzionale. Proprio per questo essi mettono in moto il lavoro concretissimo dell'immaginazione, la sua capacità produttiva di farci vedere altrimenti *il reale*. Di fronte a questo, l'ipotesi di una performatività sarebbe allora solo un nome che serve per indicare una certa radicalità della produttività immaginativa, raccolta più attorno al paradigma del fare, più che a quello del vedere.

Quando però si tratta di interrogare il luogo dove questa produttività immaginativa trova fondamento, la questione si pone in termini differenti, progressivamente costringendoci ad ammettere un ulteriore livello d'analisi – costitutivo, trascendentale, forse anche ontologico. Proprio la domanda intorno ad un'articolazione fra trattazione fenomenologica ed utilizzo ermeneutico della dottrina ricœuriana dell'immaginazione lo metteva bene in luce: l'una e l'altra, per quanto mutualmente implicate e per quanto capaci di un pensiero radicale su tale produttività, dovevano essere ricondotte ad un livello più produttivamente originario, dove lo scarto segnato dall'esperienza dell'alterità costringeva e metteva in moto immaginativamente il tentativo di cogliere quella stessa alterità, fornendone interpretazioni e, per questo, garantendone un accesso solo mediato e interpretativo.

Quello che dunque ci premerà mettere in luce nella prossima sezione (cfr. *infra* §4.2.3) è che questa dimensione più fondamentale, non in se stessa immaginativa, è di fatto connotata da un pervasivo carattere di produttività: essa *fa continuamente sorgere* l'interpretazione dichiarandola come l'unica via percorribile per tematizzare tale produttività e per vederla come unica via per dire quell'alterità originaria e la sua originaria indisponibilità..

Era questo, in fondo, il punto su cui chiudevamo tutti i precedenti capitoli, ammettendo sempre l'esistenza di una struttura d'appello dell'accadere. Ora, si tratterà dunque di sistematizzare questa idea, riconoscendo che tale struttura d'appello porta il marchio di una produttività più originaria di quella messa a tema nella produzione finzionale ed immaginativa – una produttività radicalmente *performativa*.

Metodologicamente, si tratterà di recuperare uno strumento di lavoro concettuale a cui Ricœur ha dedicato alcuni importanti contributi, sempre a partire dal commento alla pagina di Husserl: la questione della *Rückfrage*, ovvero di un'analisi filosofica concepita come «interrogare a ritroso» in cui la questione del fondamento si dà come «termine intenzionale di tale rinvio», ma mai accessibile direttamente.[126] A partire da qui ritroveremo infatti le due accezioni fondamentali di ciò che stiamo intendendo attraverso questa idea di una produttività dell'accadere più originaria e più vicina all'idea di una *performatività* dell'accadere: la prima, fondamento della produttività immaginativa metaforica, si raccoglierà attorno ai problemi generati dai cosiddetti fenomeni espressivi, trovando un importante prodromo nelle analisi ricœuriane alla questione del simbolo; l'altra, fondamento della produttività immaginativo-narrativa, si raccoglierà invece attorno ai problemi generati dall'esistenza di enunciati performativi, permettendoci finalmente un uso legittimo e specifico di tale nozione anche all'interno di uno studio della pagina ricœuriana.

4.2.3. Un fondamento inaccessibile. La *Rückfrage*

L'intuizione cui siamo progressivamente giunti merita di essere affrontata direttamente. Dovremo cioè, tratteggiare specificamente i contorni di questa produttività altra, che pare essere posta da Ricœur a fondamento della produttività immaginativa, traducibile nei termini di una teoria della finzione.

Così, per delineare con precisione i contorni della questione, ci riferiremo innanzitutto ad un saggio pubblicato da Michel nel 2015, dedicato allo sviluppo della nozione husserliana di «*Rückfrage*» nella filosofia di Paul Ricœur.[127] Infatti, ci sembra che sia innanzitutto ripercorrendo la ripresa critica di questa nozione che sia anche possibile fondare i termini generali di questa produttività.

Il pensatore di Valence si confronta con la questione della *Rückfrage* («domandare a ritroso») a partire da uno dei testi più rilevanti di Edmund Husserl, ovvero *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, in cui proprio tale termine viene introdotto per pensare il rapporto tra conoscenza prescientifica del mondo e idealità scientifica. In quel contesto, la *Rückfrage* consisteva dunque in un'interrogazione retrospettiva di tali idealità (in particolare matematiche e fisico-naturali), volta a ricostruirne la derivazione a partire dalla rete di significati esperienziali pre-teoretici e non tematizzati che una certa comunità già da sempre condivide: da quello che Husserl chiama il mondo-della-vita (*Lebenswelt*).[128] La conoscenza scientifica, secondo Husserl, non era quindi destinata a nascere in modo autonomo, quanto piuttosto a radicarsi e mantenersi nel già vissuto e precompreso. In tal modo, il problema della conoscenza non poteva dunque esaurirsi in una verifica della validità degli esperimenti scientifici, ma nella chiarificazione delle condizioni mediante le quali, a partire dall'esperienza quotidiana, emergono concetti che potremmo definire «astratti». L'universalità dei concetti fondamentali delle scienze, così come le sue leggi, non doveva dunque essere intesa come qualcosa di sempiterno che l'esperimento porterebbe a emersione – una sorta di mondo dietro al mondo costituto da leggi e concetti di cui la nostra esperienza sarebbe mera derivazione. Al contrario, l'universalità che le scienze pretendono sarebbe essa stessa possibile solo all'interno di un determinato modo di esperire il mondo, in cui la sperimentazione e la matematizzazione dei rapporti si impone come *valore fondamentale* di comprensione delle cose.

---

[126] *Ibidem*.

[127] J. Michel, «Ricœur et la "Rückfrage"», in *Revue philosophique de Louvain*, 113 (1), (2015), pp. 145-162. Il testo originario dove Ricoeur si confronta con la questione è invece P. Ricœur, *L'originaire et la question-en-retour dans la Krisis de Husserl*, in P. Ricoeur, *À l'école de la phénoménologie*, Vrin, Paris 1993, pp. 361-377.

[128] E. Husserl *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale,* Il Saggiatore, Milano 2015.

In questo orizzonte, la *Rückfrage* diventa allora la metodologia critica che, tenendo conto della struttura ideale della scienza e la sua irrinunciabile pretesa di universalità, ne problematizza la genesi: interrogando il passaggio dalla dimensione pre-scientifica all'elaborazione concettuale e, soprattutto, sostituendo all'idea di universalità scientifica, l'idea di un'universalità *pre-scientifica*, dove accomunante diventa non tanto la condivisione dell'ideale scientifico, quanto di quello del mondo ordinario ed implicito.

Senza entrare nel merito della complessa discussione fenomenologica husserliana – si potrebbe infatti parlare lungamente di cosa intendere con «mondo-della-vita» e della pretesa universalità della scienza –, è quindi opportuno soffermarsi sull'utilizzo che Ricœur fa della nozione di «*Ruckfrage*».

Di fatti, si potrebbe facilmente fraintendere la *Rückfrage* come un richiamo riduzionistico a un'esperienza primordiale e mitica da cui trarrebbero origine le idealità scientifiche: derivazione delle idealità dalla *Lebenswelt* vorrebbe in questo caso dire eliminazione di ogni pretesa validità del sapere scientifico, riducibile anch'essa ad uno sfondo anteriore e più originario di interazione umana e naturale. Non è tuttavia questa un'opzione per il pensatore di Valence.

Ricœur, per evitare questa deriva, opera allora una distinzione fondamentale all'interno del dettato husserliano, assegnando alla *Rückfrage* una duplice valenza: da un lato, *strumento* metodologico che consente di affermare la priorità ontologica del mondo della vita; dall'altro, *riconoscimento* del fatto che l'universalità della scienza resta epistemologicamente prioritaria e, dunque, non derivabile dalla *Lebenswelt*. Fin da subito Ricœur pone in questi termini la questione:

> Il punto di applicazione di questa domanda a ritroso è nello stato contemporaneo delle scienze, ma non nella «scientificità» intesa nel senso di accuratezza interna (*Exaktheit*), ma nella pretesa delle scienze di trovare in se stesse il proprio fondamento e di erigere questo fondamento come misura della razionalità.[129]

E, più avanti:

> Il mondo reale ha la priorità nell'ordine ontologico. Ma l'idea di scienza ha la priorità nell'ordine epistemologico. Possiamo quindi «derivare» le idealità, nel senso che esse debbono riferirsi al mondo reale. Ma il loro requisito di validità non può essere derivato. Questo requisito si riferisce all'idea di scienza, che è originale in un senso diverso dal mondo della vita. In altre parole, viviamo in un mondo che precede qualsiasi questione di validità. Ma la questione della validità precede tutti i nostri sforzi per dare un senso alle situazioni in cui ci troviamo.[130]

La rilettura ricœuriana di Husserl si definisce quindi con chiarezza: l'idea di una scienza universale non può essere fatta derivare dalle pratiche che costituiscono il nostro mondo comune, sebbene i concetti che ne articolano il funzionamento trovino effettivamente origine in esso. Essi sono derivati da esso nel senso che ad esso e alle sue pratiche *devono essere ricondotti*. Al contrario, la loro pretesa di validità no, la quale dovrà essere analogamente concepita come originaria. In altre parole, «derivare» le idealità scientifiche dal «mondo della vita» vorrebbe da un lato ribadire che senza un'esperienza *prescientifica* del mondo non sorge quella scientifica, dall'altro, però, vuole anche dire riconoscere che la pratica scientifica intende avere una pretesa maggiore rispetto all'opinione di chi non ne condivide gli strumenti concettuali e materiali. «Riconduzione» non vorrebbe infatti dire «riduzione».

---

[129] P. Ricoeur, *À l'école de la phénoménologie*, cit., p. 363 (*trad. nostra*)
[130] *Ivi*, p. 373. (*trad. nostra*)

Il discorso ricœuriano non si arresta, tuttavia, a questa importante precisazione del discorso husserliano sul «domandare a ritroso». Eliminato il rischio di riduzionismo del sapere scientifico ad un sapere qualunque, Ricœur sembra infatti voler ora riformulare con più chiarezza la questione centrale del discorso husserliano: qual è il «mondo reale», la *Lebenswelt,* cui le idealità devono riferirsi?

In questo snodo, Ricœur prende quindi le distanze tanto dalla lettura onto-cosmologica di Merleau-Ponty quanto da quella onto-naturalistica di Patočka, orientandosi invece verso un'interpretazione decisamente storico-sociale della *Lebenswelt*, in linea con le analisi di Alfred Schutz – qui richiamato. Con le parole di Ricœur:

> Si potrebbe suggerire che il passaggio dal il mondo sensibile e il mondo assiologico sia assicurato dall'«io posso» e dall'«io agisco», che fanno del soggetto un «soggetto di affetti e di azioni». Qualunque sia la coerenza tra le due descrizioni del mondo come mondo sensibile e come mondo di valutazione. È sull'attività di valutazione che si innesta la dimensione «comunitaria» del mondo della vita. Vivere è «vivere con un altro nel mondo»; questa condizione fa dei «soggetti dell'azione» un noi potenziale, come dimostreranno le analisi di Alfred Schutz.[131]

Il «questionamento a ritroso» non condurrebbe infatti a una realtà naturale pre-culturale, bensì al mondo dell'azione quotidiana, già strutturato simbolicamente e inscritto in pratiche comunitarie e del tutto anticipatrice della sua nozione di «*mimesis* I»: essa prepara effettivamente il terreno all'elaborazione della prima delle tre accezioni di *mimesis*, anticipando l'idea di un'esperienza strutturata in termini prenarrativi. Allo stesso modo, non stupirà dunque che, mediante questa interpretazione della *Lebenswelt* husserliana, Ricœur sposti progressivamente il focus della sua riflessione dal questionamento della genesi delle idealità scientifiche a quella del sapere storico, inteso esso stesso come idealità. Esso, costituendosi in quanto narrazione, sarà infatti maggiormente capace di intrattenere un legame più diretto con un'accezione di *Lebenswelt* intesa nei termini di una strutturazione *pre*narrativa dell'agire. A differenza di Husserl, tuttavia, Ricœur compie in questo schema di ragionamento un passo ulteriore, sottolineando che il «questionamento a ritroso» di cui la *Ruckfrage* consta permette di fare vedere che le idealità della conoscenza storica (riferimenti, strutture temporali, personaggi etc…) derivano comunque da una *messa in intrigo* delle risorse pre-narrative dell'azione. In altre parole, esse non espliciterebbero direttamente gli elementi che costituiscono il «mondo-della-vita», la *Lebenswelt*: esse non ci dicono la sua struttura, come se nella scrittura storica noi trovassimo cristallizzate le reti di significati che implicitamente orientano il nostro agire; piuttosto, esse rimandano al carattere operazionale di *mimesis*: al potere stesso di messa in intrigo delle risorse *pre*narrative dell'esperienza, prima che all'emersione di queste ultime che, da ultimo, rimangono non direttamente esplicitabili. In termini ricœuriani, dovremmo dire che un «questionamento-a-ritroso» non conduce ad una visione diretta della *Lebenswelt*, ma all'operazione che fa della struttura prenarrativa della *Lebenswelt* una narrazione esplicita: ci conduce, in altre parole, al carattere *operativo* di *mimesis* II.

Il punto cruciale starebbe infatti nel concepire che, per Ricœur, la *Rückfrage* non è un accesso immediato alla struttura della *Lebenswelt*, ma un'operazione che tematizza *il suo costante darsi per mediazione, per segno*. Il mondo della vita rimane, per così dire, sullo sfondo, ma nella forma di un presupposto necessario a qualunque significazione si voglia attribuire all'agire. Dovremo dunque ribadire, con Michel, che «le procedure esplicative, le entità di riferimento e le temporalità costruite dalla scienza storica si riferiscono al mondo della vita attraverso l'intermediazione del *muthos*». O, con le parole di *Tempo e racconto*:

---

[131] *Ivi*, p. 368. (*trad. nostra*). Il testo cui si riferisce qui Ricœur è A. Schutz e T. Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, 2 voll., Utb, Berlin 2017.

> L'operazione narrativa presenta già i tratti opposti di cui la conoscenza storica raddoppia il contrasto: da un lato, nasce dalla rottura che apre il regno della favola e lo scinde dall'ordine dell'azione effettiva; dall'altro, si riferisce alla comprensione immanente dell'ordine dell'azione e delle strutture pre-narrative dell'azione efficace.[132]

Se la messa in intrigo dell'esperienza è ciò che consente alla *Rückfrage* di operare come strumento di mediazione, essa trova altresì la propria condizione nel carattere del farsi tematizzabile della *Lebenswelt*. Qui veniamo allora al punto fondamentale di questa sezione per il nostro discorso. Difatti, ammettere qualcosa come un farsi tematizzabile della *Lebenswelt* equivarrebbe a dire che tale farsi tematizzabile è possibile solo nella misura in cui *il mondo-della-vita stesso sollecita la narrazione e si offre a noi come materia narrabile*.

Nei capitoli secondo e terzo (cfr. in part. *supra* §2.3 e §3.3) avevamo già visto alcuni snodi fondamentali di questa argomentazione: metafore e racconti tematizzavano, a loro modo, la giustificazione della loro stessa esistenza in nome di una produttività dell'accadere. A livello epistemologico ci si dava poi già la possibilità di intendere questa stessa richiesta e il suo intrecciarsi con le pratiche immaginative nella ripresa che Ricœur compiva della nozione weberiana di *imputazione causale singola*. Rifacendosi a Weber, infatti, Ricœur ricordava in particolare che la costruzione e la valutazione di una certa narrazione storica presuppone sempre un uso strutturale della finzione immaginativa: quest'ultima è chiamata ad esplorare scenari alternativi plausibili rispetto ad un dato corso di eventi, al fine di valutarne il significato e l'importanza. In questo senso, si tratta allora di intendere, con Michel, che tale metodologia è una figura del questionamento a ritroso, per così come Ricœur lo rielabora a partire da Husserl: a partire da un certo corso di eventi, la produttività immaginativa valuta altri loro scenari possibili, parallelamente questionando una certa «messa in intrigo» dell'azione a fronte di altre possibili.

Questa valutazione sarà dunque possibile nella misura in cui essa stessa rimanderà ad un mondo dell'azione condivisa: alla *Lebenswelt* intesa come mondo di significati condivisi e interazioni sociali possibili.

Se dunque nella sezione precedente questo ragionamento ci serviva solo a mostrare il ruolo dell'immaginazione nella costruzione della narrazione storica (cfr. *supra* §4.2.2.2), *L'originaire et la question-en-retour dans la krisis de Husserl* ritorna sul punto, rilevandone questo aspetto di produttività. L'esplorazione immaginativa che Ricœur riprende da Weber rimane infatti del tutto finalizzata ad una al riconoscimento del *significato* di un dato evento storico, rendendoci attenti alla sua *richiesta di narrazione*: ad una sua specifica produttività che si declina nelle necessità della sua narrazione. *A ritroso*, cioè, l'esplorazione immaginativa di un dato corso di eventi lascerebbe infatti emergere anche *la necessità della sua narrazione*: ne lascia cioè emergere quel carattere di produttività che chiede narrazione e che può essere immaginativamente valutato a partire da essa.

> Se lo storico può affermare che, modificando o omettendo nel pensiero un evento singolare in un complesso di condizioni storiche, si sarebbe avuto un diverso sviluppo di eventi «riguardanti certe tensioni storiche di questo evento», allora lo storico può porre un giudizio di imputazione causale che decide del significato storico dell'evento in questione.[133]

Tale operazione, come nota Michel, costituisce allora davvero la figura più propria della *Rückfrage* ricœuriana. D'altra parte, ci sembra di dovere sottolineare che il lavorìo dell'immaginazione produttiva non sorga autonomamente, né debba essere considerato prioritario rispetto al darsi dell'evento narrato. Piuttosto, esso ci

[132] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 270.
[133] *Ivi*, p. 275.

ricondurrebbe – certo «a ritroso» – ad una produttività più originaria, riguardante la richiesta che il darsi stesso dell'esperienza può fare del suo venire ad espressione. La significazione storica, l'attribuzione di un'importanza ad un certo corso di eventi, nascerebbe infatti da questa interazione tra la richiesta narrativa dell'evento e il vaglio che di essa lo storico fa, mediante un'immaginazione finzionale alternativa: non dunque dalla narrazione stessa, come se bastasse moltiplicare le narrazioni per raggiungere l'importanza di un avvenimento, ma dall'interazione che l'esperienza *pre*narrativa ha con chi si occupa della sua ripresa narrativa.

Certo, non siamo forse ancora nella condizione di leggere la produttività della *Lebenswelt* ricœuriana nei termini di una sua propria performatività — o, almeno, non più di quanto non le si possa attribuire una produttività *espressiva*. Tuttavia, già da questa ricognizione pare emergere che l'insistenza sull'aspetto produttivo dell'immaginazione non è sufficiente ad esplicitare *tutti* gli aspetti di una riflessione sulla produttività poetica e narrativa. Lo vedremo nella prossima sezione (cfr. *infra* §4.3): la produttività poetica e narrativa si raccoglierà attorno a questioni che non sono immediatamente legabili a quella produttività immaginativa, quanto piuttosto a quella di un certo darsi dell'esperienza e dell'azione.

Soprattutto, però, da questa ricognizione emerge – crediamo – un altro punto decisivo per una ricerca che si interroga sull'articolazione di una questione estetica ricœuriana: un punto in qualche modo preparatorio a parlare direttamente di una performatività nella riflessione del nostro autore. Ammettere infatti qualcosa come una produttività della *Lebenswelt*, nella forma generalissima dell'esperienza che «richiede una narrazione», crediamo sia portarci radicalmente di fronte a quello che abbiamo riconosciuto essere il nucleo di un questionamento ricœuriano dell'estetico. Non solo, cioè, vedremmo raccogliersi nella tematizzazione di tale richiesta la capacità che il racconto di indicarla, ma anche e soprattutto l'idea di un problematico farsi segno dell'esperienza. Con Paolo D'angelo – e riprenderemo il punto nel prossimo capitolo (cfr. *infra* §5.3.2) – dovremmo, cioè, dire che se per la pagina di Ricœur si può parlare di una peculiare forma estetica semiotica, ciò si potrà anche fare solo nella considerazione di una sua intrinseca problematicità: in altre parole, non dando per scontato che l'arte e l'esperienza siano un segno, ma che esse mettano a tema precisamente questo *potersi fare* segno dell'esperienza. Crediamo allora che, in base a quanto abbiamo appena finito di dire, questo passaggio possa essere fatto anche per Ricœur, precisamente meditando sul culmine del percorso appena tratteggiato: l'ammissione di una produttività al darsi dell'esperienza, di quel mondo-della-vita che, da sempre inaccessibile direttamente, si deposita però nelle narrazioni che mirano ad articolare la richiesta di espressione dell'esperienza, facendosi per questo *problematico segno*.

Data la sua importanza, dovremo dunque tornare su questa dimensione fondativa dell'istituirsi segno come nucleo fondante per un'estetica. Essa sarà così precisamente a tema in tutto il prossimo capitolo, permettendoci peraltro un decisivo allargamento d'orizzonte rispetto alla proposta ricœuriana.

Per ora, il suo richiamo ci è piuttosto servito per ribadire anche in questo contesto – non più direttamente interessato all'articolarsi di una teoria dell'immaginazione – la possibilità di parlare di una questione estetica ricœuriana, proiettandoci verso la tematizzazione specifica di questa produttività più originaria attribuita al mondo-della-vita. Ci sembra infatti che quest'ultima possa e debba essere innanzitutto tematizzata all'interno di un'estetica, tanto quando la consideriamo in generale, nel suo valore fondativo per la sua declinazione semiotica, quanto in particolare, quando ne consideriamo la modalità specifica di articolarsi secondo due sue nozioni centrali: *espressività* e *performatività*.

4.3. Una produttività più originaria

Seguendo il filo di quanto finora detto, tematizzeremo ora due declinazioni di quella che abbiamo appena definito essere una produttività più originaria nella tematizzazione ricœuriana dell'estetico, capace di strutturare il senso stesso del procedere filosofico dell'autore: un procedere che tenta di integrare l'analisi fenomenologica della *Lebenswelt* con il suo questionamento tipicamente ermeneutico, interrogando il senso del suo emergere a livello linguistico e narrativo.

In modo piuttosto classico, ci riferiremo dunque innanzitutto alla teoria ricœuriana del simbolo, laddove l'autore riflette esplicitamente sull'innesto dell'approccio ermeneutico nelle analisi fenomenologiche sviluppate negli anni '50 e '60. Il nostro intento sarà, in particolare, quello di mostrare come la produttività che il simbolo tematizza *per se* debba essere compresa all'interno di una teoria del significato che assume il segno come propria unità di base. Da questo punto di vista non si tratterà ancora di parlare di *performatività* in senso stretto. Si tratterà però di compiere un passaggio decisivo verso di essa, intravedendo un modo di concepire una produttività differente da quella immaginativa e fondativa rispetto a quella che avevamo tematizzato riflettendo sul carattere di apertura intenzionale del segno.

D'altra parte, vorremmo infatti spingerci a sottolineare come, oltre a questo percorso canonico intorno alla nozione di «simbolo», esista in Ricœur l'esigenza di pensare più propriamente l'idea stessa di un significato che si fa azione, rileggendo in modo specifico le intuizioni austinane e searliane sul «performativo». Alcuni importanti testi degli anni Settanta, e in particolare *La semantica dell'azione*, ci daranno questa possibilità.

Nel complesso, vorremmo dunque proporre un'idea molto ampia di produttività, generalmente performativa nella misura in cui si tratta di opporla alla produttività immaginativa, ma anche specificamente, nella misura in cui si tratta di vedere che in questa riflessione la ripresa delle tesi di Austin e Searle gioca un ruolo importante. Peraltro, si tratterà di vedere che ciò che un'analisi ricœuriana del simbolo mette a tema potrebbe, sotto uno specifico aspetto e indipendentemente dagli sviluppi ricœuriani, avvicinarsi all'idea fondamentale che soggiace all'introduzione della categoria di performativo: un significato che si fa evento, alla cui verità o falsità è sostituita l'efficacia contestuale. Ma procediamo con ordine.

4.3.1. Simbolo

4.3.1.1. Simbolo ed espressività

Il primo interessamento alla questione del simbolo, per Ricœur, coincide con l'elaborazione finale della sua stessa filosofia della volontà, nel 1960. Essendo molto nota l'impostazione che Ricœur adotta in quel testo, ci limitiamo dunque qui a richiamarne alcuni suoi saspetti fondamentali, per poi concentrarci sul modo in cui essa mette a tema uno specifico carattere produttivo.

L'interessamento a tale questione, infatti, presenta fin da subito per Ricœur una caratteristica decisiva: la possibilità di proseguire una riflessione filosofica là dove l'esperienza sembra sottrarsi a ogni forma di razionalizzazione, e dunque a ogni tentativo di concettualizzazione.[134]

[134]È il finale di *Finitudine e colpa* a ricordare che solo una filosofia che interroga il simbolo scopre la «situazione dell'uomo nel cuore dell'essere» (in P. Ricœur, *Finitudine e colpa*, cit., pp. 623-634). Brezzi e Jervolino riconoscono il punto: l'interrogazione sul simbolo è l'estremo tentativo di tematizzare l'atto volontario, anche nel suo manifestarsi *in quanto irrazionale*: «il pensiero speculativo, per essenza riflessivo e razionale, trova innanzi a sé un atto per essenza irrazionale e impenetrabile. La ragione ermeneutica, tuttavia, mediante un approccio indiretto, ma attento alle infinite risonanze, può accedere al dire simbolico e mitico, ad un dire ricco di senso, che si offre alla intelligenza filosofica»; in

Così, secondo il filosofo, tematizzare la struttura intenzionale del simbolo è necessario perché solo attraverso di essa l'essere umano può esprimere l'essenza della volontà quando diventa malvagia. Se infatti ammettiamo l'essere irrazionale di quest'ultima, dovremmo anche ammettere che una sua tematizzazione rimane esclusa dal sapere razionale e filosofico. Essa andrà, cioè, affrontata altrimenti – appunto con la discussione degli elementi che strutturano un sapere extra-filosofico su di esso. Proprio per questo Ricœur si impegnerà, nella seconda parte di *Finitudine e colpa*, a riportare una serie di miti e simboli con i quali l'uomo ha detto la sua possibilità di compiere il male – la caduta, la macchia, l'esilio etc. – in una vera a propria «empirica» dell'azione malvagia.

A livello teorico dovremmo, cioè, dire che il simbolo si presenta come un passaggio obbligato per ogni discorso che voglia interrogare non semplicemente la *possibilità* del male, ma la sua effettività. In questa prospettiva, attraversare quindi empiricamente la «foresta dei simboli» con cui l'uomo ha cercato di dire la volontà malvagia appare, agli occhi di Ricœur, l'unico percorso in grado di avvicinarsi all'essenza di tale volontà, che si sottrae a una spiegazione razionale – e dunque filosofica, nel senso più stretto del termine – delle condizioni che rendono possibile il male.

Non si tratta, tuttavia, di attribuire *per se* un carattere di irrazionalità alla struttura intenzionale dei simboli; piuttosto, bisognerà semplicemente considerare la loro configurazione come più adeguata a intercettare l'essenza irrazionale dell'azione malvagia, proprio perché radicata nella contingenza del loro darsi culturale e materiale.[135] È infatti l'indagine simbolica che consente di articolare la comprensione dell'azione malvagia all'interno di una riflessione più ampia sulla volontà, la quale fino a quel momento si era affidata a un paradigma fenomenologico e trascendentale, ma che ora non può che trovarsi in scacco.

La celebre formula «il simbolo dà a pensare»[136] sancisce dunque più la posizione di un problema che la sua soluzione, nella misura in cui sottolinea il fatto che una tematizzazione del male resiste alle maglie della razionalità, richiamando altro genere di riflessione.

Con le parole di Ricœur: «la riflessione pura non fa appello al mito, né al simbolo»; purtuttavia, si tratta di chiedersi come sia possibile, «dopo questa rottura, riprendere la riflessione pura, arricchita però di tutto l'acquisto avuto dalla conoscenza simbolica sul male».[137]

A fronte di ciò, ci sembra allora di poter ipotizzare che Ricœur individui nei simboli, innanzitutto, un aspetto di *produttiva resistenza*, decisivo anche per l'indagine che stiamo qui conducendo: resistenza all'inquadramento logico-categoriale proprio della riflessione filosofica, ma proprio per questo capace di richiederne lo sforzo speculativo e

---

F. Brezzi, *Introduzione a Ricoeur*, Laterza, Bari 2006, p. 10. Altro approccio essenziale alla questione mi sembra poi essere il lavoro di Vinicio Busacchi, che declina questo passaggio metodologico della riflessione dell'autore riequilibrando il suo valore etico-antropologico, con quello propriamente teoretico. Nel simbolo, Ricoeur vedrebbe la possibilità di sviluppare un'ermeneutica ontologica sull'«inatteso terreno della coscienza» (in V. Busacchi, *Per un'ermeneutica critica. Saggi su Paul Ricoeur*, cit., pp.32-38, con ulteriore bibliografia). Infine, andrebbero aggiunti a questa panoramica della critica italiana i lavori di O. Aime e R. Maiolini, i quali – come nota M. Salvioli – mettono, fin da subito, la svolta ricœuriana sul simbolo con altri aspetti del suo pensiero e, in particolare, la riflessione sul paradigma del testo e dell'azione. In O. Aime, *Senso e essere. La filosofia riflessiva* di Paul Ricoeur, Cittadella, Assisi 2007, p. 766 e R. Maiolini, *Tra fiducia esistenziale e fede in Dio. L'originaria struttura affettivo-simbolica della coscienza credente*, Glossa, Milano 2005, pp. 274-382; entrambi citati in M. Salvioli, «Il simbolo nella fenomenologia ermeneutica di Paul Ricœur», in *Divus Thomas*, 112 (2), (2009), pp. 15-16.

[135] P. Ricœur, *Finitudine e colpa*, cit., pp. 247-248. Per un'interessante disamina dal punto di vista storico della posizione di Ricoeur, si confronti almeno F. Righetti, *Il problema della confessione del male: antropologia di Paul Ricoeur e le sue fonti filosofico-religiose*, in «Dialeghestai. Rivista telematica di filosofia», 14, (2013), disponibile all'indirizzo https://mondodomani.org/dialeghestai/.

[136] La formula, prima di essere ripresa nell'ultimo capitolo di *Filosofia della volontà,* appare per la prima volta in P. Ricoeur, «Le symbole donne à penser», in *Esprit*, 7-8, (1959), pp. 60-76. È presente una traduzione italiana dell'articolo in P. Ricœur, *Il simbolo dà a pensare*, Morcelliana, Brescia 2025.

[137] P. Ricoeur, *Finitudine e colpa*, cit., p. 247.

comprensivo da cui scaturisce il conflitto delle interpretazioni.[138] Tre momenti, in particolare, sarebbero quelli che caratterizzano tale resistenza, rendendone più precisa l'idea: nella loro comprensione, infatti, viene tematizzato un sapere che sfida la pretesa universalità della riflessione, chiamata ora a confrontarsi a) con la contingenza della materialità del simbolo, b) della cultura che lo produce, c) e dell'interpretazione, in conflitto con altre, che lo comprende.[139] In altre parole, il simbolo rimane produttivo perché ci obbliga a tematizzare nel suo carattere materiale, culturale e interpretativo uno «scacco» e un continuo «sforzo» all'interno di un inquadramento riflessivo.[140] Non a caso, la struttura intenzionale propria dei simboli che Ricœur individuerà di lì a pochi anni, nel 1965, sarà quella del «senso doppio»: vi è simbolo quando un senso secondario o figurato si cela in quello primario o letterale, in modo tale che comprendere quest'ultimo voglia contestualmente dire anche accorgersi di quel primo. È noto che, a fronte di ciò, la proposta di Ricœur sarà quella di percorrere la via dell'elaborazione di una via «lunga» dell'ermeneutica, attenta alla tematizzazione del contrapporsi fra ipotesi interpretative differenti rispetto ad un medesimo linguaggio simbolico, come *Della interpretazione* e *Il conflitto delle interpretazioni* mettono bene a tema.[141] In

---

[138] È importante notare, come bene nota Martinengo, che l'interessamento ricœuriano alla questione del simbolo, procede di pari passo con la critica all'*ego cogito* cartesiano e alla sua autoposizione: la coscienza, cioè, non si riscoprirebbe come padrona del mondo e dei suoi significati, poiché non in essa né nella sua eventuale indubitabilità essi sarebbero fondati. Piuttosto «fare filosofia significa comprendere e interpretare i «segni esteriori» che il soggetto deposita nella memoria e nell'immaginario sociale», restituendolo solo in filigrana a quegli stessi segni – produzioni culturali, sociali, individuali – che egli lascia nel mondo. Si tratta, con evidente richiamo a Kant, di «una seconda rivoluzione copernicana»: i simboli divengono per Ricoeur il modo per *ripensare* la soggettività stessa, poiché non solo essi sono degni oggetti di studio antropologico, ma anche perché divengono propriamente *figura della stessa soggettività*, la quale si pone solo in quanto *coscienza simbolica*. In A. Martinengo, *Filosofie della metafora*, cit., pp. 54-76. Per un approfondimento generale sulla questione del *cogito* in Ricoeur, rimane essenziale D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur,* cit., in part. pp.97-113; a cui si aggiungono, con riferimento specifico al rapporto fra simbolo e soggettività, almeno le due opere di J. Greisch rispettivamente sulla questione del *cogito* in alcuni pensatori ermeneutici e sulla cosiddetta «via lunga» dei simboli. In J. Greisch, «Descartes selon l'ordre de la raison herméneutique. Le "moment cartésien" chez Michel Henry, Martin Heidegger, et Paul Ricoeur», in *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 73 (4), (1989), pp.529-548 e J. Greisch, *Paul. Ricoeur. L'itinérance du sens,* Millon, Grenoble 2001, in part. pp. 89-112; ma anche, più recentemente F. Pazzelli, «Il Cogito «ferito». Il lungo cammino del soggetto nell'ermeneutica di Paul Ricœur», in *Bollettino della società filosofica italiana*, 1 (2020), pp. 55-72. Sull'importanza del costante rimando alla filosofia kantiana si rimanda a R. Nebuloni, *Riflessività e coscienza simbolica,* Vita e Pensiero, Milano 2006, pp. 332-333; M. J.-R. Kenzo, *Dialectic of Sedimentation and Innovation: Paul Ricoeur on creativity after the subject,* Peter Lang, New York 2009, pp.100-103; e L. Tangelyi, *Der Zwitterbegriff Lebensgeschichte,* Fink, München 1998, pp. 118-121. Da ultimo, per sviluppare completamente le implicazioni filosofiche del mantenimento della figura del *cogito* all'interno di una riflessione ermeneutica, rimane essenziale la lettura delle opere di F. Brezzi, *Filosofia e interpretazione. Saggi sull'ermeneutica restauratrice di Paul Ricoeur,* cit.; e A. Martinengo, *Il pensiero incompiuto. Ermeneutica, ragione, ricostruzione in Paul Ricoeur,* Aliberti, Reggio Emilia 2008.

[139] In P. Ricœur, *Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica II*, in P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 333.

[140] Tengo qui sottotraccia la distinzione che lo stesso Ricoeur fa fra simbolo e allegoria, laddove quest'ultima sarebbe caratterizzata da una struttura intenzionale di senso duplice, ma, al contrario del simbolo, farebbe vivere solamente un movimento che dal senso letterale conduce a quello secondario. In altre parole, l'allegoria sarebbe interessata al raggiungimento del solo senso ulteriore che, in se stesso, annulla successivamente quel senso letterale da cui è scaturita. In P. Ricœur, *Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica I*, cit., p. 306. Per una disamina interessante di questo punto, anche in relazione rispetto alla pagina hegeliana (G. W. F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Laterza, Bari 2002, par.562 e G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica,* Laterza, Bari 2000, sez. III) che tende a confondere simbolo e allegoria, rimando a V. Melchiorre, *L'immaginazione simbolica,* il Mulino, Bologna 1972, pp.7-76, in part. n. 59; E. Franzini, *I simboli e l'invisibile*, il Saggiatore, Milano 2008, in part. pp.229-245. Per una trattazione interna alla pagina ricœuriana rimane invece fondamentale L. Possati, *Ricœur face à l'analogie. Entre théologie et déconstruction*, L'Harmattan, Paris 2012.

[141] Su questo punto specifico vi è un dibattito all'interno della critica, riportato in modo puntuale dal saggio di M. Salvioli, *Il simbolo nella fenomenologia ermeneutica di Paul Ricoeur,* cit., pp.14-21. Per molti anni, almeno in Italia, è stata infatti decisiva l'interpretazione presentata da D. Jervolino rispetto alla presenza di tre «paradigmi» teoretici nell'opera di Ricoeur: il simbolo, il testo e la traduzione. In essi, l'autore riconosce una certa propedeuticità che permetterebbe di ritrovare, nell'ultimo dei tre paradigmi, la compiutezza del pensiero dell'autore. L'idea sarebbe sostenuta dallo stesso Ricoeur che ricorda come il simbolo sia una «sorta di tappa tra il riconoscimento molto generale del carattere linguistico dell'esperienza e la definizione più tecnica dell'ermeneutica in termini d'interpretazione testuale» (P. Ricœur, *Dell'interpretazione*, in P. Ricœur, *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano 1989, pp. 11-34). Anche altri studiosi hanno sottolineato un carattere progressivo della filosofia dell'autore, secondo la quale ogni elemento di analisi conduceva al successivo. Così O. Aime e J. B. Thomson individuano simbolo, testo e azione come tripartizione all'interno dell'opera dell'autore. Rispettivamente in O. Aime, *Senso ed essere*, cit., p. 766; e in P. Ricœur, *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language Action and Interpretation,* Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 31. Sarebbe dunque legittimata un'indagine critica spostata sul paradigma del testo e sostanzialmente dimentica della riflessione sul simbolo, in quanto quest'ultimo solo una tappa di un cammino ben più ampio dedicato al linguaggio. A questa impostazione si oppone proprio il saggio di Salvioli. Egli, infatti, riesce a mostrare che l'opera di Ricoeur presenta certo una progressività nelle sue indagini, ma una progressività tale che la questione del simbolo non ne possa rimanere solo una «tappa». I due testi ricœuriani del 1975 e 1982 lo mostrano, ricordando che la stessa matrice del linguaggio, sarebbe simbolica: «La forza *euristica*, *riconfigurativa* del nostro linguaggio è sempre disponibile se vi attingiamo creativamente, perché conservata dalla profonda inesauribilità dei simboli e innovata dal motore ermeneutico costituito dalla metafora rispetto al vocabolario e dall'atto di lettura rispetto al racconto». In M. Salvioli, *Il simbolo nella fenomenologia ermeneutica di Paul Ricoeur*, cit., p.

Della interpretazione, in particolare, questo percorso sarà emblematicamente chiarificato rispetto alla pagina freudiana, legando la struttura intenzionale dei simboli a un doppio movimento interpretativo: i simboli richiederebbero infatti l'integrazione dialettica fra un movimento interpretativo archeologico, volto a riportare alla luce la stratificazione di senso che il simbolo custodisce ed uno movimento teleologico, orientato all'appropriazione del senso nel presente dell'interpretazione. Torneremo a breve su questi sviluppi (cfr. *infra* §4.3.1.2).

Per ora, ci sembra infatti necessario rimanere ancorati a quanto dicevamo in apertura, sottolineando l'idea che la genesi della proposta ermeneutica ricœuriana sia sostanzialmente legata a questa *produttività* del simbolo, ora più adeguatamente caratterizzabile.

In effetti, già in *Finitudine e colpa*, alle tre caratteristiche di problematicità sopra ricordate, Ricœur affiancava anche una capacità positiva del simbolo. Egli, sembrava cioè già a quel tempo voler controbilanciare lo «scacco» che il pensiero simbolico dà alla riflessione, insistendo sull'idea che i simboli sono tali perché mettono a tema una «risonanza cosmica nella coscienza psicologica» ponendosi «all'origine dell'essere parlante dell'uomo»[142]. Ne *Il conflitto delle interpretazioni*, Ricœur si spingeva poi anche più oltre, producendo una prima sistematizzazione di questa intuizione.

Nei due testi dedicati, *Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica* I e II, l'autore riconosceva infatti che tale «risonanza» debba essere letta nei termini di una vera e propria comunicabilità fra l'esperienza materiale dell'uomo nel cosmo e la sua rielaborazione linguistica. Con Ricœur: «su questa intenzionalità prima si edifica un'intenzionalità seconda che, attraverso la macchia materiale, la deviazione dello spazio, l'esperienza del peso, punta ad una certa situazione dell'uomo nel sacro».[143] La struttura intenzionale del simbolo si specificava dunque, in quel testo, in questa direzione: mostrare l'interconnessione di due livelli di senso in nome di una comunicabilità *espressiva* del mondo.

Si tratta di un punto importante tanto per la pagina ricœuriana, quanto per il nostro discorso sulla questione estetica nella sua riflessione. Rilevare questa comunicabilità, infatti, ci permette finalmente di dire che *la produttività originaria tematizzata dal simbolo è innanzitutto quella dell'espressività del mondo* che l'immaginazione, ma solo successivamente, potrà poi tradurre nei termini di variazioni finzionali o della polisemia del linguaggio.

Certo, per Ricœur si tratta di interrogare questa espressività, all'inizio, soprattutto all'interno dei confini di una ricerca derivata dagli studi di fenomenologia della religione di Eliade, Van Leeuw e dal suo stesso approccio all'elaborazione di una filosofia della volontà. Tuttavia, ci sembra che essa rimanga comunque valida anche oltre i confini d'indagine sul sacro e sul religioso, portando l'autore a riformulare fin da subito la questione del simbolo e della sua produttività in termini più generali di quelli ristretti ad un'indagine solo religiosa. Proprio nei due testi dedicati all'ermeneutica dei simboli, l'autore si affrettava infine a riprendere la struttura del simbolo non solo come caso emblematico di una fenomenologia della religione, ma di una più generale filosofia della riflessione:

> Opacità, contingenza culturale, dipendenza dalla decifrazione problematica, tali sono le tre deficienze del simbolo di fronte all'ideale di chiarezza, di necessità e di scientificità della riflessione […]. La prima parte di questa esposizione sarà consacrata all'opposizione massima nel campo della ermeneutica, ovvero all'opposizione tra la fenomenologia della religione e

55. Per un'analisi completa sul tema del simbolo, nella medesima direzione di Salvioli, rimandiamo poi a J. L. Amalric, «Símbolo, métafora e nrrativa: o estatuto do fictional em Ricœur», in R. Wu e C. Reichert do Nascimento (a cura di), *Pensar Ricœur: vida narração*, Edições Clarinete, Porto Alegre 2016, p. 131-167.

142 In P. Ricœur, *Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica II*, cit., p. 333.

143 P. Ricœur, *Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica I,* p. 305.

> l'interpretazione psicoanalitica della religione. Il nostro compito sarà poi di mostrare la necessità di questa opposizione all'interno di una filosofia della riflessione.[144]

Considerata questa pretesa generalità, è allora necessario insistere sul fatto che l'analisi ricœuriana del simbolo apra effettivamente alla possibilità di pensare una forma di produttività narrativa fondata prelinguisticamente sulla comunicabilità tra l'esperienza del mondo e le sue modalità di espressione linguistica, più originaria rispetto a quella tematizzata da un'indagine sull'immaginazione e sui suoi prodotti finzionali. In altri termini – e guardando la questione da un'altra angolatura – questa produttività si identifica con il problema stesso dell'espressività del mondo: il fatto, cioè, che esso non ci si presenti mai in maniera neutrale, ma sempre come dotato della capacità di esprimere l'esperienza dell'uomo e della sua esistenza, financo quella del male. Già a questa altezza cronologica è dunque la riflessione di Bachelard – puntualmente richiamato – quella alla quale l'autore si riferisce per pensare una simile comunicatività propria dei fenomeni espressivi, da cui scaturirebbe la loro fissazione in termini simbolici e, poi, linguistici.

Certo, come anticipavamo in apertura a questa sezione, non potremmo dire che si tratti qui di una vera e propria intuizione circa un carattere *performativo* dell'esperienza o anche dell'azione. In gioco, vi sarebbe piuttosto la dimensione espressiva del cosmo, la sua capacità di darsi in modo significativo anche al di là del linguaggio e, anzi, come suo produttivo fondamento. Nondimeno, crediamo che Ricœur colga qui un aspetto fondamentale di ciò che poi considereremo essere fondante nel delineare i contorni di un utilizzo proprio della nozione di «performatività». Nell'idea di una mutua comunicabilità, infatti, non si tratta di mettere a tema qualcosa come un'*espressione* del cosmo, quanto semmai una sua *espressività*. La differenza è rilevante. Non si tratta, infatti, di tradurre qualcosa come un linguaggio del mondo nel linguaggio della significazione umana, come se avessimo a che fare con due universi separati e come se il linguaggio dell'uomo, quando divenisse simbolico, fosse espressione di quello del mondo. Non si tratta, cioè, di avere a che fare con una sostanza, il mondo, i cui fenomeni noi esprimeremmo poi in termini simbolici. Piuttosto – ed è il punto decisivo – avremmo a che fare con il contrario: da alcune pratiche sorgono i simboli, nel senso che in esse vengono portati al centro dell'attenzione fenomeni di frontiera – espressivi, appunto – in cui il *sentire* stesso si fa propriamente significativo e il significato coincide con questo stesso sentire. Questo, come vedremo, sarà alla base di una teoria della performatività: il pensiero di una zona dell'esperienza dove il suo significato non è ancora un'entità oggettificata e riproducibile in altro contesto, ma risulta schiacciata su quello stesso contesto. Ricœur, canonicamente, fa così l'esempio di tre luoghi di emergenza di tali esperienze: il religioso, dove i simboli nascono in «comportamenti molto complessi»; lo psicanalitico dove il simbolo «esita sulla linea di confine fra *bios* e *logos*»; e il poetico, dove il simbolo crea un *mood*, crea uno «stato d'animo».[145] Noi, oltre a questi, potremmo anche spingerci ad annoverare altri fenomeni espressivi, che riguardano per esempio l'attribuzione di predicati umani (la rabbia, la serenità etc.…) a cose del mondo (il rosso, un tramonto etc.…), decretando così zone dell'esperienza dove la significazione si fa effettivamente contestuale: dove, cioè, quell'universo di significati astratti e astraibili dai propri contesti si applica al nostro sentire, confondendovisi.

[144] P. Ricœur, *Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica II*, p. 333.
[145] P. Ricœur, *Parola e simbolo*, in P. Ricœur, *Filosofia del linguaggio*, Guerini e Associati, Milano 1993, pp. 143-168, in part. pp. 155 e ss.

A fronte di ciò, il punto sviluppato da Ricœur sarà dunque quello di tradurre questa intuizione intorno all'espressività del cosmo in una sistematizzazione coerente con la sua proposta ermeneutica, anche a costo di perderne alcune sfumature essenziali.

La questione raggiungerà così una sua più chiara stabilizzazione nel saggio dedicato a Freud, *Della interpretazione*, dove Ricœur riconosceva una volta per tutte la tensione linguistica di tale produttività, ammettendone però al contempo il suo radicamento in una dimensione espressiva e prelinguistica dell'esistenza. Dice Ricœur:

> Il problema del simbolo si è reso uguale al problema stesso del linguaggio. Nulla è simbolico prima che uomo parli, anche se la potenza del simbolo *affonda le sue radici più nel profondo, nell'espressività del cosmo, nel voler-dire del desiderio, nella varietà immaginativa dei soggetti*. Ma, ogni volta, è nel linguaggio che il cosmo, il desiderio, l'immaginario, pervengono a parola[146]. (*corsivi nostri*)

Non sarà senza conseguenze questo passaggio, soprattutto per quanto riguarda questo interesse al radicamento linguistico dei fenomeni espressivi. Vi torneremo nella prossima sezione (cfr. *infra* §4.3.1.2). Quello che infatti ci sembra necessario tematizzare ora è precisamente la conclusione di quanto stavamo dicendo, riconoscendo come anche in un testo tanto fondamentale per l'articolarsi della sua riflessione linguistico-ermeneutica, Ricœur riconosca questa zona radicalmente produttiva nel darsi dell'esperienza e non ancora immaginativamente connotata: zona originariamente a metà strada fra sensazione e linguaggio, dove viene richiamato in modo germinale il tratto essenziale di quella performatività dell'esperienza che poi metteremo meglio a tema rispetto all'elaborazione ricœuriana della teoria dell'azione (cfr. *infra* §4.3.2). La dimensione linguistica che viene richiamata in questo passo, infatti, più che la soluzione sembra essere il problema. Essa coincide con il «problema del linguaggio» in quanto tale, con quel potersi fare segno dell'esperienza che costituirebbe il nerbo dell'approccio estetico ricœuriano: l'espressività del cosmo, del desiderio e dell'immaginazione vengono tutte richiamate nella misura in cui mettono a tema il *desiderio di venire a linguaggio* di ciò che originariamente linguaggio non è, ma nondimeno si annuncia come comunicabile a livello espressivo. È, in altre parole, il *volersi-portare-a parola* che rimane più fondamentale rispetto alle sue manifestazioni religiose, desiderative ed anche finzionali, indicando un momento in cui significato ed esperienza paiono farsi uno.

In modo molto significativo, questa impostazione verrà così ribadita anche in due testi più tardi e in particolare in *Parola e simbolo*, del 1975, dove con chiarezza l'autore si spinge a dire che «qualcosa del simbolo non passa nella metafora e per questo resiste ad una trascrizione linguistica, semantica, logica[147]».

E se di questo «qualcosa» abbiamo imparato a inquadrarne i contorni nei termini dell'espressività del cosmo, del desiderio e dell'immaginario, ora saremo anche chiamati più esplicitamente a vederne il carattere di vera e propria produttività. Prosegue infatti Ricœur, spingendosi finalmente a parlare di tale dimensione nei termini di una vera e propria «potenza» ed «efficacia» del simbolo:

> la potenza è ciò che non passa nell'articolazione di senso, è l'efficacia per eccellenza. […]. Il sacro può manifestarsi in pietre o alberi, carichi di efficacia. Il carattere preverbale di questa esperienza viene attestato dalle stesse modulazioni di spazio e tempo –tempo sacro, spazio sacro– che si inscrivono più in basso del linguaggio, al livello estetico (nel senso kantiano della parola) dell'esperienza. Il legame di mito e rito testimonia in modo ulteriore la dimensione non linguistica del sacro.[148]

---

[146] P. Ricœur, *Della interpretazione*, cit., p. 28.

[147] P. Ricœur, *Parola e simbolo*, cit. L'altro saggio in cui la questione viene riproposta, anche se con meno intensità, è P. Ricœur, *Poetica e simbolica*, in C. Molari (a cura di), *Iniziazione alla pratica della teologia*, vol. I, Queriniana, Brescia 1986, pp. 35-63.

[148] *Ivi*, p.159.

A partire da questa continuità e specificazione pensiamo allora sia davvero possibile traguardare da una prospettiva prettamente estetica la proposta ermeneutica ricœuriana. La giustificazione di quest'ultima risiederebbe infatti innanzitutto in quell'originario «non passare» proprio della forza espressiva del cosmo, del desiderio e dell'immaginazione che, tuttavia, individua un momento in cui il significato dell'esperienza si costituisce contestualmente al darsi di quella stessa, giustificandone ogni tentativo di inquadramento, anche linguistico. Insomma, quell'originario ed efficacie «non passare» del darsi dell'esperienza ci permetterebbe di mettere a tema il momento in cui l'esperienza *può* istituirsi come segno linguistico, pur non essendolo ancora e, per questo, sospendendosi in una zona ibrida fra significato e sentimento.

Allo stesso tempo, però, dovremmo ammettere che il carattere di originarietà di questa dimensione espressiva precluderebbe per definizione una fissazione definitiva, rendendo sempre possibile una sua diversa ripresa e divenendo, per questo, origine di un sempre possibile *conflitto nella sua interpretazione*. Nell'economia generale del pensiero ricœuriano sarà, dunque, soprattutto questo secondo aspetto a ricevere un'attenzione maggioritaria, permettendoci di apprezzare un decisivo cambio di rotta nell'analisi ricœuriana sul simbolo e, per ciò, facendo sfumare l'idea di un'interrogazione estetica, pur ipoteticamente presente, che insista su una performatività intesa come tensione e riappacificamento fra sensazione e significato, fra espressività spontanea e ripresa linguistica.

È infatti necessario ricordare notare, accanto al nostro tentativo di ricostruzione storico-filosofica, che il tema del simbolo gradualmente scompare come specifico oggetto di interesse ricœuriano. Esso segna – come abbiamo detto – l'importante passaggio da un approccio fenomenologico ad uno ermeneutico alla questione della volontà. Nondimeno esso ricopre un ruolo essenziale ne *Il conflitto delle interpretazioni*. Tuttavia, proprio a partire dalla disamina proposta in quel testo per la struttura intenzionale dei simboli tende a scomparire, sostituita da paradigmi d'indagine (linguistici) sempre più ampi e per questo – inferiamo – più adatti ad esplicitare la proposta ermeneutica dell'autore: la metafora prima, il linguaggio poetico e il testo dopo. Su questo dato dovremmo dunque soffermarci, ricercandone la causa specifica e vedendo come essa si possa relazionare a quel carattere di produttività in cui il simbolo, comunque, si radicava e metteva a tema.

4.3.1.2. Simbolo e polisemia

In effetti, fin *Finitudine e colpa*, dovremmo notare che all'indagine sulla problematica struttura di senso dei simboli si affianca da subito anche una speranza: quella di giustificarne l'analisi alla luce di un orientamento linguistico. Il punto era già chiaro nel passo citato nella scorsa sezione.[149] Nella prima parte di *Della interpretazione* la questione, però, si approfondisce. La definizione di simbolo viene qui infatti ricondotta a quella di un'«architettura del senso»:[150]

> A suscitare questo lavoro [di interpretazione del simbolo N.d.R.] è una struttura intenzionale che non consiste nel rapporto del senso con la cosa, ma in un'architettura del senso, in un rapporto del senso col senso, del senso primario col senso secondario, sia o no questo rapporto di analogia, oppure sia il senso primario che nasconde il senso secondario o lo rivela.[151]

[149] Cfr. *supra* n. 146.

[150] Peraltro, l'idea di Ricoeur è quella, da un lato, di evitare che «simbolo» coincida con la generale «funzione simbolica» del linguaggio, mentre, dall'altro, che «simbolo» coincida con il caso molto specifico di «analogia di proporzionalità». Così, egli circoscriverà il campo della definizione di simbolo sia restringendolo alle espressioni del linguaggio «a senso duplice», sia allargandolo rispetto al solo procedimento che conduce da un termine all'altro dell'analogia proporzionale. Ricoeur riconoscerà, cioè, che simbolo è un movimento che «ci assimila intenzionalmente a ciò che è simbolizzato, senza che la similitudine possa essere intellettualmente dominata da noi». In P. Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, cit., pp. 20 e ss.

[151] *Ivi*, p. .30.

Così Ricœur ci mette sulla strada di pensare il simbolo innanzitutto secondo la sua intenzionalità linguistica: una doppiezza di senso strutturale, che richiede interpretazione nella misura in cui un senso secondario è annunciato nel senso primario, amplificato.[152] Per Ricœur, i simboli diventano dunque oggetto di interpretazione nella misura in cui squadernano *questa struttura semantica*, riducendosi ad essa. Al di là delle implicazioni ermeneutiche di questa posizione, quello che però ci interessa ora rilevare è che, in questa definizione, si annuncia con definitività l'idea di ricondurre il problema del simbolo e della sua produttività a quella del segno e, tramite essa, ad una declinazione linguistica. Non è più dunque la questione di un significato che sorge *nel* e *con* l'esperienza – il tema cioè di una performatività originaria del darsi esperienziale –, ma quello di quale possa essere una struttura di senso linguistica adeguata ad un tale darsi problematico dell'esperienza. Da *Della interpretazione* Ricœur non avrà così dubbi: il punto centrale di un discorso filosofico sul simbolico è il fatto che il simbolo presenti una struttura di rinvio complessa, in cui il segno svolge, per dir così, una funzione doppia. Insomma, il punto sembrerebbe essere quello di una rinuncia e di un rilancio: il simbolo non è problematico perché porrebbe sul piatto la questione dell'istituirsi di qualcosa come un segno, ma il fatto che il segno possa indicare più cose, pur mantenendo una struttura di rinvio unitaria.

Certo, Ricœur distinguerà chiaramente la struttura dei segni da quella dei simboli. Tuttavia, egli deciderà di assegnare alla questione alla comprensione dell'intenzionalità segnica una propedeuticità per quella del simbolo. Così, la struttura significante-significato non basta a render conto dei simboli:[153] eppure, la loro comprensione è necessaria a rendere conto di quella della struttura intenzionale di questi ultimi.

> È per dare consistenza e unità a queste manifestazioni disperse del simbolo, che lo definisco mediante una struttura semantica comune, quella del senso duplice. Vi è simbolo quando il linguaggio produce *segni di grado composto* in cui il simbolo, non contento di designare qualche cosa, designa un altro senso, che può essere raggiunto solamente nella sua mira e per mezzo di questo.[154] (*corsivi miei*)

Fin da *Ermeneutica dei simboli*, peraltro, l'autore era stato chiaro: «Il simbolo è appunto un segno che, come tutti i segni mira al di là di qualcosa ed insieme e vale per questo qualcosa. Ma non ogni segno è un simbolo, poiché il simbolo cela nella sua mira una intenzionalità doppia».[155] Diviene così esplicito che le risorse consegnate a Ricœur da una riflessione semiotica possano meglio inquadrare la produttività del simbolo all'interno di uno specifico problema che occuperà le analisi de *La metafora viva* e che già lungamente era stato preparato ne *Il conflitto delle interpretazioni*: il problema della polisemia *linguistica* e, con essa, a quello delle sue possibili interpretazioni. Vi sarà dunque simbolo laddove «*l'espressione linguistica*, a causa del suo senso duplice o dei suoi sensi multipli, si presta a un lavoro di interpretazione» (*corsivi miei*).[156] Così, quella che abbiamo chiamato produttività propria del simbolo e coincidente con il problema dell'espressività e financo, *in nuce*, con quello della performatività viene sostanzialmente ristretta e inquadrata all'interno della problema della produttività linguistica: l'essere capace, proprio di un linguaggio, di significare molte cose e, fra queste, di generare qualcosa come un linguaggio poetico con la sua specifica referenza.

---

[152] P. Ricoeur, *Esistenza ed ermeneutica*, in P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 26.
[153] P. Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, cit., p. 25.
[154] *Ivi*, p. 29.
[155] In P. Ricœur, *Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica*, cit., p. 305.
[156] P. Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, cit., p. 30.

Si capisce allora perché, a fronte di questo percorso, l'effetto più naturale di un'analisi sul problema del simbolo sia quello di richiedere un'adeguata teoria ermeneutica. La sua coincidenza con il fenomeno della polisemia linguistica – cioè dello stratificarsi di significati all'interno della medesima manifestazione significante – non potrebbe che generare differenti e contrari tentativi interpretativi, tutti pretendenti di dire una verità e fra i quali una riflessione ermeneutico-filosofica dovrebbe essere chiamata ad ergersi come arbitra. Con Ricœur:

> [Il] simbolo racchiude una semantica ad esso peculiare, stimola un'attività intellettuale di decifrazione, di decodificazione. Anziché cadere fuori dalla circoscrizione del linguaggio, esso eleva il sentimento all'articolazione del senso; […] *Il simbolo non è un non-linguaggio*. La frattura fra linguaggio univoco e linguaggio multivoco passa attraverso l'impero del linguaggio[157]. (*corsivi miei*)

Facile sarà dunque vedere nell'idea di un'«architettura del senso» l'anticipazione di ciò che dieci anni dopo Ricœur chiamerà, attraverso il confronto con la tradizione dello strutturalismo, la coordinazione fra più isotopie di discorso. Il carattere di problematica produttività del simbolo diviene il problema della polisemia linguistica e della possibile equivocità del linguaggio, richiedendo un adeguato allargamento della teoria della referenza ed un'ermeneutica capace di supportarla.[158]

Recentemente, è peraltro secondo questa via che un approccio ermeneutico alle tradizionali questioni dell'estetica si è sviluppato.[159] Levando il velo che tradizionalmente ha opposto la tradizione dell'estetica a quella dell'ermeneutica, possiamo infatti ribadire che proprio il fenomeno della polisemia deve essere assunto come fenomeno fondamentale dell'arte, non solo letteraria. Con Michel, dovremmo cioè ribadire che proprio perché l'opera è portatrice di una pluralità di sensi essa manifesta anche la sua vocazione ad essere interpretata. Certo, non si tratta di interpretare ogni volta che abbiamo a che fare con un'opera d'arte: si tratta però di cogliere che anche l'oggetto artistico con la pretesa più realistica, o più minimalista in cui *what you see is what you see,* ha la pretesa di sospendere il senso comune del fruitore, fermandolo con la domanda «qual è il senso?» e quindi potenzialmente ingenerando il lui un processo interpretativo.

Al di là di questi possibili e fecondi sviluppi,[160] dobbiamo però qui notare che si consuma così il passaggio fondamentale anche per la nostra ricerca, permettendoci di collocare questo possibile sforzo ermeneutico nei

---

157 *Ivi*, p. 32.

158 *Ivi*, p. 66.

159 Come nota Michel nel suo recente volume, l'ermeneutica non si è sottratta in sé alle problematicità sollevate dall'interrogazione estetica. Schleiermacher, Heidegger e soprattutto Gadamer esplicitamente si riferiscono a qualcosa come un'esperienza estetica, formulando specifiche piste interpretative sul fatto artistico. Nondimeno, nota Michel, la tradizione ermeneutica è stata «relativamente silenziosa» di fronte alle questioni portate alla luce da un'interrogazione visuale del fatto artistico, da sempre subordinata a quella testuale e oggi assolutamente urgenti nel contesto contemporaneo. Oltre al già citato *Verità e metodo*, rimandiamo a F. Schleiermacher, *Estetica*, Aesthetica, Milano 2002; M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Heidegger, M., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1977, pp. 3-69; e H. G. Gadamer, *Scritti di estetica*, Aesthetica, Milano 2022. Lo sforzo di Michel, in questo senso risulta essere prezioso, impegnandosi nel colmare un vuoto importante all'interno della tradizione ermeneutica di pensiero, mostrando una via feconda per il futuro dell'ermeneutica filosofica. In J. Michel, *Lire les images*, cit.

160 Ci sembrano in particolare due le direzioni che la proposta ermeneutica di Michel può aprire, nell'ottica di una riabilitazione contemporanea di un'estetica ermeneutica (in J. Michel, *Lire les images*, cit.; e prima J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique*, cit., pp. 219-266): la prima è un'opposizione con l'impostazione interpretativo-intenzionale di Danto e la seconda una puntualizzazione rispetto alla critica di Sontag contro l'atto interpretativo *tout court* di fronte al fatto artistico (soprattutto A. Danto, *Che cos'è l'arte?*, Johan Levi, Milano 2014; e S. Sontag, *Contro l'interpretazione e altri saggi*, Nottetempo, Milano 2022). Nel primo caso si tratta infatti di scardinare l'idea che l'artista abbia una sorta di *privilegio* interpretativo rispetto all'opera d'arte, ammesso che oggetto artistico sia ciò che interpretiamo come tale. Nel secondo caso, è vero che di fronte a ciò che definiamo opera d'arte occorre evitare un approccio ermeneutico che si limiti a etichettarne il senso o l'identità. Bisogna riconoscere che nell'arte esiste un aspetto sensibile irriducibile a processi puramente intellettivi. Tuttavia, l'opposizione tra estetica ed ermeneutica prospettata da Sontag sembra derivare più da antiche contrapposizioni che da un reale dato di fatto e basarsi sulla precomprensione che interpretare significhi sempre «scoprire cose nascoste» (R. Shustermann, «Beneath Interpretation», in *The Monist* 73

confronti dell'arte in un preciso momento del procedere ricœuriano: quando la produttività del simbolo viene *de facto* ricondotta al problema della struttura intenzionale del segno e, attraverso quest'ultima, al problema ermeneutico della comprensione e dell'interpretazione. La produttività che avevamo definito «più fondamentale» (cfr. *supra* §4.3.1.1), e al quale persino quella immaginativa doveva essere ricondotta, trova in *Della interpretazione* non solo un momento di necessaria chiarificazione, ma anche quello in cui viene declinata secondo il modello della polisemia linguistica. Essa viene così, al contempo, affermata e negata. Affermata, perché ci sembra che, così facendo, la questione di tale produttività più originaria non si riduca solo alla posizione del problema dell'immaginazione. Anzi, la questione di tale «produttività più originaria» sembra basarsi precisamente su quella che vedremo essere l'intuizione fondamentale per una riflessione sulla nozione di «performativo»: l'idea, cioè, che esista una zona dell'esperienza – radicalmente espressiva – dove il significato si confonde con l'esperienza stessa; dove, per esempio, non è né vero né falso dire «questo paesaggio è minaccioso», ma semplicemente efficacie o non efficacie. Al contempo, però, ci sembra che essa venga anche negata nella misura in cui Ricœur declina la problematicità di tale dimensione di produttività più originaria non secondo la questione dell'*istituirsi* di qualcosa come un segno linguistico, ma secondo quella che il segno *possa valere*, nello stesso tempo, *per molte cose*. Nel caso specifico, dovremmo allora dire che la questione posta dall'espressione «questo paesaggio è minaccioso» non dovrebbe essere rilevante nella misura in cui riesce a mettere a tema un darsi dell'esperienza immediatamente significativo, ma nella misura in cui, rilevata la problematicità di questa comunicatività originaria fra me e il mondo, essa potrebbe generare più significazioni possibili – appunto, simboliche.

Si coglie dunque anche perché le preoccupazioni ricœuriane intorno alla formulazione di una teoria del simbolo si spengano da un certo punto in poi, trovando una confluenza nelle analisi che *La metafora viva* sviluppa intorno alla questione della *polisemia*. Esse trovano infatti soluzione all'interno di una teoria del *significato* simbolico, risultante dalla riconduzione della produttività simbolica a quella della polisemia linguistica di un dato sistema segnico.

Allo stesso tempo, però, non potremo permetterci giudizi troppo netti. Se infatti con questa riconduzione Ricœur sembra raggiungere una certa stabilizzazione della questione del simbolo, abbiamo pur visto che l'idea di una produttività espressiva intesa nei termini della polisemia non sembra pacificare Ricœur completamente. I testi del 1975 e del 1982 lo annunciavano, sebbene timidamente, dicendo che «qualcosa» del simbolo non solo resisteva alla riflessione, ma più radicalmente non passava nel linguaggio, neanche in quello metaforico.

Su questa inquietudine dovrà dunque basarsi, in questo frangente, la nostra proposta critica: vorremmo cioè ribadire come essa rimanga il motore di ogni eventuale inquadramento linguistico delle analisi ricœuriane sulla produttività espressiva del cosmo, del desiderio, dell'immaginazione, rimanendo segno di una fondamentale articolazione fra una questione estetica e la sua declinazione ermeneutica. Si tratterà, come vedremo nella prossima sezione (cfr. *infra* §4.3.2), di cogliere se una proposta radicalmente fenomenologico-ermeneutica possa essere formulata non solo nell'inquadramento del dell'espressività simbolica nei fenomeni della polisemia linguistica, ma

(2), (1990), pp.181-204. In entrambi i casi, la questione centrale è chiarire che cosa significhi interpretare l'arte, limitando l'espressione al momento in cui il suo senso diventa *problematico*. Da un lato, *contra* Danto, si può ammettere che esistano momenti specifici — determinati dal contesto e dall'artista come parte di quello stesso contesto — in cui interpretiamo propriamente l'arte, mentre in altri casi la consideriamo arte in modo precomprensivo (J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique*, cit., pp. 252-258). Dall'altro, contra Sontag, si può sostenere che un'interpretazione, quando il senso si fa problematico, non sia qualcosa di sovrapposto all'evento artistico, ma un elemento intrinseco ad esso, capace di moltiplicarne le possibilità espressive e di intensificarne la risonanza sensibile (*ivi*, pp. 258-266).

anche più da vicino, rispettando in quanto tale quel carattere di performatività che la struttura intenzionale del simbolo mette originariamente a tema.

Se infatti rimane vero che Ricœur non tornerà più in modo sistematico sulla questione del simbolo; tuttavia – e su questo si aprirà la prossima sezione – occorre osservare che la teoria del significato linguistico a cui l'autore avrebbe fatto ricorso negli anni centrali della sua produzione non sembra riducibile alla sola discussione del fenomeno della polisemia linguistica e alla trattazione sviluppatane ne *La metafora viva* nei termini di una teoria della referenza.

In effetti – ed è questa la proposta che intendiamo avanzare – l'idea stessa di significato a cui Ricœur pare orientarsi sembra voler tenere in considerazione quella medesima produttività dei fenomeni espressivi che i simboli mettevano a tema: quel momento, cioè, in cui esperienza e significato si facevano uno, strutturando una sorta di inquietudine nella riflessione ricœuriana, per dirla in termini un poco drammatici. Un'inquietudine che permetteva la ripresa del modello del simbolo nel '75, quando già era compiuto il suo inquadramento in una teoria della metafora; un'inquietudine, d'altronde, che per Ricœur era destinata a radicarsi nella sua stessa teoria linguistica del significato, quando voleva evitargli una coincidenza *tout court* con l'idea di una *stabilizzazione* linguistica dell'esperienza, proponendo piuttosto quella di un significato non solo come ciò che fissa, ma anche come ciò che sa farsi *performativamente* azione.

4.3.2. Linguaggio ordinario

4.3.2.1. Un'idea diversa di produttività

Gli anni Settanta non segnano per il filosofo, infatti, soltanto l'innesto della teoria del simbolo all'interno di una più stabile teoria della significazione metaforica, né solo l'integrazione di quest'ultima con una riflessione sulla produttività immaginativa ed ermeneutica – come mostrano i cicli di lezioni tenuti nel 1975 a Chicago e le successive riflessioni contenuti in *Dal testo all'azione* e *Ermeneutica.*

Una riflessione sempre più pervasiva sull'azione e sul suo rapporto con la narrazione porta l'autore ad interrogarsi più da vicino sui contorni della stessa nozione di «significato», dandoci alcuni spunti importanti per non intenderla semplicemente nei termini di dispositivo di «fissazione dei fenomeni espressivi». La questione essenziale, visibile solo a una considerazione d'insieme della riflessione ricœuriana di quegli anni, è dunque quella che riguarda l'utilizzo di un doppio standard nella riflessione dell'autore. Da un lato, infatti, l'autore insiste molto sull'idea che tutto ciò che ha a che fare con la dimensione esperienziale e persino corporale sia sostanzialmente mal posta se non venga inquadrata in quei processi di fissazione di cui consta il linguaggio – e il linguaggio scritto in particolare. Da questo punto di vista, i saggi contenuti in *Dal testo all'azione* diverrebbero allora il caso emblematico di tale movimento di un'esperienza comprensibile solo se fissabile linguisticamente. Nulla come una dimensione preriflessiva o naturale *à la* Merleau-Ponty o *à la* Patocka è presente in Ricœur.

Dall'altro lato, però, proprio la lettura dei saggi contenuti in *Dal testo all'azione* e, prima della trilogia di *Tempo e racconto*, sembrano suggerire anche un'altra storia della nozione ricœuriana di «significato». Certo l'analisi su tale nozione si porrebbe innanzitutto come un'analisi su un dispositivo di fissazione dell'accadere esperienziale e del discorso, ma mai nei termini di una sua rendicontazione linguistica o informazionale. A ben vedere, l'autore si orienta fin da subito verso una teoria del significato capace di tematizzare il suo insorgere *dall'evento stesso*, come

ben mostra il richiamo ad una «semantica dell'azione» presente nelle analisi dedicate a *mimesis* I.[161] In altre parole, pur come generale dispositivo di fissazione dell'accadere, il «significato» sarebbe qualcosa che per Ricœur si dà innanzitutto nell'accadere stesso, mantenendo l'ambiguità di qualcosa che in esso *si fissa*, ma anche che *ci fissa*, ci segna.

La tematizzazione di un nuovo genere di produttività sembra dunque annunciarsi nella riflessione dell'autore, svincolata dalla tematizzazione del difficile terreno dell'esperienza percettiva e maggiormente orientata a quello dell'azione, tradizionalmente più congeniale alla filosofia ricœuriana: in esso, avremmo cioè l'occasione di tematizzare un nuovo genere di produttività di carattere né immaginativo-finzionale, né espressivo-simbolica, ma appunto legato alla capacità del significato di legarsi al darsi dell'evento, fino a confondersi con esso.

Così, dal punto di vista metodologico, proprio il testo *La semantica dell'azione* aiuterà a chiarire la questione, sciogliendo la riserva su questo doppio statuto della nozione di «significato»: ad un tempo dispositivo di fissazione del darsi esperienziale, ad un altro capace di comprendere quello stesso. A differenza di quanto avveniva in *Filosofia della volontà*, non si tratterà qui solo di inquadrare le analisi fenomenologiche sull'azione (volontaria) all'interno di una loro più generale interrogazione ermeneutica, ma di integrare a quelle stesse analisi la loro controparte linguistica, nutrita del confronto con le scuole analitiche d'Oltreoceano, permettendoci più precisamente di intendere cosa l'autore pensi parlando di «significato»: per Ricœur, «si impone – in altre parole – il compito di rifare la filosofia del volontario e dell'involontario secondo la gerarchia qui proposta tra analisi linguistica e analisi fenomenologica», poiché «Husserl si arresta al punto da cui Austin parte».[162]

Il punto diverrà dunque, progressivamente, sempre più essenziale.

Innanzitutto, dovremo infatti notare che l'interesse alla tematizzazione della nozione linguistica di «significato» avviene, per Ricœur, non nel nome di un approccio linguistico di tipo semantico o logico, ma in nome di uno perlopiù *pragmatico* che, peraltro, avrebbe poi permesso a Thévenot ed altri di interrogarsi sul contributo che la filosofia ricœuriana poteva dare ad un approccio pragmatico delle scienze umane e sociali.[163] Vedremo, così, che il significato di un enunciato non si riduce per Ricœur alle sue informazioni veicolate, ma dovrà anche tenere in considerazione gli aspetti comportamentali che essa richiede per essere tale: in altre parole, dovrà tenere in conto quella dimensione esperienziale che originariamente pensavamo semplicemente poter essere riassorbita in esso. «Ti

---

[161] In P. Ricœur, *Tempo e racconto*, cit., p. 96. Se infatti la teoria della narrazione è innanzitutto una teoria delle operazioni che permettono di strutturare una connessione sensata fra gli eventi, essa si innesta comunque su una struttura pre-narrativa dell'esperienza. L'idea diviene dunque, per Ricœur, sottolineare come un'analisi fenomenologica dell'esperienza debba essere sempre accompagnato da un approccio «linguistico», che rende questo plesso capace di essere discusso al livello di una vera e propria teoria della *mimesis* narrativa. Il punto è sottolineato almeno in almeno due contribuiti essenziali che individuano, come fase preparatoria di un'ermeneutica non solo un'analisi fenomenologica dell'azione, ma il *plesso* costituto dalla sua analisi fenomenologica e linguistica. Gli anni '70 diventano così anni ini cui non solo viene praticata la celebre *greffe* ermeneutica ricœuriana sul metodo fenomenologico, ma anche dove si fa chiara la convergenza fra discussione fenomenologica e analisi linguistica dell'azione. In P. Ricœur, *Fenomenologia del volere e approccio mediante il linguaggio ordinario*, in P. Ricœur, *Filosofia e linguaggio*, cit., pp. 95-110; e soprattutto P. Ricœur, *La semantica dell'azione*, cit.

[162] *Ivi,* p. 48. Lo nota peraltro proprio l'introduttore all'edizione italiana de *La semantica dell'azione* dicendo che «analisi fenomenologica e analisi linguistica sono», in questo caso, «un solo discorso che opera a due livelli strategici», sicché «le analisi fenomenologiche "vanno a porsi sotto le analisi linguistiche", dando così un fondamento "vissuto" agli enunciati di cui quelle si occupano» (in A. Pieretti, *Introduzione*, in P. Ricœur, *La semantica dell'azione*, cit., p. 22-23). Come osservato da Petit, infatti, oltre a una fenomenologia ed ermeneutica della volontà, è soprattutto il confronto con le teorie del linguaggio ordinario di derivazione analitica a fornire a Ricœur le risorse concettuali per elaborare una teoria dell'azione (in J. L. Petit,. «Ricœur et la théorie de l'action», in *Études Ricœuriennes / Ricoeur Studies* 5 (1), (2014), pp. 142-152.). Sul punto rimandiamo al già citato numero di *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, dove il rapporto fra la filosofia ricœuriana e la tradizione di pensiero anglo-americana è direttamente affrontata. Su tutto, dovremmo così sottolineare che Ricœur si pone come precursore in Francia del dialogo fra metodologia fenomenologica e scuole di tradizione anglo-americana, più tradizionalmente legate ad una filosofia intesa come analisi dei linguaggi e proposto poi sistematicamente da Gilles Gaston Granger e da Jacques Bouveresse al *Collège de France*. In J. Michel (a cura di), «Ricœur et la philosophie analytique», cit.

[163] L. Thévenot, «Des Institutions en Personne: Une sociologie pragmatique en dialogue avec Paul Ricœur», cit.

prometto che…» o «oggi piove» non saranno dunque enunciati differenti solo perché ci informano differentemente, ma anche perché il loro significato dipende dal diverso comportamento in cui i parlanti sono implicati mentre li pronunciano. Un po' semplicisticamente, dovremo dire che la loro enunciazione avrà una differente produttività sul mondo a cui si rivolgono: per essere tali, essi ci invitano ad atteggiamenti diversi nel momento della loro enunciazione.

Un nuovo genere di produttività si radica così al centro della teoria ricœuriana dell'azione e del significato, obbligandoci a tematizzarla nei termini di qualcosa che non dipende né dalla creazione di un prodotto finzionale, né dall'espressività del mondo in cui sono inseriti, ma dall'*azione* che obbligano a compiere per una loro corretta significazione.

Finalmente potremo allora iniziare a chiamare questo genere di produttività secondo il suo nome più tecnico e corretto: *performatività*, sottraendola tanto ad un'indagine sulla mera finzionalità quanto ad una sull'espressività.[164]

4.3.2.2. Dire e fare

Ne *La semantica dell'azione*, Ricœur concentra la propria attenzione sull'intuizione fondamentale dell'approccio pragmatico al linguaggio, modellando su di essa un importante aspetto della sua teoria della «significazione»: l'idea dell'esistenza di enunciati «performativi» e, poi, con maggiore precisione, la presenza di una «forza illocutoria dell'enunciato». Già all'inizio del testo, difatti, il pensatore di Valence attribuisce «la più grande importanza» all'elaborazione contenuta in *Atti di discorso* di John Searle – uno dei testi fondamentali per l'aggiornamento della teoria austiniana degli enunciati performativi. Al di là delle articolazioni interne alla pragmatica è però la sua intuizione fondamentale ad essere messa al centro dell'analisi: l'idea che il significato possa farsi azione, come peraltro già evidenziava l'ampio lavoro di studio dedicato ad Austin tra il 1971 e il 1980 e ripreso nel secondo studio di *Sé come un altro*.[165]

La *Semantica dell'azione* sviluppa così compiutamente e puntualmente l'interesse ricœuriano per una teoria pragmatica dell'enunciato, permettendoci di vedere come l'autore recepisca la teoria degli atti di linguaggio. La pretesa di questo testo è, infatti ed innanzitutto, quella di un'analisi che non appiattisca il concetto di «azione» su quello di una rete costituita da concetti più basilari («intenzione», «motivazione», «agente»),[166] invocando la necessità di tematizzare il loro carattere processuale, da cui risalta il senso di connessione che gli eventi hanno all'interno di un'«azione» propriamente detta.[167]

---

[164] Sappiamo bene che il dibattito è estremamente meno riduttivo di così. Recentemente Michela Summa ha in effetti messo in dubbio, su basi fenomenologiche, che possa esistere una netta differenza fra la nozione di «espressione» e quella di «performativo» (in M. Summa, *Expression and the performative*, in L. Guidi, T. Rentsch, *Phenomenology as Performative Exercise*, Brill, Leiden 2020, pp. 99–119). Nonostante ciò, ci sembra comunque importante potere mantenere una distinzione fra i due aspetti, almeno rispetto alla nostra ipotesi di ricerca: sembrano essere effettivamente due dimensioni di senso differenti quelle che Ricœur affronta nella tematizzazione dell'espressività simbolo e del nucleo performativo dell'enunciazione.

[165] Oltre a *Fenomenologia del volere e approccio mediante il linguaggio ordinario* e *La semantica dell'azione*, sono presenti presso il l'Archivio Ricœur alcuni importanti materiali di studio dell'approccio pragmatico al linguaggio, contenuti in «Austin, Searle etc.». [Notes] [1971-1980], Fonds Ricoeur; e «Austin». [Documents] [1971-1980]. La loro presenza ci permette davvero di affermare, come abbiamo fatto poco sopra, l'interesse ricœuriano per un'integrazione dell'analisi fenomenologica con le suggestioni provenienti dalla pragmatica linguistica. La loro presenza, però ci permette di comprendere in che senso essi possono inserirsi nel contesto più ampio dell'antropologia ricœuriana, indicando la possibilità che la stessa analisi del linguaggio ordinario ha di *indicare il soggetto della propria enunciazione*: di mostrare, cioè, una capacità di autodesignazione che è alla base dell'approccio etico ricœuriano. Il punto è affrontato per la prima volta proprio ne *La semantica dell'azione*, cit., p. 38; viene poi ripreso in P. Ricœur, *Sé come un altro*, cit., pp. 119-136. I testi canonici di riferimento, che Ricœur studia, sono invece J. L. Austin, *Come fare cose con le parole,* Marietti, Genova 2025; e J. Searle, *Atti linguistici. Saggi di filosofia del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Milano 2009.

[166] P. Ricœur, *La semantica dell'azione*, cit., pp. 53-94.

[167] *Ivi,* pp. 123-152.

L'utilizzo delle intuizioni di Austin e Searle è dunque essenziale proprio a questo proposito: l'introduzione di enunciati cosiddetti «performativi» serve a Ricœur a non accettare implicitamente che la *constatazione* sia l'unico modo di produrre significato e, allo stesso tempo, a riconoscere che i modi in cui l'enunciazione si dà rinviano sempre anche oltre loro stessi, chiamando in causa la varietà della costituzione pre-narrativa dell'esperienza (cfr. *supra* §3.1.2.2).

Al di là del modo in cui Ricœur struttura l'articolazione di questi livelli di analisi, ci sembra tuttavia che un punto in particolare rimanga essenziale per la nostra ricerca: benché infatti l'interesse alla performatività non si ponga per Ricœur come interesse esplicitamente estetico, esso declina comunque l'esigenza di tematizzare una produttività altra, diversa tanto dal suo manifestarsi nei termini della polisemia e dell'espressività, quanto dalle produzioni immaginative e finzionali. Per quale via questa intuizione possa dunque essere considerata estetica, richiamando le analisi sulla *mimesis*, sarà al centro dell'analisi nel prossimo capitolo (cfr. *infra* §5.2). Prima sarà infatti necessario richiamare in quale modo il nostro autore rilegge le intuizioni di Austin, padre della pragmatica linguistica e ideatore della nozione di «enunciato performativo».

Così, nel capitolo terzo de *La semantica dell'azione*, Ricœur si impegna in una dettagliata e critica ricostruzione del pensiero di J. L. Austin, il quale aveva proposto la celebre distinzione tra due grandi classi di atti linguistici (*speech acts*): gli atti constativi e gli atti performativi.

Gli atti constativi (*constatives*) sono quegli enunciati che si limitano a descrivere uno stato di cose e che, pertanto, possono essere valutati in termini di verità o falsità. Essi si riferiscono a fatti, li rappresentano e si prestano a un giudizio proposizionale. Esempi sono frasi come «Nevica», «Il libro è sul tavolo», «Il presidente ha firmato il decreto», che possiamo dire veri o falsi rispetto alla loro *corrispondenza* ad una realtà.

Gli atti performativi (*performatives*), invece, sono enunciati in cui dire equivale a fare qualcosa: non si descrive un fatto, ma si compie un'azione attraverso l'enunciazione stessa. L'enunciato non è valutabile in termini di verità, ma in termini di felicità o infelicità (*felicity conditions*), ossia della riuscita o meno dell'atto linguistico nelle circostanze adeguate: frasi come «Ti prometto che verrò», «Dichiaro aperta la seduta», «Ti battezzo nel nome del Padre…» non descrivono qualcosa, ma istituiscono un nuovo stato di cose se pronunciate nel contesto adeguato.

La ripresa ricœuriana di Austin e poi di Searle non è, tuttavia, ridotta alla mera riproposizione dell'opposizione fra «constativo» e «performativo». Seguendo l'elaborazione austiniana, piuttosto, anche il pensatore di Valence si accorge che tale differenza sia manchevole nella misura in cui ogni enunciato, anche quello apparentemente più «constativo», possiede una dimensione performativa intrinseca, e viceversa. Il punto sarà allora da un lato rinunciare ad una teoria del «performativo» in senso stretto, in cui il linguaggio viene diviso grossolanamente in due classi di enunciati senza per questo rinunciare all'intuizione generale della performatività di un enunciato: un significato che è esso stesso già azione.

Ci dovremo dunque rivolgere all'idea già austiniana che tutti gli enunciati abbiano un certo grado di performatività, coincidente con la loro «forza» illocutiva: un'azione a cui i parlanti sono obbligati nella misura vogliano far passare il significato di un certo enunciato

Così, quand'anche ci limitassimo a descrivere un fatto («Il cielo è blu»), staremmo compiendo un'azione: stiamo affermando, informando, descrivendo e, più, in generale *comportandoci* secondo le regole dell'informare. Allo stesso tempo, un enunciato che potremmo più facilmente intendere come «performativo» («Ti prometto che verrò»)

conterrà in sé la necessità di impegnarci in certi atteggiamenti per essere tale, anche se in modo diverso dalla constatazione.
In generale, dovremmo allora dire che Ricœur sposa la distinzione che lo stesso Austin proporrà verso la fine delle sue lezioni: la rilettura degli atti linguistici nei termini di una triplice «forza»

1. locutoria – corrispondente all'informazione veicolata.
2. illocutoria – corrispondente all'azione richiesta dall'enunciato.
3. perlocutoria – corrispondente alla reazione all'azione provocata.

Il punto della ripresa ricœuriana della teoria degli *speech acts* è dunque tutto qui: inserire all'interno di una teoria del significato dell'azione, un momento in cui poter pensare il significato *come* azione o – se si vuole – un momento in cui un'azione diviene intrinsecamente significativa. Al di là di facili sintesi l'idea è tutto sommato intuitiva: una volta che viene ricondotto il linguaggio ad un insieme di atti linguistici; una volta poi che venga di essi considerata una stratificazione e, in particolare, il loro aspetto illocutivo, bisognerà considerare quest'ultimo come un *comportamento retto da regole*. È necessario così che un enunciato, per rendere effettivo il proprio significato, ci faccia aderire a certe regole di comportamento più o meno essenziali alla sua effettività.

> Questo costruttivismo è autorizzato da una duplice osservazione, e cioè che gli atti illocutori sono essi stessi dei comportamenti retti da regole e che queste regole sono non già regolative ma costitutive. È perciò possibile trattare gli esempi a livello della loro regolazione e non della loro manifestazione.[168]

Se dunque ammettiamo che vi sia un momento in cui il significato sia azione, sarà anche impossibile isolare l'una dall'altra. Tre diventeranno dunque i segnali che permettono di cogliere la performatività propria del significato o, con i termini più tecnici di Austin e Searle, la sua forza illocutiva:

1. il rapporto che essa intrattiene con la struttura dell'atto proposizionale corrispondente.
2. il rapporto che la condizione essenziale dell'enunciazione intrattiene con quelle preparatorie.
3. il rapporto che la condizione essenziale intrattiene con la condizione di «sincerità».

Così, quando per esempio ci troviamo davanti ad un enunciato del genere «ti prometto che…», riconosceremo la sua forza illocutiva poiché esso strutturerà di conseguenza l'atto proposizionale corrispondente, mostrandone l'intenzione del parlante di *compiere un'azione al futuro*. In secondo luogo, tale forza si manifesterà nella volontà del parlante di *impegnarsi in ciò che viene detto e che ciò che viene detto piaccia all'altro e lo desideri o lo meriti*. Infine, la performatività del significato emergerà nel rapporto tra la condizione essenziale e la condizione di sincerità: promettere implica che il parlante sia *sinceramente intenzionato* a fare ciò che promette.
Da questa analisi, Ricœur ricaverà così un'integrazione, all'interno della propria teoria del significato, di un momento in cui quello stesso significato si fa azione e regola di comportamento, svincolando «le pretese di un

[168] P. Ricœur, *La semantica dell'azione*, cit., p. 107.

approccio logico che cercherebbe di elevarlo ad idealità pura, caso limite del significato», come bene nota Vallée.[169] E di più: considerando infatti più da vicino l'analisi degli enunciati della volizione, ci accorgiamo poi che Ricœur radicalizza ulteriormente la tesi appena esposta. Non solo un'analisi sulla performatività dovrebbe avere a che fare con l'esplicitazione delle condizioni contestuali-comportamentali nei quali un'enunciazione si inserisce, ma dovrebbe considerare queste ultime in modo talmente ampio da comprendere quelle reazioni che una certa enunciazione può suscitare. La dimensione illocutiva, infatti, finora era stata ricavata da una riflessione sulla struttura dell'atto enunciativo stesso e delle sue condizioni comportamentali di enunciazione. Così dicendo, tuttavia, si sarebbe mancato secondo Ricœur «un tratto decisivo della volizione, e cioè che "ciò che un uomo fa rientra in ciò che vuole", senza che si possa dire allo stesso modo che ciò che fa rientra in ciò che crede».[170] Il punto diviene allora quello di ammettere una teoria del significato in cui «il fare non si iscrive più nel dire, ma è il dire che è un momento del fare», sicché «la volizione posta all'inizio dell'enunciato di un'azione è non solo ciò che mira all'azione, ma anche ciò che la inaugura: è già "fare in modo per p"». «Il dire diverrebbe dunque fare», perché innanzitutto obbliga dei parlanti a determinati comportamenti e non solo ad un trasferimento di informazioni. Ma «il dire diventa fare» anche perché, almeno negli enunciati della volizione, esso indica il sovrapporsi dell'*intenzione di fare* con l'inizio stesso del fare stesso. Nei termini di Austin e Searle si tratta infatti di ammettere che, negli enunciati della volizione, la loro forza illocutiva è inseparabile dalla perlocuzione e non è solo ricavabile dalle condizioni o dalla forma di enunciazione di un certo enunciato.

> Da una parte, tra l'atto di dire e l'azione stessa c'è un rapporto paragonabile ad un «riempimento» di senso; […] Dall'altra, l'azione è la continuazione del dire; dire è cominciare a fare: il performativo del dire è cominciare a fare: il performativo del dire è l'inizio dell'esecuzione del fare. È quanto indicano i verbi incoativi come cercare di, sforzarsi di, che si collocano al punto di incontro tra «linguistico» e il «comportamento».[171]

Certo, nel riportare queste parole, non possiamo che essere rimandati al loro luogo di radicamento: la teoria ricœuriana dell'azione e la sua tensione etica. Esse, tuttavia, ci indicano anche il fatto essenziale per la nostra ricerca, permettendoci di integrare quell'idea di produttività originaria che già un'analisi sul simbolico metteva a tema.
Nella dottrina ricœuriana del simbolo venivamo obbligati a ricondurre la produttività di ciò che è originario al problema dell'espressività del cosmo, del desiderio e dell'immaginazione. In quella riconduzione vi era dunque *in nuce* l'idea di una performatività propria della significazione: avevamo infatti visto che, per Ricœur, i fenomeni espressivi del religioso, dello psicanalitico e del poetico non potevano essere considerati isolatamente, ma dovevano essere profondamente intrecciati con le pratiche in cui essi emergevano. Tuttavia, avevamo anche notato che, attraverso l'introduzione del modello semiotico e semantico del «senso doppio», eravamo poi stati obbligati a riportare il problema dell'espressività a quello della polisemia linguistica e, di lì, a quello del linguaggio metaforico e del suo significato. Il punto diveniva così la problematicità nell'esplicitazione *linguistica* di quei fenomeni, risolta a livello di una teoria della significazione in quanto teoria della fissazione dell'esperienza. In questo senso, vi era poco margine per pensare tale espressività in termini *propriamente* performativi. Effettivamente, si trattava di tematizzare il significato in quanto *portarsi ad espressione di*…, più che in quanto farsi azione.

---

169 In M.-A. Vallée, *Gadamer et Ricoeur. La conception herméneutique du langage,* Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2012, p. 104. (*trad. nostra*)
170 P. Ricœur, *La semantica dell'azione*, cit., p. 119.
171 *Ivi*, p. 120

Ora, tuttavia, possiamo scorgere come negli anni centrali della sua produzione filosofica, Ricœur elabori un'integrazione decisiva della teoria del significato fino a quel momento concentrata sull'inquadramento del simbolico e della sua espressività all'interno delle maglie di un suo modello semiotico «a senso doppio».
Il punto decisivo diventa infatti quello di riconoscere una dimensione «performativa» del significato: la sua capacità di coincidere con un'azione. Il punto è decisivo anche ad una considerazione più ampia della produzione ricœuriana.
Nel riconoscimento di un momento in cui il significato si fa azione, infatti, Ricœur può finalmente pensare l'articolazione che, a livello di una teoria della metafora, struttura la capacità di portare a espressione linguistica il sentimento esistenziale e il collegamento che nella teoria del racconto porta *mimesis* I a *mimesis* II, trasformando una storia incoativa in un racconto vero e proprio.
Così, se il significato ammette un momento in cui esso è azione, esso rende anche una determinata azione propriamente significativa e quindi adeguata ad essere iscritta all'interno di un racconto. Ricœur sottolinea questo punto alla fine di *Tempo e racconto III*:

> Di tutti gli sviluppi che Austin e Searle hanno apportato a questa proprietà di referenzialità a sé, riprenderei solo quelli che contribuiscono a segnare il carattere etico dell'iniziativa. Non si tratta di una deviazione artificiale, nella misura in cui, da una parte, gli atti dì parola o di discorso portano il linguaggio nella dimensione dell'azione («Quando dire è fare... »), e dove, d'altra parte, l'agite umano è intimamente articolato mediante segni, norme, regole, valutazioni che lo situano nella regione del senso, o, se si preferisce, nella dimensione simbolica. È quindi legittimo prendere in considerazione le mediazioni linguistiche che fanno dell'iniziativa una azione sensata.[172]

Permettendoci di ricordare che, proprio a partire da quei «segni, norme, regole» deriva la comprensione prenarrativa dell'esperienza e, con essa, la possibilità di essere esplicitata in narrazione, come già il primo volume di *Tempo e racconto* metteva in luce:

> II secondo nesso che la composizione narrativa trova della comprensione pratica, sta nelle risorse simboliche del campo pratico. Si tratta di un elemento che decide quali aspetti del fare, del poter-fare e del saper-poter-fare dipendano dalla trasposizione poetica. Se, in effetti, l'azione può essere raccontata vuol dire che essa è già articolata in segni, regole, norme: essa è sempre *mediata simbolicamente*.[173]

Coordinando questi due passi, possiamo dunque accorgerci che Ricœur fornisce un'indicazione decisiva anche per la nostra indagine sulla presenza di una questione estetica nella sua riflessione. L'analisi che infatti abbiamo finora condotto ci mostra che questa trasformazione – da una semantica dell'azione al suo racconto – è possibile perché esiste nel significato un momento in cui esso stesso si fa azione, sospendendosi a metà fra il darsi dell'esperienza e il suo racconto. Così facendo, tuttavia, si può osservare come la ricezione delle intuizioni proprie della pragmatica linguistica contribuisce in modo decisivo a chiarire uno dei nodi essenziali per l'articolazione di un'estetica in Ricœur: l'esigenza che l'esperienza avverte di rendersi significativa attraverso l'emersione di configurazioni narrative (il passaggio da *mimesis* I a *mimesis* II). Il momento interstiziale tra il darsi dell'esperienza e l'effettività della narrazione (o della configurazione metaforica) con la sua specifica referenza diventa così più intellegibile non soltanto perché è necessario riconoscere una forza espressiva intrinseca al darsi dell'evento, ma anche perché la significazione stessa implica momenti in cui essa si compenetra con il farsi dell'esperienza, divenendo essa stessa

[172] P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 354.
[173] P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 98.

azione. In questi momenti, possiamo dunque scorgere il punto centrale per pensare la proposta di un'estetica semiotica ricœuriana: non solo la meditazione interno alla capacità produttiva del segno, ben esplicitata da un'analisi sull'immaginazione, ma anche una meditazione intorno al *potersi* fare segno dell'esperienza, sorgendo dal darsi stesso dell'azione e strutturando, in prospettiva, quel passaggio essenziale da ciò che è narrativo solo in potenza (*mimesis* I) a ciò che lo diviene anche in atto (*mimesis* II).

D'altra parte, ci sembra addirittura che questo incontro con una dimensione genuinamente performativa del significato, non si arresti a dettagliare il passaggio fra *mimesis* I e *mimesis* II. Piuttosto, esso permette di esplicitare ancor meglio il passaggio fra *mimesis* II e III, luogo teorico in cui fin dall'inizio abbiamo riconosciuto una possibile formulazione di un'«estetica» ricœuriana.

Infatti, sposando l'idea che il significato di un'enunciazione sia anche azione – che vi sia, cioè, in esso intrinsecamente una «performatività» – Ricœur può effettivamente tessere un solido legame con la ripresa che *Tempo e racconto* indica del ruolo del lettore nei processi di comprensione, slegando questi ultimi dall'essere una mera registrazione di informazione o sola riconduzione ad una tradizione di riferimento.

L'apporto attivo che il lettore fornisce nella comprensione dell'opera — e, più radicalmente, nella definizione della sua stessa ontologia — trova un solido fondamento teorico in una concezione del significato inteso non come mera trasmissione di un'informazione, bensì come processo situato. Lo si è già osservato in precedenza, richiamando il ruolo costitutivo del ricettore nell'ontologia del testo e dell'opera d'arte. In questo senso, però lo si può confermare più chiaramente anche dal punto di vista di una teoria del significato. Integrando all'interno della sua riflessione le intuizioni della pragmatica linguistica, Ricœur può infatti ribadire che il significato stesso del linguaggio poetico o della narrazione è tale perché si configura esso come azione: azione eminentemente interpretativa, nella quale il lettore – o, più in generale, il fruitore – si impegna nell'atto di «completamento» immaginativo del racconto o dell'opera, la cui esistenza ed ontologia dipendono precisamente da tale intervento. O, più esattamente, si dovrebbe dire che racconto e opera esistano «in potenza» e che la loro attuale esistenza dipende dal riconoscimento di una loro specifica dimensione illocutoria, secondo la quale il significato si dà nell'azione interpretativo-immaginativa di un fruitore. Solo riconoscendola, capiremmo infatti l'idea ricœuriana secondo cui il lettore *fa* propriamente il testo.

D'altronde ci sembra che Ricœur lo abbia ben presente quando, in una nota di *Tempo e racconto II*, richiama il ruolo del lettore nella configurazione narrativa per dinamicizzare un'analisi meramente tassonomica degli elementi che costituiscono un racconto:

> Se si adottasse così la regola di seguire da vicino l'esperienza del lettore che va organizzando passo per passo gli elementi della storia raccontata per fame un intrigo, si affronterebbero le nozioni di prospettiva e di voce, […] come un tratto distintivo, individuato rispetto ad una costellazione indefinita di altri tratti e definito grazie al suo ruolo della composizione dell'opera letteraria.[174]

Chiosando poi:

> Seymour Chatman, in «The Structure of Narrative Transmission» (in *Style and Structure in Literature*, pp. 213-237), tenta di dare conto della competenza del lettore di racconti sulla base di una enumerazione aperta di «aspetti discorsivi» isolati, al

[174] P. Ricœur, *Tempo e racconto II,* cit., p. 154.

> modo degli inventari di tipi di forza illocuzionaria (*sic*) negli atti di discorso in Austin e Searle. Si tratta di una alternativa plausibile rispetto a tassonomie che sarebbero ad un tempo sistematiche e dinamiche.[175]

La ricezione ricœuriana della teoria degli atti di linguaggio, e in particolare dell'intuizione relativa alla loro dimensione illocutoria, consentirebbe dunque di riconoscerne il valore anche all'interno di una ricerca dedicata alla questione estetica in Ricœur, sebbene tale ricezione non fosse, in origine, orientata a questo ambito nella ripresa ricœuriana. Il farsi azione del significato — che trova la sua massima espressione nelle enunciazioni volitive — diviene uno strumento concettuale decisivo per pensare sia il modo in cui l'esperienza richiede una configurazione narrativa, sia il modo in cui tale configurazione necessita di un'attualizzazione da parte del fruitore, articolando in senso partecipativo l'intenzionalità che accompagna la struttura di senso di tutti i segni.

Tale prospettiva pragmatica strutturerebbe così i due luoghi teorici che, fin dall'inizio, abbiamo ricondotto a una questione estetica ricœuriana: l'idea, cioè, che la teoria della metafora e quella del racconto tematizzino una specifica produttività. Entrambe rispondono al darsi dell'esperienza, che ora possiamo dire propriamente «performativo» nella misura in cui richiede una narrazione non solo perché capace di esprimere linguisticamente una propria intrinseca espressività, ma anche perché in grado di tematizzare il momento in cui il significato si fa azione.

Allo stesso modo, tuttavia, dovremmo riconoscere che questa elaborazione di una teoria del significato alla luce di una ripresa della pragmatica è posta da Ricœur sotto una premessa generale, la quale già ci aveva consentito di riconoscere un'unitarietà nel percorso fin qui delineato sulla questione estetica nel suo pensiero e che abbiamo frammentariamente richiamato. Anche la ricezione della riflessione pragmatica sul linguaggio è infatti inquadrata dall'autore entro un presupposto che abbiamo già individuato come fondamentale per l'impostazione estetica ricœuriana: *la capacità di approfondire la struttura di senso del segno e addirittura il suo stesso istituirsi*. Anche se in modo diverso e forse meno pregnante rispetto al caso dei simboli, infatti, la tematizzazione della performatività nel linguaggio ordinario viene anch'essa messa in relazione alla nozione di «segno». Il punto di partenza de *La semantica dell'azione* è che la produttività evidenziata dal linguaggio ordinario debba essere ricondotta alla più ampia operazione fenomenologica della «riduzione», che Ricœur definisce come il momento in cui «non ci sono soltanto cose, ma segni, sensi, significazioni» e in cui si segna «la nascita della funzione simbolica in generale», ponendo «fondamento alle operazioni contingenti dell'analisi linguistica».[176]

È dunque, ancora una volta, alla radice, la capacità delle cose del mondo di farsi segno a inquadrare la produttività tematizzata dall'analisi del linguaggio ordinario. Sebbene in senso diverso rispetto a quanto Ricœur affermava a proposito del simbolo, anche qui il segno e la sua struttura restano dunque questioni centrali per comprendere quanto stiamo dicendo intorno all'idea di un'estetica ricœuriana raccolta attorno

[175] *Ivi*, p. 137, n. 43.
[176] P. Ricœur, *La semantica dell'azione*, cit., p. 46.

alla nozione di «performatività»: tanto nelle sue manifestazioni espressive quanto in quelle più propriamente performative. Segno diviene cioè un nome per intendere il darsi dell'esperienza nella sua capacità di richiamare, rinviare ad una narrazione possibile, che abbiamo visto essere il cuore dell'intuizione performativa ed estetica Ricœuriana.

Si tratterà allora di prendere sul serio il legame tra l'intuizione della performatività e la possibilità che l'evento stesso si faccia segno, orientando a questa tematizzazione le analisi del prossimo capitolo. Ci sembra infatti che proprio qui si collochi la questione a cui Ricœur riconduce l'analisi del carattere produttivo del linguaggio e dell'esperienza e che, a sua volta, resta imprescindibile per ogni riflessione contemporanea sulla nozione di «performativo» e di «performatività».

5. Ricœur e la performatività

5.1. Al posto di una storia della nozione di «performativo»

Accostare in modo diretto la riflessione sull'estetica ricœuriana alla nozione di «performativo» potrebbe, a una prima lettura, apparire ancora sorprendente agli occhi del lettore. Per questo, il presente capitolo si impegnerà in una discussione diretta con alcune delle principali istanze presentate da tale nozione, valutandone una certa applicabilità all'indagine sull'estetica ricœuriana finora presentata. Tuttavia, rifacendosi già a quanto dicevamo nell'introduzione generale a questo lavoro (cfr. *supra* Introduzione), non opteremo per una disamina storico critica di ciò che oggi molteplici studiosi e discipline intendono con l'utilizzo di questa parola. Simile disamina sarebbe, infatti, connotata da contorni troppo vasti e troppo dispersi sarebbero gli spunti da essa presentati. D'altronde, forse, la stessa nozione di «performativo» intende per sua struttura voler sfuggire a qualcosa come una sua storicizzazione o, anche più in generale, ad un suo incasellamento in un sistema categoriale di natura estetica, apparendo a fianco di termini come «bello», «brutto», «tragico», «espressivo». Essa intende piuttosto andare alla radice di quello stesso sorgere categoriale, indicando qualcosa come una zona in cui significato ed esperienza fanno un tutt'uno, in cui semmai ciò che diventerà poi categorizzazione viene scorto nel suo stato nascente.

Al posto di una ricostruzione storico-critica di tale nozione ci concentreremo così su una duplice operazione metodologica: da un lato, risalendo agli albori di questa nozione, vorremmo dunque raccoglierla attorno a quella che davvero sembra essere il suo nucleo fondante – una peculiare meditazione sulla natura del segno, evitando però di perderci nella discussione delle sue molteplici manifestazioni. Dall'altro, riprendendo tale nucleo, vorremmo quindi mostrare come esso possa fornire un terreno comune per giustificare la sua applicazione allo studio della filosofia Ricœuriana e, in particolare, all'emersione di una sua estetica. Grazie a questa operazione, nell'ultima parte del capitolo (cfr. *infra* §5.3), proporremo la possibilità di accostare due paradigmi di comprensione generalmente considerati opposti: quello ermeneutico-testuale, che Ricœur concorre a fondare, e quello performativo, di cui Erika Fisher-Lichte ha recentemente proposto una vasta sistematizzazione.

Prima di arrivare lì, tuttavia, sarà però doveroso concludere il percorso iniziato nell'ultima parte dello scorso capitolo, proponendo un'analisi sulla questione che più di tutte nella pagina ricœuriana parrebbe meglio entrare in risonanza con l'utilizzo della nozione di «performatività», già di per sé ibridamente sospesa tra una sua componente estetica ed una etico-morale: la questione dell'identità narrativa. Si tratterà, cioè, non solo di vedere l'utilizzo che Ricœur fa delle analisi di Austin e Searle in generale (cfr. *supra* §4.3.2), ma anche di intendere come esse possano fruttuosamente ritrovarsi in uno dei luoghi cardine della riflessione ricœuriana. Ripercorrendo dunque gli studi che sulla nozione di «identità narrativa» sono già stati compiuti confrontandola con quella di «identità performativa» (il riferimento principale sarà evidentemente alle elaborazione di Judith Butler) si vorrà mettere l'accento sul fatto che una meditazione intorno alla più generale questione dell'identità tanto nei termini narrativi di Ricœur quanto in quelli più propriamente performativi metta innanzitutto a tema una comune nozione di identità in senso antiespressivo: l'identità non sarebbe in questo senso espressione di una sostanza immutabile, quanto piuttosto il

prodotto di una narrazione o di una reiterazione gestuale e narrativa. Questa impostazione ci darà così l'occasione di mostrare il radicamento estetico dell'introduzione tanto della nozione di identità narrativa, quanto quello di identità performativa. In secondo luogo – e sarà in realtà la questione che ci interesserà maggiormente –, questa discussione ci servirà però anche a mostrare una volta in più come, al di là del nome utilizzato, Ricœur utilizzi in senso proprio la nozione di «performativo», pur non condividendone la torsione datane da Butler e, per questo, rimanendo maggiormente fedele all'originaria intuizione austiniano-searliana di «performativo» come «significazione contestuale». Da un lato avremo dunque a che fare con l'idea di un performativo decisamente spostata e interessata all'ibridazione con i cosiddetti *Performance Studies*: capacità reiterativa di un gesto, una pratica o di una narrazione; dall'altro, invece, avremo invece a che fare con l'idea di un performativo come enunciazione capace di compiere un'azione in un dato contesto, di cui una certa narrazione dovrà tenere in conto.

Il punto fondamentale sarà allora, innanzitutto, mostrare come si possa arrivare a questa spaccatura – di fatto fortemente connotata a livello estetico – sulla stessa nozione di performativo (cfr. *infra* 5.1.1 e §§5.1.2), per poi mostrarne le implicazioni a livello di una riflessione sull'identità (cfr. *infra* §5.2). Ci impegneremo dunque in questa impresa nelle prossime due sezioni, mostrando quanto già l'introduzione stessa di tale nozione vada incontro, fin dalle sue origini e al di là dell'uso che ne farà poi Ricœur, a quell'essenziale biforcazione che abbiamo affermato poco sopra e riaffermeremo alla fine delle nostre analisi. Uno, in particolare, sarà allora l'elemento essenziale nella ricostruzione di questa non-storia della nozione di «performativo», sul quale vorremmo portare progressivamente l'attenzione: il ruolo giocato da Derrida nella ripresa delle intuizioni di Austin circa la possibilità di identificare qualcosa come un *contesto*.

5.1.1. Austin, Butler. O del performativo verso la performance (1/2)

L'ipotesi originaria per una discussione della nozione di «performativo», formulata da Austin nell'ormai celebre *Come fare cose con le parole*, consiste nella tematizzazione di enunciati che, proferiti in determinati contesti, coincidono con il compiersi di un'azione. Non si tratta, così, di stabilire se l'enunciato «vi dichiaro marito e moglie» sia vero o falso, bensì di verificare se esso produce effettivamente – nelle giuste circostanze – l'atto che rende due persone marito e moglie. Per quanto destinata a sollevare non poche discussioni, questa ipotesi rimaneva ancorata a un'intuizione fondamentale: l'idea che, talvolta, i significati *non stiano* per qualcos'altro, ma che *siano* quel qualcosa stesso, e precisamente l'azione da loro compiuta. In questo senso, determinati usi del linguaggio erano destinati a scardinare la concezione tradizionale del significato come corrispondenza o rappresentazione di stati di cose.

Con la correzione della teoria degli enunciati performativi attraverso l'introduzione della nozione di forza illocutoria, questa intuizione sulla performatività del significato – pur trasformata – sembrava comunque conservarsi: ogni atto linguistico veniva analizzato come portatore di una forza illocutoria, vale a dire di un aspetto del suo significato che dipendeva da regole pragmatiche d'enunciazione, la cui corretta osservanza ne determinava la riuscita.[1] È qui che interviene Searle, il quale, proseguendo le intuizioni di Austin, tenta di formalizzare tale

[1] Dopo la prima sistematizzazione proposta da Searle (in J. Searle, *Atti linguistici. Saggi di filosofia del linguaggio*, cit.; e J. Searle, *A taxonomy of illocutionary acts*, in K. Gunderson (a cura di), *Language, Mind and Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1975, pp. 344-369), il punto fu poi particolarmente sviluppato dallo stesso filosofo insieme al collega Daniel Vanderveken. I due si impegnavano, cioè, ad articolare l'intuizione della performatività di un enunciato, descrivendone le sette componenti. Si impegnavano poi nella delucidazione dei rapporti logici fra diversi tipi di atti linguistici, delucidando alcune connessioni notevoli. Entrambi i punti sono presenti in J. Searle e D. Vanderveken, *Foundations of Illocutionary Logic*, Cambridge University Press, Cambridge 1985. Al di là dei dettagli tecnici rimaneva però il punto fondamentale: approfondire l'intuizione di un enunciato che non descrive, ma compie; e compie a tal punto che, come nota Marina Sbisà,

prospettiva: mediante l'analisi delle condizioni di felicità degli enunciati, egli distingue fra condizioni essenziali e condizioni accessorie, mostrando come la definizione di qualcosa come il significato linguistico non possa prescindere dalla struttura pragmatica entro cui l'atto linguistico si realizza – il suo *contesto* comportamentale e sociale. Da qui prende avvio anche la nota tassonomia delle cinque grandi classi di atti linguistici – assertivi, direttivi, commissivi, espressivi e dichiarativi – che costituirà la base di gran parte della filosofia del linguaggio successiva. In questo senso, si può dunque comprendere la direzione di ricerca che tale impostazione inaugurava e che rimane tuttora essenziale negli studi di linguistica e filosofia del linguaggio, soprattutto nell'ambito dell'approccio pragmatico: si tratta della discussione relativa a quali e quante siano queste condizioni necessarie e accessorie, a quali tipi di atti linguistici esse si applichino e a come strutturino la comprensione stessa degli atti di parola. Nondimeno, l'approccio pragmatico al linguaggio inaugurato da Austin e Searle non era destinato ad essere confinato all'analisi di enunciati legati a pratiche sociali e rituali più marcatamente pubblici: come abbiamo visto con Ricœur, diventava necessario chiedersi se e in che misura fosse possibile attribuire una forza illocutoria anche a forme discorsive come la poesia o, più in generale, alla scrittura finzionale.

Tuttavia, anche tramite questa estensione, la discussione della nozione di «performativo» sembrava essere insufficiente a rendere conto degli sviluppi successivi, soprattutto concentrati sulla tangenza che tale nozione può avere con quella di *performance*, come ricordato in introduzione (cfr. *supra* Introduzione). Non intuitivamente un'analisi – pur raffinata – sui *comportamenti* implicati nell'enunciazione poteva adattarsi ad essere sostrato teorico di un'analisi che innanzitutto riguardava la *performance* e la *performance artistica*, nello specifico. Certo, è presente in Austin e in Searle l'idea che il performativo riguardasse contesti di enunciazione pubblici e ritualizzati, ma essa rimaneva ben lontana dal potere effettivamente interagire con questioni che riguardavano la storia degli studi dell'arte e teatrali.

Crediamo dunque che il passaggio teorico decisivo non consista tanto in un'applicazione diretta delle intuizioni di Austin e Searle al campo degli studi sulla *performance*, quanto piuttosto nell'elaborazione che di quelle, pochi anni più tardi, avrebbe offerto Judith Butler. È infatti soprattutto tramite le sue riflessioni che diventa possibile intrecciare una meditazione sulla nozione di «performativo» con quella sugli sviluppi storici e teorici degli studi sulla *performance*. In Butler si assiste a un significativo spostamento di prospettiva: l'idea austiniana di enunciazione come azione viene estesa fino a fondare un concetto di «*performatività*», non limitandone l'applicazione all'ambito strettamente linguistico, ma formulandolo per sviluppare esplicitamente le implicazioni sociali e politiche dell'intuizione austiniana, con particolare riferimento ai meccanismi attraverso cui i discorsi e le pratiche loro associate permettono di costituire nozioni come «identità», «genere» e «sesso». Lo nota con grande chiarezza Fischer-Lichte proprio nella sezione iniziale di *Estetica del performativo*: «Mentre Austin sottolinea il criterio della riuscita felice e infelice e, di conseguenza, si interroga approfonditamente sulle condizioni di felicità […], Butler riflette invece sulle condizioni fenomeniche di incarnazione (*Verkorperungsbedingungen*)».[2]

In questo quadro teorico, si fa dunque progressivamente chiaro come come l'accento si debba spostare da uno specifico interesse linguistico alle *pratiche* – linguistiche e corporee – attraverso cui un soggetto può prendere forma.

---

l'azione da esso messa in atto può essere ritrattata nel tempo, esattamente come facciamo per molte tipologie di azione – scusandoci, incentivando etc…(M. Sbisà, «How to read Austin», in *Pragmatics*, 17, (2007), pp. 461-473.

[2] E. Fisher-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 44.

Legittimamente si potrà allora parlare di «performatività dell'atto» o di «atto performativo» non solo per riferirsi all'efficacia contestuale di certe espressioni linguistiche, ma anche per sottolineare come i nostri modi di definizione (identitaria soprattutto) siano l'effetto di una ripetizione continua di gesti, norme, convenzioni e certo anche discorsi. È in questa direzione che si situa l'elaborazione teorica di Judith Butler, la quale può propriamente parlare di «performatività del genere», intendendo con ciò non una *performance* volontaria – una messa in scena consapevole e intenzionale – bensì un processo di costituzione normativa che si realizza attraverso la ripetizione di discorsi e pratiche, sempre rivedibili e potenzialmente contestabili.

Il concetto di «performativo» registra così un decisivo spostamento del proprio campo di applicazione: se da un lato mantiene una certa continuità con la teoria di Austin, dall'altro tende anche a distaccarsene insistendo in particolare su *un* aspetto della trattazione austiniana – l'elemento contestuale e rituale come determinante per la riuscita pragmatica di un enunciato. Così, il punto di svolta introdotto da Butler consisterà proprio nel contrapporre alla nozione di «espressività» – secondo cui il genere e il sesso sarebbero espressione di un'identità preesistente – quella di «performatività», per cui genere e sesso non sono sostanze da esprimere in atti specifici, ma effetti sedimentati di pratiche iterabili. In questo senso, essi non preesistono agli atti che li manifestano, ma emergono proprio dalla ripetizione di norme culturali che ne definiscono il significato. In tale prospettiva, la rilevanza estetica della questione diventa centrale: la nozione di «performatività» proposta da Butler si contrappone in modo netto a una concezione espressivistica del genere, assumendo che l'identità si costituisca come effetto di una prassi reiterata, inscritta nella materialità del corpo e nel regime simbolico del linguaggio.

Così, con *Questione di genere* e *Corpi che contano* viene alla luce un interesse radicalmente differente rispetto a quello dell'analisi degli enunciati di stampo pragmatico, focalizzato su di una dimensione sociale dell'analisi sconosciuta ad Austin ed esplicitamente intenzionata a proporre un nuovo corso all'interno del pensiero femminista di quegli anni. Prima delle elaborazioni di Butler, molte teoriche femministe – da Simone de Beauvoir a Julia Kristeva, da Luce Irigaray a Monique Wittig –[3] avevano infatti già dibattuto sulla distinzione tra *sesso*, inteso come dato biologico, e *genere*, concepito come costruzione socioculturale. Butler, nella sua indagine sulla performatività, si spinge però a pensare il superamento di questa dicotomia, mostrando come tanto il *genere* quanto il *sesso* siano in realtà effetti di azioni ripetute e interiorizzate, da intendersi come pratiche discorsive e dispositivi normativi – in breve *atti performativi*. Riprendendo Foucault, Butler mette dunque a fuoco l'idea che il sesso e il genere si carichino di significati attraverso la ripetizione di discorsi e tecniche che mirano a regolarne la manifestazione e, con essa, ciò che chiamiamo «maschile» e «femminile». In altre parole, «maschile» o «femminile» sarebbero effetti performativi di pratiche reiterate, non espressione accidentale di sostanze immutabili.

> La tesi che il genere sia performativo cercava di mostrare che ciò che consideriamo come un'essenza interiore del genere stesso è qualcosa che viene fabbricato attraverso una serie costante di atti, postulati attraverso la stilizzazione di genere del corpo. Così facendo, mostrava che quella che consideriamo una nostra caratteristica «interiore» è ciò che in realtà anticipiamo e produciamo attraverso determinati atti del corpo, al limite, un effetto allucinatorio di gesti naturalizzati.[4]

[3] Alcune coordinate teoriche sulla storia del femminismo possono essere ritrovate già da qualche anno nella presentazione datane in A. Cavarero e F. Restaino, *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Mondadori, Milano 2002. Attraverso un approccio antologico, i due autori mettono così in luce le specificità di un pensiero femminista a seconda di alcune importanti tradizioni di pensiero di riferimento (italiana, francese e statunitense).

[4] J. Butler, *Questione di genere*, Laterza, Bari 2013, p. 10.

E, poco più avanti

> Mettere in evidenza il fatto che le categorie fondative del sesso, del genere e del desiderio sono effetti di una specifica formazione di potere richiede un tipo di indagine critica che Foucault, riformulando la proposta di Nietzsche, definisce «genealogia». Una critica genealogica si rifiuta di cercare le origini del genere, l'intima verità del desiderio femminile, un'identità sessuale genuina o autentica che la repressione ha impedito di vedere; anzi, la genealogia indaga la posta politica che è in gioco nel designare come origine e causa quelle categorie identitarie che in realtà sono effetti di istituzioni, pratiche, discorsi che hanno origini multiple e diffuse. Il compito di questa analisi è di concentrarsi su – e decentrare – tali istituzioni definitorie: il fallologocentrismo e l'eterosessualità obbligatoria.[5]

Al di là degli innumerevoli dibattiti che la posizione di Butler ha finito per suscitare,[6] il punto su cui però ci sembra importante insistere nel quadro di questo lavoro è la messa in evidenza di una giustificazione del passaggio dalle intuizioni sul «performativo» di Austin alla declinazione butleriana della nozione di «performatività» come «ripetizione di atti». Sorprendentemente, infatti, in *Questione di genere*, i nomi di Austin e Searle non vengono mai menzionati, preferendo quelli di Foucault, Lacan e soprattutto Derrida. Allo stesso modo, dovremmo poi notare che per esempio proprio un pensatore come Ricœur, sempre molto attento a dichiarare le proprie referenze storico-filosofiche, non parla mai di Derrida, Lacan o Foucault quando sollecitato a confrontarsi con la nozione di «performativo» e «performatività».

Sarebbe dunque ingenuo considerare questo cambiamento di paradigma come un mero allargamento delle intuizioni offerte dai due filosofi della tradizione pragmatica. Non si tratta, infatti, semplicemente di ribadire che esistono discorsi capaci di produrre effetti trasformativi sulla realtà sociale in cui sono inscritti, e che, proprio per questo, tali effetti incidono sulle modalità in cui concepiamo alcune nozioni-chiave come quella di «identità», «genere» e «sesso». Sembra infatti che, molto più semplicemente, il discorso di Butler si muova in una direzione differente rispetto a quella di Austin, pur inglobandone alcuni presupposti: ciò che, infatti, la filosofa americana propone è che la «performatività» di un discorso e delle pratiche che esso veicola non consista tanto nella sua forza illocutoria quanto nel fatto che questa stessa forza trova il suo fondamento nell'*iterabilità* di tali discorsi e pratiche. Il punto diventa così teoreticamente decisivo perché, di fatto, Butler sembra spostare il centro dell'analisi sul «performativo» dall'idea della forza illocutoria – un discorso che *compie* un'azione – a quella dell'iterazione – un discorso che *compie* un'azione *perché* si dà come ripetibile.

In modo forse un po' troppo diretto, ma utile, dovremmo allora dire che il discorso di Butler sembra articolarsi attorno all'idea che il fondamento della «performatività» non vada ricercato tanto nella coincidenza originaria tra

---

[5] *Ivi,* p. 21.

[6] Ricordiamo alcune direzioni di critica molto importanti alla posizione di Butler, la prima delle quali sarà sostanzialmente in linea con l'argomentazione ricœuriana. Il primo punto da rilevare sarebbe infatti notare una sorta di paradosso nella nozione di «agente» butleriana, ad un tempo creato dalle pratiche discorsive e dall'iterazione dei suoi atti, però anche sempre propriamente agente di quelle stesse pratiche e atti. Inoltre – e siamo al secondo punto critico – l'ipotesi butleriana ha spinto studiosi a rilevare come la filosofa rischi di fatto, in nome di una riconduzione dell'identità alla sua teoria citazionalista-iterativa, di allegorizzare esperienze concrete, trascurando sia la specificità della violenza, per esempio, contro le persone *transgender*, sia, più in generale, la dimensione incarnata e situata della soggettività. Per il primo gruppo di critiche rimandiamo dunque a T. M. Bettcher e G. Ann, «Transgender studies and feminism: Theory, politics, and gender realities», in *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, 24 (3), (2009); mentre per il secondo a J. Prosser, *Second skins: The body narratives of transsexuality*, Columbia University Press, New York 1998; e V. Namaste, *«Tragic Misreadings»: Queer theory's erasure of transgender subjectivity*, in V. Namaste *Invisible lives: The erasure of transsexual and transgendered people*, The University of Chicago Press, Chicago 2000, pp. 9–23.

significato e azione, quanto nella natura *iterativa* del discorso e delle pratiche che esso veicola: è nella possibilità stessa della ripetizione, che si produce un'efficacia performativa, dando luogo a quella coincidenza tra significato e azione che Austin sembrava voler indagare come *fenomeno originario* della performatività degli enunciati. In questo potremmo anche giustificare perché un'indagine sulla performatività possa essere adeguata a costituirsi come centro pulsante di un'indagine sulla *performance* e sulle sue molteplici manifestazioni: focalizzando infatti l'idea di un'*iterabilità* come fondamento del performativo, si coglie anche un aspetto essenziale della stessa struttura della performance. Non si tratta naturalmente di dire che l'essenza della *performance* sia la ripetibilità di ciò che è performato: se così fosse, non si rispetterebbe l'idea centrale che uno dei capisaldi di una *performance* sia precisamente quello della suo essere effimero. Si tratta però di dire che nella *performance* effettivamente si insiste su quella che Carlson chiama «la modalità dell'autoriflessività» e Schechner «showing doing»[7]: un fare che è autocosciente di sé perché si iscrive nella ripetizione di modelli comportamentali che si impegna a costruire, reiterandone le pratiche o anche, eventualmente, denunciandoli. Ogni atto soggettivo diviene, per questa via, un comportamento «restaurato», nel quale il soggetto agisce «come se fosse qualcun altro», permettendoci di dire, con Josette Féral, che in questo modo «la performatività ha ritrovato la sua parentela con la performance».[8]

Il punto si fa allora chiaro: per una ricerca filosofica è primariamente necessario guardare più da vicino questo cambiamento di paradigma. Il guadagno che la riflessione di Butler compie rispetto ai *Performance Studies* è infatti, da un lato, decisivo: esso vi introduce la possibilità di una loro fondazione filosofica attorno alla categoria di «performatività», traghettatrice di ciò che inizialmente Austin e Seale intendevano con «performativo» all'interno degli studi sulla *performance*. Dall'altro, però, esso sembra pagare il prezzo di una distorsione proprio di quella originaria intuizione austiniana – o perlomeno della linea che Searle aveva fatto prendere alle intuizioni del suo maestro. Riprendere i contorni di questo passaggio vorrà così dire rendere conto anche dal punto di vista storico del perché si sia potuto far uso di tale nozione per parlare della proposta filosofica ricœuriana, legandola di fatto ad un'intuizione più originaria rispetto agli sviluppi dategli dalla filosofa americana e dall'avvicinamento ai *Performance Studies*.

5.1.2. Austin, Derrida, Butler. O del performativo verso la performance (2/2)

La proposta filosofica di Butler sul «performativo» si costruisce, più che attorno ad una ripresa di Austin, attorno ad una ripresa di Foucault e, soprattutto, di Derrida. Lo ricorda esplicitamente l'autrice quando, in *Corpi che contano*, si richiama esplicitamente alla performatività secondo il concetto di «citazione» di Derrida:

> A questo proposito, ricordiamo che le reiterazioni non sono mai semplicemente repliche. E che l'«atto» attraverso il quale un nome autorizza o delegittima un insieme di relazioni sociali o sessuali è, necessariamente, una ripetizione. «Una espressione performativa potrebbe avere esito positivo», si chiede Derrida, «se la sua formulazione non ripetesse una parola 'codificata' o ripetibile [...] se non fosse identificabile, in qualche modo, come una "citazione"?» Se un'espressione performativa ha, temporaneamente, esito positivo (e dimostrerò più avanti che il «successo» è sempre e solo temporaneo) ciò non accade perché un'intenzione governa con successo l'azione del discorso, ma solo perché quell'azione riecheggia azioni precedenti, e accumula la forza dell'autorità attraverso la ripetizione o la citazione di un insieme di pratiche autoritarie precedenti.[9]

[7] M. Carlson, *Performance. A critical Introduction*, cit., p. 189; R. Schechner, *Performance studies. An introduction*, cit., pp. 28 e ss.
[8] J. Féral, «De la performance à la performativité», in *Communications*, 92(1), (2013), pp. 205-218.
[9] J. Butler, *Corpi che contano*, Feltrinelli, Milano 1996, p.168.

È dunque alla lettura di Austin compiuta da Derrida che Butler si rifà per elaborare la propria nozione di «performatività», più che a una diretta lettura del filosofo britannico. Vi è, beninteso, un importante punto di tangenza fra il discorso di Austin e la critica propostane da Derrida.

Certo, come nota Raul Moati, possiamo affermare che entrambi pensano con la nozione di «performativo» di decostruire l'idea di un «mito del significato»: un significato inteso come manifestazione rappresentazionale di stati di cose.[10] Innanzitutto, dovremo infatti notare che Butler può rifarsi a questo sostrato comune ai due discorsi declinandolo nella sua specifica proposta politico-filosofica: l'efficacia dei discorsi e delle pratiche di genere non deve essere concepita in termini rappresentazionali, quanto piuttosto nei termini del costituirsi della stessa realtà esistenziale e sociale da loro individuata. Proprio per questa via, inoltre, Erika Fischer-Lichte avrebbe poi potuto notare che, pur divergenti, la nozione di performativo austiniana e butleriana insistevano in realtà su due importanti elementi comuni: la non completa determinabilità del performativo e la sua ritualità sospesa fra dimensione pubblica e privata.[11]

Ciò detto, riteniamo però che nel riferimento butleriano a Derrida si consumi, per la discussione della nozione di «performativo», un cambiamento di paradigma importante. Non avrebbe dunque senso ignorarlo e, nello specifico di questo lavoro, ci sembra essenziale riprendere la questione. Di fatti, il riferimento a Derrida è particolarmente importante anche perché ci permette di ricollocare una riflessione su tale nozione *nel contesto filosofico francese*, permettendone un avvicinamento non solo temporale, ma anche per dir così spaziale alla proposta filosofica di Ricœur che, come è noto, proprio con Derrida intraprende uno dei pochi confronti critici diretti ed espliciti con un filosofo lui contemporaneo.[12]

Alla luce di queste considerazioni bisognerebbe dunque innanzitutto considerare che la riflessione di Derrida si presenta come una lettura alternativa a Searle della proposta di Austin, traghettando una prima sensibilità – l'altra come vedremo sarà precisamente quella di Ricœur – alla declinazione della nozione di performativo in Francia.

Nel celebre testo *Firma evento contesto*, infatti, Derrida metteva in discussione l'idea che un enunciato performativo non potesse essere compreso al di fuori di una riflessione sulla struttura iterabile e citazionale del linguaggio. Proprio a questo curioso slittamento di significato nella nozione di «performativo» dovremmo allora attribuire il valore filosofico essenziale per pensare la prima e più filosoficamente decisiva divaricazione in tale nozione. La sua giustificazione deriva così dalle due principali critiche mosse da Derrida ad Austin: (1) l'insaturabilità del contesto in cui l'enunciazione performativa si colloca e, soprattutto, (2) il carattere citazionale del performativo.

---

[10] Questa felice sintesi dell'intuizione austiniana circa il performativo è contenuta in R. Moati, *Derrida e le langage ordinaire*, Hermann, Paris 2014. Il punto era già ripreso, come vedremo nel corpo del testo in un contributo precedente di qualche anno, dove l'autore si soffermava sulla rigorosa, ma differente, lettura di Austin operata da un lato dal suo allievo John Searle e dall'altro proprio da Derrida. In R. Moati, *Derrida/Searle: Déconstruction et langage ordinaire*, puf, Paris 2009.

[11] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 41-66. È chiaro che nel sottolineare questa continuità vi sia per Fisher-Lichte il senso di tutta la sua stessa proposta filosofica: come nota Tancredi Gusman, traduttore italiano di *Estetica del performativo*, essa serve a ritrovare un'unitarietà nell'utilizzo facendola convergere su quella di «spettacolo» ed evitando un approccio di stampo più relativistico *à la* Carlson o Scheckner. In T. Gusman, *Introduzione*, in E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 9-19; e soprattutto T. Gusman, «Una nota sull'estetica del performativo di Erika Fischer-Lichte», in *Comunicazioni sociali*, 1, (2014), pp. 49-58.

[12] Ricordiamo infatti che Derrida fu assistente di ricerca negli anni dell'insegnamento di Ricœur alla Sorbona (1957-64), permettendo così un rapporto tale da sviluppare un «combattimento amoroso» fra le posizioni dei due. L'informazione è contenuta precisamente in François Dosse, *Le sens d'une vie*, cit. 251-317. L'espressione «combattimento amoroso» è anch'essa ripresa da un articolo di Dosse in cui viene riportata al centro la celebre opposizione fra i due filosofi nei riguardi della teoria della metafora, come già riportato nel capitolo II (cfr. *supra* §2.1.3, n. 41). In F. Dosse, *Amitiés philosophiques,* Odile Jacob, Paris 2021, pp.249-277.

Per Austin, infatti, analizzare la componente performativa di un enunciato – la sua forza illocutoria, per meglio dire – significa impegnarsi in una determinazione esaustiva delle condizioni che rendono una determinata enunciazione efficace – capace cioè di compiere l'azione in essa espressa. Perché la frase «io prendo te come sposa» sia effettiva dovrei allora impegnarmi non solo in alcune assunzioni preventive (come essere in buona fede), ma anche far sì che il contesto sia adeguato: che mi trovi in un'istituzione che può sancire l'atto del matrimonio, che non mi sia già sposato, che sia mentalmente stabile etc.… Prendendo molto sul serio questa via, Searle dimostrerà dunque che un'analisi sul performativo è innanzitutto un'analisi delle *condizioni contestuali* che rendono efficacie una data espressione linguistica e che già Austin determinava nelle loro grandi linee: presenza dell'intenzione cosciente del parlante, l'adeguatezza della procedura convenzionale, la correttezza dell'esecuzione. Al di là dell'articolazione, ci sembra però che Derrida colga nel segno: l'intero dispositivo di validazione del performativo, insomma, si deve fondare per Austin e Searle sulla possibilità che il contesto sia *saturabile*, cioè esaustivamente descrivibile, trasparente rispetto all'intenzionalità comunicativa, e perciò trascrivibile logicamente.[13]

Ciò detto, Derrida si impegna a contestare questa possibilità. A suo giudizio, è infatti la stessa nozione di «contesto» ad essere minata dall'interno da una sua strutturale insaturabilità: è impossibile determinare ciò che rende tale un contesto, poiché – ed è questo l'essenziale – un enunciato è per essenza *iterabile* – può sempre, cioè, essere *citato in un altro contesto*. Se, così, ammettiamo che un enunciato sia per sua natura iterabile, ossia se può essere sempre ripetuto e riutilizzato in contesti differenti da quello originario, allora dovremo anche sostenere che nessun elemento del contesto potrà mai garantirne in modo definitivo l'unicità, la trasparenza o la compiutezza di quello stesso enunciato – il suo essere genuinamente performativo al senso datone da Austin e Searle. Di conseguenza, non si può determinare con certezza che un enunciato sia performativo semplicemente individuando un insieme finito di condizioni (come, ad esempio, la presenza di determinate convenzioni sociali, la correttezza enunciativa, e la completezza nell'enunciazione) che lo renderebbero tale. Quelle condizioni, infatti, non sono mai totalmente fissabili: sono strutturalmente aperte, perché ogni enunciato mantiene sempre in sé la possibilità di essere reinscritto in nuove situazioni, dove assumerà altri effetti e altri possibili significati. Sarebbe dunque un'impresa vana quella che si impegna a ritrovare una cosiddetta «purezza» dell'enunciazione performativa, ricercandola in una saturazione delle condizioni contestuali che la rendono possibile. Piuttosto, per Derrida, si tratterà di fare lavorare questa strutturale citazionalità degli enunciati a favore di un'analisi sulla loro performatività.

> In fin dei conti, ciò che Austin esclude come anomalia, eccezione, «non serio», la *citazione* (sulla scena, in un poema, o in un soliloquio) non è la modificazione determinata di una citazionalità generale – piuttosto di un'iterabilità generale – senza la quale non ci sarebbe neanche performativo «riuscito»?[14]

Il gesto teorico è ricco di conseguenze e davvero si pone come una contestazione fondamentale alla posizione di Austin, almeno per due ordini di ragioni: la più evidente è infatti che in questo modo Derrida recupera al performativo un campo di applicabilità che Austin aveva escluso, etichettandolo come «parassitario» al linguaggio: il linguaggio della finzione. L'enunciato di un attore sul palco, il linguaggio poetico, finzionale o anche solo un

[13] I riferimenti di Austin, sparsi un po' ovunque nelle sue lezioni, possono essere rintracciati in particolare in J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, cit., pp. 42, 75. Lo sottolinea anche il primo traduttore dell'edizione francese, Gilles Lane in G. Lane, *Introduction*, in *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris 1991, pp. 15 e ss. Per la questione della trascrivibilità logica delle enunciazioni performative rimandiamo invece al già citato J. Searle and D. Vanderveken, *Foundations of Illocutionary Logic*, cit.

[14] J. Derrida, *Firma evento contesto*, cit., p. 417.

soliloquio parevano infatti ad Austin campi dove la sua analisi sul performativo semplicemente non si poteva applicare: il loro carattere simulato non permetteva infatti che essi potessero essere considerati come azioni, *esattamente in virtù di quella citazionalità che Derrida considera essenziale per delineare il performativo*. D'altra parte, – ed è questa la critica essenziale – nonostante lo stesso Austin sembra riconoscere che il rischio di «infelicità» di un enunciato performativo sia una sua strutturale possibilità, egli non sembra in realtà considerare l'impatto di questa considerazione nell'analisi, finendo per relegare ad una sorta di «impurità» fenomeni molto diversi:[15] enunciazioni in contesti finzionali ed enunciazioni che effettivamente performative non sono, su tutte. Ne consegue, dunque, – ed è il secondo ordine di ragioni – che la ricerca in cui si sarebbe impegnati Austin e Searle, sembra agli occhi di Derrida insensata: limitare un'essenza del performativo tramite le enucleazioni delle condizioni contestuali che lo rendono tale, è un modo per non considerare quella che dovrebbe essere in realtà mantenuta come una sua *strutturale* capacità: il fallimento.

In modo molto netto, Derrida sostiene allora che la questione debba essere affrontata più seriamente di quanto faccia Austin, *valutando la «citazionalità» di un'enunciazione non come fenomeno parassitario del performativo, ma come sua nervatura strutturale*. Il punto diviene allora che, in questo modo, l'efficacia propria dell'enunciazione performativa viene spostata: da fenomeno originario essa viene fatta risalire *all'iterabilità* dell'enunciazione che, appunto, ci permette di riconoscere la sua efficacia in un determinato contesto.

> Potrebbe avere successo un enunciato performativo se la sua formulazione non ripetesse un enunciato codificato o iterabile, o in altre parole, se la formula che pronuncio per aprire una riunione, varare una nave o un matrimonio non fosse identificabile come conforme a un modello iterabile, se non fosse poi identificabile in qualche modo come una «citazione»? Non che la citazionalità in questo caso sia dello stesso tipo di un'opera teatrale, di un riferimento filosofico o della recitazione di una poesia. Questo è il motivo per cui c'è una specificità relativa, come dice Austin, una «purezza relativa» dei performativi. Ma questa purezza relativa non emerge in opposizione alla citazionalità o all'iterabilità, ma in opposizione ad altri tipi di iterazione all'interno di un'iterabilità generale che costituisce una violazione della presunta purezza rigorosa di ogni evento del discorso o di ogni atto linguistico.[16]

In sintesi, si dovrebbe dire che la correzione che Derrida apporta alla teoria austiniana del performativo si gioca sulla decostruzione della nozione di contesto e sulla valorizzazione dell'iterabilità come struttura originaria del linguaggio, riconducendo ad essa l'intuizione austiniana del significato come azione. Ai fini di questa ricerca, tuttavia, dovremo notare che il punto però decisivo di questa disamina è precisamente quello che riguarda la tangenza con Bulter del discorso derridiano: è, infatti, in questa enfasi sull'iterabilità che la filosofa può trovare un fondamento teorico essenziale per intendere il performativo come un'iterazione stilizzata di atti. Derrida e non Austin fornisce, cioè, a Butler la possibilità di pensare il performativo enucleandone le implicazioni sociali e corporee per una teoria del genere, del sesso e dell'identità.

A fronte di quanto abbiamo appena detto, crediamo dunque che una divaricazione importante continui ad esistere fra il senso in cui il performativo viene inteso dalla linea che procede da Austin e Searle e quella che, pur partendo da Austin, ne integra la critica derridiana e giunge fino a Butler. *Via* Derrida, ci si accorge infatti che il centro dell'analisi sul performativo – per non dire forse il suo fondamento – sembra spostarsi. Nel discorso di Butler,

[15] J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, cit., pp. 24-42; sulla questione di una certa impurità nell'«uso del linguaggio», da non confondersi con l'intuizione di una sua performatività cfr. *ivi*, pp. 77 e ss.

[16] J. Derrida, *Firma evento contesto*, cit., pp. 418-419.

infatti, il punto è precisamente ricondurre la performatività *alla questione dell'iterabilità del significato e con essa all'iterabilità dei discorsi e delle pratiche che costituiscono la nostra identità*. Come lucidamente nota Christian Introna, «è proprio l'idea di rileggere la convenzionalità come una "catena citazionale" che risulta decisiva per ripensare l'atto linguistico in modo temporalizzato, storico», capace di modificarsi nella costante ripetizione temporale.[17]

Avendo così ripercorso, benché brevemente, questa lettura derridiana dell'originaria intuizione di Austin sul performativo, possiamo vedere che effettivamente quest'ultima sembra andare incontro ad un'originaria biforcazione. Infatti, anche sottolineata l'unitarietà della nozione di «performativo» intorno al suo essere «esecuzione pubblica ritualizzata»,[18] tale nozione sembra comunque dover impegnarsi in una scelta di fondo: o ricondursi ad un'analisi sul contesto che permette l'efficacia di taluni enunciati come avrebbe fatto Searle, oppure dichiarare una simile analisi inutile, riconducendo la performatività al suo carattere fissazione del significato per tramite del suo essere iterabile, secondo quanto suggerito da Derrida.

Proprio questa considerazione ci porta allora finalmente davanti all'utilizzo diretto che la pagina ricœuriana può fare della nozione di «performativo», molto più in linea – lo anticipiamo – con la prima elaborazione austiniano-searliana, piuttosto che con la ripresa e critica propostane da Derrida. In particolare, ci pare dunque notare che se con *Firma evento contesto* Derrida sembra effettivamente strutturare una prima sensibilità alla questione del performativo in Francia, Ricœur non sembra essere esente da simile strutturazione e verosimilmente anche prima dell'elaborazione derridiana, sollecitando però l'altra declinazione di performativo sulla linea Austin-Searle. Benché infatti più dispersa, la ripresa delle intuizioni austiniane è assolutamente esplicita nell'opera del pensatore di Valence in molti suoi snodi fondamentali.

Per mostrare il punto ci riferiremo pertanto ad una questione essenziale tanto per la riflessione ricœuriana, quanto per gli sviluppi di una filosofia del performativo: la nozione «identità». Crediamo infatti che, in definitiva, nell'elaborazione di questa nozione si giochi per entrambe le parti un utilizzo diretto della nozione di «performativo»: in modo diretto per Butler sulla via tracciata da Derrida e in modo indiretto per Ricœur, utilizzando le risorse di una filosofia del performativo all'interno di un quadro teorico più ampio, ma certamente più legato a Austin-Searle.

Ancora una volta si tratterà di sottolineare il comune punto di partenza, di matrice estetica, per vedere la sua biforcazione: ovvero che l'identità non sia una questione di espressione. Non si esprime una storia, come non si esprime un genere.

5.2. L'identità senza l'espressione: Ricœur alla prova del performativo

Un confronto fra la posizione di Ricœur e quella di Butler sul tema dell'identità personale non è un tema sconosciuto alla critica ricœuriana degli ultimi anni. Proprio l'enfasi e la fortuna della posizione di Butler hanno fatto sì che la proposta di Ricœur sull'identità intesa in termini narrativi fosse ripresa alle volte in termini oppositivi,

[17] C. Introna, «Between iterability and assujettissement: performativity in Foucault, Butler and Derrida», in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, (2023), pp. 132-142; il testo di riferimento è il recente contributo di J. Butler, *When Gesture Becomes Event*, in A. Street, J. Alliot e M. Pauker (a cura di), *InterViews in Performance Philosophy. Crossings and Conversations*, Palgrave, London 2017, pp. 171-193.

[18] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 50. Anche altri autori hanno tentato alcuni importanti avvicinamenti fra le due possibili declinazioni della nozione di «performativo». Così, giustamente, Moati nota che tanto per Derrida quanto per Austin e soprattutto per Searle si tratta di mettere a tema innanzitutto il macrocontesto *comunicativo* in cui prende forma l'ipotesi della performatività, riducendo l'opposizione fra le due impostazioni al ruolo giocato dal contesto: laddove per Searle esso garantiva al linguaggio di essere compreso anche nei suoi aspetti performativi, per Derrida esso è piuttosto l'elemento sovversivo, rivelatore del fondamento citazionista del performativo. (in R. Moati *Derrida/Searle : Déconstruction et langage ordinaire*, cit., p. 152.

alle volte più concilianti nei confronti di quella della filosofa americana. Per entrambi, infatti, si tratta di pensare l'identità personale al di fuori di termini sostanzialistici e, dal punto di vista dell'estetica filosofica, non nei termini di ciò che *è espressione* di (il carattere, il sesso biologico, il pensiero, la natura divina etc.), ma nei termini del suo *farsi*: del suo poter permanere (o disfarsi) pur nelle (o grazie alle) sue costanti modificazioni. Con però un'importante differenza.

Se infatti per Butler tale carattere performativo dell'identità sarebbe direttamente da declinarsi nell'idea di una ripetizione ritualizzata di atti, per Ricœur è piuttosto la nozione di «identità *narrativa*» a svolgere questo ruolo, inglobando anche altri elementi oltre la ripresa delle tesi austiniane sulla performatività. Il nostro tentativo sarà dunque quello di interrogare questa opposizione, sulla scorta di quanto già fatto da Marjoline Deschênes a partire da due studi del 2013 e 2016,[19] per sottolineare come, all'interno di una prospettiva estetica, si giochi una differente declinazione della nozione di «performatività»: nel determinare la differenza fra quei due modi di intendere l'identità in termini performativi, si sviluppa infatti una diversa interpretazione di cosa debba essere inteso con la nozione di «*mimesis*».

Ma procediamo con ordine, prima richiamando brevemente i caratteri essenziali della nozione di «identità narrativa», per confrontarla con l'intuizione butleriana sulla sua performatività. In un secondo momento, seguendo più da vicino l'ipotesi di Deschênes, metteremo a fuoco il punto estetico fondamentale di questo confronto: la differente declinazione che i due filosofi propongono della nozione di «*mimesis*». Da ultimo, finalmente, potremo vedere come in questa differente declinazione si gioca anche su due idee differenti di performatività: l'una, quella di Ricœur, più vicina alla declinazione searliana delle intuizioni Austin, la seconda, quella di Butler, – come è già chiaro – più vicina a quella di Derrida.

5.2.1. Identità narrativa, identità performativa: un incontro problematico

L'ipotesi di un'identità narrativa nasce sul finire di Tempo e racconto *III*, dove viene presentata come «germoglio fragile nato dall'unione di storia e finzione» e come meditazione sul fatto che «rispondere alla domanda "chi?", come aveva detto con forza Hannah Arendt, vuol dire raccontare la storia di una vita. La storia raccontata dice il *chi* dell'azione».[20] Con «identità narrativa» si intendeva dunque indicare il fatto che l'identificazione tanto di un individuo, quanto di una comunità, non fosse altro che la capacità di esplicitare in una narrazione gli accadimenti più significativi di una vita, donando loro coerenza o ricercandola ove non fosse immediata.

---

[19] Già una decina di anni fa la Deschênes si interrogava sulla possibilità di confrontare la proposta teorica di un'identità narrativa con quella di un'identità performativa. Nel suo studio del 2013, al quale ci appoggeremo, l'autrice criticava da un punto di vista femminista la stessa posizione di Butler, accusata di scagliarsi contro un concetto troppo *naïf* di *mimesis*: sostanzialmente intesa come imitazione di un'originale. L'autrice poneva così la prospettiva ermeneutica ricœuriana come capace di scardinare questa idea, ripercorrendo gli sviluppi della *triplice mimesis* e la sua connessione con la nozione di «identità narrativa», considerata come risposta più adeguata a confrontarsi con una nozione di *mimesis creatrice* e non solo imitatrice. In M. Deschênes, «Ricœur et Butler Lumières sur le débat sexe/genre, à travers le prisme de l'identité narrative», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 4 (1), (2013), pp. 113-129. La prospettiva di un confronto fra il paradigma ermeneutico di Ricœur e quello performativo di Butler è stato poi ulteriormente approfondito all'interno di alcune ricerche dedicate ad una declinazione femminista delle intuizioni del pensatore di Valence: così, accanto allo stesso numero di *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* dove appare il contributo della Deschenes (*Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 4 (1), (2013)), segnaliamo almeno, oltre ad un secondo bell'articolo della Deschenes su un differente confronto Ricœur/Butler circa la possibilità di rinnovare il discorso pubblico, il contributo di Annemie Halsema sulla nozione di «sé etico»: il punto diverrebbe infatti una differente declinazione della modalità in cui l'insorgere dell'alterità dell'altro *determina* la riflessività propria del sé, per Butler sostanzialmente prodotta, mentre per Ricœur mediata dal discorso dell'altro. In M. Deschênes, *Paul Ricœur and Judith Butler on the Reference and the Renewal of Discourses*, in A. Halsema e F Henriques (a cura di), *Feminist Explorations of Paul Ricoeur's Philosophy*, Bloomsbury, London 2016, pp. 80-94; e A. Halsema, *"The Accountable Ipse." The Ethical Self in Ricœur's Hermeneutics and Butler's Poststructuralism*, in A. Halsema e F Henriques (a cura di), *Feminist Explorations of Paul Ricoeur's Philosophy*, cit., pp. 69-79.

[20] P. Ricœur, *Tempo e racconto III*, cit., p. 375.

Successivamente, questa ipotesi verrà poi utilizzata all'interno dell'impianto antropologico e ontologico di *Sé come un altro*, ponendosi come necessaria mediazione fra le due figure cardine di quell'opera: l'*idem*, l'identità intesa come invariante a cui fare risalire ogni modificazione contingente; e l'*ipse*, l'identità intesa come connessione etica fra permanenza e cambiamento identitario.[21] Senza impegnarci in un'esegesi di quell'importante testo ci limitiamo a notare che l'«identità narrativa» serviva a colmare una sorta di disparità fra *idem* e *ipse*: l'*idem*, infatti, è un termine utilizzato per indicare di volta in volta l'identità intesa in tutte le forme che dicono una sostanzialità e permanenza numerica dell'identità – l'essere uno dell'individuo –, laddove l'*ipse* è una nozione introdotta per segnalare una strutturale insufficienza di quegli stessi approcci che finirebbero col portare in secondo piano quella dimensione etica di mantenimento strutturalmente caratterizzante dell'*ipse*. Un'identità costituita narrativamente prende dunque un posto essenziale in questo contesto: essa si pone come mediazione fra *l'idem* e l'*ipse* attraverso la possibilità di costruire una *storia*: permaniamo perché configuriamo gli accadimenti della nostra vita o di quella di una comunità in una narrazione, pur rimanendo liberi di integrarvi all'interno l'estraneità di altri accadimenti. La nozione di «identità narrativa» ammette infatti sempre la possibilità di rimaneggiare una data configurazione di vita, integrando o rigettando gli elementi che reputiamo significativi o meno per essa. In generale, nell'identità narrata riusciremmo così a rendere conto, per Ricœur, del carattere temporale dell'identità stessa, inammissibile per ogni posizione sostanzialistica che ridurrebbe la risposta alla domanda *chi?* all'univocità: il carattere, il cervello, il corpo etc….

La grande fortuna di questa nozione, nonostante qualche sua importante critica,[22] è dunque sembrata particolarmente adeguata a far dialogare la posizione di Ricœur con quella di Butler, incentrata su un'idea di un'identità in senso stretto «performativa». Di fatto, in termini ricœuriani, bisognerebbe dire che entrambi i filosofi hanno di mira la messa in discussione di un'identità intesa come *idem*: una sostanza che, permanendo, chiede di ricondurre a lei tutti gli accidenti e i cambiamenti, riaffermandosi in ciascuno di essi. In termini butleriani, dovremmo cioè dire che entrambe le posizioni mirano a mettere in discussione l'idea di un'identità che è innanzitutto *espressa* nei suoi tratti. Per questo dovremo anche rilevare che il fondamentale punto di convergenza fra la posizione di Ricœur e quella di Butler si gioca così su una questione profondamente estetica: per nessuno dei due, infatti, si tratta di intendere l'identità come il *portare ad espressione* un originario immutabile – *il* maschile o *il* femminile –, ma di rendere conto del suo stabilizzarsi che, per questo, non potrà essere assunto come originario. All'*idem* dovrà cioè essere sempre opposto il problema posto dall'*ipse*: il problema del cambiamento, di un mutamento in cui, tuttavia, è sempre dato di scorgere un *chi*. Ci sembra infatti questa la dialettica fondamentale, giocata da Ricœur innanzitutto come problema etico, fra un'identità intesa in senso numerico (*l'idem*) e la sua capacità di mantenersi responsabilmente nel cambiamento (l'*ipse*). Sappiamo bene, infatti, che l'annunciarsi della figura dell'*ipse*, in *Sé come un altro*, è innanzitutto l'annunciarsi del problema posto dalla capacità di «designarsi

[21] P. Ricœur, *Sé come un altro*, cit., pp. 75-102.

[22] Ci riferiamo all'importante e recente saggio di Claude Romano, che si preoccupa di mettere in luce tre aporie decisive della nozione di «identità narrativa», che a detta sua ne renderebbero difficoltoso l'utilizzo: (1) la supposta necessità di una mediazione dialettica fra identità e cambiamento, quando invece l'identità numerica non solo non esclude il mutamento, ma lo presuppone; (2) la tendenza ricœuriana a confondere narrazione e storicità, come se avere una storia coincidesse con il narrarla; (3) il primato accordato alla *fiction*, che Ricœur assume come modello d'identità nonostante i personaggi di finzione non è scontato posseggano un'identità autentica ma solo apparente. Romano sottolinea inoltre la differenza della posizione ricœuriana rispetto a quella dalla quale pure prende ispirazione di Alasdair MacIntyre (in A. MacIntyre, *Dopo la virtù*, Armando Editore, Milano 2007): se in *Dopo la virtù* l'identità narrativa ha valore prevalentemente critico, polemico e volto a ribadire l'inevitabile storicità dell'agire umano, in Ricœur essa assume una funzione sistematica e fondativa, caricandosi dell'onere di mediare tra *mêmeté* e *ipséité* e di offrire una «réplique poétique» alle aporie dell'ascrizione, ma proprio per questa tensione fondativa si espone alle difficoltà che lo stesso Romano denuncia. In C. Romano, «Les apories de l'identité narrative», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 15, (1), (2024), pp. 62-85.

responsabile» delle proprie azioni, di associare il proprio «sé» al proprio «io», secondo la bella espressione di Annie Barthélémy.[23] Certo, non si tratta di sostenere che il problema di Ricœur sia *tout court* quello posto da Butler: il progetto fondamentalmente decostruzionista della seconda male si accorda con quella che rimane un'antropologia filosofica basata sulla capacità di agire del sé. Nondimeno ci sembra però che, sotto questo annuncio etico dell'*ipse*, lavori profondamente la questione cara anche alla filosofa americana: la tematizzazione di una dialettica fra *cambiamento* e *fissazione* di qualcosa come l'identità, che Ricœur decide di annunciare come capacità etica di *mantenersi* e *designarsi*.

Sarebbero piuttosto altri punti a segnare importanti divergenze fra l'approccio di Butler e quello di Ricœur, debitamente rimarcati dalla riflessione critica.

A partire dai già citati lavori di Deschênes si è fatta così strada l'idea che lo sforzo filosofico di Butler fosse, in termini ricœuriani, quello di decostruire l'identità *idem* attraverso un'identità *ipse* intesa come «ripetizione stratificata di atti». Così facendo, tuttavia, agli occhi della ricercatrice non sarebbe però pienamente stata rispettata una complessità essenziale al discorso del pensatore di Valence: l'idea, cioè, che pensare un'articolazione fra *idem* e *ipse* non fosse solo una questione di decostruzione del primo sul secondo, ma di una *dialettica* fra i due. Per Ricœur non si tratta infatti di *sostituire* l'*ipse* all'*idem*, ma di fare interagire queste due figure dell'identità: tanto più che l'*ipse*, più che porsi come realtà contraria all'*idem*, si pone innanzitutto come posizione di un problema e contestualmente come l'ipotesi di un agire in cui il sé possa riconoscersi e mantenersi attraverso tutte le mediazioni e i momenti di una vita: come mai – si chiede infatti Ricœur – l'identità è sempre allo stesso tempo questione di ritrovamento di una stabilità e possibilità del suo disfacimento? dove, in altre parole, dovrebbe essere ritrovato un principio unificatore di ciò che, in modo molteplice, concorre a formare l'identità?[24] La critica che viene rivolta a Butler è dunque quella di non aver rispettato la natura dialettica del rapporto tra *idem* e *ipse*, dove il problema del permanere nel cambiamento interviene non per abolire, ma per interrogare, narrativizzandole, le configurazioni in cui l'*idem* si può riconoscere.[25] Per essere più precisi e anticipando ciò su cui poi diffusamente ci soffermeremo (cfr. *infra* §5.2.3), il punto fondamentale ci sembra dunque essere davvero che l'introduzione della figura dell'*ipse* sia una questione cardine per pensare l'utilizzo ricœuriana dell'intuizione del performativo. L'*ipse*, infatti, inteso ad un tempo come la problematica del cambiamento identitario e del mantenersi in questo cambiamento, verrà precisamente posta nei termini dell'interrogazione intorno al mantener fede alla *parola data* – cioè al *promettere*, atto linguistico che fra i molti ricopre già per Austin e Searle un ruolo fondamentale nell'esplicitazione di una performatività.[26] Ma procediamo con ordine, focalizzando prima le principali direzioni del dibattito Ricœur/Butler già ben assodate nella riflessione critica.

Così, anche in ambito teologico, Guilhem Causse riprende una lettura in termini oppositivi fra i due filosofi, richiamandosi esplicitamente a Deschênes: non si tratta di contrapporre una presunta stabilità sostanziale a una fluidità performativa, ma di comprendere come l'*ipse* costituisca il luogo critico in cui l'identità si confronta con le proprie configurazioni, assumendole o modificandole nel tempo – mantenendosi in esse.[27] In questa prospettiva,

[23] A. Barthelemy, «Le self dans l'ouvrage de Ricœur Soi-même comme un autre. L'attestation de soi: certitude et fragilité du self», in *Symposion*, 2 (4), (2015), pp. 431–445, in part. p. 434.
[24] P. Ricœur, *Sé come un altro*, cit., pp. 204-214, in part. 210 e ss..
[25] M. Deschênes, «Ricœur et Butler Lumières sur le débat sexe/genre, à travers le prisme de l'identité narrative», cit., in part. 118-123.
[26] J. L. Austin*, Come fare cose con le parole*, cit., pp. 13-14.
[27] G. Causse, «L'identité est-elle genrée? Butler vs Ricœur», in *Revue d'éthique et de théologie morale*, 314 (2), (2022), pp. 91-105.

Ricœur offrirebbe dunque uno strumento concettuale più articolato rispetto alla sola iterazione proposta da Butler: la nozione di identità *narrativa* viene infatti introdotta per pensare l'identità non solo come effetto performativo di pratiche e discorsi, ma anche come storia in cui un individuo può attivamente riconoscersi e riformularsi mantenendo un certo grado di volontarietà in tale riconoscimento e riformulazione.

Leggermente diversa è infine la posizione di Chiara Pavan,[28] che a differenza di tutti gli autori finora citati dedica al rapporto fra Butler e Ricœur il più lungo e recente confronto, avendo cura di far convergere entrambi i filosofi su un comune punto critico: l'incapacità di valutare il *contenuto* delle narrazioni e dei discorsi che strutturano l'identità, limitandosi a riconoscerne la forza costitutiva. In altre parole, tanto l'ipotesi di un'«identità narrativa», quanto quella di un'«identità performativa» sarebbero strumenti incapaci di darci criteri per discriminare *a priori* l'efficacità stessa di quelle storie, discorsi e gesti nel costituire *effettivamente* qualcosa come un'identità. A fronte di questa *impasse,* la ricercatrice si propone allora di identificare con più chiarezza tali criteri, proponendo un'integrazione reciproca del modello butleriano e ricœuriano: da un lato, Pavan mostra infatti come il pensiero di Ricœur offra a Butler la possibilità di discriminare tra narrazioni autentiche e narrazioni eterodirette; dall'altro, la ricercatrice suggerisce però che la concezione ricœuriana dell'identità dovrebbe prendere maggiormente in considerazione la dimensione situata di ciascuna narrazione, che avviene sempre in un contesto dove il potere individua certe narrazioni come più adeguate di altre, reputandole come normali. Per Pavan, dunque, l'efficacità di una narrazione non potrà limitarsi ai criteri individuati da Ricœur e da Butler: non basta, cioè, riconoscere che per identificarci abbiamo narrato una storia o siamo il prodotto dell'assunzione di norme. Piuttosto, bisognerà integrare i due discorsi ricordando la centralità di una responsabilità soggettiva nell'assunzione dell'identità, così come un'analisi critica delle condizioni storico-discorsive – di rapporti di potere – entro cui quella stessa responsabilità si esercita.

Comunque sia, a fronte di questa panoramica, crediamo però di avere ora sufficiente contezza dello sfondo teorico sul quale si staglia il punto essenziale e problematico dell'incontro che stiamo prospettando fra la proposta di Butler e quella di Ricœur: al di là degli specifici *focus* di indagine, infatti, l'«identità narrativa» ricœuriana si differenzia da quella «performativa» di Butler perché essa ammette un momento in cui l'identità si *attesta*, in cui l'individuo si identifica volontariamente con una certa narrazione, assumendo su di sé e prendendo responsabilità di una certa storia e un certo discorso, rendendo ciò che è eterodiretto *proprio*. Lo ricorda proprio Pavan, richiamando alcuni luoghi essenziali di *Sé come un altro* e *Percorsi del riconoscimento* dove questa dimensione narrativa si intreccia con il celebre tema dell'attestazione.

> Ricœur, che rifiuta di sottomettere l'individualità a un criterio di verifica, introduce nondimeno l'idea che esista una prova di verità di un altro ordine, che sarebbe appropriata all'identità nel senso dell'individualità. Quest'altra prova di verità è descritta attraverso la nozione di attestazione, che Ricœur spiega nell'introduzione di *Sé come un Altro* e che analizza poi nella discussione sull'identità narrativa.[29]

E, poco, continuando:

[28] C. Pavan, *Are There Authentic Self-Narratives? A Discussion with Paul Ricœur and Judith Butler*, in S.-J. Arrien e B. Contreras Tasso (a cura di), *From Vulnerability to Promise*, Bloomsbury, London, pp. 95-121.
[29] *Ivi*, p. 103

> Con questo termine, Ricœur intende il tipo di certezza a cui l'ermeneutica dell'io può rivendicare. Non è la certezza richiesta da una filosofia del soggetto che vuole garantirlo contro ogni possibilità di dubbio. L'ermeneutica dell'io può arrivare al soggetto solo attraverso una deviazione attraverso il lungo percorso dei segni, delle opere e più in generale dell'alterità. L'attestazione deve quindi essere intesa come una forma di credenza, o fiducia, dello stesso ordine di quella che accordiamo a una testimonianza: questa fiducia è essenzialmente fragile, vulnerabile, perseguitata da un sospetto che non può essere eliminato.[30]

Nonostante Pavan non sia convinta che la nozione ricœuriana di «attestazione» possa essere un buon criterio per discernere il successo o il fallimento di una narrazione – per sapere se davvero una certa narrazione è adeguata ad un individuo – crediamo però che il rilievo della sua presenza sia comunque decisivo perlomeno in termini di idea limite, aiutando a differenziare due posizioni che, rispetto al tema dell'identità, trovano una comunanza nella loro antiespressività. Tale nozione, infatti, anche se venisse considerata inefficacie nel discernere una narrazione più o meno a noi adeguata, introduce un criterio importante per discernere un aspetto essenziale del costituirsi identitario che, come vedremo (cfr. *infra* §5.2.3), dovrà anche essere considerato nei suoi termini marcatamente performativi – il momento in cui il soggetto di una narrazione dice finalmente «io». Così posta la questione, però, non potremmo fare altro che notare quanto l'impostazione del discorso ricœuriano strida con quello di Butler.

Corpi che contano è, difatti, chiarissimo su questo punto e in un senso contrario a quello di Ricœur, facendo risalire ciascuna assunzione identitaria – che per Butler è sempre assunzione sessuale – da un lato ad essere risposta ad un divieto (secondo il modello lacaniano e foucaultiano) e dall'altra – seguendo un modello strutturalista – ad un ordine di rapporti differenziale. Il punto portato allo scoperto dalla Butler sarebbe infatti che, se si pone che l'assunzione di un'identità avvenga sempre all'interno di una logica di contrapposizione fra individui o gruppi, si presuppone anche che tale contrapposizione avvenga sempre in nome della coerenza dell'affermazione di una certa identità – *del* gay, del*la* lesbica, nello specifico caso proposto da Butler. Posta in questo modo la questione, essa finirebbe però per generare un problema «politico», che riguarda il grado di violenza ammissibile in una società da un modello di tal fatta:

> Qual è il costo dell'articolazione di una posizione di identità coerente se quella coerenza è il risultato della produzione, esclusione e ripudio di spettri abietti che minacciano quelle stesse posizioni-soggetto? […] La moltiplicazione delle posizioni-soggetto lungo un asse pluralista comporterebbe la moltiplicazione degli atteggiamenti esclusivi e degradanti che potrebbero produrre solo un ulteriore aumento di fazioni, una proliferazione di differenze senza alcuna possibilità di mutua negoziazione.[31]

Si tratterà così di ripensare questo stesso modello, intendendo diversamente il modo in cui possa avvenire l'assunzione di un'identità, chiamata a diventare innanzitutto non questione di coerenza e di attestazione, ma di *relazione* di interdipendenza all'identità degli altri:

---

[30] *Ibidem*. La critica proposta da Pavan è quindi interessante su questo punto, richiamando in particolare un passaggio di *Percorsi del riconoscimento* (in P. Ricœur, *Percorsi del riconoscimento*, Cortina, Milano 2005, pp. 121-122) dove Ricœur si accorge del fatto che una narrazione può comunque sempre essere soggetta a manipolazione e, dunque, invocare un criterio – che Ricœur non formulerà mai – di distinzione fra ciò che è una narrazione adeguata e ciò che non lo è. Su questo punto di caduta si radicherebbe allora il discorso di Butler, che considera sempre il discorso – qualunque discorso – una forma di espressione di potere con effetti trasformativi sull'identità.

[31] J. Butler, *Corpi che contano*, cit., pp.105-106.

> Ciò che appare, entro questa struttura enumerativa, come un insieme di categorie separabili, è in realtà la serie delle condizioni di articolazione di ognuna. Come è vissuta la razza relativamente alla sessualità? Come è vissuto il genere relativamente alla razza? […] Farsi queste domande significa continuare a porre il problema dell'"identità", ma non più in quanto posizione prestabilita o entità uniforme, bensì come parte di una mappa dinamica di potere, nella quale le identità sono costituite e/o cancellate, schierate e/o paralizzate.[32]

Il nucleo del discorso di Butler si pone così in contrasto con quello di Ricœur sotto un aspetto fondamentale. Butler contesta infatti che l'identità possa essere assunta in modo volontario – pena l'incremento della violenza politica che questo implicherebbe –, anche nel senso ricœuriano (non essenzialista) dell'assumere su di sé la propria storia, rifiutando con ciò l'idea che il processo identitario consista nel configurarsi di una coerenza o di una continuità unificante: l'identità non sarebbe cioè questione di coerenza e di attestazione, ma di pura relazionalità, tanto che l'insieme delle categorizzazioni individuanti «è in realtà la serie delle condizioni di articolazione di ognuna».

Le due proposte contrastano allora su simile dimensione volontaria dell'identità performativa che, se per Butler deve essere esclusa in nome della violenza ad essa connaturata, per Ricœur è invece essenziale ad una genuina affermazione di un'identità senza espressione. Dovremo dunque interrogarci su questo fatto che, come vedremo, porterà anche allo scoperto una differente lettura dell'intuizione austiniana sul performativo: non ad una messa in discussione del modo di intendere l'identità di un agente, ma alla sua designazione.

Per fare questo, tuttavia, sarà importante rimarcare il nostro specifico *focus* d'indagine ancora una volta: non è infatti qui al centro innanzitutto una questione etica o politica. Tantomeno è in gioco il tentativo di scegliere quale proposta sia migliore per pensare un'identità senza espressione.

Quello che invece vorremmo rimanesse al centro dell'analisi è la sottolineatura circa la profonda tangenza fra la questione dell'identità e un domandare di carattere estetico, tanto esplicitamente per Butler, quanto – ed è questo che forse più di tutto ci interessa – per Ricœur. Ed infatti, il punto essenziale sarà innanzitutto ricondurre la questione della performatività dell'identità ad una differente declinazione di uno dei concetti essenziali per tutta l'estetica occidentale: la *mimesis*. Su questo punto si giocherà allora la principale sfida nel ritrovare un ulteriore radice estetica della filosofia ricœuriana. D'altra parte – ci torneremo alla fine di questo capitolo – anche il modello tramite cui Butler pensa la performatività dell'identità ricorda da vicino il modello semiotico strutturalista che Ricœur, pur ritenendo essenziale per pensare i contorni di un'estetica, condivide solo in parte.

5.2.2. Identità narrativa, identità performativa: la *mimesis*

Il diverso utilizzo della nozione di «performatività» da parte di Bulter e di Ricœur nel pensiero dell'identità si poggia, lo abbiamo visto, su una sostanziale contestazione alla nozione estetica di «espressione». Se tale contestazione è dunque esplicita nella pagina di Butler, meno lo è in quella di Ricœur che, come abbiamo imparato, è più refrattario all'esplicitazione di un pensiero dell'estetico. Tuttavia, proprio riprendendo la genesi stessa della nozione di «espressione», ci accorgiamo che Ricœur rimane tutt'altro che silente nei suoi confronti.

[32] *Ivi*, p.109.

Esprimere qualcosa, di fatti, sembrerebbe sempre implicare un riferimento ad un originale che viene ad espressione e che, per questo, si pone nella posizione di essere *imitato*. Siamo dunque – lo si sarà capito – al celebre problema estetico della *mimesis* che, come abbiamo visto, è uno dei capisaldi del pensiero ricœuriano (cfr. *supra* §3.1.2).
Facendo quindi nostra più da vicino la posizione della Deschênes, ci si accorge che la separazione fra il discorso di Ricœur e quello di Butler avviene anche per una miscomprensione proprio della nozione di *mimesis*.
Di fatti, per Butler, decostruire l'*idem* a favore di un *ipse* inteso come «ripetizione stilizzata di atti» significa rifiutare l'idea che l'identità si costituisca come *copia di un modello originario* – *il* maschile, *il* femminile. Al contrario, essa si configurerebbe come una ripetizione senza origine, parodica, che non mira a riprodurre un archetipo ma a disfare la stessa logica della copia, sostituendole quella dell'iterazione. In questo senso, Butler critica l'intera tradizione che da Platone arriva fino a Luce Irigaray, laddove quest'ultima propone di pensare la *chora* come archetipo della femminilità. Lo dice bene Adriana Cavarero, introducendo l'edizione italiana di *Corpi che contano*:

> Poiché la forza della norma sta nella continua ripetizione e citazione che ne conferma l'autorità, anche il lavoro iperbolico del *drag* deve seguire la legge della ripetizione; trasformandola però in mimesi e parodia che ne dissolve gli effetti di stabilità. La pratica di risignificazione transita infatti attraverso le diverse identità soprattutto per consumarne la stabilità, ossia per consumare il pertinace disegno che le dispone nel suo ordine egemone.[33]

Se dunque l'identità non si esprime, ma si performa, è perché precisamente non c'è niente di prestabilito da copiare, ma solo discorsi e pratiche che, stabilizzandosi, esercitano un potere normativo sugli stessi corpi che ne incarnano le norme. Andrà dunque da sé che un originario non sia né cronologicamente né logicamente anteriore all'operazione del suo iterarsi, piuttosto ponendosi solo come effetto di tale operazione: il genere maschile o femminile non sarebbe dunque tale perché copierebbe un originale, ma perché si stabilizzerebbe mediante un'iterazione di ciò che, semmai, ad un certo punto si impone come originario. *Il* maschile e *il* femminile sarebbero dunque più effetti che sostanze.
Ammesso ciò, scaturirebbero allora effettivamente le due possibilità a cui Butler allude nei suoi primi lavori: o inserirsi all'interno di un'iterazione di norme e comportamenti già stabilizzati in nome della loro vicinanza all'originario, oppure sovvertirli generando una sempre legittima problematizzazione di ciò che bisogna considerare come originario. L'operazione di Butler si sostanzia con grande chiarezza attorno a questa seconda possibilità: non è un presunto originario che fa scaturire l'iterazione attraverso le sue molteplici copie, ma è esattamente il contrario: ciò che crediamo originario è in realtà un *effetto* di questo movimento di iterazione, posta a sua volta come fondamento.
Tuttavia, dovremmo rilevare che anche questa istanza critica è destinata a scontarsi con l'implicito mantenimento del modello platonico della *mimesis*. L'impianto argomentativo della Butler, difatti, non sembra volere in sé e per sé costruire un modello alternativo alla *mimesis* platonica, quanto parodiarlo. Quest'ultima viene spostata di posizione – da secondaria a primaria – ma non modificata nella sua qualità, rimanendo pur sempre intesa come *imitazione dell'originale*. Sembra, cioè, che la proposizione di Butler si articoli innanzitutto in un processo di consapevolezza dei discorsi che agiscono sul nostro essere individui, con l'obiettivo di sovvertirli qualora pretendessero di porsi a suo fondamento.

[33] A. Cavarero, *Introduzione*, in J, Butler, *Corpi che contano*, cit., p. VIII.

Al contrario, Ricœur articola il pensiero della *mimesis* in modo molto differente, riprendendone e sviluppandone la componente creativa che il discorso aristotelico metteva già in luce proprio *contra* Platone. Senza dunque riprenderne l'articolazione, è però necessario notare che questa differente interpretazione della *mimesis* permette a Ricœur un differente sviluppo della questione dell'identità rispetto a quello proposto da Butler.

È dunque in *Sé come un altro* che Ricœur utilizza più compiutamente il suo modello narrativo, basato su una nozione tripartita di *mimesis*, per affrontare il problema dell'identità personale. Così, nel quinto studio, il punto di partenza sembra essere identico a quello di Butler, fatti i debiti aggiustamenti terminologici: il «carattere» si pone come un «polo immutabile dell'esistenza», una serie di «note distintive che consentono di identificare l'individuo umano come il medesimo». In altre parole, il «carattere» ricœuriano si pone nei medesimi termini che Butler riserva ad un'identità di genere strettamente dipendente dal sesso come dato biologico: un genere che «copierebbe» il «mero» dato biologico, pretendendo una certa immutabilità. Il punto è decisivo: non si tratta infatti di dire che il carattere coincide con un mero dato naturale, ma che esso vorrebbe *farsi simile ad esso,* imponendosi *come naturale.* Siamo davvero vicini all'idea bourdieusiana di *habitus*: l'idea di una seconda natura che indica innanzitutto una «contrazione» di ciò che abbiamo imparato a fare e nel quale ci riconosciamo, a tal punto che da farcelo apparire *come* naturale.[34]

In questo senso, sebbene con meno *verve* polemica, anche Ricœur è allora d'accordo con la posizione di chi pensa che il «carattere» non sia una nozione adeguata per pensare l'individualità e, come tale, debba essere perlomeno dialettizzato. Il rischio che ci si dimentichi che con tale nozione intendiamo una *seconda* natura sarebbe troppo elevato, instillando l'idea che si tratti davvero di avere a che fare con una sostanza naturale immutabile, quando parliamo di esso. L'idea di una sua naturalità sarebbe, infatti, in sé stessa sbagliata, se non la si corredasse di un'adeguata storicizzazione: appunto, se non si facesse intervenire nella sua discussione quell'ordine di problematiche che introduce la figura dell'*ipse*. O, con Butler, se non si facesse intervenire direttamente l'idea che all'origine dell'identità non vi sia la questione di esprimere una sostanza eterna ed immutabile, ma quella di questionare pratiche e narrazioni introiettate.

> Il carattere mi sembra, ancora oggi, l'altro polo di una polarità esistenziale fondamentale. Ma, invece di concepire il carattere in una problematica della prospettiva e dell'apertura, come polo finito dell'esistenza, lo interpreto qui in funzione del posto che esso occupa nella problematica dell'identità. Il pregio principale di questo spostamento d'accento è quello di rimettere in questione lo statuto dell'immutabilità del carattere, ritenuto acquisito nelle mie precedenti analisi.[35]

E infatti, si tratta innanzitutto di ricondurci all'idea che «carattere» sia certo un nome per indicare quell'insieme di disposizioni, abitudini e identificazioni che garantiscono all'identità una numericità e qualità specifiche – in altre parole, una continuità nel tempo (*idem*). Ma anche, si tratta di affermare come questa dimensione per dir così «fissa»

---

[34] Un punto fondamentale è segnato fin da P. Ricœur, *Il volontario e l'involontario*, cit., pp. 351-368, dove l'autore si impegna nello stabilire una nozione di carattere, facendo leva sulle analisi già dedicate in quel testo alla nozione di «abitudine» (*ivi*, pp. 277-304). Il punto sarebbe infatti, come notano Cécile de Ryckel et Frédéric Delvigne, che «carattere» è una nozione costruita da Ricœur riprendendo il doppio aspetto tematizzato nelle analisi sull'abitudine e sull'identificazione: da un lato si tratta di una nozione costruita attraverso la ripetizione introiettata di pratiche (la loro «contrazione») e dell'altro il riconoscimento di queste pratiche come qualcosa che subisco (in C. De Ryckel e F. Delvigne, «La construction de l'identité par le récit», in *Psychothérapies*, 30 (4), (2010), pp. 229-240. Sul rapporto fra questa nozione e quella bourdieusiana di «*habitus*» si confronti invece J. Michel, *Ricœur et ses contemporains*, cit., pp. 15-43.

[35] P. Ricœur, *Sé come un altro*, cit., p. 209.

dell'identità, è in realtà da sempre subordinata alla sua possibilità della sua decostruzione, che garantisce di poter considerare ciascuna fissazione identitaria come fissazione *alla luce del problema del suo cambiamento* (*ipse*):

> Questo ricoprimento dell'*ipse* ad opera dell'*idem*, tuttavia, non è tale da esigere che si rinuncia alla loro distinzione. La dialettica dell'innovazione e della sedimentazione, soggiacente al processo di identificazione, è presente per ricordare che il carattere ha una storia, si direbbe contratta, nel duplice senso del termine «contrazione»: abbreviazione e affezione […]. Ciò che il carattere ha contratto, il racconto può dispiegare.[36]

È evidentemente qui in gioco l'intero modello di *mimesis* che Ricœur aveva elaborato in *Tempo e racconto*, nel senso che proprio su una diversa interpretazione di cosa bisogna intendere per «imitazione» si consuma la distanza più ampia rispetto al progetto fondamentalmente decostruzionista di Butler. In quel modello, infatti, l'arte del raccontare coincideva con l'arte del dispiegare i nessi impliciti di cui il mondo consta, esplicitandoli. Ora, esso potrà dunque venire in soccorso per dirimere il problema posto dalla dialettica dell'identità personale. Nella misura in cui l'*idem* può essere ricondotto alla logica del mutamento di cui l'*ipse* consta, ciò vorrà anche dire che ci si sarà impegnati nella costruzione di un intreccio narrativo, capace di «dispiegare» ciò che è stato fissato nel «carattere». Non si tratterà dunque di imitare in senso stretto, neanche parodicamente, ma di impegnarsi nella *ricostruzione* di un'identità di cui un mero elenco di caratteristiche caratteriali non potrà mai esaurire.

In altre parole, bisognerà sottolineare che, nel discorso ricœuriano, una differente concezione della *mimesis* si pone alla base dell'intero pensiero di un'identità senza espressione: laddove l'imitazione deve essere intesa come una narrativizzazione delle configurazioni di cui l'identità consta, essa dovrà anche coincidere non con la loro decostruzione, ma con l'assunzione di una loro struttura dialettica. Il punto interessante sarà dunque notare che un rimaneggiamento dell'identità-espressione avviene per Ricœur non nell'idea di un suo rovesciamento parodico e il suo essere «performativa» non potrà coincidere con esso. Se così fosse – lo abbiamo visto per Butler – essa si ritroverebbe a mantenere la logica di ciò che vuole negare, riaffermando che *mimesis* vuol dire innanzitutto imitazione (parodica o non) di un originale. Al contrario, la proposta di Ricœur mira a toccare lo stesso *status* della *mimesis*, intendendola innanzitutto come «costruzione di un intreccio» e, tramite esso, «esplicitazione della dei nessi pre-narrativi» dell'esistenza. In questa maniera, si tratta allora di vedere che un'identità senza espressione – un'identità performativa in senso lato – è innanzitutto un'identità che si impegna nel riconoscimento proprio di quegli stessi nessi che strutturano ciò che sembra già dato come «fisso», nell'ottica di assumerli o di trasformarli. In ogni caso, il punto sarà quello di sottolineare che la più complessa teoria della *mimesis* ricœuriana permette di focalizzare un punto differente da quello di Butler: ovvero il fatto che concepire un'identità senza espressione non abbia tanto a che fare con la ripetizione di atti e l'assunzione di norme, quanto piuttosto con la capacità di mantenersi nel cambiamento; un mantenersi che, come abbiamo già brevemente accennato, metterà in gioco uno degli esempi più classici per declinare la nozione di performativo nella maniera intesa da Searle: il promettere.

> Si tratta in effetti di un altro modello di permanenza nel tempo rispetto a quello del carattere. È quello della parola mantenuta nella fedeltà alla parola data. In tale *mantenimento,* vedo la figura emblematica di un'identità polarmente opposta a quella del carattere. La parola mantenuta dice un *mantenersi* che non si lascia inscirvere, come il carattere nella dimensione del qualcosa in generale, ma unicamente in quella del *chi*?[37]

[36] *Ivi*, pp. 211-212.
[37] P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit. p. 212.

Pensare questo punto sarà dunque il compito dell'ultima sezione di questo capitolo, finalmente intendendo la divergenza – che ora possiamo affermare essere tutta estetica – della nozione ricœuriana di «performativo» rispetto a quella di Butler, riconducendola ad una differente lettura dell'intuizione austiniana circa la possibilità di un enunciato che compie un'azione.

5.2.3. Identità narrativa, identità performativa: due idee di performativo e la questione del segno

Se rispetto alla posizione di Butler non vi è dubbio che essa insita sull'identità intesa in senso performativo, più complesso è capire in che senso lo sia per Ricœur. Nella sezione precedente, di fatto, avevamo solo inteso che una simile pensiero sulla performatività accomunasse i due autori rispetto alla loro comune *pars destruens*: l'idea che l'identità non fosse questione di *espressione*.

In Ricœur, tuttavia, eravamo giunti non tanto a dichiarare esplicitamente una *performatività* dell'identità, quanto la sua natura dialettica: essa doveva tenere in conto, nell'idea che l'identità coincidesse con la fissazione del carattere, della sua sempre possibile narrativizzazione. Essa diventava così la capacità di *mantenersi* all'interno della propria storia, riconoscendosi. Insomma, non eravamo giunti a dichiarare esplicitamente che si potesse parlare di *performatività* per parlare dell'identità, e sicuramente non nel senso di Butler.

Purtuttavia, l'idea del mantenere la parola data è una pista decisiva per attribuire un carattere performativo all'identità intesa secondo il modello ricœuriano. Di fatti, dovremmo innanzitutto notare che questo «mantenere la parola» è tradotto da subito in un'analisi sull'atto del «promettere».

Ora, come è noto, questo tema è stato affrontato a più riprese nell'opera ricœuriana più tarda. Tanto in *Sé come un altro* quanto in *Percorsi del riconoscimento*, esso costituisce il perno per pensare un'identità in relazione a quella dell'altro e contrapposta al suo mantenimento caratteriale o memoriale.[38] Promettere è infatti per Ricœur il modo centrale per articolare la celebre intuizione intorno ad un'identità intesa come *ipse*: cioè ad un'identità capace di modificarsi nel tempo e, per questo, capace di dialettizzare l'*idem*. Tener fede alla parola data è dunque il primo modo che un soggetto ha per riconoscersi in quanto tale, esso tessendo il legame fra gli avvenimenti di una vita. Anche per questo, dunque, il tema della promessa è stato fin da subito affrontato soprattutto in termini *etico-morali* dalla letteratura critica ricœuriana: a partire dalle riflessioni di Olivier Abel e dalla sua recente ripresa in un importante contributo di Sophie-Jan Arrien, il tema della promessa è stato soprattutto affrontato nei termini di ciò che permette a Ricœur di passare da un'analisi sulla sua teoria narrativa ad un'interrogazione più propriamente etica.[39]

---

[38] Il celebre testo *La memoria e la promessa* chiarifica definitivamente il ruolo che Ricœur assegna alla riflessione su questa nozione all'interno dell'intera economia di pensiero ricœuriana (P. Ricœur, *La memoria e la promessa*, in P. Ricœur, *Percorsi del riconoscimento*, cit., pp. 127-152). Non solo di essa viene ribadito il legame con le figure dell'identità *ipse*, tanto da divenirne suo «paradigma», ma essa viene posta in relazione con la nozione di «memoria», legandosi così alle riflessioni che l'autore aveva sviluppato pochi anni prima sulla relazione fra memoria, storia e oblio. Il punto centrale del testo è dunque riconoscere che una riflessione su queste due nozioni permette di meglio articolare il cuore dell'ultima fase del pensiero ricœuriano, incentrato sulla nozione di «riconoscimento» e, più nello specifico di «riconoscimento del sé» nel passato (ora mi ricordo) e nel futuro (ora prometto di).

[39] Ci riferiamo qui all'ormai celebre contributo di O. Abel, *La promesse et la règle*, Michalon, Paris 1996. Qui l'autore inquadra la riflessioni ricœuriane sulla promessa «in un'iniziale fiducia nella vita, in un merito di principio alle capacità dei soggetti» (*ivi*, p. 24), mostrando innanzitutto il loro radicamento etico-morale: il punto dell'intero studio di Abel rimane restituire come Ricœur abbia pensato l'articolazione dell'idea del giusto inteso come individuo capace di perseguire una *promessa di bene* – in termini teologici Abel dice «una città felice» – e allo stesso tempo delle *regole della giustizia* – in breve una *saggezza pratica*. Questa impostazione verrà poi ripresa per esempio da Sophie-Jan Arrien che insisterà sul ruolo cardine di una riflessione sulla promessa per pensare il delicato passaggio fra le riflessioni dedicate all'identità come *identità narrativa* e l'identità come *identità etico-morale* di un soggetto, capace di essere responsabile e imputabile (in S.-J. Arrien, «De la narration à la morale : le passage par la promesse», in *Cités*, 33, (1), (2008), pp. 97-108. Contributo importante da questo punto di vista rimane poi

Di fatto, anche la scansione degli studi di *Sé come un altro* lo ricorda perfettamente: la nozione di «identità narrativa» e, con essa, la capacità di «mantenersi» esplicitano naturalmente le «relazioni fra narratività ed etica»:

> Si dirà forse che il racconto letterario, sul piano della configurazione narrativa propriamente detta, perde queste determinazioni etiche a beneficio delle determinazioni puramente estetiche? Questo sarebbe ingannarsi sull'estetica stessa. […] Nella cinta irreale della finzione, non facciamo a meno di esplorare nuove maniere di valutare azioni e personaggi. Le esperienze di pensiero che conduciamo nel vasto laboratorio dell'immaginario sono anche indagini condotte nel regno del bene e del male.[40]

In questo contributo non si vorrebbe allora insistere ancora una volta su questa torsione che è già stata affrontata a più riprese dalla letteratura critica e si costituisce come oggetto di indagine esplicito nella stessa riflessione ricœuriana. L'aspetto più rilevante per un'indagine estetica risulta, infatti, il fatto che in questo passaggio dalla teoria narrativa alle sue implicazioni etiche Ricœur reputa essenziale sottolineare la centralità dell'atto del promettere *nella sua dimensione performativa*, già precedentemente riconosciuta come derivazione della analisi estetiche sul concetto di «*mimesi*». Non siamo qui dunque tanto interessati in sé all'intuizione della nozione di identità narrativa come mediana fra *idem* e *ipse*, quanto al fatto che essa può svolgere tale funzione *perché assomma in sé un importante aspetto performativo*: il fatto che essa, cioè, sia un'enunciazione che *compie* qualcosa nel suo contesto enunciativo. Non siamo neanche interessati, a ben vedere, a tutta la questione che riguarda la fragilità dell'atto del promettere e che, in definitiva, orienta l'analisi etica ricœuriana ben oltre un'analisi sulla sua performatività in quanto tale, spingendola più verso l'importante questione del «mantenersi».[41] Ciò che infatti reputiamo più essenziale, limitatamente a un'analisi intorno alla questione estetica in Ricœur, è l'idea che anche solo come momento interno ad un'analisi di più ampio respiro Ricœur sostituisca alla riflessione sull'«espressione» dell'identità quella sull'atto del promettere, rilevandone il carattere *performativo*. Lo ricorda, nei suoi caratteri definitivi una delle ultime conferenze di Ricœur, che esplicitamente richiama la questione:

> La promessa appartiene a quegli atti performativi che si riconoscono a livello lessicale grazie a dei verbi specifici. Comprenderli significa rendere chiaro che «fanno» ciò che dicono: è il caso della promessa. Quando il locutore dice «prometto» è «impegnato» in un'azione futura.[42]

---

quello di Pierre-Olivier Monteil, che indaga un'origine etico-morale ricœuriana della promessa nella nozione, molto meno esplicita, di «impegno»: un impegno «alla cura, nella considerazione provata per una persona ferita, di fronte a un'ingiustizia, o in reazione al cambiamento climatico» (in P.-O. Monteil, «Promesse et engagement chez Paul Ricœur», in *Inflexions*, 46 (1), (2021), pp. 69-73.). Di questa opinione sembrava essere in realtà anche lo stesso Abel quando, riferendosi al celebre articolo di Ricœur *Il socius e il prossimo* (in P. Ricœur, *Il socius e il prossimo*, cit.), intendeva precisamente nell'impegno al prossimo il motore della sua nozione di «saggezza pratica» (in O. Abel, «La philosophie du proche»., in *Cités*, 33 (1), (2008), pp. 109-118.

[40] P. Ricœur, *Sé come un altro*, cit., p. 258.

[41] La questione si fa chiara non solo considerando l'inserimento delle analisi sul promettere all'interno dell'economia di *Sé come un altro*, dove evidentemente esse non sono che un momento in una più ampia discussione della figura dell'*ipse*. In un piccolo contributo del 1991 dedicato ad Hannah Arendt, infatti, Ricœur torna concettualmente sulla possibilità di una promessa non-mantenuta o sbiadita, rilevando una strutturale fragilità di un'identità pensata solo come *tener fede alla parola data* e necessitante – questa la proposta di Ricœur – sempre e di nuovo del *perdono* del suo non mantenimento (in P. Ricœur, *Hannah Arendt*, Morcelliana, Brescia 1996; il punto è poi ripreso in O. Abel, «La confiance, la promesse et le pacte selon Paul Ricœur», in *Inflexions*, 51 (3), (2022), pp. 41-48). Al di là di questo sviluppo religioso, che comunque serviva solo a mostrare una certa limitatezza dell'analisi sul promettere nell'economia di pensiero ricœuriana, ci sembra poi interessante la ripresa che di questo punto fa Alain Thomasset, mostrando chiaramente come l'inquadramento della riflessione sul promettere avvenga, infine, all'interno della più ampia filosofia del riconoscimento, in cui al tener fede e al mantenersi Ricœur intende associare l'idea dell'essere riconosciuti e riconoscersi (in P. Ricœur, *La memoria e la promessa*, cit.; ripreso in A. Thommaset, «Paul Ricœur au fondement d'une éthique herméneutique et narrative, enracinée dans une ontologie de l'action», in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 9 (2), (2018), pp. 149-159).

[42] P. Ricoeur, *La Philosophie d'avant la promesse*, in M. Crépon e M. De Launay (a cura di), *La Philosophie au risque de la promesse*, Bayard, Paris 2004, pp. 25-34.

Analizzando alcuni passi de *La semantica dell'azione* il punto ci sembrava in realtà già sufficientemente chiaro, quando l'autore si impegnava in una discussione dell'approccio pragmatico di Austin e Searle citando già in quel momento con particolare attenzione le analisi dedicate all'atto di promettere[43] e facendo derivare da esse un'idea molto chiara di performativo inteso nei termini di processo di individuazione di un soggetto in quanto *capace di agire*. La performatività della promessa è infatti tale perché rimanderebbe il locutore non tanto ad una sua diretta implicazione morale nell'azione, quanto primariamente alla capacità di agire – alla capacità di tener fede alla promessa. La performatività del promettere sarebbe dunque fondata nell'*agency* stessa di chi promette, sicché egli diviene, «colui che non solo è identificabile, cioè colui che è responsabile, ma più fondamentalmente ancora è colui che fa, colui che produce l'azione, colui che compie i suoi atti».[44]

Al di là di possibili e differenti sviluppi in seno ad una filosofia dell'*agency* che ci porterebbero troppo lontano, è dunque l'origine di questo ragionamento che ci interessa, poiché esso bene stabilisce il collocamento ricœuriano nei confronti di una filosofia del performativo: nel richiamo all'analisi dell'atto di promettere sembra infatti venir giocata un'altra articolazione di tale nozione, differente da quella che Butler ricava dall'assunzione del discorso di Derrida. La nozione di «identità» diventa così anche per Ricœur un'identità «performativa», ma non nel senso datole da Butler: piuttosto, nei termini dell'*impegnarsi* a tener fede, per questo rimandando alla propria agentività e richiamando più direttamente le analisi di Austin sulla promessa come *enunciazione performativa*. Una nota in *Percorsi del riconoscimento* ci conferma in questa intuizione: di fatti, nel già citato *La memoria e la promessa*, Ricœur si sofferma anche in quel contesto sul carattere performativo dell'atto di promettere. Ciò facendo, tuttavia, non scomoda ancora una volta il riferimento agli ormai per lui classici testi di Austin, ma alle più recenti analisi di Daniel Vanderbeken che, in quegli anni, si era impegnato insieme a Searle a intendere un'analisi sul performativo in quanto *analisi sulle condizioni contestuali che rendono vero nell'uso un enunciato*. È dunque il filosofo belga che viene scelto da Ricœur, ancorché anziano, per inquadrare una volta di più la nozione di performativo, in un momento in cui le posizioni di Derrida e l'esplosione della sua declinazione di performativo erano non solo ben conosciute, ma anche già grandemente utilizzate nel sentire comune.[45]

Indicativamente, è però *Sé come un altro* che ci permette di cogliere definitivamente all'interno della riflessione Ricœuriana il punto essenziale di questa divergenza, esplicitando il fondamento di tale capacità di autodesignazione che un'enunciazione performativa – e dunque anche il promettere – ha.

In quel contesto, infatti, Ricœur ricorre all'approccio pragmatico di Austin per pensare la capacità che un locutore ha per definirsi come «io» o «tu» all'interno di un contesto enunciativo e ritrovandone le tracce, a livello di un'analisi linguistica precisamente nella nozione di enunciazione performativa. Ed è proprio qui che si consuma la profonda e definitiva distanza rispetto alla declinazione datane da Derrida e, di rimando, da Butler. Anche per Ricœur, infatti, il problema del performativo deve essere ricondotto alla questione del segno e della sua natura, ponendosi di fatto come una risposta all'approccio del collega francese. Lo ricordavamo: la grande contestazione che Derrida muoveva ad Austin riguardava il fatto che più fondamentale dell'intuizione circa il *fare* dell'enunciato era l'idea che esso fosse strutturalmente ambiguo. Benché dunque condividendo questa impostazione, Ricœur ne sposta però il

[43] P. Ricœur, *La semantica dell'azione*, cit., pp. 109-111.
[44] *Ivi*, p. 123.
[45] P. Ricœur, *La memoria e la promessa*, cit., p. 146 e ss., n. 12 e 14.

focus dell'attenzione. Il punto non sarà più, infatti, che un segno è ambiguo perché iterabile in diversi contesti enunciativi, quanto piuttosto perché esso ha la capacità di *rendere manifesti* quegli stessi contesti. Di fatti, «la circostanza principale in cui l'opacità del segno si attesta è quella in cui il fatto dell'enunciazione, riflettendosi nel senso dell'enunciato, viene a derivare la prospettiva referenziale stessa» e «la teoria degli *atti di discorso* contribuisce – dunque – al riconoscimento di questo fattore di opacità dei segni del discorso».[46]

L'idea che viene qui introdotta è dunque fondamentale: l'intuizione circa la performatività e, specificamente, la performatività dell'identità deve certo, anche per Ricœur, essere fatta risalire al problema di come concepire la struttura segnica di una certa enunciazione, ma per sottolinearne la capacità di rendersi dipendenti dalla sua natura contestuale e non per rilevarne l'iterabilità. Ecco perché, più di tutti, l'esempio addotto per parlare della performatività non è per Ricœur l'idea di una progressiva stabilizzazione del ripetersi di atti, bensì lo specifico atto del promettere:

> L'esempio della promessa, che giocherà un ruolo decisivo nella determinazione etica del sé, è in proposito degno di nota. Dire «io prometto», significa promettere effettivamente, cioè impegnarsi a fare più tardi e – diciamolo subito – a fare per altri ciò che ora dico farò. […] I performativi hanno la virtù di «fare dicendo» soltanto se espressi da verbi alla prima persona del singolare del presente indicativo.[47]

Rileggendo a suo modo la pagina di Austin, Ricœur sceglie dunque di far risalire la performatività dell'identità non alla condizione di iterabilità del segno, ma alla dinamica di autoesplicitazione del locutore e, tramite essa, all'autodesignazione responsabile dell'atto performativo del promettere: in altre parole, pur condividendo un riconduzione alla struttura segnica dell'intuizione sulla performatività – non esplicita nel dettato di Austin –, Ricœur non condivide le conclusioni derridiane e decostruzioniste del suo discorso sulla performatività, di fatto fondando l'impostazione d Searle e, poi, Vanderbeken.

Ancora: sebbene Ricœur giunga a fondare la propria intuizione di performativo nella natura del segno (come Derrida), la conclusione che però ne deduce – il rimando alla capacità di autodesignarsi di un soggetto – sembra maggiormente giustificare il fatto che un'analisi del performativo debba avvenire secondo l'idea di un'*esplicitazione delle condizioni contestuali della sua enunciazione, di cui quella principe rimane il potere dire responsabilmente «io»*. Non dunque l'analisi dell'iterabilità dell'atto linguistico ma una sorta di gerarchizzazione delle condizioni contestuali sarebbe il nucleo di un'analisi sul performativo: in essa, infatti, saremmo rinviati alla costituzione dell'identità del soggetto parlante, alla possibilità che l'«io» si riconosca come autore dei propri atti di parola e, in particolare, di quei discorsi che lo vincolano nel tempo. In questo senso, la promessa non sarebbe dunque soltanto un atto linguistico regolato da convenzioni pragmatiche, ma il luogo in cui il soggetto si manifesta come rinvio ultimo di quelle condizioni contestuali che *fanno la performatività dell'enunciato.*

In questa prospettiva, però, dovremmo anche ribadire la differenza che intercorre nella lettura di Austin fra Derrida e Ricœur: il «performativo» non coincide con ciò che è ripetibile o ripetuto, ma con una più originaria individuabilità dell'agente e della sua responsabilità come condizione principale del contesto di enunciazione. Così, questa capacità di autodesignazione sarebbe modellabile sulla differente definizione di segno che Ricœur e Derrida hanno. Dal lato di quest'ultimo, infatti, il segno rimane una struttura sensata perché reiterabile, in virtù della sua iscrizione entro la

[46] P. Ricœur, *Sé come un altro*, cit., pp. 123.
[47] *Ibidem.*

logica della citazionalità e della *différance*: esso mantiene il proprio senso solo in quanto può sempre essere ripetuto, strappato al suo contesto originario e reinscritto altrove. Dal lato di Ricœur, al contrario, il segno è innanzitutto una struttura di rinvio ad un'alterità, cioè un dispositivo che non si chiude mai nella sua pura riproducibilità, ma che porta con sé una tensione di apertura verso un referente e, in ultima istanza, verso un altro da sé.

Di qui procederebbero allora le due differenti declinazioni della nozione di performativo con la quale ci siamo interfacciati e, tramite essa, due opposte declinazioni della nozione di «identità». L'identità performativa intesa *à la* Butler sembrava infatti ricongiungersi profondamente a un'interpretazione che faceva del modello del segno derridiano il suo caposaldo: un modello differenziale, in cui l'identità era garantita semplicemente dal reiterarsi della propria struttura e dal suo essere in relazione con quella degli altri elementi di un sistema. L'atto performativo, in questa cornice, non fa altro che ribadire la natura iterabile e citazionale del segno, e l'identità del soggetto è di conseguenza sempre già il prodotto di una serie di ripetizioni, senza alcun punto originario di ancoraggio.

Al contrario, Ricœur richiama un'articolazione della nozione di «performativo» che si innesta su una concezione del segno come rinvio e apertura: il segno guadagna la propria identità non attraverso il suo puro ripetersi, ma attraverso la sua strutturale capacità di rimandare a un'alterità che lo eccede. È proprio questa dimensione di apertura a permettere che la performatività non si esaurisca nella riproduzione differenziale, diventando piuttosto il luogo in cui il soggetto si riconosce come responsabile di ciò che dice. In questo caso specifico, la promessa mostra in maniera paradigmatica tale dinamica: non è la sua ripetibilità a garantirne il senso, bensì la possibilità che, attraverso di essa, il soggetto renda autoevidente la propria struttura di rinvio e si assuma, in quanto autore del proprio atto di parola, la responsabilità di mantenerlo nel tempo. La performatività, da questo punto di vista, non si definisce come iterabilità, ma come la tensione etica ed ermeneutica che tiene insieme il segno, il soggetto e l'altro a cui esso rinvia.

Quali che siano gli sviluppi profondi e ulteriori di questa riconduzione della problematica del performativo a quella del segno – anche oltre la pagina di Ricœur – li affronteremo dunque nella prossima sezione, prendendo di petto la questione fra la differenza di un paradigma ermeneutico di comprensione attento a una certa idea di performatività e le istanze fatte valere da una filosofia della performatività vera e propria, concentrata soprattutto sulla sua tangenza con la dimensione della performance e, dunque, con l'utilizzo della nozione di «performativo» in senso citazionale (cfr. *infra* §5.3).

Per ora sarà solo necessario concludere ribadendo il carattere essenziale della discussione qui intrapresa: la nozione di «performativo» rimane essenzialmente applicabile alla riflessione ricœuriana non solo come ipotesi euristica rispetto alla sua estetica narrativa, ma anche propriamente ad uno dei suoi temi di riflessione classici che gli stessi teorici e teoriche della performatività condividono con gli estetologi ed ora, potranno anche condividere con gli esperti della filosofia ricœuriana – la questione dell'identità come identità *in*espressiva. Tramite essa, infatti, riemergerebbe quello che crediamo essere il punto essenziale di articolazione per la nozione stessa di «performativo»: un diverso modo di intendere la natura del segno. Tramite essa, però, crediamo che si dia anche la possibilità di poter finalmente portare alla luce la questione essenziale in questo panorama d'indagine: la pretesa da parte di una certa parte dei *performance studies* di sottrarre completamente la performatività a processi di comprensione ermeneutici, basati perlopiù sull'adozione del modello del testo e della sua capacità di fissare i significati tramite rimandi segnici.

5.3. Segno, testo, performance: ipotesi per un'integrazione

Delle molte conseguenze che un utilizzo proprio della nozione di «performatività» all'interno della riflessione ricœuriana porta con sé ve ne è in particolar modo una sulla quale ci sembra necessario soffermarsi: la comprensione dell'azione *come un testo*. Avevamo infatti detto all'inizio del presente capitolo (cfr. *supra* §5.1) che una declinazione *à la* Butler del «performativo» di fatto conduceva all'introduzione di un nuovo modello per la comprensione dell'azione tanto individuale, quanto sociale: quello della performance. Inoltre, avevamo già ricordato nell'introduzione generale che – sebbene categorizzazione parziale e certo non definitiva – il cosiddetto «*performative turn*» tanto della filosofia quanto delle scienze umane sembrava fare della contrapposizione al modello del testo un punto cardine della sua proposta (cfr. *supra* Introduzione).

Si comprende dunque pienamente la rilevanza che può avere, in questo contesto, l'ipotesi di ricerca che abbiamo cercato di sviluppare nel presente capitolo: ricollocare l'intuizione della performatività all'interno della riflessione di uno dei più grandi pensatori della testualità come modello per il comprendere.

A questo punto è dunque giunto il momento di tracciare alcune conclusioni di questo tentativo di ricollocamento, evitando da un lato semplici sintesi, ma dall'altro comunque tentando di fare vedere un punto di contatto fra questi due modelli di comprensione. Ed in effetti, proprio tale punto contatto fra i due approcci era emerso dalle nostre analisi precedenti: l'intuizione sulla performatività sembrava essere infatti riconducibile tanto da Ricœur, quanto da Butler (*via* Derrida) ad una riflessione sulla natura del *segno*: nel primo caso sulla sua struttura di rinvio, nel secondo a quella di reiterazione. Per Ricœur, era cioè il carattere di *apertura* del segno, la sua specifica intenzionalità unitamente alla sua capacità di definire un locutore a fondare l'intuizione del performativo austiniano; per Butler era invece il suo carattere *iterativo*, la sua capacità di fissarsi tramite ripetizione. Aggiungiamo ora: sullo sfondo di questa contrapposizione si stagliava quel divieto, formulato da Derrida ne *La grammatologia* e invalido invece per Ricœur, di considerare un «fuori-testo»: qualcosa che possa darsi al di fuori di una logica che si è costituita solo grazie alla pratica della scrittura.[48]

Dicendo così, sappiamo bene di tralasciare altri possibili approcci alla questione del performativo e della performatività, che facciano fin da subito valere alcuni dei suoi temi fondamentali di riflessione: una tematizzazione dell'aspetto materiale della *performance*, della medialità, della ritualità – tutti temi tradizionalmente legati ad una riflessione sul performativo – sembrano essere indebitamente esclusi dalla nostra analisi. E tuttavia, ci sembra che il nostro approccio rimanga comunque difendibile, per due ragioni fondamentali.

Innanzitutto, è infatti necessario ricordare che esso rimane subordinato ad una ricerca incentrata sull'estetica ricœuriana che, sebbene possa certo utilizzare la nozione di performativo, non ne condivide sicuramente tutte le molteplici piste di ricerca che si sono poi sviluppate. La corporeità, la materialità, la medialità non sono oggetti specifici dell'analisi ricœuriana come invece lo sono per i teorici del performativo e della *performance*, sebbene abbiamo nutrito alcune recenti piste di indagine.[49] D'altra parte, ed in modo ben più significativo, ci sembra di

[48] J. Derrida, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1998, pp. 181-187.

[49] Ci riferiamo e richiamiamo (cfr. *supra* Introduzione) i due importanti studi, uno di natura collettanea, l'altro monografica, sull'importante sul tema della corporeità all'interno della pagina di Ricœur di R. Savage (a cura di) e di Sebastiano Galanti Grollo (R. Savage (a cura di)*; Paul Ricœur and The Lived Body*, cit.; e S. Galanti Grollo, *L'alterità della carne. Il tema del corpo nel pensiero di Paul Ricœur*, cit.). A partire dalle stesse dichiarazioni ricœuriane, secondo cui egli si sentiva «in pieno accordo con la critica generale rivolta, in nome della mediazione del linguaggio, contro le filosofie dell'immediato» (in P. Ricœur, *Riflession fatta,* cit., p. 53) ciò aveva anche tradizionalmente voluto dire l'imposizione di un veto a qualunque approccio critico sul tema della corporeità all'interno della pagina ricœuriana, escluso a priori dall'analisi. Tale veto veniva così lasciato parzialmente cadere a partire dagli studi di Kearney che ricostruivano una filosofia ermeneutica della corporeità – poi sviluppata

poter comunque operare questo restringimento nell'ottica di operare un importante avvicinamento fra due tradizioni di pensiero che comunque continuano a nutrire modi di pensare la comprensione dell'esperienza e dell'azione in modo *de facto* non mutualmente escludente: ci impegniamo in processi di interpretazione delle *performance*, così come, qualora prendessimo invece parte ad una di esse, ci può capitare di comprenderle immediatamente, senza questionamenti interpretativi. In questo senso, l'oggetto di ricerca di questo capitolo – del tutto di carattere esploratorio – dovrà essere allora allargato: si tratterà infatti di interrogare la filosofia di Ricœur non tanto in sé stessa, quanto come manifestazione di quel modello del testo apparentemente tanto contrario ad una filosofia del performativo.

Come spesso capita, è infatti *un* particolare genere di teoria dell'interpretazione che risulta avverso ad una filosofia del performativo, perlopiù coincidente con l'idea di riabilitare un significato nascosto nell'oggetto interpretato. Vedremo, allora, che non tutte le teorie dell'interpretazione si impegnano in questo genere di assunto, lasciando trasparire l'idea di un'interpretazione anche del senso *esplicito* o di un senso che potrebbe addirittura *non annunciarsi all'interno di un discorso*. Lo stesso Ricœur non appartiene *in toto* a quel primo genere di tradizione ermeneutica, pur rimanendo legato ad un modello di interpretazione *testuale* e basato sull'esplicitazione di un *senso secondo*: la sua prospettiva rimane infatti legata all'interrogazione dei processi di comprensione del discorso che si fissa, che si fa testo, come la recente pubblicazione di un intero corso sull'ermeneutica parzialmente inedito ha definitivamente fissato nella sua completezza.[50] Nonostante questo dato ci sembra però che, anche sulla scorta di alcune recenti tentavi interni alle elaborazioni ermeneutiche contemporanee, sia possibile pensare un *allargamento dell'approccio ricœuriano alla questione del comprendere* – insistendo sulla sua dipendenza da una tradizione ermeneutica di carattere più metodologica che ontologica. Così, Vallée già nel 2007 tratteggiava la possibilità di pensare un'ermeneutica dello spazio attraverso la ripresa della filosofia ricœuriana e nel 2021 Paolo Furia e Cristina Vendra consacravano un intero numero di *Études Ricœuriennes / Ricœurian Studies* alla possibilità di pensare uno «spatial turn» a partire da Ricœur. In una prospettiva più larga, ma sempre a partire da alcune intuizioni ricœuriane, era da ultimo Michel che fissava la possibilità di pensare un'ermeneutica dello spazio come «ermeneutica pragmatista dello spazio», non legata alla domanda cosa esso sia (e, cioè, implicitamente se sia un testo), quanto più legata alla domanda quando esso chiede di essere interpretato.[51]

---

anche altrove – a partire dalla pagina di Ricœur (in R. Kearney, *Ricœur's Wager of Flesh: Between Phenomenology and Hermeneutics*, cit.; R. Kearney, *Thinking the Flesh with Paul Ricœur*, cit.; e R. Kearney, «Between Flesh and Text: Ricœur's Carnal Hermeneutics», cit.). In termini molto generali si devono così discutere quattro fasi di questo pensiero ricœuriano sulla corporeità: l'elaborazione di una fenomenologia del corpo *agente* a livello delle riflessioni de *Il volontario e l'involontario*, poi la sottolineatura di una dimensione pulsionale del corpo negli studi dedicati a Freud, successivamente, dopo la svolta testuale degli anni '70, un pensiero della corporeità non esplicito ma raggiunto attraverso l'analisi dell'azione e dell'agente, infine il tratteggiarsi di una filosofia della carne come figura dell'alterità per la costituzione di un'identità *ipse*. L'originalità dell'approccio ricœuriano starebbe dunque nello svincolare, all'interno di un panorama perlopiù fenomenologico, l'indagine sulla corporeità da quella della *percezione* per vincolarla a quella dell'*azione*. In J.L. Amalric, «La médiation vulnerable. Puissance, acte et passivité chez Ricœur», in *Études Ricœuriennes / Ricoeurian Studies*, 9 (2), 2018, pp. 44-59.

[50] La pubblicazione in versione elettronica di questo corso, professato presso L'Institut Supérieur de Philosophie de l'Université Catholique de Louvain nell'anno accademico 1971-192 e già prima disponibile in policopia presso la medesima università, è particolarmente preziosa, perché permette di vedere con sintetica completezza sintetica l'*intera* teoria ermeneutica ricœuriana, basata sulla nozione di testo e per ora desumibile dai molteplici contributi contenute nelle diverse ben note raccolte: *Dell'interpretazione, Il conflitto delle interpretazioni*, *Dal testo all'azione* e *Ermeneutica.* (in P. Ricœur, *Hérmeneutique*, *Cours professé à l'Institut Supérieur de Philosophiede l'Université Catholique de Louvain 1971-1972*, Fonds Ricoeur, Paris 2025)

[51] Rispettivamente, nel suo approccio più tradizionale e più interessato a svilupparne l'*analogia* con la testualità, segnaliamo dunque M.-A. Vallée, «L'esquisse d'une herméneutique de l'espace chez Paul Ricœur», in *Arguments. Revue de philosophie de l'université de Montréal*, 2 (1), (2007); P. Furia e C. Vendra (a cura di), *Ricœur et la question de l'espace. Les perspectives d'un « tournant spatial » à partir de Ricœur*, in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 12 (2), (2021). Per tutte queste ricerche il testo di riferimento rimane il già citato P. Ricœur, *Architecture et narrativité*. La prospettiva di Michel viene invece sviluppata in J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique?*, cit., pp. 173-217.

Per quanto riguarda l'obiettivo della parte finale di questa tesi, vorremmo dunque impegnarci nel tentativo di inclinare un certo aspetto di una filosofia del performativo – quello che ne interroga la nozione di «comprensione» – verso un certo genere di teorie dell'interpretazione. In questa impresa, Ricœur non ci servirà dunque come diretta controparte del confronto – non confronteremo le istanze della sua ermeneutica con quelle di un'estetica del performativo. Troppo lontane e con troppi riferimenti bibliografici differenti, le due tradizioni non farebbero che scontrarsi e soprattutto imporrebbero l'idea di un confronto artificiale.

Ciò che invece faremo sarà, innanzitutto, servirci della proposta ricœuriana come simbolo di un certo modo di intendere la comprensione – sempre a partire da un testo e sempre considerando il darsi dell'esperienza come un testo – per interrogare se essa non possa fare altro che contrapporsi ai modelli comprensivi sviluppati, a partire dagli anni '90, all'interno dei cosiddetti *Performance Studies*.

In questa direzione, vorremmo dunque che la presente sezione potesse essere considerata come una messa a frutto del percorso di ricerca fin qui sviluppato, proponendo la possibilità di un confronto fra due paradigmi differenti di comprensione, tanto sul piano concettuale quanto sul piano metodologico.

Si tratterà dunque di verificare se una proposta ermeneutica, lungi dal trovarsi necessariamente relegata a un rapporto di pura opposizione con il paradigma performativo, possa offrire invece strumenti concettuali utili per pensare in modo diverso il loro rapporto: non una semplice contrapposizione tra modelli, ma una tensione produttiva capace di arricchire entrambe le prospettive. Si tratterà così, inoltre, non solo di richiamare il risultato delle ricerche finora perseguite: una certa applicabilità della nozione di «performativo» a *media* che non sono performance; ma si tratterà anche di fare vedere che queste ultime, nel loro stesso voler evitare un qualsivoglia processo di traducibilità in testo, possono comunque ammettere un loro processo di comprensione nell'ordine dell'interpretazione.

Ad entrambe le tradizioni di pensiero si richiederà allora uno sforzo. Dovremmo, cioè, ricordare che impegnarci nell'elaborazione di una filosofia del performativo non può coincidere con l'evacuazione intorno alla domanda sulla capacità di rimando semiotico della performance in nome di una preventiva ammissione della struttura reiterativa del segno. Allo stesso modo, dovremmo però prendere sul serio l'idea che non forzatamente tutti i processi comprensivi si risolvono in processi interpretativi, come una certa parte della tradizione ermeneutica novecentesca ha teso a credere.[52]

---

[52] Forse in modo un po' provocatorio, vorremmo qui richiamare insieme i maggiori teorici delle due tradizioni contrapposte a cui ci siamo riferiti nel corpo del testo. Da un lato, nel 1914, Max Herrmann segnava, fin dal suo *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*, la svolta centrale nel pensiero sugli studi teatrali: la netta cesura dagli studi letterari (M. Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Weidmann, Berlin 1914). L'oggetto-spettacolo sostituiva definitivamente l'oggetto-testo e non poteva essere in alcun modo ridotto a esso. Lo notava bene Marco De Marinis, quando sosteneva che proprio questo gesto sostitutivo dello spettacolo al testo fosse «il gesto istitutivo della Theaterwissenschaft primonovecentesca» (in M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Firenze 1988, p. 8). Nella stessa direzione si colloca l'intera riflessione delle avanguardie storiche: futuristi, dadaisti, surrealisti sostenevano – come poi sosterranno gli artisti della *performance* e delle cosiddette Seconde Avanguardie – che il significato di uno spettacolo dovesse sostanzialmente coincidere con l'effetto provocato dall'azione, o quantomeno che il rapporto fra materialità, segnicità, effetto e significato dovesse diventare esso stesso un tema di discussione e non un dato acriticamente accettato. Marinetti lo dichiarava esplicitamente: il teatro è «teatro di stupore, del record, della fisico-follia» (in F. T. Marinetti, *Il teatro di varietà. Manifesto futurista*, in F. T. Marinetti, *Il teatro II*, Vito Bianco, Roma 1960, pp. 255-260). Secondo questa linea di sviluppo qualunque evento possa dirsi performativo non è testo; e comprendere non significa trasmettere informazioni da un gruppo di persone (attori, sceneggiatori, registi) a un altro (pubblico). Dall'altro lato, però, nei medesimi anni si consolida una storia differente. Paradigma indiscusso della filosofia continentale del Novecento, l'ermeneutica filosofica si confronta fin dalla pubblicazione di *Essere e tempo* con la sua prima declinazione ontologica e, successivamente, con la sua versione cosiddetta «postmoderna». In entrambe le fasi il centro rimane invariato: il rapportarsi al mondo è sempre già inserito entro catene di significazioni ed è sempre ricondotto all'originaria condizione di linguisticità dell'uomo, la cui tematizzazione lambiva persino la possibilità di una *koiné* ermeneutica. Come, dunque, avrebbero poi messo in luce le celebri riletture di Gadamer proposte da Gianni Vattimo e Richard Rorty, questo originario rapporto linguistico con il mondo si tradurrebbe in un costante sforzo interpretativo, segnando

Crediamo che un simile questione sia di rilievo decisivo, tanto sul piano empirico quanto su quello teorico. Sarebbe infatti relativamente agevole elaborare un modello epistemologico della performatività che, adottando il paradigma della *performance*, neutralizza o elude la questione del suo significato proprio nella misura in cui si definisce in termini negativi, come non-testo. Essa, come appunto pionieristicamente l'approccio di Herrmann intendeva mostrare,[53] fa coincidere l'emergere del suo significato con la posizione di altri ordini problemi legati alla sua medialità, materialità e qualità estetica del darsi dell'evento performativo. Insomma, certamente non con la tematizzazione del suo rimando segnico. Allo stesso modo, sarebbe tutto sommato agevole rifugiarsi nell'idea che ciò che chiamiamo comprendere una *performance* sia, una volta di più, interpretarla. Non esisterebbe altro modo di comprenderla appieno, anche se ciò ci relegherebbe ad attribuire significato non tanto alla *performance* stessa, quanto al suo ricordo o alla sua riproduzione su un altro *medium* (un video o una traccia audio o una testimonianza scritta): di fatto, comprenderemmo una *performance* solo quando a posteriori ci chiediamo cosa sia avvenuto in essa.

È dunque per evitare tanto il rischio di una mutua incomprensibilità quanto quello di un inglobamento irrispettoso dei due paradigmi che qui si intende avanzare un'ipotesi.

Se riconosciuta nel suo carattere semiotico, una riflessione sul performativo potrebbe darci la possibilità di pensare una nozione di interpretazione che sia rispettosa del fatto che vi siano zone dell'esperienza che non si lasciano integralmente ricondurre ad essa: una nozione di interpretazione applicabile – come vedremo – non solo al fatto che un segno possa manifestare una certa ambiguità a livello delle informazioni veicolate, ma che possa manifestare l'ambiguità fondamentale del *potersi fare segno dell'esperienza.*

5.3.1. Comprendere una *performance*. Comprendere un testo

Per impostare la questione, dovremo dunque partire da un punto che potrebbe a prima vista sembrare banale: non si comprende un testo come si comprende una *performance*, poiché diversi sono i modi in cui ciascuno di essi istituisce il proprio significato. Cosa vorrà quindi dire *comprendere* una *performance* e, nello specifico, comprenderne il carattere propriamente *performativo*? E, più precisamente: sono i processi che mettiamo in atto quando diciamo di «comprendere» una performance i medesimi che sono all'opera quando affrontiamo un testo o qualcosa che consideriamo *come un testo*?

Fisher-Lichte, che di qui in avanti ci sarà da riferimento per la sua sistematizzazione dei lineamenti di un'estetica del performativo, ci aiuta a fare relativo ordine rispetto alle tante delle analisi che sono state proposte in questo campo, sottolineando perché i due modelli di comprensione *non siano prima facie avvicinabili*. In una *performance*, infatti, lo spettatore non è mai messo a distanza, ma le sue reazioni – per quanto istituzionalizzate – concorrono sempre in modo più o meno pervasivo alla formazione di quello stesso spettacolo. Al contrario, nella comprensione del testo – e su questo Ricœur rimane insuperabile – è sempre costitutivamente presente una distanza: appunto, la presenza di un segno, che si fa parola, poi frase e, infine, testo marca innanzitutto la presa di distanza da un dato contesto enunciativo che, fissato, si rende ripetibile e invoca dei processi comprensivi riflessivi e meno

così un limite invalicabile nel nostro modo di conoscerlo ed esponendoci, per ciò stesso, a una possibile deriva relativistica (G. Vattimo, *Al di là del soggetto. Nietsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Feltrinelli, Milano 1984; R. Rorty, «Being that can be Understood is Language: on Hans-Georg Gadamer and Philosophical Conversation», in *London Review of Books*, 22 (6), 2000). È in questo senso che l'ermeneutica si pone in netta contrapposizione con la storia degli studi teatrali a cui abbiamo poco sopra accennato: là dove questi ultimi marcano la distanza dal testo, l'ermeneutica vi rimane costitutivamente ancorata, facendone il luogo in cui si istituisce il rapporto stesso con il mondo.

[53] M. Herrmann, *Das theatralische Raumerlebnis*, in S. Corssen (a cura di), *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft: Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*, Max Niemeyer Verlag, Berlin, Boston 1998, pp. 270-281.

partecipativi. A questo proposito, le quattro caratteristiche di fissazione proprie del «modello del testo» individuate da Ricœur[54] stridono profondamente con quanto Fischer-Lichte afferma:

> Per quanto riguarda i processi di produzione del significato negli spettacoli – e non soltanto a partire dagli anni Sessanta –, si può generalmente affermare che il singolo spettatore non li compia a partire da una distanza, ma in quanto partecipante coinvolto in essi. Anche quando prende «interiormente» le distanze dallo spettacolo, siede annoiato sulla poltrona con gli occhi chiusi o manifesta il proprio distacco con osservazioni critiche ad alta voce, egli continua comunque a prendere parte allo spettacolo, interviene cioè nell'autopoiesi del loop di feedback.[55]

Come allora si può caratterizzare questo specifico carattere «partecipativo» della *performance*, capace di lasciar risaltare il suo essere evento e di strutturarne la comprensione? Fisher-Lichte ha una risposta precisa: l'autopoiesi del loop di feedback.

Dietro a questa espressione complessa, l'autrice prova a sistematizzare un'intera ed essenziale parte dei *Performance Studies*. Già Laurie Carlos presentando il lavoro di una di RosaLee Golberg, pioniera di questa disciplina, sottolineava a suo modo questo specifico carattere del «performativo»: «Il termine "performativo" – diceva Carlos – ha iniziato a descrivere questo stato di perpetua animazione. Appare regolarmente nei testi accademici per sottolineare l'importanza del mutuo richiamo (*engagement*) fra artista e spettatore».[56] Lo manifestata poi la pratica concreta, agli albori della *performance art*, per esempio nella *Black Mountain performance* di John Cage: uno spazio in cui al centro vi è il pubblico e all'esterno i *performer*, in una continuità di azione fra gli uni e gli altri.[57] O ancora il celeberrimo *4'33"*: una performance in cui il performer, musicista, si impegna in un'esecuzione di 4 minuti e 33 secondi di silenzio e, in cui a sua volta, inevitabilmente diviene il pubblico (la sua presenza, il suo rumoreggiare) una componente essenziale della *performance* stessa.

Queste ed altre esperienze venivano così raccolte attorno all'idea di un'«autopoiesi del loop di feedback» che strutturerebbero i processi comprensivi di una performance. Vediamo meglio di cosa si tratta:

> Qualsiasi cosa facciano gli attori ha delle ripercussioni sullo spettatore e qualsiasi cosa facciano gli spettatori ha ripercussioni sugli attori e sugli altri spettatori. In questo senso si può affermare che lo spettacolo viene regolato e prodotto da un loop di feedback autoreferenziale e in divenire, il cui andamento non è completamente predeterminato e pianificabile.[58]

E, poco più avanti:

---

[54] P. Ricœur, *Il modello del testo*, cit., pp. 177-184.

[55] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 267.

[56] L. Carlos, *Introduction*, in R. Goldberg, *Performance: live art since the 60s*, Thames & Hudson, London 2004.

[57] Come nota Giorgio Zanchetti, l'*Happening* di Cage *Black Mountain performance* è particolarmente rilevante all'interno di una storia di queste forme artistiche perché contiene in sé tutti quegli elementi che Kirby caratterizzerà poi come essenziali: impiego di un linguaggio multimediale, rifiuto di una rigida convenzione espressiva, creazione di una sorta di «confusione dei ruoli del fruitore e dell'esecutore» (in G. Zanchetti, *John Cage. Alle radici delle seconde avanguardie*, Archivio di Nuova Scrittura, Milano 1993, p. 50 e ss.; M. Kirby, *Happenings*, De Donato, Bari 1968). Inoltre, proprio questa intervista sarà al centro di una delle interviste essenziali per intendere i primi sviluppi dei *performance studies* e il tentativo di rendere oggetto di studio ciò che per definizione intende sfuggirvi (J. Cage, M. Kirby e R. Schechner, «An Interview with John Cage», in *The Tulane Drama Review*, 10 (2), (1965), pp. 50–72). Così, al di là delle importanti distinzioni interne fra *Happening* e *Performance* – la prima più direttamente incentrata su meccanismi di co-creazione dell'oggetto artistica, la seconda sul *fare* artistico dell'artista – ci sembra però che il punto centrale per un'estetica del performativo permetta comunque di accomunare queste forme intorno all'idea di uno scardinamento del ruolo *contemplativo* del fruitore, rendendolo partecipe di un evento unico e irripetibile e, per questo, necessitante di un'adeguata tematizzazione anche a livello critico-teorico.

[58] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 68.

> Con la svolta performativa degli anni Sessanta si inaugurò un nuovo atteggiamento nei confronti della contingenza […]. L'interesse si rivolse esplicitamente al loop di feedback come sistema autoreferenziale e autopoietico che possiede un esito di principio aperto e mai del tutto predeterminabile e che, di fatto, non può essere né interrotto né guidato in modo mirato attraverso le strategie di messinscena.[59]

La sistematizzazione proposta da Fisher Lichte è essenziale e chiarificatrice rispetto a molte dinamiche che potevano disorientare il fruitore di una performance.

Si trattava infatti di riconoscere che uno spettacolo – anche il più canonico – obbediva ad un «loop di feedback»: ad un'interazione comprensiva basata sul sistema di azione-reazione-azione tanto degli attori quanto degli spettatori. Così ad un'azione attoriale corrisponde una reazione spettatoriale (e quella di altri attori eventualmente presenti). A questo sistema di reazioni corrisponde una retroazione sull'azione che l'aveva scaturito, a cui poi corrisponderà una nuova retroazione e così via: il modo di recitare potrà, per esempio, essere modificato in intensità a seconda di come spettatori e altri attori reagiscono ad una data azione. Oppure potrà verificarsi un incentivo all'improvvisazione, a rivolgersi direttamente al pubblico o addirittura ad una interazione diretta. Il punto è che, questo sistema di azione-retroazione ha, anche nel più classico degli spettacoli, una dimensione non completamente predeterminabile, dipendente solo dall'*hic et nunc* della messinscena.

Il riconoscimento e l'esplicita valorizzazione di questa imprevedibilità nell'azione teatrale diviene così il nucleo stesso della *performance*: ciò che ne struttura il carattere propriamente performativo. Si interroga, in altre parole, la possibilità che il sistema di azioni e retroazioni di cui una *performance* consta possa essere *autopoietico*: che esso si possa, cioè, generare indipendentemente da una predeterminazione testuale o registica, ma nondimeno stabilizzandosi in un'azione riconoscibile e comprensibile che coinvolge *tutti* i suoi partecipanti, sfumando o addirittura annullando le tradizionali opposizioni fra regista, attori, pubblico; così come palco e platea; teatro e strada etc.

Dato questo contesto, cosa dunque può voler dire comprendere un'azione performativa, data la sua articolazione attraverso l'autopoiesi del loop di feedback? Empiricamente, dovremmo cioè chiederci: cosa vuol dire comprendere *4' 33"* o *Black Mountain Performance* di Cage?

C'è, in effetti, una risposta molto semplice a queste domande: comprendere il carattere performativo di una *performance* significa produrre a posteriori delle informazioni su di essa, indagando la storia di chi l'ha ideata e vi ha preso parte, l'ambiente socioculturale in cui si è svolta, la sua poetica e, eventualmente, le dichiarazioni rilasciate su di essa dall'artista stesso o da chi vi ha preso parte. In altri termini, si tratterebbe di interrogare la *performance come un testo*, traducendo a posteriori i significati non verbali che la costituiscono. In un secondo momento, infatti, noi potremmo tranquillamente considerare l'aspetto significante della *performance* (ciò che è avvenuto) come portatore significato (cosa ha voluto dire).

Se tuttavia questa risposta rimane essenziale per strutturare una certa parte del modo in cui effettivamente comprendiamo una *performance*, essa rischia però di non cogliere nel segno, eradicando dal movimento di

[59] *Ivi*, p. 70. Riferendosi al lavoro di Maturana e Varela per quanto riguarda la nozione di «autopoiesi», gli autori precisano come la questione centrale nella definizione del vivente non consista tanto nell'elencare le loro proprietà contingenti (nutrizione, riproduzione, adattamento), ma nell'individuare ciò che ne caratterizza l'organizzazione interna. Di qui, essi si muovono a definire il vivente come «sistema autopoietico»: come rete capace di produrre e rigenerare continuamente i propri componenti, mantenendo così l'unità dell'organizzazione che li definisce. Il vivente verrebbe quindi descritto come un sistema che si auto-produce e che conserva la propria identità attraverso questa continua circolarità produttiva. In (H. R. Maturana e F. Varela, *L'albero della conoscenza*, Garzanti, Milano 1995, in part. 31-44)

comprensione precisamente quella struttura di «autopoiesi del loop di feedback» che costituisce il nerbo del carattere performativo di un evento: quando tentiamo di comprendere a posteriori una *performance* siamo infatti costretti non a interrogarla direttamente, ma il suo ricordo se ne abbiamo preso parte o il ricordo di qualcun altro o, ancora, una sua eventuale traccia audio/video. In tutti i casi, staremmo strutturando un processo comprensivo su un oggetto che non mantiene più il suo originario carattere performativo. Maddalena Mazzocut-Mis, riprendendo le analisi della Fischer-Lichte, mette bene in evidenza questo punto, non solo legandolo alla questione «comprensiva» della *performance*, ma anche allo stesso destino degli studi della performance: persa, nella misura in cui viene riprodotta e studiata attraverso altro genere di *media* – in altri termini simbolizzata – ma fruibile sotto forma di *altra* esperienza estetica.[60]

Il punto dunque essenziale è che il processo di comprensione del carattere performativo di una performance avviene innanzitutto a livello dell'*accadere* della stessa, compiendo un «salto dall'ordine della rappresentazione a quello della presenza»:

> L'elemento teatrale che si sta manifestando viene colto nel suo essere fenomenico e tocca corporalmente il soggetto percipiente. Il processo di costituzione del personaggio, del mondo fittivo e dell'ordinamento simbolico è improvvisamente interrotto. Al suo posto si fa strada la fusione del soggetto percipiente e dell'oggetto percepito e di conseguenza un abbandono al flusso di associazioni, che affiorano nel soggetto percipiente, o anche una riflessione sulla sua storia personale.[61]

Comprendere il carattere performativo di una performance è dunque qualcosa che non potrebbe essere compiuto a posteriori: è la sua partecipazione e, più precisamente, la partecipazione alla sua componente «betwixt and between», in cui il soggetto percipiente viene sospeso fra realtà *e* finzione, fra l'essere soggetto *e* allo stesso tempo oggetto della *performance* stessa. È insomma, riprendendo alcune categorie proprie dell'antropologia di Turner e Van Gennep,[62] la sperimentazione di una situazione di «liminalità» in cui alcune delle basilari dicotomie di interpretazione del mondo vengono messe in discussione. Non è solo il caso dell'opposizione soggetto/oggetto, o della celebre distinzione fra attori e pubblico. *Performance* come *Lips of Thomas*, in cui Marina Abramovic si taglia intenzionalmente sul palco, mettono in dubbio la stessa contrapposizione fra l'atteggiamento riflessivo proprio di una certa fruizione estetica e la tensione attiva propria di una certa riflessione etica, tingendo di connotati etici un'eventuale inazione estetica dello spettatore, e di connotati estetici un suo eventuale intervento etico sulla scena.

---

[60] M. Mazzocut-Mis, «Aesthetics, theatricality and performativity: an introduction», in *Aisthesis* 12 (1), (2019), pp. 115-122. Il saggio ritraccia così una genesi della posizione di Fischer-Lichte ritrovando alcune consonanze fondamentali con la riflessione teatrale dell'illuminismo francese. La stessa ipotesi di un re-incantamento del mondo, un nuovo modo di esperire la relazione soggetto e oggetto, viene fatta risalire alla possibilità di un «nuovo Illuminismo». (*Ivi,* p. 120; e E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 311-355)

[61] *Ivi*, p. 270.

[62] Questo punto è particolarmente importante. La stessa Fischer-Lichte ammette che la sua stessa elaborazione di una situazione «betwixt and between» è un'espressione che essa ricava dalle analisi antropologiche di Arnold Van Gennep. In queste analisi l'antropologo sviluppa l'analisi di uno strumento teorico, il rito di passaggio, ricco di conseguenze per una teoria della performance, come poi avrà cura di notare e sviluppare Victor Turner. In tali riti l'individuo sarebbe così costretto a passare attraverso tre fasi – separazione dalla comunità, trasformazione rituale, reincorporazione nella comunità (in A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Milano 1981) – che lo pongono in uno stato «liminale, betwixt and between fra tutte le posizioni finora assegnateli dalla legge e dalla norma». Senza poterci soffermare in nota su questo punto essenziale, ci sembra però doveroso notare che queste tre fasi strutturano pienamente anche lo spazio e il tempo della performance, dove l'artista intende precisamente costruire una cesura rispetto al flusso ordinario dell'esperienza, passa attraverso un'esperienza trasformante e, successivamente ritorna all'interno di quello stesso flusso. Proprio Victor Turner e poi Richard Schechner, prima di Fischer-Lichte, si impegneranno così nel pensare questa relazione fra teatralità e ritualità, producendo alcuni decisivi contributi sul momento *liminale* propri del rito e della performance, in cui l'individuo saggia nuove possibilità del sé e del sé all'interno della comunità. Rimandiamo dunque per es. a V. Turner, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Morcelliana, Brescia 2023; e R. Schechner, *Between theatre and performance*, University of Pennsylvania, Pennsylvania 1986.

Insomma, comprendere il carattere performativo della *performance*, è innanzitutto starne prendendo parte, lasciando *a latere* qualunque tentativo di comprensione riflessiva e contemplazione disinteressata.

In questo modo di concepire la comprensione, peraltro, risuonano con grande chiarezza le critiche che già Susan Sontag formulava, per altra via, nei confronti dell'interpretazione delle opere d'arte, invocando una vera e propria «erotizzazione» della comprensione artistica: un nuovo concetto di «comprensione» basato sull'immediatezza dell'esperienza, sulla partecipazione corporale e sensibile dell'evento artistico, piuttosto che su quella riflessiva di senso. Si trattava esplicitamente di «imparare a *vedere* di più, a *udire* di più, a *sentire* di più».[63] Peraltro, proprio la pratica dell'*Happening*, da cui quella della *performance* discende, era citata a questo riguardo: in essa compare «l'alogica dei sogni più che la logica dell'opera»,[64] sosteneva la Sontag fornendo anche una delle prima riflessioni su questa pratica come derivata dall'idea surrealista «di distruggere i significati convenzionali e di creare nuovi significati o anti-significati con il metodo dell'accostamento radicale».[65]

D'altra parte, bisognerebbe comunque notare che il punto, per Fisher-Lichte, è in realtà più sfumato: processi ermeneutici di comprensione possono intervenire a posteriori, nella ricostruzione del significato di un evento performativo o anche durante, nella misura in cui sarebbe sempre possibile fermarsi *riflessivamente* a chiederci cosa stia succedendo sulla scena. Il punto sarebbe semmai quello di rilevare che tali processi non costituiscono il cuore dell'esperienza performativa, essendo relegati «al di fuori dell'esperienza estetica», ponendo «problemi di altra natura» spesso derivati – e qui la metafora è essenziale – dalla «traduzione» di ciò a cui abbiamo assistito in termini verbali.

In altre parole, ciò che la filosofa chiama «processo ermeneutico» e che coincide in larga parte anche con la formulazione ricœuriana di un'azione comprensibile *in quanto testo*, risulta essere messo fuori gioco nella comprensione della dimensione performativa di un evento. L'idea di un comprendere, come è detto in *Dal testo all'azione* in quanto «appropriazione dell'intenzione del testo»[66] si pone agli antipodi rispetto a quella appena proposta da Fisher-Lichte e sostanziata attorno al concetto di «partecipazione e co-costituzione dell'esperienza». Sembra piuttosto che il comprendere ricœuriano strutturi quella ripresa *a posteriori* della *performance* che, benché praticata e fondamentale per la stessa esistenza dei *Performance Studies*, rimane sostanzialmente estranea al darsi del loro oggetto di studio.

A ben vedere, infatti, le quattro caratteristiche del testo elaborate da Ricœur e che comunque possono permetterci oggi di sviluppare fruttuosamente un'ermeneutica dell'arte servono precisamente a elaborare un concetto di comprensione in cui l'evento viene *fissato* nella scrittura e, *in virtù di questa fissazione*, può generare nuove piste di comprensione. Appunto, quanto di più lontano da quanto Fisher-Lichte diceva della comprensioend ell'evento performativo, ricordandoci che i processi di produzione di significato in una *performance* «per la maggior parte non vengono eseguiti come processi ermeneutici».[67]

---

[63] S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, in S. Sontag, *Contro l'interpretazione e altri saggi*, Mondadori, Milano 1998, pp. 21-36, in part. p. 36.

[64] S. Sontag, *Happening: un'arte di accostamento radicale*, in S. Sontag, *Contro l'interpretazione e altri saggi*, cit., pp. 353-369, in part. p. 357.

[65] *Ivi*, p. 362.

[66] P. Ricœur, *Che cos'è un testo,* cit., pp. 133-154.

[67] *Ivi*, pp. 134-138. Ci riferiamo poi alla recente proposta di Michel che, nel suo *Lire les images*, insiste sulla possibilità di estendere il modello del testo a quello dell'immagine, in una prospettiva esplicitamente ermeneutica e finora relativamente silenziosa sulla questione dell'immagine. Il punto fondamentale, infatti, oltre ad una ripresa di alcuni importanti contributi semiotici sulla considerazione dell'immagine pittorica come «segno» (per es. B. Darras, *Images et sémiologie*, cit.) è il fatto che l'immagine, come il testo, non può essere compreso solo mediante i processi di spiegazione che lo riducono alla sua referenza primaria, alla situazione biografica o situazionale in cui l'immagine è prodotta, ma in quanto sviluppo di possibilità d'essere di ciò che viene rappresentato (J. Michel, *Lire les images,* cit., pp. 111-118). In questa

Crediamo che questa contrapposizione fra i due modelli comprensivi abbia però almeno un importante pregio, che ci permette di inquadrare più precisamente il nostro stesso sforzo riflessivo: infatti, pur intendendo la nostra riflessione all'interno di un generale panorama ermeneutico, la rivendicazione di un modello di comprensione che non si annuncia secondo la fissazione testuale, ci permette perlomeno di ribadire una ferma rinuncia allo sviluppo di un'ermeneutica di carattere *universalistico*. Con chiarezza, cioè, dovremmo ribadire che un'indagine sulla possibile tangenza fra un approccio ermeneutico e un'estetica del performativo deve partire dal presupposto che non tutti gli elementi dell'esperienza – e in essa quelli che concorrono a costituire l'esperienza in quanto «estetica» – sono soggetti a interpretazione, poiché non tutti sono soggetti a questa grande analogia fra testo e azione.

Questo dovrà dunque essere il nostro punto di partenza: anche per un approccio riflessivo di carattere ermeneutico dovrà infatti essere ammessa una comprensione del mondo e delle cose che è irriducibile ad un processo di interpretazione; un senso, cioè, che si dà immediatamente in modo aproblematico e che perlopiù articola la mia esperienza quotidiana e spontanea del mondo, così come quella che acquisisco. Un senso, cioè, che non ha bisogno di strutturarsi in mediazioni testualizzabili e verbalizzabili per essere colto. In termini tecnici dovremmo cioè dire, seguendo la lezione di Michel a sua volta fondata su una lettura dei padri fondatori del pragmatismo – William James e John Dewey – che c'è un'esperienza *la cui comprensione è in realtà una conoscenza «spontanea» o una «precomprensione»: essa è per esempio il fatto che capiamo un gesto o una tonalità emotiva, così come il «fascio» di abitudini sedimentate nel nostro corpo o il nostro modo di sentire in quanto mediato dalle strutture sociali che ne indirizzano gli affetti e i gusti*. Insomma, l'ammissione di qualcosa come una riflessione sui meccanismi di comprensione all'interno della performance ci ricorda che la struttura del nostro comprendere va ben oltre una traduzione testuale di una certa catena di significazioni, ma si instaura innanzitutto a livello dell'esperienza affettiva, non mediata.[68]

Accanto a questo innegabile pregio, vorremmo però anche spingerci a formulare una critica agli approcci che troppo semplicisticamente contrappongono comprensione ermeneutica e filosofie della performatività.

Spesso questi, come abbiamo visto, sono derivati dall'istanza anti-testuale di quest' ultima. Nondimeno, crediamo che anche quella prima abbia avuto una sua importante parte in questa contrapposizione. Come nota Romagnoli, infatti, è solo recentemente che la tradizione dell'ermeneutica filosofica si è aperta al confronto costruttivo con tradizioni di pensiero più concilianti per una filosofia della performatività – pragmatismo su tutte.[69]

---

maniera viene così sviluppato il punto essenziale ed originale di un'ermeneutica dell'arte: considerare un'immagine come segno polisemico, capace di assommare su di più livelli di significato e, per questo rendendosi problematico, suscitare nel fruitore un processo comprensivo di carattere interpretativo.

[68] L'analisi che Michel propone di queste momenti comprensivi ma non ancora interpretativi è essenziale. In essi viene messa in luce la possibilità di una teoria completa ed ermeneutica della conoscenza, che mantenga l'idea di un non-interpretabile alla sua base caratterizzato dal darsi immediato e acquisito dell'esperienza (in J. Michel, *Qu'est ce que l'herméneutique ?*, cit., pp. 141-162). A questi due modi di datità corrispondono poi due differenti modi di comprensione, non ancora interpretativi, che l'autore chiama comprensione «spontanea» e «acquisita». La prima, ripresa dalle elaborazioni di Georg Misch, coinciderebbe con la capacità di intendere immediatamente le attitudini del corpo e «non implicherebbe alcuna forma di ragionamento»; la seconda invece, ripresa dalla nozione gadameriana di «pregiudizio», coinciderebbe con la capacità di attingere alla nostra esperienza implicitamente o esplicitamente per fare fronte alle diverse situazioni con le quali ci confrontiamo. (in G. Misch, *Der Aufbau der Logik auf dem Boden der Philosophie des Lebens*, Verlag Karl Albert, Munich 1994; e H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp. 573-602).

[69] In E. Romagnoli, *Oltre l'opera d'arte*, cit., p. 64, in part. n. 4. La ricercatrice italiana si prodiga essa stessa in un simile confronto, mostrando alcuni importanti punti di tangenza per una filosofia della performatività soprattutto rispetto alla tradizione di pensiero gadameriana. Sono così valorizzate la dimensione ludica e rituale dell'arte proprie tanto della riflessione gadameriana quanto di un'estetica del performativo ed anche della performance. Per quanto riguarda questa recente apertura dell'ermeneutica al pragmatismo ricordiamo volentieri, oltre agli importanti saggi citati dalla stessa Romagnoli (D. Vessy, *Dewey, Gadamer and the Status of Poetry among the Arts*, in P. Fairfield (a cura di), *John Dewey and Continental Philosophy*, Southern Illinois University Press, Illinois 2010, pp. 161-173; e E. Begby, *Hermeneutics and Pragmatism*, in J. Malpas, H.-H. Gander (a cura di), *The Routledge Companion to Hermeneutics*, Routledge, Oxon-New-York 2015, pp. 612-622), A. M. Nieddu e V. Busacchi (a cura di), *Pragmatismo ed ermeneutica. Soggettività, storicità, rappresentazione*, Mimesis, Milano 2019.

Ed è dunque per questo che dovremmo riprendere un passaggio particolarmente rilevante proposto dalla stessa Fisher-Lichte in *Estetica del performativo*, che mette in luce un particolare carattere *semiotico* della *performance*. Con molta acutezza, infatti, la filosofa nota la complessità di intendere qualcosa come la comprensione di un evento performativo: da un lato, infatti, la filosofa si accorge, demonizzandoli, che eventuali processi ermeneutici di comprensione di un evento performativo riposerebbero sull'idea che da quest'ultimo si possa trarre una struttura semiotica significante-significato: ciò sarebbe però escluso, essendo l'evento performativo completamente schiacciato sull' *hic et nunc* del suo avvenire. Dall'altro, però, la filosofa si accorge che anche il carattere performativo di una *performance* posse essere reso nei termini di una specifica struttura significante-significato.

> Quando percepisco il corpo vivo dell'attore come questo particolare corpo vivo […], io percepisco tutti questi fenomeni *come qualcosa*. Non si tratta di uno stimolo non specifico, ma della percezione di qualcosa come qualcosa. Le cose significano ciò che sono o ciò che manifestano. Percepire qualcosa come qualcosa significa dunque percepirla come fonte di significato. Materialità, significante e significato nell'autoreferenzialità coincidono.[70]

Se dunque nel nostro quotidiano abbiamo a che fare con elementi e situazioni la cui definizione rimanda sempre esplicitamente o implicitamente ad altro – si pensi per esempio alle analisi che Heidegger dedica all'identità di un oggetto come emergente *solo* dal suo contesto d'uso –[71] una filosofia del performativo avrebbe la pretesa di mettere al centro il momento in cui questa catena di rimandi si spezza e l'oggetto emerge nella sua inseità, non venendo rappresentato, ma semplicemente mostrandosi nel suo carattere *hic et nunc*. In questo contesto, l'esperienza della *performance* sarebbe allora il veicolo privilegiato da una filosofia del performativo per tematizzare proprio questa possibilità: esperire «qualcosa in quanto qualcosa»; cioè, qualcosa non come *rinvio a*, ma in sé stessa, nel suo essere *in quanto tale*.

Così, pur riconoscendo questa pretesa, dovremmo però già fin d'ora ribadire che Fisher-Lichte sembra aprire uno spiraglio importante per pensare il confronto che stiamo operando: da un lato lei sembra infatti voler allontanare l'idea che l'aspetto performativo di una *performance* possa essere compreso in quanto struttura di rinvio – in quanto segno: non comprendiamo *Lips of Thomas* perché innanzitutto rendiamo a posteriori l'evento performativo un significante (il fatto che lei si tagliasse sul palco) dal quale estrarre un più o meno vasto numero di significati (una rielaborazione del passato della performer, la dittatura di Tito in Serbia etc.).

Dall'altro, però, – ed è il punto che ci interesserà nella prossima sezione – la filosofa insiste sul fatto che l'evento performativo, proprio *mentre accade*, possa comunque manifestare particolare modo di essere segno, che certo intende innanzitutto mimare l'andamento dell'«autopoiesi del loop di feedback», ma allo stesso tempo intendendolo come *rinvio* – rinvio ad una particolare struttura segnica, di natura autoreferenziale.

In questa intuizione crediamo allora si dia lo spazio per far subentrare *una certa declinazione* dell'ermeneutica che, benché inserendosi in quel nel filone metodologico condiviso da Ricœur, lo radicalizzerà in una direzione specifica: un'ermeneutica che si costituisca non con pretese universalistiche, ma per rispondere alla problematicità del farsi segno dell'esperienza.

---

[70] E. Fisher-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 243.

[71] M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., pp. 100-106.

5.3.2. Il segno come problema

La divergenza fra una comprensione di stampo ermeneutico ed una, per dir così, performativa deve essere imputata, per Fisher-Lichte, al fatto che il modello semiotico del comprendere ermeneutico e di quello della *performance* insistono su *due aspetti del segno differenti ed in un certo senso contrari*: la più canonica capacità di rimando, ma anche la sua possibilità di autoindicarsi – di essere cioè autoreferenziale. Più precisamente, ci sembra allora di poter dire che il carattere performativo di una *performance* dovrebbe essere ricercato nella possibilità che un segno ha, fra le altre, di rimandare a se stesso indicando così il suo stesso manifestarsi: il momento, cioè, in cui un segno viene istituito.

> Poiché il fenomeno del quale la teoria della desemantizzazione cerca di dar conto è, in sostanza, l'autoreferenzialità, esso può essere chiarito più efficacemente come processo del tutto specifico di costituzione del significato. Questo processo viene compiuto come percezione di qualcosa in quanto qualcosa, a cui poi in un secondo momento viene attribuito il significato: il significato si produce all'atto della percezione e come atto di percezione.[72]

Il passaggio è decisivo. Infatti, tramite questa impostazione, ci sembra che anche una filosofia della performatività possa collocarsi su un terreno comune a quello dell'ermeneutica filosofica per intendere il comprendere: la capacità di tematizzare la possibilità di farsi segno dell'esperienza e, per questo, di costituire un senso.

Proprio in *Dal testo all'azione*, infatti, Ricœur ricostruiva la sua nozione ermeneutica di comprendere a partire dalla funzione esteriorizzante dei segni già individuata da Dilthey: il fatto che una comprensione dell'altro e del sé non fosse possibile se non come comprensione dei suoi segni.

> Per appropriazione intendo che l'interpretazione di un testo si completa in quanto autointerpretazione di un soggetto […]. Questo compiersi dell'intelligenza del testo nell'intelligenza di sé caratterizza quella filosofia riflessiva che ho spesso chiamato riflessione concreta. Ermeneutica e filosofia riflessiva appaiono in questo caso correlative e reciproche. […] Così, con la stessa forza, bisogna dire che la riflessione è nulla senza la mediazione dei segni e delle opere e che la spiegazione è nulla se non incorporata come intermediario nel processo di autocomprensione.[73]

Certo, non si tratta di cancellare all'improvviso tutte le differenze che vi sono fra questi due modelli comprensivi: l'insistenza sulla dimensione materiale, così come l'attribuzione di una specifica intuitività del processo comprensivo continueranno a far stridere la proposta di un'estetica del performativo con quella di un'estetica ermeneutica.

Nondimeno, per questa via, ci sembra però possibile individuare effettivamente un terreno comune per pensare una performatività comune tanto al testo, quanto alla *performance*: la questione della loro comune radice semiologica, del loro comune indicare un'esperienza che si fa segno. Riprendendo quanto accennavamo nella scorsa sezione nei riguardi della stessa proposta estetica ricœuriana (cfr. *supra* §4.2.3 e §5.3.2), ci sembra infatti che questo «istituirsi segno» possa fornire come un livello antecedente ad una sua successiva declinazione nei termini di rinvio e della citazionalità, rendendosi capace di unificare quei due modelli di performativo secondo i quali la prospettiva di Ricœur e di Derrida si sono divisi.

---

[72] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 244.
[73] P. Ricœur, *Che cos'è un testo*, cit., p. 148.

Almeno tre volte, infatti, le nostre indagini ci mettevano sulla strada di cogliere come la stessa teoria ermeneutica ricœuriana integrasse in sé alcuni momenti propriamente performativi, in cui la struttura segnica sembrava indicare questo momento dell'istituzionalizzarsi del segno, antecedente ad ogni sua forma di rinvio: il «vedere come» metaforico, il «pagare il fio» ai morti e, da ultimo, la questione dell'identità come promessa, rimanevano luoghi in cui l'autore pensava ad una sorta di collasso del significante sul significato. Più in generale, già sul finale del quarto capitolo pensavamo ad un momento in cui Ricœur, più che pensare alla capacità di rimando del segno, sembrava mettere a tema il suo stesso istituirsi: il *farsi segno* dell'esperienza (cfr. *supra* §4.3). Certo, in tutti e tre i casi la tensione referenziale rimaneva una componente ineliminabile dell'analisi ricœuriana e come tale andava considerata in sede di discussione critica: tanto l'esito del «vedere come» quanto quello del «tener fede a una promessa» sfociavano in una fissazione linguistica del significato, in un rimando ad un'alterità, ad un «fuori-testo», per riprendere rovesciato il divieto derridiano: nel racconto di una vita, o nel racconto degli eventi anche più drammatici l'intenzione *referenziale doveva rimanere il chiaro orizzonte entro cui risolvere la problematicità della loro espreisione*. Il modello semiotico soggiacente a questa strategia argomentativa, infatti, doveva ritrovarsi e approfondirsi nel confronto e distanziamento rispetto all'ipotesi strutturalista, per come Ricœur l'aveva rielaborata: metafora e racconto diventano, cioè, allargamenti della struttura di rinvio propria dei segni nella misura in cui anch'essi rinviavano non solo al sistema linguistico nel quale erano inseriti ma anche e soprattutto al mondo stesso.

Allo stesso tempo, però, lo sforzo compiuto in queste pagine è stato anche quello di mostrare che proprio quei punti della pagina ricœuriana soprarichiamati mantenevano una loro specificità, mettendo a tema un momento in cui esperienza e linguaggio non potevano semplicemente essere considerati l'una struttura di rinvio dell'altra (significante-significato), ma dovevano essere considerati come inscindibili, declinando a loro modo un certo carattere di «autoreferenzialità». Così l'esperienza del «vedere come» metaforico già ai tempi de *La metafora viva* veniva considerata nei termini di un momento in cui «scoperta e invenzione coincidono», mentre ai tempi di *Tempo e racconto* era invece l'idea di una scrittura dei «fatti al limite» a sfidare la canonica teoria della referenza incrociata, proponendo un momento in cui le due referenze – finzionale e storica – potevano addirittura produttivamente coincidere.[74] In altre parole, nell'analisi del «vedere come» ricœuriano non si trattava più solo di riflettere sulla modalità di rinvio dall'esperienza al linguaggio (e viceversa), ma di valutare la possibilità che in questo mutuo rinvio vi fosse un momento in cui la loro distinzione collassasse, aprendo una discussione più che sulla verità o falsità del linguaggio rispetto a stati di cose, a quella sulla sua efficacia – l'intuizione cioè di una sua performatività. Tutta la ripresa dell'estetica della ricezione in *Tempo e racconto* ci permetteva, poi, non solo di tematizzare canonicamente il mutuo rimando fra il mondo squadernato dall'opera e quello del suo fruitore, ma anche il fatto che, all'interno di quel rimando vi fosse un momento in cui il significato dell'opera sembrava *coincide* con l'esperienza interpretativo-immaginativa del suo fruitore, non potendo esser in alcun modo predeterminato a priori.

Certo, di qui non ci si potrà spingere a pensare che questa sorta di auoreferenzialità fra linguaggio ed esperienza debba essere intesa nei medesimi termini di Fischer-Lichte, in cui l'elemento corporale e materiale giocano un ruolo fondamentale. Di fatto, la declinazione del performativo che Ricœur sviluppa intende comunque pendere verso una chiara tensione referenziale e anticitazionale, certamente meno affine al discorso di Fischer-Lichte. Tuttavia, nella misura in cui ci si mantenga a livello dell'intuizione di una autoreferenzialità semiotica del carattere

[74] P. Ricœur, *L'imagination*, cit., p. 398; e P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., pp. 187.

performativo della *performance*, ci sembra che essa possa anche essere sfruttata per parlare di quei momenti della pagina ricœuriana in cui l'autore parla dell'apertura del sistema segnico sul mondo, senza ancora tematizzarlo nei termini di una teoria della referenza.

In altre parole, la messa in discussione di una netta separazione fra «arte» e «realtà» operata da Fischer-Lichte nell'ultima parte di *Estetica del performativo* potrebbe spiegare anche il funzionamento di quei momenti in cui l'inscindibilità fra linguaggio ed esperienza emerge esplicitamente nella pagina ricœuriana e, appunto, viene allo scoperto una produttività performativa tanto del racconto quanto dell'esperienza stessa. Non che si tratti di fare cadere qualunque distinzione fra ciò che consideriamo «arte» e ciò che consideriamo «realtà» o «vita», ma appunto di pensare un momento in cui la loro separazione può essere messa in discussione, spingendoci a formulare un modello semiotico per la sua comprensione che non insita sulla capacità di rimando dell'una all'altra, quanto sulla capacità di considerarle perlomeno momentaneamente come uno.

> Facendo crollare le coppie concettuali dicotomiche arte/realtà, estetico/non-estetico e provocandone il collasso, questi spettacoli riflettono al contempo sulle proprie condizioni di possibilità in quanto eventi artistici. E non si accontentano solo di provocare il collasso delle coppie dicotomiche che li riguardano in quanto eventi artistici, ma mettono in movimento anche coppie concettuali dicotomiche del tutto diverse e che per la cultura occidentale sono centrale si dall'antichità: soggetto e oggetto, corpo e spirito, segno e significato. Che cosa succede, dunque, quando queste crollano o, quantomeno, cominciano ad oscillare?[75]

Il punto decisivo sarebbe dunque notare che, per Ricœur, si dà un momento in cui le «coppie dicotomiche» vacillano, ma allo stesso tempo si dà anche un momento in cui è possibile rispondere alla domanda «che cosa succede?» quando ciò avviene. Nella teoria ermeneutica di Ricœur la risposta sarebbe infatti tutto sommato semplice, seguendo il filo di quanto finora abbiamo detto: il momento in cui alcune «coppie concettuali dicotomiche» cominciano a vacillare e si fa strada una concezione autoreferenziale del segno bisognerà anche ricordarne la sua capacità propriamente referenziale, che evita la protrazione di un simile momento di indeterminatezza, fissandola in un significato linguistico – un testo o, più in generale, un'opera.

A fronte di ciò, ci sembra allora che il punto veramente dirimente della questione non stia tanto nell'opposizione dei due differenti modelli segnici (e quindi di due modelli comprensivi), ma nel chiedersi quale sia l'interesse nel mantenere un modello segnico tale da insistere sul suo carattere di autoreferenzialità. In altre parole, dovemmo chiederci quali questioni solleva l'introduzione e il mantenimento di un modello di tal fatta, visibilmente improduttivo e a forte rischio di manifestazione di un'insensatezza.

Il modello segnico introdotto da Fischer-Lichte, infatti, è solo apparentemente di facile concezione, tant'è che la filosofa stessa riconosce una certa legittimità in quelle posizioni che, riconoscendo un'autoreferenzialità della *performance*, ne deducono anche una sostanziale mancanza di significato.[76] Di fatto, a fronte di una teoria più classica del segno, che ne riconosce la struttura nella capacità di rimando, rimarcarne una possibilità di autoriferimento, sembra essere un'operazione problematica. Apparirebbe, infatti, per questa via, una questione sovente taciuta nella tematizzazione delle pratiche performative: la questione della loro possibile insensatezza, che mette al centro la domanda sul senso dell'azione a cui stiamo eventualmente prendendo parte. Ciò diviene particolarmente visibile,

[75] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 297.
[76] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 239-241.

per esempio, nelle *performance* molto intense che hanno fatto la storia di questo genere artistico fin dai suoi albori fra gli anni '60 e '70 del secolo scorso e dove il riconoscimento del loro carattere performativo dipende da un questionamento *estremo* fra categorie di pensiero perlopiù assodate: la domanda che sorge di fronte allo squartamento di capretti nelle prime azioni di Nitsch non è infatti solo quella che riguarda una rimodulazione asettica di ciò che consideriamo etico e ciò che invece consideriamo estetico o religioso, ma anche quella del senso stesso di una simile rimodulazione, del nostro prendere parte e anche del solo vedere una simile azione.[77] Nelle *performance* dell'Abramovic, è all'opera il medesimo questionamento: così, nella serie «*Rythm*», lo spettatore veniva certo messo in discussione nel suo stabile ruolo passivo e di fatto voyeuristico, ma non per essere consegnato ad un'altra posizione segnata dalla medesima stabilità. Il suo ruolo diveniva, cioè, *problematico*, come poi diveniva problematico ogni eventuale intervento (o non-intervento) sulla scena. La nuova poetica tematizzata della *performance*, come prima dagli *happenning* o dalle *azioni* è innanzitutto una poetica della «problematicità» del senso, che sottrae lo «spettatore» – se ha senso l'utilizzo di questo termine – dal suo ruolo, per consegnargli la sperimentazione, per dirla con Achille Bonito Oliva di «nuovi modi di interazione con l'arte contemporanea attraverso la valorizzazione interattiva delle sue attitudini con quelle multi linguistiche dell'opera».[78] D'altronde, già la stessa Sontag sottolineava che «descrivere un Happening per coloro che non ne hanno mai visto uno significa dilungarsi su ciò che un Happening non è».[79]

Crediamo dunque che introdurre, con Fischer-Lichte, un modello semiotico autoreferenziale per dar conto dell'emergenza del significato in una performance costituisca un modo adeguato per *tematizzare l'intrinseca problematicità che si manifesta quando comprendiamo il carattere performativo di un evento*: il suo istituirsi come evento *sensato* e, dunque, il suo *potersi* fare segno.

Per questa via, siamo però anche spinti a credere che un tale modello semiotico possa permetterci di ben cogliere un aspetto importante di quell'indagine verbale e linguistica presentata nella prospettiva ermeneutica di Ricœur: infatti, se pure in maniera meno drammatica rispetto agli oggetti di studio della *performance art* – in cui il coinvolgimento corporeo è fondamentale – anche la parola poetica e narrativa esibiscono un carattere performativo in cui ciò che viene posto al centro è innanzitutto *il questionamento della sensatezza*.

Così, la riconduzione di questa dimensione performativa ad un modello semiotico autoreferenziale, lungi dal porsi come facile soluzione alla sintetizzazione di due paradigmi comprensivi differenti, mette piuttosto a tema la loro più fondamentale problematicità: il loro stesso costituirsi come *modelli* e modelli *adeguati* per catturare una certa sensatezza nel darsi dell'esperienza, sempre esposta alla possibilità del non-senso, questionando il *potersi fare segno dell'esperienza*.

Per dirla con Paolo D'Angelo,[80] come abbiamo già più sopra accennato, la recente declinazione semiotica di un sapere dell'estetico non dovrebbe essere considerata come un dato da cui partire e una panacea ad ogni problema

---

[77] Per una descrizione delle azioni di Herman Nitsch spesso proposte nel contesto dello *Studio Morra* di Napoli, si rimanda all'archivio online del Museo Herrmann Nitsch, dove può essere trovata una breve descrizione dell'azione, della sua durata, e un piccolo corredo fotografico (https://www.museonitsch.org/it/tipologia/azioni).

[78] A. Bonito Oliva, *Contro la morte del pubblico*. Il testo è consultabile all'indirizzo: https://www.museonitsch.org/it/testi_critici/contro-la-morte-del-pubblico-achille-bonito-oliva

[79] S. Sontag, *Happening: un'arte di accostamento radicale*, cit., p. 353.

[80] P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, cit. Con «estetica semiotica» D'Angelo intende quello stile di pensiero, sviluppatosi verso la metà degli anni Sessanta del secolo scorso, raccolto attorno all'idea di un carattere «significante» dell'arte: un'arte, cioè, comunicativa, espressa per *codici* e modellata secondo criteri artistici consistenti e di stampo strutturalista (ambiguità del messaggio estetico, autoriflessività e deviazione dalla norma). Esponenti principali di questa corrente rimarrebbero dunque innanzitutto Emilio Garroni e Umberto Eco con i

interno all'estetica e ai suoi rapporti con altre tematizzazioni filosofiche del fenomeno del linguaggio, quanto piuttosto il punto problematico da mettere in discussione e solo eventualmente affermare: l'istituirsi dell'esperienza *come* segno, di fatti, più che essere la possibilità che ne garantisce la sensatezza, dovrà ammettere un momento in cui si dà il questionamento di quella stessa istituzione – il fatto stesso, cioè, che qualcosa possa essere considerata come rinvio per qualcos'altro. Su questo punto crediamo allora che comprensione ermeneutica e comprensione performativa possano trovare un decisivo punto di contatto.

Si tratterà dunque di cogliere come articolare un processo comprensivo che tenga in conto la specificità di un tale modello semiotico, capace di questionare il suo stesso darsi.

5.3.3. Un problema di interpretazione? Con Ricœur, oltre Ricœur

5.3.3.1. L'universalità dell'ermeneutica

Come anticipavamo in apertura di questa sezione (cfr. *supra* §5.3.1), la possibilità di articolazione fra l'approccio ermeneutico-filosofico al comprendere e quello di un'estetica del performativo richiede uno sforzo anche dal lato della riflessione ermeneutica, chiamata a svincolarsi dalle sue pretese universalistiche e dalla sua tradizionale interrogazione legata al darsi testuale (o *come* testo) dei propri oggetti di studio.[81] Se dunque vedremo che, per quanto riguarda il primo punto, la riflessione ricœuriana può fornire indicazioni preziose, nel secondo saremo invece chiamati a superarne la proposta, legando la nostra ipotesi di ricerca ad alcune declinazioni più contemporanee della riflessione ermeneutica, come per esempio quelle proposte da Richard Schusterman durante gli anni '90 del secolo scorso.

Di fatto, una certa tradizione ermeneutica spesso anche interessata all'esplicitazione dei risvolti ontologici del comprendere, potrebbe essere in un certo senso già soddisfatta del percorso fin qui compiuto, cogliendo l'occasione di riaffermare la sostanziale coincidenza fra comprendere e interpretare alla luce della reintroduzione di un modello semiotico per la *performance*: attribuire una struttura segnica all'evento performativo garantirebbe *per se* che il circolo ermeneutico possa innescarsi, giustificando con esso l'idea che ciascun rapporto con il senso delle cose sia esso stesso di natura interpretativa. Lo dice bene, in termini generali, Jean Grondin quando nel suo *L'universalité de l'herméneutique* radica l'atto interpretativo nella stessa condizione di finitezza dell'uomo: l'uomo, siccome si riconosce finito, potrebbe comprendere solo per via indiretta, considerando cioè i dati secondo cui conosce come strutture di rinvio – come *segni*. In altre parole, l'uomo si troverebbe sempre nella condizione di interpretare, poiché gli è sempre negata una conoscenza assoluta e indipendente dalla propria esistenza situata. L'essere stesso del segno determinerebbe dunque la struttura fondamentale della conoscenza articolandola,

---

loro ormai celebri *Semiotica ed estetica* e *La struttura assente*. Da essi, un'intera stagione della riflessione artistica secondo novecentesca avrebbe preso piede (dalla pittura al cinema, dall'architettura al teatro) che D'Angelo ha cura di ricordare (P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, cit., pp. 257-258). Nonostante l'indubbia centralità di questi lavori, l'importante riserva critica dell'estetologo italiano rimane però condivisibile nella misura in cui si riscontra in essi una sorta di acriticità verso la considerazione dell'equiparazione fra estetico e semiotico. L'approccio che sviluppiamo nel testo tende dunque a partire da qui, tentando di fare dialogare due paradigmi in un loro possibile momento di intersezione: il momento in cui l'esperienza estetica tematizza il suo *potersi* fare segno.

[81] Bisognerebbe ricordare a questo proposito che la storia dell'ermeneutica è ben anteriore rispetto alla sua pretesa universalistica e alla sua inflessione testuale. Lo ricordava in un certo senso già Ferraris quando, nella sua celebre *Storia dell'ermeneutica* rimarcava che «tra i vari ambiti in cui si esercita l'interpretazione, elettivo ma non esclusivo per l'ermeneutica è stato quello dei testi che hanno un valore canonico per una comunità storica» (in M. Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, cit., p. 2). Recentemente, è stato però Jean Claude Gens ad impegnarsi in un'attenta ricostruzione storica delle pratiche ermeneutiche antiche, mostrandosi particolarmente attento a come essa strutturi innanzitutto il sapere *medico* nelle prassi di Ippocrate e Galeno: un sapere medico lontano dall'idea di una *testualizzazione* dei popri oggetti di studio e più interessato alla decifrazione di *sintomi* (in J.-C. Gens, *Élements pour une herméneutique de la nature*, Cerf, Paris 2008).

precisamente, come *interpretazione*. Da questo punto di vista, allora, intendere l'avvenimento performativo in termini semiotici altro non sarebbe che un'ulteriore declinazione di quel carattere finito dell'esistenza per cui la nostra comprensione del mondo e dei suoi avvenimenti si dà in un modo sostanzialmente interpretativo.[82] Se così fosse, però, da un lato non potremmo che affermare un certo carattere di *ybris* all'interno della riflessione ermeneutica e, dall'altro, non potremmo quindi che condividere la critica formulata da tutta la tradizione di un'estetica del performativo verso un'articolazione ermeneutica del comprendere: proprio perché ridotto ad uno specifico modello semiotico – autoreferenziale – il carattere performativo della *performance* tenderebbe a sfuggire al darsi canonico del segno *come rinvio a*, invalidando qualunque genere di comprensione basata su simile struttura.

D'altra parte, dovremmo però notare che un simile paradigma olistico di comprensione ermeneutica è stato, negli ultimi decenni, messo fortemente in discussione all'interno della sua stessa tradizione di riferimento.

In generale, non sembra infatti essere vero che il poter farsi segno dell'esperienza implichi *sempre* una possibile attivazione di processi comprensivi nei termini dell'interpretazione. Ce lo dimostra la nostra esperienza quotidiana: quando abbiamo a che fare con cartelli stradali, cartine topografiche o più semplicemente una banale indicazione gestuale, non diremmo in alcun modo che ci stiamo impegnando in un processo interpretativo. Tutt'altro: la struttura segnica di quegli oggetti tende a *minimizzare* il lavoro interpretativo del soggetto, riducendone le zone di ambiguità. Come dice Michel riprendendo la categorizzazione di Darras, si dovrebbe in questo caso parlare di una struttura segnica di «immagini-segnale», a differenza dell'«immagine-arte»,[83] dove la struttura tematizzata dall'oggetto interpretato sarebbe precisamente quella che tende ad *assommare* più livelli di senso. Ancor prima di aprire la questione rispetto alla formulazione di un'ermeneutica dell'arte, si potrebbe poi riprendere la distinzione fra «segno» ed «infrasegno», laddove in questi ultimi si tratta sempre di tematizzare gruppi di informazioni veicolate ad un organismo ma senza costituire in senso stretto oggetto di comprensione e men che meno di interpretazione: «rigorosamente – infatti – parlando solo i segni coscienti possono divenire oggetto d'una comprensione o interpretazione».[84] Torneremo fra poco su queste distinzioni (cfr. *infra* §5.3.3.2).

---

[82] Il punto, culmine critico di una linea ben presente nel Novecento filosofico, è sviluppato nell'ultima parte del magistrale lavoro di Grondin, *L'universalité de l'herméneutique*. Qui l'autore, pur dichiarando la limitatezza di qualunque storia dell'ermeneutica (preferirebbe parlare di «storie»), si impegna a svilupparla: il culmine di questa storia viene così posto nella ripresa gadameriana delle intuizioni heideggeriane sulla struttura della precomprensione e della comprensione (M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., pp. 219-244), capaci di operare un sincero mutamento di carattere all'interno di questa storia fino a quel momento (con Schleirmacher e Dilthey) incentrata perlopiù su problemi di ordine metodologico-epistemologico. La grandezza di Gadamer starebbe dunque nella capacità di tentare un'orchestrazione di tali problemi all'interno di una chiara prospettiva ontologica basata sulla finitezza e linguisticità del comprendere. Sorgerebbero infatti problemi di ordine metodologico ed epistemologico solo nella misura in cui si ammettesse un principio ontologico di *dialogicità* che «scopre l'orientamento filosofico ultimo della coscienza dell'opera della storia, cioè il passaggio da un'ermeneutica confinata alle scienze umane (Parte II) a un'ermeneutica universale della nostra esperienza linguistica (Parte III)». In J. Grondin, *L'universalité de l'herméneutique*, puf, Paris 1993, pp. 155-156.

[83] Le distinzioni operate da Hoffmeyer e Darras riprese da Michel sono, infatti, adatte a dare qualche coordinata teorica nel vasto campo dai rapporti fra semimologia ed ermeneutica (rispettivamente in J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique ?*, cit, pp. 33 e ss.; e J. Michel, *Lire les images*, cit., pp. 26 e ss.): l'idea che un segno debba essere sempre soggetto a interpretazione si scontra, infatti, con la molteplicità dei segni. Non si potrebbe dunque parlare di interpretazione quando abbiamo a che fare con un cartello stradale, che pretende di dare un'informazione immediata e univoca (immagine-segnale), né quando riflettiamo sul fatto che sempre siamo immersi in maniera a-comprensiva (e quindi anche a-interpretativa) in un continuo flusso di informazioni e stimoli provocati dal nostro ambiente, che funzionano come mutui rimandi e che, per questo, potremmo chiamare *semiosfera* (rispettivamente in B. Darras, «sémiotiques des signes visuelles et du design de l'information», in B. Darras (a cura di), *Images et sémiologie*, cit., pp. 123-150; e J. Hoffmeyer, *Signs of Meaning in the Universe*, Indiana University Press, Bloomington 1996. Soprattutto in quest'ultimo caso, infatti, non si applicherebbe la celebre distinzione operata da Peirce fra «representamen», «oggetto» e «interpretante» per definire il modo canonico del funzionamento dei segni-simboli: non solo una relazione fra la forma del segno (representamen) e l'oggetto indicato (oggetto), ma anche «un'immagine comparativa fra i due» che solleva il segno a simbolo vero e proprio (in C. Sanders Peirce, *Semiotica*, in C. Sanders Peirce *Opere*, Bompiani, Milano 2003, pp. 163 e ss.). Un'importante discussione di questa distinzione, che tiene in conto di tutta la categorizzazione peirciana del processo semiotico (segni-somiglianza, segni-indice e segni generali o simboli) è contenuta in C. Sini, *Peirce*, in C. Sini, *Lo spazio del segno*, cit., pp. 21-94.

[84] J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique*, cit., p. 36.

Ciò che infatti ci interessa più da vicino notare è il fatto che una certa pretesa di universalità dell'approccio ermeneutico può essere sconfessata anche dall'interno della stessa tradizione ermeneutica, riflettendo sulle distinzioni appena proposte: non sempre il processo comprensivo di un segno ci impegna anche in un'interpretazione e, quandanche attribuissimo all'esperienza un generale carattere di rinvio e di passaggio di informazioni, potremmo senza problemi ritenere che questo carattere non generi alcun processo comprensivo e men che meno interpretativo, come nel caso della familiarità con tutti gli «infrasegni» che costituiscono la struttura stessa della vita organica – cioè anche della nostra. In questa contestazione, sono così dunque già presenti alcune delle linee fondamentali di un'ermeneutica differente e, per dir così, «ristretta»: un'ermeneutica che rinuncia alla sua pretesa universalistica rispetto ai processi che strutturano la comprensione ma che, allo stesso tempo, non pone il suo campo di studio limitato al testo e al linguaggio. In altre parole, sebbene rimanga ancora indeterminato in che termini un tale genere di ermeneutica possa fruttuosamente applicarsi alla comprensione del carattere performativo di una *performance*, essa ci mette sulla strada di pensare la sua applicabilità *non* come caso generale di quella pretesa universalistica su cui talvolta una riflessione ermeneutica sembra insistere.

A fronte di quanto appena detto, ci sembra inoltre sufficientemente chiaro che l'ipotesi di Fischer-Lichte porti soprattutto scompiglio nel terreno di un'ermeneutica intesa soprattutto nei termini della sua pretesa universalistica appena tratteggiata, *nella misura in cui tale disciplina venisse innanzitutto intesa come «ritrovamento del significato» di una data esperienza*: ridotta, cioè, a quel momento in cui si tratta di riportare in superficie qualcosa come un senso, esplicitandolo sulla base del rimando che l'oggetto dell'interpretazione tematizza. Se dunque di struttura semiotica si doveva parlare per Fischer-Lichte, tale struttura doveva anche essere precisamente pensata per *evitare* che il processo comprensivo si strutturasse nei termini dell'«emersione» del senso della *performance*: un'emersione che evidentemente sarebbe stata in un altro contesto rispetto a quello dello stesso accadere performativo.

> Gli spettacoli degli ultimi trent'anni hanno svincolato continuamente gli elementi teatrali da qualsiasi contesto sovraordinato, li hanno fatti apparire e scomparire senza riferimento o connessioni ad alcuna concatenazione causale – spesso attraverso molte ripetizioni – e li hanno portati a manifestarsi come fenomeni emergenti che non rimandano a niente al di fuori di se stessi. In questo modo hanno fatto maturare la consapevolezza che percezione e produzione del significato siano lo stesso processo.[85]

Fischer-Lichte non potrebbe essere più chiara, e tuttavia un vizio di forma ci pare permanere nel suo ragionamento. L'ostilità ad una comprensione ermeneutica nei confronti del carattere performativo dell'esperienza è, infatti, spesso legato ad alcuni preconcetti che non tutte le teorie ermeneutiche sono disposti ad accettare, soprattutto quelle che abbiamo definito «ristrette»: innanzitutto, la questione del segno – non tutti i segni sono soggetti ad interpretazione. In seconda battuta, la questione della testualizzazione – non è scontato che l'oggetto privilegiato dell'ermeneutica filosofica sia la testualità. Si tratterà dunque di capire se la struttura semiotica di una *performance*, sfuggendo ad ogni possibilità di testualizzazione, possa comunque dar luogo un processo interpretativo, avendo prima sconfessato l'idea che non tutte le tipologie di ermeneutica insistono su una pretesa universalistica basata sul ritrovamento di un senso nascosto e, da ultimo, su una struttura segnica dell'evento intesa come rinvio.

[85] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. p. 245.

Per ora, limitiamoci dunque a sottolineare che una simile negazione del carattere universale del processo ermeneutico ci permette di affermare il punto fondamentale per questa sezione: non si tratterà infatti di ipotizzare un approccio ermeneutico ad un'estetica del performativo in nome di una sorta di inglobamento del carattere performativo dell'evento nel grande ambito di studio dell'ermeneutica – l'esperienza in quanto segno e il segno in quanto segno testualizzabile –, ma di pensare tale approccio insistendo su un aspetto tanto caro ad un'estetica del performativo, quanto ad una certa tradizione ermeneutica: il farsi *problematico* del segno.

5.3.3.2. L'ermeneutica come pratica ristretta

In *Homo interpretans*, Michel ricostruisce così una storia di questa nuova ermeneutica che, a partire da alcune osservazioni di Wittgenstein, può finalmente presentarsi restringendo il proprio campo di applicabilità ad una specifica classe di segni: quelli che si fanno problematici; quei momenti che sono attraversati da una apparente insensatezza:

> Tuttavia, l'interpretazione ha luogo solo quando l'agente umano si trova di fronte a un malinteso, a una violazione dell'intelligibilità (di un'azione, di un messaggio, di una situazione, di un testo, ecc.). Qualsiasi attività significativa non è quindi immediatamente soggetta a interpretazione.[86]

Solo quando il senso inizia a farsi problematico possiamo dire, dunque, che propriamente sorge qualcosa come un'interpretazione, senza che ciò possa escludere il fatto che quotidianamente si sia sempre confrontati con altri generi di attribuzione di senso. Con questo approccio, peraltro, l'approccio di Ricœur poteva entrare in forte consonanza, a livello della storia dell'ermeneutica: a fronte di interpretazioni contrastanti rispetto ad un determinato oggetto – sosteneva infatti l'autore – un'ermeneutica doveva concepirsi come ermeneutica «critica», capace di tenere assieme modelli esplicativi differenti, poiché solo così si sarebbe stati anche capaci di comprendere l'intenzione significante (e dunque stratificata) di un testo. Come bene notava Busacchi, già a partire da *Dell'interpretazione*, Ricœur strutturava un modello ermeneutico atto a essere estratto dal suo originario di elaborazione – il confronto con Freud sulla questione del simbolismo – per affinarsi in una nuova proposta sulla dialettica «spiegare» e «comprendere».[87] «Spiegare di più per comprendere meglio» diventava allora la celebre formula del pensatore di Valence poiché, come già l'autore sosteneva anni prima della formulazione di quell'adagio, «l'ordine progressivo dei simboli non è esterno all'ordine regressivo dei fantasmi, ma, radicati nelle mitologie

[86] J. Michel, *Homo interpretans*, Hermann, Paris 2017, p. 20 (*trad. nostra*).

[87] Il punto, per Busacchi, era del tutto chiaro già nel suo *Per un'ermeneutica critica*: tramite un'attenta analisi del testo ricœuriano *Ermeneutica e critica delle ideologie*, Busacchi approfondisce la posizione di Jervolino che si era fino a quel momento soffermata solo sulla canonica restituzione della dialettica ricœuriana spiegare/comprendere. Essa – sosteneva dunque Busacchi – «non si genera in Ricœur *ex nihilo*. Qualcosa Ricœur deve da un lato al dibattito *Hermeneutik/Ideologiekritik* e qualcosa deve, dall'altro all'accordatura sull'interpretazione habermassiana *della* propria interpretazione di Freud». In V. Busacchi, *Per un'ermeneutica critica*, cit., pp. 103-104; il punto è poi ampiamente e analiticamente ripreso in V. Busacchi, *Habermas and Ricœur's Depth Hermeneutics*, *From Psychoanalysis to a Critical Human Science*, Springer, Berlin 2016 dove l'autore mette bene in evidenza il valore della (dis)torsione delle intuizioni fruediane per elaborare una teoria ermeneutica «critica», sul progetto di quanto già era stato proposto da J. B. Thompson, *Critical Hermeneutics: A Study in the Thought of Paul Ricoeur and Jürgen Habermas*, Cambridge University Press, Cambridge 1981. Di fatto, in entrambi i casi, il punto essenziale per l'elaborazione della proposta ermeneutica ricœuriana è ritrovato nel confronto con quella habermassiana di *Ideologiekritik* e nella sua lettura di Freud (J. Habermas, *Conoscenza e interesse*; Laterza, Bari 2012). In ogni caso, si vorrebbe puntualizzare che non si tratta di far coincidere la declinazione «critica» dell'ermeneutica con quella «metodologica». L'interesse – esplicito in Ricœur – ad una dimensione di *critica ideologica* e ricostituzione del senso rimane, infatti, innegabile e preponderante rispetto ai problemi di natura metodologica che animavano Schleirmacher, per certi versi, lo stesso Dilthey. Piuttosto si vorrebbe suggerire una consonanza più forte dell'«ermeneutica critica» ricœuriana con la tradizione ermeneutica di carattere metodologico, rispetto a quella ontologica.

arcaiche dell'inconscio, si levano nuovi segni del Sacro».[88] Il punto – aggiungiamo noi ora – è dunque notare che questa proposta ermeneutica non poteva che discendere dall'ammissione di una certa preventiva problematicità nell'ordine del simbolico – quella «produttiva resistenza» cui si accennava sopra (cfr. *supra* §4.3.1) – che, appunto, proprio perché non di immediata comprensione, era destinato a generare un movimento interpretativo. In altre parole, riprendendo una certa vena già molto chiara in Schleirmacher, si doveva affermare che retrospettivamente anche per Ricœur il fenomeno fondamentale di una teoria interpretativa doveva rimanere quello della non-comprensione, capace a sua volta di fondare ogni pretesa critica del sapere ermeneutico.

Siamo d'altronde ben coscienti che la proposta ricœuriana, nonostante questa puntualizzazione, rimanesse legata a due forti limitazioni: l'applicabilità al solo dominio della testualità e quella ad espressioni linguistiche dichiaratamente marcate dalla dicotomia fra senso letterale e senso secondario – simboli e allegorie innanzitutto. Appunto, il tentativo di Ricœur si orientava fin da subito, fin da *Dell'intepretazione*, ad una declinazione «critica» dell'ermeneutica, più che metodologica e, men che meno, ontologica. L'idea, dunque, alla quale ci stiamo ora rivolgendo è, dunque, quella di una sorta di radicalizzazione della proposta ricœuriana. Così, il senso «secondo» diverrebbe problematico solo in quanto sottoinsieme di una gamma di fenomeni ben più ampia, che potremmo semplicemente definire nei termini dell'«ambiguità» e che possono benissimo instaurarsi a livello di un senso letterale non linguistico: incomprensioni, non-sensi, incoerenze etc.…tutti fenomeni che generano una problematicità non perché necessariamente ed esplicitamente squadernino un senso secondo, né necessariamente poiché possano essere riscontrate come forme *scritte* di ambiguità. [89]

Esplicitata questa nuova base di partenza per una riflessione ermeneutica, ci sembra dunque che l'ipotesi di considerare la comprensione di eventi performativi alla sua luce vada sostanzialmente incontro a due possibilità, non necessariamente contraddittorie: in effetti, essi potrebbero ancora presentarsi come una zona dell'esperienza dove – anche secondo questo nuovo modello interpretativo – non si applica un genere di comprensione ermeneutica: la non distanza tipica dell'evento performativo, il suo carattere non-rappresentazionale suggerirebbero, infatti, ancora una volta che un'estetica del performativo mette a tema fenomeni in cui non si dà comprensione ermeneutica, poiché in essi verrebbe piuttosto tematizzata un genere di *comprensione immediata* in cui «si fa strada la fusione del soggetto percipiente e dell'oggetto percepito».[90] Essi, cioè, nella misura in cui insistessero su questo scambio immediato fra i partecipanti ad una *performance*, così come all'immediatezza delle loro reazioni sensibili ed emotive finirebbe per insistere su modalità di comprensione che si collocano a livello della nostra «comprensione acquisita » o, anche, «spontanea».[91]

---

[88] P. Ricoeur, *Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica II*, cit., p. 348.

[89] J. Michel, *Qu'es- ce que l'herméneutique ?*, cit., pp. 100 e ss.

[90] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 270.

[91] Note sono le analisi ermeneutiche – più volte le abbiamo richiamate – sull'importanza di un tipo di comprensione acquisita: la struttura dell'anticipazione comprensiva heideggeriana, come la riabilitazione del pregiudizio gadameriana andavano in questa considerazione. Quello che però ci sembra notevole notare è il fatto che un genere di comprensione «spontanea» fosse già stato elaborato all'interno delle stesse vie novecentesche dell'ermeneutica, come nota Michel: Georg Misch descrive un modo elementare di comprensione del mondo che procede per continua «fuga di segno in segno»: un rinvio senza arresto né oggettivazione, analogo all'esperienza di aprire un dizionario e scoprire che ogni lemma rinvia ad altri (cfr. S. Calenge, *Les Logiques herméneutiques*, Presses universitaires du Septentrion, Lille 2020). Alla riserva formulata da Michel – secondo cui tale sapere, pur immediato e non discorsivo, deve sempre tradursi in un discorso – aggiungeremmo la puntualizzazione proposta da Sini sulla scorta di Peirce (C. Sanders Peirce, *Semiotica*, cit., p. 93; J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique*, cit. p. 147-148): il fatto che tutto *possa* essere segno non implica che lo sia *in atto*. Perché qualcosa funzioni come segno occorre che *determini* un interpretante, cioè che compia il passaggio dalla mera potenzialità a un *abito di condotta*, producendo una risposta effettiva. In questo quadro, parlare di 'comprensione immediata' dell'esperienza non significa postulare un dato muto, ma riconoscere l'apertura generale dell'esperienza alla semiosi, il cui effettivo attuarsi dipende, di volta in volta, dai processi significativi che si costituiscono (C. Sini, *Peirce*, p. 41 e ss.).

Senza dunque negare che ciò colga un importante aspetto del modello comprensivo in gioco in un'estetica del performativo, crediamo però che esso non riesca comunque a dar completamente conto di *tutte* le sue sfaccettature. Come infatti abbiamo a più riprese detto – e siamo alla seconda possibilità –, un'estetica del performativo mira ad essere innanzitutto un'estetica *problematica*, in cui il riconoscimento della performatività dell'evento ha per effetto innanzitutto lo scardinamento delle tradizionali categorie di comprensione dello stesso: interveniamo o non interveniamo su una data scena, perché improvvisamente ci troviamo confrontati con una difficoltà nel senso, non riconoscendo più in quella situazione che cosa debba essere considerato teatro, la vita, attore o spettatore. E questo – crediamo – può davvero entrare in risonanza con un'ermeneutica «ristretta», fondata più che nel darsi del segno, nel suo darsi *problematico*.

5.3.4. «Betwixt and between»

La specifica modalità con cui un'estetica del performativo concepisce il carattere di problematicità dell'evento performativo, di cui una struttura segnica autoreferenziale si deve fare carico prende il nome di situazione «betwixt and between».

> Mentre il teatro psicologico e realistico a partire dal XVIII secolo ha ripetutamente postulato che il corpo dell'attore dovesse essere percepito dallo spettatore solo come il corpo del personaggio – un postulato che, come hanno dimostrato i brani di Simmel, non può essere realizzato nella pratica – il teatro contemporaneo gioca con la multistabilità percettiva. L'attenzione principale si concentra sul momento della destabilizzazione, in cui la percezione passa dal corpo fenomenico al personaggio rappresentato. Il soggetto che percepisce si trova sulla soglia tra due modalità di percezione, mentre alternativamente il corpo reale dell'attore e il personaggio fittizio entrano in primo piano.[92]

Il punto è essenziale: l'ambiguità principale che un'estetica del performativo mette al centro dei suoi studi è infatti quella che riguarda l'indecidibilità nel far valere un ordine percettivo piuttosto che un altro, poiché entrambi legittimamente presenti nel darsi dell'evento performativo stesso. È dunque questo il motivo del sostanziale carattere autoreferenziale del modello semiotico utilizzato per intendere il carattere performativo della performance: un rimando interno, in cui la rappresentazione non rimanda ad una realtà esterna ad essa, ma si rende co-presente. E ciò è vero tanto per un evento maggiormente canonico, come può essere una rappresentazione teatrale, quanto per una *performance* propriamente detta. Sia che si tratti di Amleto, quanto del corpo vivo di un performer, un'ambiguità strutturale attraversa l'evento performativo a cui essi prendono parte: l'ordine percettivo della storia narrata e del mondo reale convivono e lo spettatore può passare dall'uno all'altro; allo stesso modo, benché in maniera certo più drammatica, nell'accadere di una *performance* lo spettatore si ritrova a far collimare due ordini differenti di percezione e di significazione, rendendo la loro co-presenza violentemente problematica. In *Lips of Thomas* e nella serie *Rythm*, Ambramovic sperimenta nuovi modi di concepire il confine fra etico ed estetico, gettando lo spettatore in situazioni rese complesse proprio per la co-presenza di due ordini differenti di percezione e significazione: nel compiere atti di autolesionismo pubblico, o nel rendere disponibile il proprio corpo all'azione del pubblico per sei ore, l'artista gioca sulla possibilità che il performer sia allo stesso tempo attore e soggetto (o oggetto) etico, così come lo è di fatto il fruitore di quelle performance. Utile sarebbe allora richiamare qui il potere di questa ambiguità che, per prendere a prestito un'espressione della tradizione pragmatista, ci obbliga

[92] E. Fischer-Lichte, *The transformative power of performance,* cit., p. 89.

drammaticamente a «fare un'esperienza»: a esperire un momento in cui, qualunque possa essere la nostra esperienza acquisita del mondo, diventiamo d'improvviso coscienti che qualcosa sta e ci sta accadendo. Uno straniamento, un elemento di (drammatica) novità determinante un carattere «nuovo ed unico» rispetto all'esperienza già acquisita.[93]
Ora, senza dubbio, di fronte a una simile impostazione estetica, l'ermeneutica filosofica non si è che recentemente impegnata in un utilizzo delle proprie risorse epistemologiche: e ciò sia per un fattore legato all'avversione che gli studi sulla performatività avevano nei confronti di paradigmi ermeneutici di comprensione, sia perché nei medesmi anni in cui si consumava l'articolarsi di una riflessione sul performativo all'interno delle maglie dei *Performance Studies*, l'ermeneutica vedeva una delle stagioni di più ampia espansione nella sua versione testuale e ontologica. D'altra parte, non si può far mistero del fatto che, anche nella sua versione più radicalmente «ristretta», legata alla problematicità del senso, l'ermeneutica filosofica abbia oggi perlopiù a che fare con oggetti di interpretazione legati a situazioni molto meno intense. Così, per esempio, le situazioni prese in considerazione da Michel sulla scorta di Christian Berner per mostrare l'originarietà di un momento problematico nel processo interpretativo – un *detour du sens* – riguardano innanzitutto o una «vocazione scientifica» delle tecniche interpretative (pensiamo classicamente alla prassi ermeneutica giuridica, filologica o esegetica), oppure ai molteplici casi in cui il senso, per degli «agenti ordinari (non esperti)» si fa confuso nella loro «vita ordinaria».[94] In altre parole, fenomeni spesso al limite già per la stessa tradizione estetica, come quelli messi a tema nei *Performance Studies*, non potevano dunque che risultare un campo ancora troppo estraneo ai recenti sforzi dell'ermeneutica filosofica e delle sue varie declinazioni.
Dato però che un simile restringimento ci pare essere dettato da ragioni solamente contingenti, la presente sezione pretende di poter legittimamente confrontare un paradigma ermeneutico di comprensione con le istanze di un'estetica del performativo, facendo così un ulteriore passo nella direzione dei recenti approfondimenti dell'ermeneutica filosofica.
Preparava il campo a questo allargamento, in realtà, lo stesso Michel quando, nel proporre una *greffe* pragmatista sul sapere ermeneutico, sottolineava innanzitutto come già lo stesso Dewey comparasse l'esperienza creatrice, mai vissuta prima, «a un intrigo, che comportava un inizio degli avvenimenti, una loro progressione e una fine»; e poi notava che «non esiste un "fare un'esperienza" senza mettersi alla prova dell'incomprensibilità».[95] Di fatti –

[93] Non apriremo qui un dibattito sullo statuto di questo genere di esperienza, discusso innanzitutto in J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Milano 2020, pp. 70-93. Ci limitiamo a ricordare, riprendendo dalla bella introduzione italiana curata da Giovanni Matteucci, che un simile titolo lascia innanzitutto intendere che l'esperienza estetica non sia un campo di studio disciplinare, ma un momento dell'esperienza umana (in G. Matteucci, *Introduzione*, in J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 17). Essa struttura una rottura nel flusso ordinario delle percezioni, a partire dalla quale riconosciamo un inizio, una progressione, una fine – un intrigo, verrebbe da dire con Ricœur. In altre parole, non si dà «esperienza in generale», ma esperienze singolari capaci di divenire memorabili in forza del loro stagliarsi su un fondo perlopiù indifferenziato. Questa breve annotazione ci è dunque fondamentale: in essa, infatti, è sostenuta una visione differente da quell'esperienza estetica intrisa di disinteresse propria della tradizione kantiana e forse per certi versi inconciliabile con un'estetica del performativo interessata alla ridefinizione dei rapporti artista-fruitore. Lo ricorda bene Schusterman, all'inizio della sua *Estetica pragmatista*: «il correttivo di Dewey è stato non semplicemente di respingere l'opposizione (ma non la differenza) tra valore strumentale e valore intrinseco reinterpretando la distinzione fine mezzo (*Ivi*, pp. 143-146, 201-204). È stato, cosa più importante, di sostenere che la funzione speciale e il valore dell'arte non risiedono in un fine *specifico*, particolare, servendo ad una varietà di fini e, soprattutto, potenziando la nostra esperienza immediata che ci fortifica e vitalizza aiutandoci così a realizzare qualunque altro fine perseguiamo». In R. Schusterman, *Estetica pragmatista*, Aesthetica, Palermo 2000, p. 39.
[94] In C. Berner, *Au détour du sens*, Cerf, Paris 2007, e J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique ?*, cit., pp. 107-111. Il punto essenziale per il nostro studio si configura come un prolungamento di questa impostazione: non solo occorre distinguere fra una «buona» e una «cattiva» comprensione in situazioni tecniche o ordinarie, svincolando l'atto del comprendere dall'idea puramente efficientista di comprensione – comprendiamo anche, e innanzitutto, quando compiamo lo sforzo di comprendere (*ivi*, pp. 101-107) – ma è necessario anche considerare la possibilità di confrontarsi con situazioni radicalmente critiche, in cui la comprensione resta precaria e lo sforzo interpretativo «all'incrocio del morale e dello psicologico» (*ivi*, p. 110) viene esplicitamente messo alla prova in una dimensione etica, come accade, ad esempio, nel caso di una *performance*.
[95] *Ivi*, p. 115.

proseguiamo noi ora – la situazione «betwixt and between» che viene descritta da Fischer-Lichte non contraddice i termini usati per esempio da Scholz per definire il darsi dell'oggetto ermeneutico: complesso, incoerente e indeterminato. Anche in *performance* o azioni meno drammatiche di quelle di Abramovic o di Nitsch – pensiamo agli *Happenings Water Walk* o al celebre *4' 33"* di Cage – l'esperienza estetica è precisamente attraversata da quelle tre caratteristiche:[96] lo spettatore si confronta *in quel momento* con una sostanziale problematicità del senso, determinata (1) da una complessità dell'oggetto interpretato (in *Water Walk* assistiamo ad una *performance* che consta in un'interazione con una serie di oggetti disparati che normalmente *non* farebbero parte di una *performance* musicale), (2) da una sua incoerenza (tanto in *Water Walk* quanto in *4'33"* la *performance* è allo stesso tempo intesa come un concerto e come un *non* concerto) e (3) da una sua indeterminatezza (entrambe le *performance* sono tali perché lo spettatore, dopo pochi secondi, non sa cosa aspettarsi).[97]

In altre parole, ci sembra che il contesto proposto da un evento performativo sia radicalmente un contesto di problematicità di senso: un contesto, cioè, dove l'esperienza estetica viene attraversata da una messa in discussione dei propri confini e, per questo, da un lato mantiene i propri partecipanti in una condizione «betwixt and between», e dall'altro li obbliga anche ad una continua ricerca di sensatezza di quel momento, del miglior modo per intervenire o non intervenire in esso – in ogni caso per avere mostrato un adeguato sforzo nella sua comprensione. Con le belle parole di Michel:

> Come la sospensione del senso rappresenta il polo di ricettività dell'ermeneutica, la ricostruzione del senso rappresenta il suo polo di attività. Se essa non ha mai assicurato il suo successo, se essa può essere un processo interminabile, l'interpretazione non può divenire creatrice o produttrice che a condizione di una conquista del senso che è nello stesso tempo un'avventura.[98]

Ora, a fronte di questa sintesi dovremo notare che, se pure si riesce senza troppa difficoltà a far convergere il carattere di problematicità dell'evento performativo sull'esperienza fondamentale del comprendere ermeneutico, qualche dubbio potrà comunque sorgere rispetto a quel momento altrettanto fondamentale nell'esperienza ermeneutica cui Michel ed altri alludono con l'espressione «ricostruzione del senso»: al momento cioè in cui ci si *impegna* nel ristabilire il senso di una determinata situazione e che, sebbene sia esperienza comune di fronte all'ambiguità quotidiana, molto meno evidente sembra esserlo nel contesto «betwixt and between» della *performance*, dove l'ambiguità viene mantenuta forzatamente e, spesso, i partecipanti sembrano essere chiamati ad una reazioni più impulsiva che mediata e riflessiva.

---

[96] O. R. Scholz, *Compréhension, interprétation et herméneutique*, in C. Berner e D. Thouard (a cura di), *Sens et interprétation*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2008, pp. 67-80.

[97] Una riproduzione dei due Happenings può essere apprezzata in forma video all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=o68sG69ADNA e https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU: nel primo caso si tratta di un'esecuzione dello stesso Cage di *Water Walk*, nel 1960, durante il celebre programma televisivo *I've got a secret*, andato in onda dal 1952 al 2006. Nel secondo si tratta invece di una riedizione di '4 33" a cura dei Berliner Philarmoniker. Non abbiamo infatti trovato una riproduzione a cura dello stesso Cage. In ogni caso, il primo Happening consiste in una sollecitazione multimodale di un pianoforte, un nastro magnetico e un'altra serie di oggetti d'uso quotidiano fra cui una vasca da bagno attorno a cui Cage cammina (di qui il nome *Water Walk*). L'Happening era già in realtà stato proposto il 5 febbraio 1959 dalla Rai Radiotelevisione Italiana nel celebre programma *Lascia o raddoppia*, condotto da Mike Buongiorno. Nel secondo, si tratta invece dell'esecuzione di quattro minuti e trentatré secondi di silenzio. Sulla partitura è segnato semplicemente un «1. Tacet» per uno o più strumenti.

[98] J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique ?*, cit., p. 169.

5.3.4.1. Una critica a posteriori

Avendo proposto una convergenza della tradizione ermeneutica con un'estetica del performativo rispetto alla questione della problematicità del senso, non si potrà non notare che una simile estetica formula in realtà anche un'altra critica rispetto a quella prima tradizione. Fischer-Lichte, nel sistematizzare la nozione di comprensione dell'evento performativo lega la sua critica ad un genere di comprensione detta «ermeneutica» al fatto che essa si strutturi *a posteriori* rispetto al darsi dell'evento performativo stesso, il quale invece richiederebbe una comprensione emotiva *hic et nunc*. In *The transformative power of performance*:

> Evidentemente, gli spettatori non riescono a superare la crisi attraverso la riflessione per comprendere le straordinarie esigenze della situazione. Invece, hanno rispondono emotivamente, bypassando ogni riflessione e precludendo ogni tentativo di comprensione. L'esperienza estetica qui è vissuta come una crisi che non poteva essere risolta con la pura contemplazione.[99]

O, ancora più precisamente in *Estetica del performativo*:

> Ogni descrizione linguistica, ogni interpretazione, in breve ogni tentativo di comprendere *a posteriori* uno spettacolo, porta alla produzione di un testo che obbedisce alle proprie regole, si rende autonomo nel corso del processo creativo e si allontana così sempre di più dal suo punto di partenza, dal ricordo cioè dello spettacolo. Il tentativo di comprendere lo spettacolo *a posteriori* produce così un testo indipendente che, a sua volta, richiede un atto di comprensione.[100]

Abbiamo visto che la testualizzazione non è forzatamente una condizione della comprensione interpretativa, né lo è la sua fondazione in un originario strutturarsi segnico dell'esperienza. Non necessariamente, infatti, laddove un'ermeneutica tematizza il darsi problematico del senso, essa coincide con una trascrizione linguistica o alla traduzione testuale di un evento. In altre parole, il momento sospensivo del senso tematizzato nel comprendere ermeneutico è applicabile alla situazione «betwixt and between» portata allo scoperto da una riflessione sull'estetica della performance. Ciò detto, è però vero che un momento «ricostruttivo» del senso sembra, proprio dal punto di vista ermeneutico, sempre una questione di a posteriorità della sua ricostruzione. All'esperienza spontanea, che si stratifica nel tempo e che è sostanzialmente segnata da un comprendere «precompreso» e «non tematizzato» l'interpretazione sarebbe invece caratteristica di un momento in cui quello stesso comprendere si dà in modo «sospeso, mediato e riflessivo».[101]

Interessante diventa allor notare che, a fronte del percorso fin qui compiuto, ci troviamo di fronte ad una sostanziale messa in discussione di una comprensione innanzitutto «mediata e riflessiva» dell'esperienza, ma non «sospensiva». Possiamo infatti affermare che un importante risultato dell'analisi, fin d'ora rivendicabile, è precisamente aver fatto collimare la proposta estetica di Fischer-Lichte e il comprendere ermeneutico sulla questione della sospensione del senso propria dell'evento performativo, sottraendone la comprensione all'idea di un ritrovamento del suo significato originario o dell'esplicitazione di un suo rinvio ad un significato secondo.

Il punto critico di questo confronto sembra dunque maggiormente giocarsi sul carattere «mediato e riflessivo» proprio del comprendere ermeneutico, piuttosto che su quello «sospensivo».

---

[99] E. Fischer-Lichte, *The transformative power of performance*, cit., p 158.
[100] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo,* cit., pp. 276-277.
[101] J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique ?*, cit., p. 170.

Prima di affrontare direttamente la questione del comprendere ermeneutico come momento ricostruttivo di senso riteniamo allora opportuno avanzare una considerazione preliminare di carattere generale, necessaria per impostare correttamente il problema. La critica che Fischer-Lichte muove a questo tipo di comprensione retrospettiva, infatti, non sembra considerare in modo adeguato la sua condizione di possibilità, che può estendersi anche ai processi di comprensione propri dell'accadere performativo. Una prospettiva ermeneutica attenta alla tematizzazione delle zone di problematicità del senso non ha, infatti, bisogno soltanto di postulare un momento in cui tale problematicità viene superata, ma soprattutto di riconoscere che l'intero movimento di sospensione e ricostruzione del senso è guidato da un principio regolativo: il cosiddetto «principio di equità ermeneutica», valido – crediamo – per ogni genere di comprensione e, quindi, anche quella dell'evento performativo.

Formulato da Georg Friedrich Meier per la prima volta nel 1757 e riformulato oggi nella celebre formula del «principle of charity» proposta da Quine e Davidson, tale principio impegna «l'interprete a ritenere vere, dal punto di vista ermeneutico, i significati che più si accordano con le perfezioni dei segni, fino a prova contraria».[102] In altre parole, per dirla con Michel ed evitando il *detour* teologico implicato nell'utilizzo della parola «perfezioni», il principio di equità ermeneutica stabilisce che «l'interprete è equo se parte dal principio che ciò che è espresso da un autore o un locutore è sensato» e, quindi, «nel caso di un'indeterminazione rispetto all'origine della non comprensione la priorità debba essere accordata […] alla pretesa di senso o di verità dell'oggetto della comprensione».[103]

Alcuni esempi possono chiarire meglio cosa si intenda con questo principio di equità: se un nostro amico, uscendo sotto la pioggia battente, esclamasse «che bella giornata!», non interpreteremmo le sue parole come un errore di percezione, ma innanzitutto come un uso ironico del linguaggio. Analogamente, se a tavola qualcuno dicesse «passami il sale» indicando però la zuccheriera, non ne dedurremmo che non sappia distinguere i due oggetti, bensì ci metteremmo a cercare l'interpretazione più plausibile – una distrazione o un *lapsus* – che restituisca coerenza al suo atto linguistico. In entrambi i casi, ciò che appare ambiguo o contraddittorio verrebbe ricondotto a senso proprio in virtù del principio di equità.

Così, al di là della sua declinazione e discussione soprattutto incentrata sulla questione se l'ambiguità del senso dipenda dall'interprete o dall'interpretato, riteniamo che tale principio possa applicarsi efficacemente anche alla situazione descritta da Fischer-Lichte nella sua analisi del processo di comprensione di un evento performativo. Infatti, la filosofa ammette che vi sia un momento in cui la situazione «betwixt and between» venga superata – cioè viene ricostituito un senso nuovo– e ciò avvenga «emotivamente, bypassando ogni genere di riflessione». Ora ci sembra però che perché ciò sia possibile le persone coinvolte in una *performamene* debbano aver aderito perlomeno implicitamente ad un principio quantomeno analogo a quello di equità ermeneutica: debbono cioè aver considerato

---

[102] G. F. Meier, *Essai d'un art universel de l'interprétation*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2018, p. 62. Sul *principle of charity* si veda invece W. V. O. Quine, *Parola e oggetto*, Il Saggiatore, Milano 2008, dove esso compare come regola metodologica che impone al traduttore di massimizzare coerenza e verità negli enunciati del parlante, riducendo al minimo errori e irrazionalità: senza tale assunzione non è possibile avviare alcuna attribuzione di significato. Donald Davidson riprende e radicalizza il principio nella sua teoria dell'«interpretazione radicale» (D. Davidson, «Radical Interpretation», *Dialectica* 27 (3/4), (1973), pp. 313-28), sostituendo al problema traduttivo quello, più ampio, di comprensione linguistica *tout court*. Qui il *charity principle* non sarebbe solo un criterio euristico, ma una condizione trascendentale dell'interpretazione: occorre assumere che l'altro condivida in larga parte le nostre stesse credenze vere e che queste risultino complessivamente razionali e collegate causalmente al mondo (in D. Davidson, *Soggettivo, intersoggettivo, oggettivo*, Cortina, Milano 2003, in part. 173-280). L'interpretazione, infatti, richiede una bilanciata attribuzione di credenze e significati: se si ipotizzasse un interlocutore sistematicamente erroneo o irrazionale, verrebbe meno la possibilità stessa di riconoscerlo come parlante dotato di linguaggio. Il principio di carità, così inteso, è al contempo vincolo e condizione abilitante di ogni possibile comprensione.

[103] J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique ?*, cit., p. 112.

prioritariamente *sensato* ciò che stavano per vivere e si siano impegnati a considerarlo tale mentre stava effettivamente accadendo. Se così non fosse, semplicemente non avrebbero partecipato alla *performance*, né le avrebbero prestato attenzione mentre stava accadendo. In altre parole, l'«intervento spettatoriale» di cui Fischer-Lichte parla come metodo per «ridefinire e superare la situazione critica»[104] della performance potrebbe certo essere atto emotivo, affettivo e corporale, ma potrebbe avvenire solo per mezzo di una preventiva *ammissione di sensatezza dell'evento stesso* (benché certamente anche implicita).

Ciò è ben visibile, per esempio, dalle prime produzioni artistiche di Nitsch e Abramovic, ma anche da quel già citato *Water Walk* di Cage che, benché in maniera decisamente meno violenta e impattante, mette con grande chiarezza in luce il punto.

Prendiamolo ad esempio. Durante l'esecuzione di *Water Walk* nella celebre trasmissione televisiva *I've got a Secret*, Cage si impegna in una bizzarra esecuzione strumentale di fronte ad un pubblico completamente impreparato a riceverla: strumenti musicali (un pianoforte e un nastro magnetico) e oggetti di uso quotidiano (pentole, giocattoli, persino una vasca da bagno) vengono fatti interagire in maniera multimodale a distanza di poco tempo l'uno dall'altro. Mentre avviene questo, si sentono le risa e gli applausi di un pubblico evidentemente spaesato dal fatto che un concerto possa effettivamente prendere una simile forma.

Ora, questo genere di interazione artista-pubblico è per noi essenziale, poiché insiste non sull'interazione con un pubblico «colto» o «esperto», ma con una platea indifferenziata: ciò che allora accade è che l'azione del pubblico, pur del tutto inadeguata rispetto all'evento performativo e magari anche etero-diretta da un assistente di studio televisivo, obbedisce al principio di equità ermeneutica sopra enunciato. Il pubblico si impegna fino alla fine – fino all'applauso – ad attribuire a quell'evento una qualche forma di senso: un senso standardizzato, certo, ma nondimeno un senso che presumeremmo adeguato a sormontare il riconoscimento di un'originaria problematicità di quell'evento.

Ecco che dunque, ci sembra per questa via possibile immaginare ancora una volta un confronto fra il paradigma ermeneutico della comprensione e le istanze portate alla luce da un'estetica del performativo, facendo un primo decisivo passo nel campo di un comune processo di ricostituzione del senso di un evento problematico. Il principio di equità ermeneutica sembra essere infatti ragionevolmente un principio cardine anche per valutare efficacemente l'esperienza messa a tema dalla *performance*. Certo, non si potrà scordare che quest'ultima sembra comunque legarsi maggiormente al momento «sospensivo» del senso, tanto che l'azione del pubblico «corre sempre il rischio» di mettere fine ad una performance.[105] Nondimeno ci sembra, però, che qualcosa come un principio di equità debba essere sempre all'opera anche in quel contesto. Il punto sarà semmai spingere il modello ermeneutico di comprensione sul quale ci stiamo appoggiando fino ai suoi estremi: non solo insistendo sull'importanza di *risolvere* un'ambiguità di senso, ma anche su quella di mantenersi produttivamente nell'ambiguità, ricordando che, anche quando si considerasse l'interpretazione come più legata alla dimensione dello *sforzo* comprensivo e meno a quella della *buona* comprensione, «il non-interpretabile rimane in ogni caso una possibilità, come suo limite di ogni interpretazione».[106] E questo limite sembra precisamente essere messo a tema dal darsi di un evento performativo,

[104] E. Fischer-Lichte, *The transformative power of performance*, cit., p. 158.
[105] *Ibidem*.
[106] J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique*, cit., p. 115.

da un lato sfidandoci ad allargare il modello comprensivo ermeneutico che stiamo considerando e, dall'altro a riconoscere ad un'estetica del performativo la tematizzazione di esperienze che *devono aver senso*. Per questa via, ci ritroveremo allora ad affrontare il nodo teorico intorno alla mediatezza e riflessività del comprendere ermeneutico, direttamente sfidato da un darsi immediato della comprensione all'interno di un contesto performativo.

5.3.4.2. Ristabilire il senso

Il modello di comprensione ermeneutica sul quale ci siamo fin qui appoggiati non differisce da quella che pare essere una costante all'interno della storia dell'ermeneutica. La stessa comprensione, sia essa coincidente o meno con un atto interpretativo propriamente detto, sarebbe in realtà un processo che si dà mediatamente e riflessivamente: attraverso la considerazione della realtà e dei suoi elementi come rinvio

Così, fin dai suoi albori, Dilthey intende impegnarsi in un cammino di de-regionalizzazione dell'ermeneutica interrogando la relazione fra un'interpretazione tecnica del testo (spiegare) e un'interpretazione che ne individui il messaggio suo proprio (comprendere). Per mostrare però l'esistenza di una relazione fra i due ordini di interpretazioni egli si impegna anche nel sottolineare che il comprendere – preponderante sullo spiegare – postula la capacità di leggere *attraverso segni la vita psichica altrui*, per questo rendendoci capaci di ritrovarla all'interno degli stessi processi di spiegazione. Anche la svolta ontologica operata nel campo dell'ermeneutica filosofica insisteva, certo a suo modo, sul medesimo punto: ammettere come fanno Heidegger e Gadamer una struttura ontologica in grado di giustificare l'originarietà del comprendere o dello stesso interpretare significava semplicemente considerare che il darsi stesso dell'esperienza doveva essere caratterizzato da una *forma di rinvio* a quelle stesse strutture ontologiche. Per questo la filosofia, nel tematizzarle, necessariamente doveva assumere una declinazione marcatamente ermeneutico. Lo stesso Ricœur su questo è chiarissimo fin da *Filosofia della volontà*: la comprensione che l'uomo può avere di sé avviene solo attraverso la considerazione dei segni che egli ha lasciato nella sua storia, concorrendo così ad articolare tale comprensione non solo come processo ermeneutico di loro decifrazione, ma anche come processo riflessivo sulla propria identità.

Dovremmo infine ricordare anche la tradizione ermeneutica cui ci stiamo riferendo in questo capitolo sembra comunque fare proprio questo punto, pur svincolandolo dalla tematizzazione di una struttura «a doppio senso»:

> L'incontro con un universo di significati estranei, con un evento inquietante, con un testo oscuro, al contrario ci obbliga ad assumere un atteggiamento sospeso nei confronti della nostra comprensione spontanea. In questo caso, e solo in questo caso, è necessaria un'attività interpretativa per costruire una nuova intelligibilità. Un tale atteggiamento mostra anche, come dimostra Josef Simon, il ruolo dello sforzo, di una volontà da parte di chi vuole comprendere meglio un segno o un insieme di segni sostituendoli con altri segni (ad esempio, la sostituzione di una parola che non si comprende spontaneamente con un'altra parola, o una parafrasi, una spiegazione).[107]

Il punto che ci interessa è proprio il finale della citazione. Ci accorgiamo infatti che il punto fondamentale di una teoria dell'interpretazione, quando si tratta di articolare il suo momento ricostruttivo, sembra comunque sempre quello di «sostituire un segno con un altro segno», legandone ancora una volta la sua articolazione al loro essere struttura di rinvio.

[107] J. Michel, *Homo interpretans*, cit., p. 21.

Si tratta allora di cogliere che il darsi dell'ambiguità consiste precisamente in un momento in cui l'interrelazione fra gli elementi della nostra esperienza – il loro farsi segno gli uni degli altri – viene sospesa e, dunque, diviene necessario ristabilire nuovamente una loro nuova intelligibilità. Ciò è tanto più vero nei contesti accademici e di ricerca, dove i processi di comprensione e interpretazione sono percorsi con adeguate competenze tecniche, ma anche nella nostra vita quotidiana. Proprio una certa esperienza dell'artistico mostra bene il punto: entrare alla *Scottish National Gallery of Modern Art* e vedere esposta la riproduzione della *Fontana* di Duchamp diviene precisamente un'esperienza di ricostruzione del senso come sopra esplicitato. Ci aspettiamo che un'opera d'arte sia lì perché essa rimanda al suo contesto di fruizione museale, che ci richiede certi comportamenti e che si basa su determinate prassi sociali di fruizione e di esposizione. Tutta questa catena di rimandi *fa* l'esperienza dell'arte o, perlomeno, ne costituisce certamente un aspetto importante. Tuttavia, quando ci troviamo di fronte all'esposizione di un orinatoio, questa catena abituale di rimandi viene interrotta: siamo allora costretti a ricostituirla riflessivamente e mediatamente istituendo un nuovo genere di rimandi che renda sensata la sua esposizione. In altre parole, superiamo quel momento di ambiguità di senso ricostituendo un nuovo «stare per» del suo esser segno, basato sull'essere mediato e riflessivo di uno sforzo interpretativo.

Riconoscere dunque l'articolazione mediata e riflessiva dei processi di comprensione ermeneutici ci sembra essere un essenziale punto di partenza. D'altra parte, dovremo però chiederci *quali generi di processi di comprensione interpretativi esistono*: se siano, cioè, tutti equiparabili o vi siano delle differenze. Non sembra infatti la stessa esperienza interpretare l'essere artistico della *Fontana* di Duchamp o, per esempio, un'affermazione non chiara di un amico. Se così fosse, anche le critiche portate da un'estetica del performativo ad un processo di comprensione ermeneutico dovrebbero affinarsi, puntualizzando a quale genere di processo di riconduzione del senso sono in realtà specificamente rivolte.

Per compiere questo passaggio ci appoggeremo allora alle analisi della prima riflessione di Richard Schusterman che, con grande lucidità, individuava già nel 1978 tre macrogeneri di modelli ermeneutici: *descrittivi*, *normativi*, *performativi*.[108]

In particolare, in *The Logic of interpretation*, il pragmatista americano si impegna a costruire una teoria dell'interpretazione che, rinunciando ad ogni pretesa olistico-ontologica, ribadiva però il carattere differenziato dei modi di far fronte all'ambiguità del senso – in breve, di interpretare.

Sono dunque individuati tre fondamentali modi di ricostituire il senso di un oggetto o di una situazione ambigua, tutti fondati sull'idea di un riorientamento della struttura segnica di rinvio di quell'oggetto o situazione.

(1) Vi potrebbe essere infatti la possibilità di intendere l'interpretazione come la formulazione di un'asserzione o un gruppo di asserzioni secondo criteri di verità/falsità, plausibilità (o anche solo di mera soggettività) rispetto ad una

[108] R. Schusterman, «The logic of interpretation », in *The Philosophical Quarterly*, 28 (113), (1978), pp. 310-324. La prospettiva sviluppata in quel saggio veniva poi ripresa, con la pretesa di una certa fondazione storico-filosofica, in R. Shusterman, «Croce on Interpretation: Deconstruction and Pragmatism», in *New Literary History*, 20 (1), (1988), pp. 199–216. L'ultimo passaggio era poi fatto nel 1990, con «Beneath interpretation», dove l'autore si impegnava a mostrare l'esistenza di una dimensione non-interpretabile – affettiva e corporale – capace di fondare ogni sforzo critico di qualunque teoria interpretativa, rinunciando definitivamente a qualunque prospettiva olistica *à la* Rorty e prospettando gli sviluppi della sua estetica pragmatista e, soprattutto della sua somestetica: «lo studio critico, migliorativo dell'esperienza e dell'utilizzo del propsio corpo come sede di fruizione estetico-sensoriale (*aísthesis*) e di automodellazione creativa». Riprenderemo l'istituzione di questa prospettiva alla fine del presente capitolo. I riferimenti sono in R. Schusterman, «Beneath interpretation», cit.; e R. Schusterman, *Estetica pragmatista*, Aesthetica, Palermo 2010, p. 220.

situazione che manifesta una certa ambiguità. Il carattere di rinvio dell'oggetto o della situazione non viene dato per scontato e per questo ci si sforza di ricostruirlo portando alla luce una serie di nuove informazioni su di esso: esse potranno ubbidire ad un criterio di mera soggettività (data la problematicità di X, affermo «X è Y, *data la mia esperienza*»), oppure impegnarsi nella ricerca di criteri di verità e plausibilità per un'interpretazione corretta («X è Y» o «X è plausibile che sia Y» *poiché esso presenta determinate caratteristiche* che rendono fondata la mia asserzione). In questo caso ci troveremmo davanti a un gruppo di teorie dell'interpretazione che si impegnano *descrittivamente* a ricostituire il senso di un dato oggetto o situazione problematica, facendo sostanzialmente valere dei criteri di adeguazione alla realtà (soggettiva o oggettiva, forte o debole). Potremmo prendere ad esempio di questo atteggiamento, nel campo della teoria dell'arte, tutte le teorie essenzialiste che mirano a rispondere alla domanda circa lo statuto dell'opera d'arte con una risposta basata sul ritrovamento di una qualche *qualità* di quella stessa opera. Secondo questa impostazione, l'estetologo, l'artista, il critico ed il fruitore di un'opera dichiarerebbero un determinato oggetto un'opera d'arte impegnandosi nella ricerca di un numero adeguato di prove che mostrino la legittimità o la plausibilità dell'esposizione di quell'oggetto in un canonico luogo dell'arte – il museo, per esempio. In altre parole, secondo un'impostazione descrittivista l'asserzione «La fontana di Duchamp è arte» dovrebbe tradursi nell'idea che, di fronte al darsi problematico di quell'opera, ci impegniamo in una ricostituzione del suo senso come opera d'arte o su basi soggettive (per me quell'oggetto è un'opera d'arte in base alla mia esperienza) o su basi oggettive, sottolineando più o meno debolmente la validità della nostra asserzione (è vero o è plausibile che quell'oggetto sia un'opera d'arte perché presenta certe caratteristiche che la rendono tale). In ogni caso, il punto che ci interessa sottolineare è che una risposta ermeneutico-descrittivista al problema posto dall'ambiguità del senso si sostanzia attorno ad un processo di ricostituzione della catena di rinvii in cui quell'oggetto o situazione è inserita, in modo tale da *ricomporre il suo* darsi come segno sensato alla luce di qualche qualità oggettiva. Interpretare, da questa prospettiva, non significa dunque creare nuovi sensi o imporre regole, bensì riflettere meglio sulla la trama dei rinvii che legano l'oggetto o la situazione al loro contesto, così da restituirne un significato determinato e valutabile secondo criteri descrittivi di verità, plausibilità o anche solo di pertinenza soggettiva.[109]

(2) Un'altra maniera di ricostituire il senso di un oggetto o una situazione ambigua, alla quale peraltro potremmo ascrivere la stessa impostazione ricœuriana, sarebbe quello di affidare questo compito ad una comunità di esperti e ad una data tradizione interpretativa. Costoro infatti garantirebbero non solo e non tanto la validità delle proprie asserzioni rispetto ad un'eventuale adeguazione all'oggetto o alla situazione interpretata, quanto piuttosto portando alla luce una *prassi* interpretativa tale per cui, dato X problematico, l'enunciato «X è Y» corrisponderebbe a «X dovrebbe essere visto come Y». Evidente diviene che una prospettiva descrittivista e prescrittivista possono avere ampie zone di intersezione: lo studio di fenomeni scientifici, per esempio, implica di fatto molto spesso non solo

[109] Evidente che a questo proposito si possa citare quell'orientamento generale di una teoria imitazionista dell'arte che costituisce il bersaglio critico di Danto nel celebre articolo del 1964 *The Artworld*. In questo articolo Danto si impegna ad enucleare quelle che egli considera le due grandi linee delle teorie artistiche occidentali, la «imitation theory» e la «reality theory», secondo cui, rispettivamente, l'opera d'arte si definisce come *mimesis*, ossia imitazione o riproduzione della realtà sensibile, oppure come realtà essa stessa, la cui artisticità non dipende da una somiglianza percettiva con un modello, ma solo dal suo inserirsi in un quadro teorico che consente di vederla come arte – appunto in quel contesto interpretativo che egli considererà essenziale all'ontologia dell'opera d'arte in *La trasfigurazione del banale* (in A. Danto, «The Artworld», in *The Journal of Philosophy*, 61 (19), (1964), pp. 571-584). Interessante sarebbe dunque notare che anche nel primo caso, quello delle teorie imitative dell'arte, si avrebbe a che fare con uno specifico modello di interpretazione: un modello in cui ci si impegna a ricercare gli *elementi* che fanno di un'oggetto un'opera d'arte e che possono dipendere dall'esperienza personale del fruitore o dalle caratteristiche proprie dell'oggetto. «

l'affidamento a criteri di adeguazione agli oggetti di studio, ma anche di competenza. In ogni caso, ci sembra che la distinzione proposta da Schustermann sia a suo modo chiarificatrice: essa indica che i processi di ricostruzione del senso non solo debbono basarsi sul tentativo di una più adeguata *descrizione* dell'oggetto o della situazione ambigua, ma devono anche tenere in considerazione la *competenza* di una comunità di esperti in materia: essa *prescrive* come un certo oggetto o situazione *debba essere interpretata*. In altre parole, Schusterman mette bene in luce che il processo interpretativo spesso non è affatto neutro e deve fare i conti con tradizioni di pensiero che insegnano a considerare in un determinato modo oggetti e situazioni. Ancora una volta, proprio la teoria dell'arte ci fornisce un esempio adeguato. Quando infatti Danto si scaglia contro un'idea essenzialista di cosa debba essere considerato arte, invoca precisamente dei criteri ermeneutico-*prescrittivisti.* Ammesso e non concesso che una teoria dell'arte o addirittura un'estetica si riducano ad un problema di classificazione, la posizione di Danto ha il pregio di mettere bene in luce che di fronte alla *Fontana* di Duchamp il problema non è trovare della qualità che rendano quell'oggetto artistico, ma basarsi sul giudizio dei critici e, soprattutto, dell'artista: sono questi ultimi che «determinano l'interpretazione corretta», mostrando che ciò che consideriamo artistico è ciò che una certa comunità, guidata da esperti in materia e da artisti innanzitutto, ha considerato tale.[110] Ci interessa dunque notare che anche l'ipotesi prescrittivista basa la propria validità su un processo di ricostituzione del senso inteso come nuovo modo di concepire la catena di rinvii di un certo oggetto problematico. Anche se questa volta, per scioglierne l'ambiguità, non saremmo solo chiamati a operare un approfondimento del darsi problematico del senso tramite una migliore conoscenza delle caratteristiche di un oggetto, di una situazione o di una certa esperienza, ma a rimandare la decisione a una comunità di esperti in materia – nel caso specifico portato da Danto i critici o l'artista. In questo caso, interpretare significherà dunque inserire l'oggetto o la situazione entro la rete di rinvii *prescritta* da una tradizione o da un'autorità critica, accettando che il suo senso non venga ricostituito dal singolo interprete ma definito in virtù di criteri comunitari e istituzionali.

(3) Accanto a queste due modalità, Schustermann si sofferma però anche su un terzo modello di ricostituzione del senso, che avrebbe la pretesa di aggiungersi ai due precedenti in modo decisamente originale. Secondo questo modello, infatti, la ricostruzione del senso non coinciderebbe innanzitutto con la formulazione di asserzioni, «quanto piuttosto con l'esecuzione di performance».[111] Così, il processo di interpretazione dovrebbe essere innanzitutto considerato come un processo e non come l'insieme di asserzioni e, in secondo luogo, dovrebbe essere sottolineato nella sua valenza creativa: durante il processo interpretativo, l'oggetto interpretato viene, cioè, propriamente *creato*. O, meglio: esso viene ricreato, nella misura in cui l'ambiguità di senso originaria ci spinge a

[110] A questo genere di interpretazione potrebbe essere fatta risalire, allora, la stessa proposta di Danto e poi le sue successive riprese – benché certo critiche – all'interno di una teoria «istituzionalista» dell'arte, come quella proposta da Dickie (in C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Bari 2008; e G. Dickie, *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, Cornell University Press, Ithaca 1974.). Ne *La trasfigurazione del banale* Danto si impegna in una tesi complessa che è ormai universalmente nota: «la forma dell'opera potrebbe essere quella porzione circoscritta dell'oggetto che l'interpretazione seleziona. Senza l'interpretazione, quella porzione rifluisce invisibilmente nell'oggetto, o semplicemente scompare, perché trae la sua esistenza dall'interpretazione. Ma quella porzione circoscritta corrisponde abbastanza bene a quel che intendo per opera, il cui *esse* è *interpretari*» (*ivi*, pp. 152). Per cogliere come si arrivi a questa definizione e quali conseguenze – fra cui un certo modo di intendere la ricerca dell'essenza dell'opera d'arte e la particolare declinazione della celebre tesi sulla «fine dell'arte» – si rimanda alla bella introduzione di Stefano Velotti all'edizione italiana di *La trasfigurazione del banale* (in S. Velotti, *Introduzione*, in C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit., pp. IX-XXI). Quello che infatti ci interessa notare qui, in relazione al nostro discorso, è il fatto la posizione di Danto sembra raccogliersi ad una *precisa* idea di interpretazione: quella metodologica, in cui viene accordata una centralità essenziale all'artista, detentore della capacità di farci intendere – mediante la titolazione o anche una dicitura *Senza titolo* – un'oggetto *come opera* (*ivi*, p. 101).
[111] R. Schustermann, «The logic of interpretation», cit., p. 315.

costituirgli un nuovo orizzonte di sensatezza e dunque a farlo valere diversamente. Schustermann ricorda, cioè, che esistono processi di ricostruzione del senso che non fanno leva su criteri di verità/falsità o correttezza/scorrettezza, ma su criteri di *efficacia* e di *convincimento* di una certa prassi interpretativa. Alcuni di questi processi ci sono familiari proprio rispetto alla riflessione estetica di Ricœur: il «vedere come» metaforico-narrativo e il coinvolgimento del pubblico sono processi di dipanamento dell'ambiguità in nome di una co-creazione del senso e non tanto secondo un modello descrittivo o prescrittivo – di una verità o di una tradizione interpretativa di un enunciato o di un racconto. Altri ci permettono di vedere la validità di questa intuizione nella nostra esperienza estetica quotidiana: eseguire un concerto o recitare un ruolo a teatro è infatti sempre, per esempio, un momento di creazione dell'oggetto interpretato tramite l'interpretazione. Pensiamo non tanto alla prassi generale, quanto appunto ai momenti in cui il senso di quelle partiture si fa problematico: come interpretare le indicazioni di un brano quando sono visibilmente contradditorie fra loro e bisogna scegliere fra una o un'altra indicazione autoriale? Come bisogna dar voce alla celebre frase di *Amleto* «essere o non essere?» sapendo che una diversa intonazione della voce fa cambiare il senso di quella battuta? Il punto sarà allora riconoscere il fatto che, benché possiamo richiamarci ad una tradizione interpretativa o ad un migliore lettura delle partiture, più interpretazioni saranno *legittimamente* possibili poiché ciascuna costituirà un *Amleto* o un concerto differente. Il criterio sarà dunque l'efficacia *hic et nunc* della *performance*: semplicemente, il pubblico sarà o non sarà convinto da quell'*Amleto* o da quel concerto, come poi potrà o meno esserlo di altri. Ciò detto, la prospettiva proposta da Shusterman ci sembra, allora, particolarmente adatta al confronto con le istanze di un'estetica del performativo, laddove il processo di ricostruzione del senso non procederebbe né per migliore descrizione dell'interpretato né per prescrizione di una corretta prassi interpretativa, ma tramite la *riattualizzazione creativa da parte di un interprete*. Interpretare, secondo il modello performativista, significa infatti ricomporre l'oggetto come segno attraverso un atto che ne genera di volta in volta nuove configurazioni sensate, valutabili non più sul piano della verità o della norma, bensì su quello della riuscita performativa e dell'efficacia comunicativa.

Dopo questa breve panoramica, la risoluzione del problema da cui eravamo partiti potrebbe, tuttavia, sembrare ancora disperata. Vediamo infatti che il processo interpretativo, in larga parte, si costituisce come processo innanzitutto *mediato* e *riflessivo*.

Ciò è sicuramente valido per i primi due stili interpretativi messi in luce da Shusterman: invocare una migliore conoscenza dell'oggetto interpretato, come nel descrittivismo, oppure richiamarsi all'autorità di una comunità di esperti o di una tradizione consolidata, come nel prescrittivismo, significa in entrambi i casi assumere che il senso possa essere ricostituito attraverso un rinvio che resta fondamentalmente proposto in un *momento secondo* rispetto al darsi dell'ambiguità. In entrambi i casi, l'ambiguità si risolve nella misura in cui l'oggetto viene reinscritto dentro un orizzonte di rinvii – siano essi quelli della logica descrittiva della verità o quelli della normatività comunitaria.

Dovremo dunque escludere di utilizzare quei due modelli per parlare di una certa comprensione interpretativa del carattere performativo di una *performance*. Dovremmo, inoltre, sostenere che siano innanzitutto quei due modelli interpretativi ad essere presi di mira da un'estetica del performativo: comprendere una *performance* non può voler dire in primo luogo «per me questo evento significa X», così come «il significato di questo evento lo possono

cogliere solo esperti del settore». Beninteso, entrambe le asserzioni sono ammesse di fronte e soprattutto *dopo* l'accadere performativo, ma non costituiscono una comprensione dell'evento in senso proprio.

A prima vista, però, anche in una logica di interpretazione performativa potremmo essere portati a pensare che il processo di ricostituzione del senso sia in fondo analogo ai precedenti: nel momento in cui sorge un'ambiguità nel senso la sua ricostituzione è un processo che pare comunque nascere da una riflessione sull'interpretato. Così, ciò che si chiama «interpretare un brano» o una *pièce* teatrale è comunque un momento derivato dalla riflessione critica su come superare le impasse della sensatezza con le quali l'interprete si confronta. Possiamo immaginare questo momento: di fronte ad indicazioni difficilmente eseguibili proposte in un brano musicale, l'interprete si impegna in un processo di scelta dell'interpretazione migliore (potrà essere un processo solitario, frutto dei suoi anni di studio, ma anche di confronto con altre esecuzioni o con altri esperti in materia) di cui l'interpretazione nel momento della performance sarà il prodotto. Questa interpretazione sarà così frutto a tutti gli effetti di un processo di continua mediazione e riflessione proprie dello studio che ha preceduto quella stessa interpretazione.

Tuttavia, pur non negando la validità di questo procedere, ci chiediamo: è sempre necessario che una *performance* interpretativa avvenga rilevando un'ambiguità risolvibile solo a posteriori? Forse – ed è il punto che vorremmo tentare di portare alla luce – proprio la comprensione del carattere performativo di una *performance* può dimostrarci il contrario.

5.3.4.3. Ermeneutica performativa e performance

Riflettiamo dunque su ciò che Fischer-Lichte propone come risoluzione dell'ambiguità posta nella situazione «betwixt and between». La filosofa tedesca dice infatti che chi prende parte alla *performance*, per uscire da quello stato liminiale in cui il senso viene posto radicalmente in discussione, deve «seguire l'impulso all'azione».[112] Non si tratterebbe allora di uscire dalla situazione «betwixt and between» accumulando ulteriori informazioni su di essa, né tantomeno richiamandosi alla competenza di uno storico o di un esperto di *performance* – non si tratta, cioè, di *mediare riflessivamente* sul nostro processo comprensivo di quell'evento. Piuttosto, il punto decisivo sarebbe notare che nella comprensione di un evento performativo non è in gioco il ristabilimento del senso attraverso la formulazione di una nuova catena di rinvii capace di riorientare quell'evento verso un altro da sé.

Quello che dunque è in gioco è la possibilità di dire che, *nello stesso farsi di un evento performativo vi siano dei momenti in cui lo comprendiamo interpretativamente.* In altre parole, si tratta di dire che, nonostante la *performance* sembra avere a che fare con risposte immediate e spontanee per risolvere una data ambiguità di senso, queste possano essere legittimamente pensate come *interpretazioni* di quell'evento performativo. Dal punto di vista ermeneutico, invece, si tratta di sostenere che esiste qualcosa come un'ambiguità di senso risolvibile *non dal punto di vista mediato e riflessivo*. Una performance potrà certo invocare questo momento – la comprensione del suo carattere performativo ammette anche una sua tematizzazione *a posteriori* – ma non potrà essere comunque ridotta ad esso. Sintetizzando, si tratta di capire quale possa essere legittimamente considerato il momento di interscambio e passaggio fra questi due approcci alla comprensione così diversi, ma comunque entrambi legittimi.

Siamo su un terreno difficile, anche se abbiamo già compiuto i due primi importanti passi, ammettendo che esistano modalità di interpretazione «performative» e che esse devono ubbidire a qualcosa come un principio di equità

[112] Fischer-Lichte, *The transformative Power of Performance*, cit., p. 158.

ermeneutica: modalità di interpretazione, cioè, in cui l'ambiguità di senso presentata da una situazione viene risolta in una creazione nuova di quell'oggetto o situazione alla luce dell'ammissione di un'originaria sensatezza di quell'esperienza. Esattamente quanto avviene all'interno di un evento performativo ed esattamente quanto ci sforzavamo di individuare in alcuni punti della teoria narrativa di Ricœur, sebbene in modo molto meno intenso e drammatico: il senso problematico della situazione «betwixt and between» veniva risolto attraverso l'idea di una co-creazione di quelle stesse situazioni, a patto che i partecipanti – per l'appunto – vi partecipassero e non se ne andassero. Il «pubblico» era infatti chiamato a intervenire sulla scena, concorrendo così alla riuscita dell'evento performativo. In termini meno drastici, però, notavamo che ciò fosse anche quello che avveniva nei momenti definiti «estetici» della pagina ricœuriana: in essi il fruitore diventava co-creatore del significato dell'opera, il quale era equiparato più che a una trascrizione di un'intenzione o di un mondo, ad un'*azione* e nello specifico ad un'azione interpretativo-immaginativa. Anche in questo caso, dovevamo peraltro attribuire a priori una certa sensatezza della struttura letteralmente insensata dell'enunciato metaforico e della struttura parzialmente indeterminata del racconto.[113]

Tuttavia, pur ammettendo una torsione performativa di questo genere nella teoria ermeneutica, la comprensione di un evento performativo sembra comunque voler resistere ad una comprensione concepita secondo quel modello. Il darsi di un evento performativo mette in discussione il presupposto fondamentale che attraversa anche un processo di ricostituzione del senso ermeneutico: il fatto, cioè, che esso si costituisca sempre in forma mediata e riflessiva o, più precisamente, che esso consti sempre nel riorientamento *a posteriori* di una struttura di rinvio problematica. In qualche modo, la critica di Fischer-Lichte potrebbe anche essere letta come la sottolineatura che una *performance* comunque non possa essere equiparata ad spettacolo di teatro classico o un concerto. Se, infatti, è in questi casi ammissibile l'idea che li stiamo «interpretando», qui non lo sarebbe: sciogliere la situazione «betwixt and between» cui la *performance* ci obbliga, infatti, non è innanzitutto un processo di riorientamento semiotico, in cui facciamo valere la possibilità di un'*altra* catena di rinvii rispetto a quella che ha generato l'ambiguità. D'altra parte, lo stesso Shusterman ammette che «sotto l'interpretazione» vi è sempre la possibilità di esperienze che non si lasciano del tutto tradurre in un regime di rinvii: momenti in cui il linguaggio, il corpo e l'affettività eccedono i nostri schemi ermeneutici e resistono a ogni ricodificazione concettuale. Laddove l'olismo ermeneutico tende e pretende di ridurre tutto a interpretazione, egli richiama la necessità di riconoscere un livello pre- o infra-interpretativo, che il pragmatista americano indagherà in altri testi attraverso la proposta di una somaestetica,

[113] Proprio a questo genere di interpretare sembrava peraltro riferirsi Michel quando, tematizzando un approccio ermeneutico all'opera d'arte (soprattutto visiva), intende scardinare la prospettiva di Danto basata su una prospettiva ermeneutica prescrittivista: ciò che conta non sarebbe infatti solo l'interpretazione dell'artista o del critico nella definizione di che cos'è arte, ma anche quella detta cosiddetta «ricettiva» («performativa», nei termini di Schusterman) che, proprio perché costituita nella fruizione ordinaria, struttura un certo modo di sentire l'arte e, *per questo*, può poi, ma solo successivamente, essere messa in discussione dagli stessi artisti e critici (J. Michel, *Qu'est ce que l'herméneutique ?*, cit., 219-265, in part. 238-251). Il punto viene poi ulteriormente sviluppato nell'ultima parte di *Lire les images*, dove l'autore si sofferma sulla possibilità di «sperimentare» un'immagine: data il rilievo di un suo eventuale carattere problematico a livello della comprensione, Michel sostiene infatti, riprendendo Dewey, che il processo di *ricerca* per il superamento di quella stessa problematicità consti della possibilità di «produrre dei cambiamenti nell'ambiente e nel modo in cui interagiamo con lui», in modo tale da generare una «costruzione di una nuova situazione empirica nella quale gli oggetti si trovano differentemente legati gli uni agli altri e si presentano in una maniera tale che le conseguenze delle operazioni messe in atto in maniera finalizzata *formano degli* oggetti *che hanno per proprietà di essere conosciuti*» (in J. Michel, *Lire les images*, cit., pp. 257-258). Interessante punto di arrivo della riflessione, notiamo che esso potrebbe essere però anche un buon punto di partenza per una tematizzazione *ermeneutica* delle tecnologie che propriamente ci permettono di «sperimentare» l'immagine – dispositivi di realtà aumentata e virtuale, su tutti –, sulla linea già tracciata dai recenti studi di ermeneutica digitale e sinora incentrata perlopiù sulle modalità di produzione di conoscenza ad opera dell'avvento di internet. Una buona panoramica si trova in A. Romele, *Digital Hermeneutics: Philosophical Investigations in New Media and Technologies*, Routledge, Abington 2019.

strutturabile proprio a partire da ciò che non è interpretabile: la dimensione somatica e affettiva delle nostre interazioni. Non cioè un ineffabile assoluto, un mistico non-interpretabile *à la* Wittgenstein, ma l'esperienza-limite del nostro essere quotidiano e precompreso nel mondo, che rivela i confini dell'interpretazione e, per questo, le permette la sua efficacia critica.

Così, l'esperienza performativa descritta da Fischer-Lichte potrebbe essere letta come una manifestazione concreta di tale *beneath interpretation*: un evento che non si limita a sollecitare una nuova catena di rinvii, ma che produce senso nell'immanenza del suo accadere, coinvolgendo direttamente i corpi e gli spettatori. Comprenderla non significa tradurla in un ordine di rinvii ulteriori, bensì riconoscere che essa mette in gioco un'eccedenza rispetto al paradigma interpretativo stesso.

Nonostante queste distinzioni siano preziose e ci sembri necessario batterci per una teoria dell'interpretazione ristretta contro ogni sua pretesa olistico-universalistica, ci sembra però altrettanto importante mettere in rilievo che l'evento performativo non possa essere semplicemente considerato alla stregua di un evento imbevuto della nostra precomprensione e, dunque, di carattere non-interpretativo *tout court*. Sicuramente, il variegato universo della *performance* è caratterizzato da una grande libertà di sperimentazione con i nostri meccanismi perlopiù di natura precomprensiva: le reazioni che possiamo avere di fronte a un'artista che ripetutamente si procura dei tagli sul proprio corpo non sono processi interpretativi in senso stretto; esse rispondono piuttosto a logiche emozionali, affettive e somatiche irriducibili a qualunque cosa possiamo intendere come «interpretazione». Tuttavia, non è affatto scontato che sperimentare con questi meccanismi significhi anche che la loro comprensione equivalga a una non-interpretazione simile a quella che, per usare le categorie di Shusterman, struttura l'esperienza mistica o quella quotidiana. In altre parole, sperimentare con la nostra esperienza spontanea o acquisita non crediamo significhi obbligarci ad una sorta di *determinismo* nelle nostre reazioni – come se nella comprensione di un evento performativo ci fosse la possibilità di interagire per noi con *un solo pattern di comportamento*. D'altra parte, ci sembra che questa interazione non si manifesti come processo mediato e riflessivo *tout court* ma si ponga, per dir così, un passo prima di esso: non si tratta, appunto dell'interpretazione di un testo sulla scena, ma di un'interpretazione che avviene contestualmente al darsi dell'evento performativo. Decidiamo, cioè di agire in una certa o in una cert'altra maniera per uscire dallo stadio «betwixt and between» cui la *performance* ci obbliga: per questa via, reputiamo però anche che alcuni modi siano *più o meno adeguati* per farlo. Non era un fatto di determinismo agire con una carezza durante *Rythm 0*, così come non lo era minacciare l'artista con una pistola carica: piuttosto, vorremmo sostenere che quei momenti *mettevano in luce una loro germinale e fragile natura interpretativa.* In quanto risposte più o meno adeguate a risolvere dall'interno l'ambiguità dell'evento performativo, esse si ponevano nondimeno come tentativi di ristabilire un senso. E se forse non potremmo effettivamente parlare neanche in questo caso di un' interpretazione *immediata e spontanea*, nondimeno ci sembra che a questo livello non sia ancora possibile scomodare l'idea vera e propria di una mediatezza e riflessività proprie dell'atto interpretativo, che riflettono lo sforzo fatto da un'interprete e che, da ultimo, non sembra essere una dimensione presente durante l'accadere di un evento performativo – per lo meno non nella forma in cui lo struttura lo studio di un musicista o di un attore *prima* dell'esecuzione, e sicuramente non quello delle figure che strutturano un'interpretazione di carattere descrittiva o prescrittiva.

Ci sembra, in altre parole, che il punto fondamentale da sottolineare per concepire questa idea ermeneutica dell'evento performativo sia il fatto che l'ambiguità di senso si dia in modo radicale all'interno del contesto di una *performance* e che, dunque, l'obbedienza ad un principio di equità ermeneutica sia messo costantemente sotto stress. Volutamente, infatti, in quel contesto le nostre abituali categorie comprensive sono sconquassate e, alle volte, giungiamo fino al punto di non riuscire a categorizzare cosa stia avvenendo. La violenza resa pubblica, la voluta non divisione fra artista e pubblico, la stimolazione multisensoriale che attraversa il darsi dell'evento performativo ci spingono e, soprattutto, ci *mantengono* in una situazione di ambiguità del senso in cui non riconosciamo più l'estetico dall'etico, l'attore dal pubblico, la vita dall'arte. Proprio perché nella *performance* esiste questa situazione di ambiguità del senso dovremo dunque cercare i contorni di un suo modello comprensivo di natura interpretativa. Va da sé, naturalmente, che tali eventi non hanno in alcun modo la pretesa di ricondurre a sé né di annullare altre forme di esperienza estetica, che legittimamente continuano e continueranno a esistere: opere letterarie, musei, rappresentazioni teatrali, performance musicali; esperienze nelle quali l'ambiguità non si manifesta nella sua radicalità e, quando si dà, resta perlopiù inscritta entro quadri ermeneutici più stabili che possono interfacciarsi più efficacemente con una ripresa *a posteriori* del senso. Possiamo proporre un'interpretazione più efficace di Amleto, basandoci su una certa tradizione interpretativa: non per questo perderemmo l'esperienza estetica dell'*Amleto*.

Esiste, tuttavia, qualcosa come una *performance*: una pratica artistica capace di sconquassare le categorie estetiche tradizionali, investendo la temporalità del darsi di quell'evento: ciò che accade non può essere propriamente compreso né prima né dopo, bensì unicamente nel suo stesso accadere. Vorremmo dunque sostenere che l'ambiguità di senso cui il partecipante a una *performance* è costretto riguarda la possibilità che si dia senso a qualcosa che esiste soltanto mentre esiste, esigendo che una sua «corretta» comprensione non possa darsi né prima né dopo di essa, ma solo nel suo stesso accadere. E sarebbe precisamente in questo accadere che si dovrà anche giocare la possibilità di un'interpretazione dell'evento performativo.

Arrivati a questo punto, ci sembra allora possibile proporre una certa formalizzazione di questa ambiguità, in base a quanto abbiamo detto nella sezione precedente (cfr. *supra* §5.3.4.2). Non ci pare infatti che nel caso di un'ermeneutica dell'evento performativo si tratti del confronto con un'ambiguità generica di senso – come quelle che possiamo incontrare nella vita quotidiana – bensì con una sua versione molto specifica e radicale: l'ambiguità legata alla problematizzazione del farsi segno dell'esperienza. Nella comprensione dell'evento performativo non si tratterebbe, così, di riordinare i rinvii in cui esso si inserisce per renderlo sensato, come se esso fosse già dato a priori come segno: ciò che qui viene messo in questione è l'istituzione stessa della semioticità, ossia il fatto che un'esperienza sensata si dia sempre e solo in forma di segno. Fischer-Lichte coglie appieno questa dinamica proponendo un modello semiotico autoreferenziale per l'evento performativo: un modello che smonta dal suo interno il proprio funzionamento, esponendosi alla possibilità dell'insensatezza e, nondimeno, restando possibile come modello per la comprensione di quell'evento.

Tuttavia, dovremmo anche ammettere a fronte di ciò che se da un lato tale struttura della *performance* impedisce di spostarne la comprensione al di fuori del suo accadere, dall'altro permette di tematizzare la possibilità stessa che l'evento performativo si faccia segno. Da un punto di vista ermeneutico, ci troviamo cioè a ribadire che l'esperienza del non-interpretabile messa a tema da un evento performativo debba essere letta non solo come la presenza di un'organizzazione del senso a verbale o a linguistica, ma anche come quel momento originario in cui viene alla luce

la possibilità stessa del *farsi* segno dell'esperienza, strutturando per la prima volta la possibilità stessa di una sua comprensione interpretativa e di cui qualunque altra sua successiva ripresa mediata e riflessiva non sarebbe che derivazione.

In tal modo, cioè, non solo si garantirebbe che l'interpretazione scaturisca da ciò che sta «sotto l'interpretazione» – per riprendere la formula di Shusterman – ma si chiarirebbe che questo sorgere non avviene per brusca cesura: vi sarebbe piuttosto una continuità, messa a tema per esempio nella *performance*, nella quale la dimensione non interpretabile dell'esperienza apre già a tentativi di ricostruzione del senso dal suo stesso interno. Tutt'altro che «mere reazioni» questi tentativi sarebbero già, piuttosto, un primo e particolare modo di interpretare: un modo di interpretare capace di gettare luce sul punto di articolazione fra il darsi sensato dell'esperienza e il suo *potersi* fare struttura di rinvio – potersi fare cioè segno: in senso radicale, un *tentare* l'interpretazione.

In altre parole, vorremmo dunque suggerire che se il progetto schustermaniano di una somaestetica (cioè «lo studio critico, migliorativo dell'esperienza e dell'utilizzo del proprio corpo come sede di fruizione estetico-sensoriale (*aísthesis*) e di autonomia creativa»), può per certi versi[114] rimanere sensata nella prospettiva nella quale ci stiamo ora impegnando, ad esso deve perlomeno essere affiancata – e qui riprendiamo le parole di Michel –[115] una «soma-ermeneutica»: non una disciplina in quanto tale – questa sarebbe infatti l'originaria pretesa di Schusterman – ma il riconoscimento del primissimo strutturarsi della comprensione affettiva e corporale come anch'essa capace di *rispondere ad una sostanziale ambiguità del senso* e, dunque, di porsi come germinalmente ermeneutica: una perdita dell'immediatezza nella comprensione che, tuttavia, non potremmo ancora considerare alla luce di quel processo mediato e riflessivo che struttura l'interpretazione al livello di un'ermeneutica metodologica o prescrittiva. Per concepire ciò, potremo allora appoggiarci sul modello interpretativo che abbiamo prima chiamato «performativo», sottolineandone innanzitutto il carattere pratico e partecipativo di questa pratica. In esso, troveremmo la possibilità di pensare l'interpretazione innanzitutto come un'*azione* – come un *fare* – in linea con la tradizione pragmatista secondo cui conoscere qualcosa è sempre anche un *fare* qualcosa e, nello specifico caso, un fare radicale: una pratica capace di mantenere e rendere sensata la situazione problematica in cui l'artista ci immerge, e che proprio così rende pensabile il passaggio dal momento in cui l'evento accade al momento in cui, magari in un'aula universitaria, esso può venir discusso, istituendosi effettivamente come segno.

D'altronde non è inverosimile pensare, come abbiamo sopra accennato, che le reazioni dei partecipanti ad una performance intensa e pericolosa come *Rythm 0* siano certo state dettate dall'impulso e dall'emotività e magari, seguendo la prospettiva somaestetica, anche da una certa pratica. Tuttavia, ci sembra anche che ogni eventuale azione, in quel momento, debba essere stata dettata da una certa capacità di discernere quale azione fosse più adeguata in quel momento – rispetto a molte possibili – per non rischiare di fare finire quella *performance*, ma allo

---

[114] R. Schusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 215-236. Benché seducente, la proposta di Schusterman ci sembra criticabile almeno per un aspetto: essa si pone innanzitutto come una pratica di esplorazione di altre pratiche corporee ed affettive, che tuttavia pretende di essere inglobata sotto la rubrica di una disciplina – l'estetica – che non ha mai reclamato uno statuto pratico. Se dunque rimane condivisibile l'idea che pratiche corporee siano perlopiù espunte dalla strutturazione del sapere filosofico ed anche estetico; e se pure rimane condivisibile l'idea che l'estetica filosofica possa *riflettere* su pratiche di coscientizzazione corporee affettiva e persino sensibile, più difficile è vedere come esse possano costituirsi parte di una *pratica filosofica* e, ancora, come esse possano vantare una solida discendenza all'interno della storia del pensiero. Forse – aggiungiamo – questo è il senso stesso della possibilità della somaestetica: un allargamento dei confini abituali della pratica estetica ed anche filosofica (*Ivi*, pp. 229-233). E tuttavia, ci sembra però rimanere il dubbio che, in fondo, sia solo una questione di termini: sistematizzare, sotto il nome di «somaestetica», una serie di pratiche (dallo yoga al bodybuilding, dal canto alla scrittura per ideogrammi) che *già* costituiscono materia d'indagine dell'estetica ed anche della stessa filosofia.

[115] J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique*, cit., p. 172.

stesso tempo per non essere relegati ad una sorta di passività *voyeuristica*, del tutto inadeguata e in alcun modo deresponsabilizzante, mentre l'artista di fatto rischiava la sua vita.

Se dunque questo potrà chiamarsi interpretazione certamente potrà essere ancora e ancora dibattuto; in ogni caso crediamo che nella possibilità di pensare una certa equilibrata comunicatività fra ciò che è non-interpretabile (esperienza spontanea e acquisita) e ciò che è invece possibile riprendere a posteriori (discussione della *performance* in un altro contesto) ci sia in gioco molto: soprattutto ci sia in gioco la possibilità di insistere sulla capacità di comunicare con efficacia ciò che viviamo a livello affettivo e corporeo, senza che tale comunicazione si confini a un gioco di pure reazioni immediate né rischi di disperdersi in un'elaborazione meramente riflessiva a posteriori. Si tratterebbe piuttosto di valorizzare quella zona di frontiera in cui l'esperienza si mantiene come esperienza problematica e ancora non del tutto articolata, ma già suscettibile di essere condivisa, trasformata e resa pubblicamente significativa – esperienza che *può* farsi segno.

In questa prospettiva, qualcosa come un'interpretazione performativa non solo ci aiuterebbe a comprendere meglio le dinamiche proprie delle pratiche artistiche contemporanee, ma aprirebbe anche una via per pensare una teoria dell'interpretazione che tenga insieme corpo e riflessione, immediatezza ed elaborazione critica: una teoria in cui l'esperienza, pur rimanendo irriducibile nella suo accadere, può legittimamente diventare oggetto di discorso e di comprensione comune.

Conclusione

Il gesto

Peut-on se risquer à écrire sur une pièce de théâtre quand on a été blessé par elle ? Oui, blessé.[1]

[Possiamo arrischiarci a scrivere su di una *pièce* teatrale quando ne siamo stati feriti? Sì, feriti.]

La conclusione di questo lavoro non consisterà solo in una sua ricapitolazione, quanto piuttosto nel suo rilancio. L'attribuzione legittima della categoria di «performativo» per parlare di un'estetica ricœuriana è già stata, infatti, raggiunta e ricapitolata nel corso dei primi tre capitoli (in part. cfr. *supra* §3.3.3), ampiamente dibattuta nel quarto e in tutta la metà del quinto. Essa ha mostrato la presenza di luoghi dove la riflessione ricœuriana si attarda, prima di inquadrarsi nel suo ben noto orizzonte linguistico-referenziale, su questioni dal sapore specificamente estetico: l'esperienza del «vedere come» metaforico, l'elaborazione di una teoria della *mimesis* narrativa e la tematizzazione della dimensione espressivo-performativa dell'esperienza. Tutti questi aspetti, come abbiamo visto, rinviano alla problematicità propria di un domandare estetico-ermeneutico, quando cerca di tenere insieme la «dizione» del carattere singolare dell'esperienza e, al tempo stesso, la sua validità intersoggettiva, trovando «nella metaforicità del linguaggio simbolico il loro orizzonte espressivo più corretto, cioè più giustificato a livello dell'ontologia» – per dirla con le belle parole di Roberto Diodato sulla natura del discorso estetico.[2] La nozione di «performatività» ci veniva così incontro evitando di farci rubricare una questione estetica ricœuriana nella sola dottrina dell'immaginazione produttiva, affiancandole piuttosto l'idea di una produttività *altra*, non immaginativa, che riguardasse direttamente la capacità di farsi segno dell'esperienza – e segno linguistico, in particolare.

Fin dal primo capitolo seguivamo così come una questione estetica nell'opera di Ricœur non potesse che declinare in modo peculiare l'istanza fondamentale di un'estetica narrativo-semiotica: meditare, cioè, sull'aspetto comunicativo dell'esperienza estetica, riflettendo sulla natura segnica dell'opera d'arte e della sua esperienza, sul suo aspetto propriamente intenzionale – il suo *rivolgersi a…* – e, poi, soprattutto, sulla questione ben più radicale che interroga l'istituirsi stesso di qualcosa *come segno*.

Proprio su questo punto chiudevamo dunque le nostre analisi, formulando un'ipotesi di avvicinamento fra una modalità di comprensione ermeneutica – tradizionalmente più sensibile alla questione del segno – e le istanze fatte valere da un'estetica del performativo, tradizionalmente ostili ad uno stile di comprensione ermeneutico – sospensivo, mediato e riflessivo – ma preziose per inquadrare i tratti di una questione estetica ricœuriana. A questa specifica chiusura vorremmo dunque dedicare le battute finali di questo lavoro, prospettando – come spesso accade nei lavori filosofici – non tanto una sua chiusura, quanto una *solida base* per potere riaprire un discorso che già si pensava chiuso, opponendo il paradigma di comprensione ermeneutico e quello performativo.

---

[1] P. Ricœur, «Réflexions sur "Le diable et le bon dieu"», in Esprit, 184 (27), (1951), pp. 711-719. (la versione italiana è presente, con una postfazione a cura dei traduttori A. Madruzza e F. Righetti, *Ricœur spettatore di Sartre: il mancato lirismo del tragico*, in P. Ricœur, «Recensione a J.P. Sartre, Il Diavolo e il Buon Dio (1951)», in *Logoi.ph*, 1 (2), (2015), pp. 148-158)

[2] R. Diodato, *Logos estetico*, Morcelliana, Brescia 2012, p. 184.

La tensione esplicita che attraversava il nostro ultimo capitolo era infatti tutta giocata sulla possibilità di far convergere due esperienze di comprensione apparentemente agli antipodi. Da un lato insistevamo sull'esistenza di una modalità comprensiva basata su un darsi sospensivo, mediato e riflessivo del senso, di cui Ricœur rimaneva sicuramente uno dei principali esponenti; dall'altro insistevamo invece sull'esistenza di un paradigma propriamente performativo di comprensione, basato sull'immediatezza e la spontaneità, di cui prendevamo ad esempio l'elaborazione datane da Fischer-Lichte nella sua *Estetica del performativo*.

Una convergenza ci era dunque sembrata auspicabile non solo in generale, come tentativo di dialogo fra due modelli che continuano ciascuno a mantenere la propria legittimità, ma anche in particolare: tale convergenza aveva infatti nutrito la possibilità di ritrovare qualcosa come un'estetica della pagina ricœuriana, raccolta attorno ad una meditazione sul carattere produttivo dell'esperienza artistica e sulla piena legittimità di una comprensione a posteriori dell'evento performativo, certo differente dal suo strutturarsi *hic et nunc*, ma ugualmente necessaria al suo inquadramento. In modo del tutto inconsapevole, nel 1951, proprio Ricœur metteva in pratica questo genere di comprensione, scrivendo la recensione teatrale a *Il Diavolo e il buon Dio* di Sartre, recensione da cui abbiamo tratto la citazione in esergo. La risposta a quella domanda – si può scrivere di teatro anche quando ne siamo feriti? – era infatti radicalmente positiva per Ricœur. Essere «feriti» da una rappresentazione teatrale non impedisce di poter riprenderla successivamente, anche se di essa si forma «un altro senso», legato al suo nuovo darsi mediato e riflessivo.[3]

Alla luce di ciò, il punto su cui ci sembra decisivo concludere diviene allora una ripresa radicale di questa possibilità di convergenza. Si è infatti già insistito molto, nell'ultimo capitolo (cfr. in part. *supra* §5.3.4.3), sulla proposta di un'ermeneutica adeguata alle istanze portate in primo piano dal modello di comprensione proprio di un'estetica del performativo. Si partiva da Ricœur, valutandone positivamente l'istanza metodologica del suo procedere, per superarne i limiti legati ad un approccio troppo ancorato ad un'ermeneutica della testualità e del senso doppio. Si concludeva però facendo accenno ad una modalità di comprensione propriamente interpretativa che, allontanandosi dal dettato ricœuriano, non condividesse il carattere mediato e riflessivo legato al tradurre l'evento in qualcosa di analogo ad un testo: si faceva, cioè, allusione ad una comprensione capace di rispondere alla problematicità di senso messa a tema dall'evento performativo, pur rimanendo ad esso immanente. Più ancora, si insisteva sul fatto che questa problematicità del senso non fosse una problematicità qualunque, ma quella che riguardava l'istituirsi di qualcosa *come segno e come significato*. Risolvere la situazione «betwixt and between», comprenderla, era dunque innanzitutto uno stare in essa, tematizzando il fatto che non rimandasse fuori da sé, ma che a un certo punto *potesse* farlo e, per questo, squadernasse una serie di possibilità di intervento sulla propria scena. Si suggeriva cioè che l'interpretazione, in quel contesto, fosse innanzitutto un *agire adeguato* in cui non vi fosse in gioco una problematicità del senso qualsiasi, ma quella dello stesso istituirsi di un significato per l'evento: il primo *potersi* affacciarsi di una struttura semiotica che, successivamente, avrebbe forse in maniera anche troppo a-problematica distinto fra un significato e significante dell'evento performativo.

Alla fine di questo percorso – aggiungiamo ora – saremmo però più ad una ripartenza, che ad una conclusione e, sicuramente al punto decisivo: a che esperienza staremmo, infatti, più concretamente alludendo quando parliamo di un modello comprensivo non mediato e non riflessivo, ma ugualmente capace di far fronte ad una problematicità

[3] P. Ricœur, «Réflexions sur "Le diable et le bon dieu"», cit., p. 711.

del senso dell'esperienza, se non al*la problematicità del senso dell'esperienza per eccellenza* – il suo *potersi* costituire come rinvio, come segno?

Vi è una pista molto promettente grazie a cui possiamo approfondire il modello di ermeneutica sopra tratteggiato, che ci permette di isolare, in ciò che possiamo chiamare comprensione dell'evento performativo, un momento genuinamente interpretativo: è il momento in cui la spontaneità della reazione, basata su meccanismi propriamente psicofisiologici innati o acquisiti diventa essa stessa *gesto*. Tale pista di riflessione non sarebbe certamente l'unica possibile, ma sicuramente potrebbe essere quella sulla quale convergono molti degli spunti forniti nel nostro lavoro di ricerca e, soprattutto, nella sua parte finale. Non vi è infatti dubbio che quel momento in cui il senso si istituisce, in cui un segno si fa possibile sulla scena performativa, sia in fondo un momento gestuale. Lo notava già Mazzocut-Mis, nella sua lunga disamina dedicata alla nozione di «gesto» e «pantomima» nel teatro Settecentesco francese. Il gesto era l'istituirsi di un senso che nulla aveva a che fare con un darsi spontaneo e immediato, quanto con «l'uso di una lingua che ha le sue regole e che deve essere non solo "sentita" (in quanto intraducibile) ma anche controllata e governata dall'attore».[4] Esso ci avvicinava – continuava Mazzocut-Mis – al linguaggio dei bimbini o dei muti: naturale, ma codificato.[5] Ai nostri occhi questa esperienza può dunque diventare l'esperienza basilare per pensare l'istituirsi del segno come struttura di significazione: nel gesto si dà infatti un senso ad un tempo tutto immanente alla scena, ma potenzialmente capace di rinvio; capace, cioè di apparirci contemporaneamente nella sua espressività spontanea *e* nella sua successiva problematizzazione. Riconoscere l'esistenza di qualcosa come un gesto rendeva dunque possibile rispondere affermativamente a quella domanda posta in esergo, riconoscendo tanto le mutue differenze d'esperienza, quanto la loro continuità: sì, si poteva decisamente scrivere di teatro quand'anche ne fossimo stati feriti poiché i gesti scenici istituiscono lì un senso di cui possiamo pensarne una successiva ripresa segnica.

Il contesto performativo di un *Happening* o di una *Performance* ci costringe, però, forse, a qualcosa in più rispetto a questo pur importante rilievo. In quei contesti, infatti, ad essere a tema sono spesso azioni banali ripetute, così come materiali semplici sollecitati a più riprese. Queste, per dir così, non irrompono nello spazio come potrebbe fare un'espressione di gioia o di rabbia sulla scena teatrale, ma si *impongono gradualmente*: esse *diventano gesto* nel loro replicarsi, nel loro attirare l'attenzione su di esse, sottraendosi alla precomprensione che altrimenti governerebbe il loro accadere in altri contesti più ordinari.

Ed è proprio con una meditazione intorno a questa esperienza che, alla fine delle molte pagine di questo lavoro, ci sembra più appropriato concludere: il *farsi* gesto. Il *farsi* gesto di ciò che altrimenti rimarrebbe nell'ordine del precompreso è infatti esattamente avere il privilegio, nel contesto sospeso dell'*happening* o della *performance*, di potere traguardare quel momento in cui la sensatezza del darsi esperienziale si è formata per la prima volta. Quel momento, in cui essa non era data per scontata e nondimeno veniva istituita: quel momento, cioè, in cui ciò che viviamo appare allo stesso tempo come una mera reazione fisiologica o un'azione abitudinaria, *e* come carica di senso: un senso altro da quello che si sta verificando in quel momento, pur rimanendo ad esso immanente. Riprendendo le belle parole di Fischer-Lichte, esso appare come una struttura significante in cui ciò che è prodotto è *la materialità stessa dell'evento*: il corpo *in quanto* corpo, il sangue *in quanto* sangue, il suono *in quanto* suono.

[4] M. Mazzocut-Mis, «Gesto e pantomima. Azione e rappresentazione nel Settecento francese», in *Acting Archives Review*, 3 (2), (2013), pp. 1-52, in part. p. 30.
[5] *Ivi*, p. 31.

Ci sovvengono, a questo punto, le tante riflessioni che Sini ha dedicato al tema del gesto e della gestualità: impossibile sarebbe ripercorrerle tutte. Possibile è, però, trattenerne qualche punto che riteniamo essenziale far interagire in conclusione al nostro discorso, sviluppando ulteriormente quanto detto finora. Fin dai primi anni '90, infatti, il filosofo italiano strutturava alcune intuizioni fondamentali attorno al tema del gesto, seguendo sostanzialmente due direzioni di ricerca.

Innanzitutto – sottolineava Sini – l'emergere di un significato era effettivamente una questione di gestualità. Il gesto, era «un'apertura, una presa di distanza […] per cui c'è qualcosa da fare, ovvero c'è da rispondere e corrispondere a ciò che accade».[6] Attraverso tutta una tradizione che gli proviene dallo studio del pragmatismo americano – Peirce e soprattutto, in questo caso, Mead – Sini sottolinea che il gesto «è l'articolazione originaria» del significato: un'oscillazione fra il provenire *da* e il direzionarsi *verso*, da cui poi sorgerà qualcosa come un sé e un altro, un soggetto e un oggetto e tutte le opposizioni fondamentali di cui la significazione consta. Il punto di articolazione fra questo comunicare gestuale e il sorgere di un significato propriamente oggettivo, come è noto, sarebbe poi stata ritrovata dal filosofo nel gesto fondamentale della «voce»: quest'ultima condividerebbe infatti un radicamento essenziale nell'universo gestuale originario. Così, il grido del bambino sarebbe innanzitutto un gesto fra i gesti, come l'allungare la mano o l'aprire gli occhi. D'altra parte, esso porterebbe però in sé anche una funzione oggettivante sconosciuta al toccare o al vedere. La voce, per sua natura, diventa un gesto «per tutti»: «si innalza al di sopra degli emittenti e rimbalza in essi»,[7] preparando le condizioni per l'insorgere di un linguaggio codificato, di un intendere con «questo» «quello». Non ci interessa vedere gli sviluppi di queste intuizioni, né ripercorrere tutte le caratteristiche che Sini attribuisce alla gestualità vocale e alla gestualità generale, né tantomeno la loro genesi nel comportamento animale.

Infatti, – ed è il secondo ordine di pensieri che vorremmo brevemente qui ripercorrere – Sini intreccia queste riflessioni di carattere genealogico con una più fondamentale convinzione. Il punto più importante per la riflessione del filosofo non sembra infatti essere in se stesso quello di ripercorrere questo cammino verso l'originario: dal gesto al significato, dal particolare al generale, dal soggetto all'oggetto etc. Piuttosto, il punto starebbe nel ribadire che queste contrapposizioni diadiche sono, in realtà, illusorie. E lo sono perché strutturalmente non possono tematizzare il fatto che esse sorgono solo dal punto di vista di una significazione *già costituita*. Fin da *Il simbolo e l'uomo*, Sini aveva ben in mente il punto, preparando più analiticamente il cammino che ne *Gli abiti, le pratiche, i saperi* percorrerà sinteticamente: parafrasando, dovremmo infatti dire che non possiamo propriamente dire che cosa sia il gesto, ma possiamo dire *che cosa l'universo dei nostri significati dice che il gesto sia*.[8] Non c'è dunque una riflessione o un momento nel quale possiamo dire «ecco, il gesto è diventato un significato pubblico e riconoscibile», ma possiamo sempre ricordare l'esistenza di una pratica, all'interno dell'universo delle significazioni «già dato», che ci porta ad interrogarci sulla loro insorgenza – la filosofia. Costituente e costituto non sarebbero dunque un'opposizione assoluta, ma un'opposizione data all'interno di ciò che già è costituito – il nostro modo di intenderci, di usare le parole etc.

[6] C. Sini, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Jaca Book, Milano 2003, p. 20.
[7] *Ivi*, p. 33.
[8] C. Sini, *Il simbolo e l'uomo*, Egea, Milano 1991, p. 173.

In realtà, benché suggestivo, non si tratta qui ripercorrere neanche questo secondo ordini di riflessioni, né di seguire i noti sviluppi verso quello che Sini stesso ha definito un «pensiero delle pratiche». Sottolineeremo però come tale ordine di riflessioni possa avere un impatto decisivo per concludere il presente lavoro di ricerca, rilanciandolo.

Innanzitutto, per un motivo tutto sommato banale: una riflessione sul gesto così impostata potrebbe costituire un ottimo modo per completare l'approccio ricœuriano che abbiamo seguito nei primi quattro capitoli di questo lavoro. Condividendo la medesima formazione fenomenologica, così come un comune interesse dapprima semiotico e in seguito ermeneutico, le riflessioni dei due filosofi potrebbero a buon diritto dirsi complementari: la prospettiva genetica siniana, centrata sulla pratica del *sorgere* del significato, verrebbe a integrare quella ricœuriana, la quale lo concepisce come già sempre testualizzato e codificato. Quest'ultima potrebbe invece illuminare ulteriormente le analisi di quella prima rispetto a ciò che essa intende essere come «già è costituito» – *già* significato.

In secondo luogo, risulterebbe da queste considerazioni sulla gestualità un giovamento importante anche per la nostra riflessione sull'estetica ricœuriana, impegnata a mettere in luce quei luoghi della speculazione di Ricœur nei quali il significato si lascia cogliere nell'attimo che precede la sua fissazione in una referenza: in cui, diciamo, potremmo forse ancora scorgere qualcosa di quella comunicatività gestuale oggettivabile nell'universo attuale dei significati.

Accanto a questo primo ordini di considerazioni, ve n'è però un altro collegato, sul quale ci interessa più diffusamente soffermarci. La descrizione del gesto evocato da Sini, infatti, è una descrizione particolare della gestualità, che a ben vedere sembra comunicare solo parzialmente con quanto intendevamo all'inizio di questa conclusione. Il gesto scenico, cui alludevamo in apertura è un gesto che vive *in* e *di* uno spazio codificato o, come nel caso della *performance*, di uno spazio che a un certo punto viene codificato: è un gesto che avviene sulla scena teatrale, così come nel luogo dove accade la *performance* o l'*happening*. Certamente, non sembra essere quel gesto, dal sapore quasi trascendentale, che Sini immagina all'origine della comunicazione umana, riprendendo e correggendo tutta una tradizione di pensiero evoluzionistico che, da Darwin, si intreccia con le riflessioni del pragmatismo americano. Non sembra essere quel gesto poiché esso rimane un gesto invisibile nella riflessione di Sini: un gesto che, proprio perché già da sempre prodotto in un universo di significati, non può essere indicato direttamente, ma solo come mancanza: come l'*altro* rispetto al significato. Al contrario, il gesto dell'evento performativo è un gesto che possiamo direttamente indicare e con il quale anzi, per comprenderlo, dobbiamo direttamente entrare in relazione.

Nondimeno, ci sembra che le due differenti esperienze di gestualità possano illuminarsi reciprocamente, dandoci davvero un terreno proficuo nel quale poter tratteggiare quel genere di interpretazione performativa cui abbiamo alluso sul finale dell'ultimo capitolo: momento preparatorio rispetto ad un interpretare riflessivo e mediato che, parafrasando Mazzocut-Mis, potremmo definire nei termini generalissimi del questionamento di «un senso che nel silenzio della parola o perfino in contrasto con la parola stessa si forma attraverso la significazione della postura, dell'andatura, del volto e dello sguardo»[9] – insomma, del gesto.

Il punto fermo del discorso di Sini è infatti che quel suo gesto, originario, è in realtà da sempre perduto. È qualcosa che noi *pensiamo* e *diciamo*, persino qualcosa in cui *crediamo*; ma proprio per questo è qualcosa che noi costruiamo a

[9] M. Mazzocut-Mis, «Gesto e pantomima. Azione e rappresentazione nel Settecento francese», cit., p. 2; con riferimento a D. Barnett, *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*, C. Winter, Heidelberg 1987.

posteriori, a partire dai nostri modi di avere a che fare con i significati attuali e, più in generale, di avere a che fare con le cose del mondo. Da questo punto di vista, allora, anche il gesto performativo, quello che si dà sulla scena o quello che si impone nell'accadere della *performance*, non fa eccezione. Esso sorge come uno dei modi di fare dell'Occidente e, nello specifico, come forma artistica più o meno istituzionale. Di fatto, anche quando il performer o, più in generale, un artista sperimenta con le nostre categorie abituali di comprensione, il gesto performativo si ritrova già incasellato nel senso del costituito: per esempio, all'interno di una serie di significati che strutturano ciò che sappiamo dell'arte, dell'etica, dello spazio. In questo senso, il discorso di Sini sarebbe dunque istruttivo perché ci ricorderebbe che, in fondo, ad un eventuale principio estetico, anche nella sua declinazione performativa, non può essere attribuita l'importanza propria di un fondamento, di un principio primo e istituente. In effetti questo principio primo, se c'è, sarebbe qualcosa che si pone dopo – a partire dall'orizzonte attuale della significazione –, da ciò che è già costituito. Il resto sarebbe solo «chiacchiera sul non fondamento»[10] e – aggiungiamo noi – spiegazione del perché i vari «*turn*» di cui la riflessione filosofica e culturale è costellata negli ultimi decenni – fra cui quello *performativo* – promettono una definitività che, da ultimo, non possono mantenere.

Nondimeno, dovremo però riconoscere che la tematizzazione di qualcosa come un *gesto* performativo sembra avere una pretesa maggiore rispetto a quella della sola messa in discussione delle nostre categorie abituali di comprensione.

Lo abbiamo dunque detto nell'ultimo capitolo e possiamo ora applicarlo a questa chiusa sul valore della questione del gesto per la nostra ricerca: l'evento performativo ha infatti la pretesa di mimare quel momento in cui qualcosa viene istituto *come gesto, facendosi contestualmente significativo*. Se vogliamo, utilizzando la terminologia siniana, potremmo infatti dire che un evento performativo sarebbe una pratica (anche discretamente codificata) che vuole negare il suo essere pratica – illudendoci di riuscirci. C'è infatti una finzione nel riconoscimento di qualcosa come performativo, un «incanto» per dirla con Fischer-Lichte; ma una finzione-incanto che ci permette di dimenticare, per un momento, che ciò a cui stiamo prendendo parte è comunque un prodotto del nostro modo di stare nel mondo, di significati che già si sono costituiti e ci costituiscono; una finzione-incanto che ci permette di mimare quell'origine, quel momento in cui il gesto si è fatto significato.

E difatti, quello che succede sulla scena performativa è che, a differenza e molto più di quanto avvenga su quella teatrale, siamo portati a vedere le cose ordinarie *come gesti*. La ripetizione continua dell'azione, così come il suo prolungarsi o il suo intensificarsi (e in generale tutto ciò che il *performer* fa per portarci in una situazione «betwixt and between») ha come risultato quello di imporre gli elementi della scena non come azione ordinaria precompresa, ma come *gesto*, di cui per tutto l'ultimo capitolo non abbiamo fatto altro che sottolinearne il carattere radicalmente problematico. Possiamo dunque aggiungere ora: gesto, che si pone a mezza strada fra ciò che Sini intende essere un originario «rispondere e corrispondere» e l'universo dei significati istituiti, «sistema convenzionale di segni che hanno perso ogni visibile rapporto con la "carnalità" dei grafemi corporei e delle gestualità primarie».[11] Un gesto a mezza strada che, tuttavia, non coincide in nulla con le riflessioni che il filosofo milanese dedicava alla gestualità «vocale», traghettatrice dalla corporeità alla significazione. Un gesto a mezza strada che, piuttosto, *tenta di imitare* quell'originaria e problematica istituzione del significato, in cui ciò che è lì sulla scena – ordinario e precompreso

[10] C. Sini, *Il simbolo e l'uomo*, cit. p. 176.
[11] C. Sini, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, cit., p. 41.

– indicando solo se stesso instilla il dubbio che, in fondo, in quel momento si stia anche indicando *altro*, un eccedenza – il *divenire* cioè gesto. Gli ultimi capitoli di *Estetica del performativo* lo ricordano peraltro chiaramente, richiamando la possibilità di ricongiungere arte e vita nel contesto performativo:

> Lo spettacolo deve essere considerato, sotto questo aspetto, tanto come la vita stessa che come suo modello. Come modello della vita, nella misura in cui realizza con tale intensità ed evidenza che l'attenzione dei partecipanti si concentra su di essi e i partecipanti stessi ne diventano coscienti. Ciò che nello spettacolo si manifesta, diventa presente e trascorre, è la nostra vita stessa.[12]

In questo senso vorremmo dunque rilanciare le analisi sulla gestualità, sospendendole a metà fra un'argomentazione di stampo teoretico-genetico (*à la* Sini) e quelle che invece hanno fin da subito riguardato la nostra ricerca, di carattere marcatamente estetico.

Ma non è tutto: ci sembra, infatti, che vi sia perlomeno un secondo punto che ci permette di affinare la nostra conclusione, poiché l'idea di un «*farsi* del gesto» nel contesto performativo potrebbe essere anche letta diversamente rispetto a quanto abbiamo sinora fatto; in una maniera, cioè, capace di attribuire un ruolo essenziale non solo a chi quel gesto lo incomincia, ma anche chi quel gesto lo riceve e lo comprende.

È in questo senso, infatti, che credevamo legittimo parlare di *interpretazione* nel contesto performativo: non come riflessione sulla mimica espressiva di un attore o sulla ripetizione di un performer, ma sulla dinamica della loro ricezione e fruizione. Era dunque, in particolare, nell'essere diversificato di queste reazioni che ci sembrava possibile pensare qualcosa come un'interpretazione performativa: una risposta corporea che fosse intesa come la più *adeguata a sopportare o a concludere la situazione «betwixt and between»*. Immersi in essa siamo infatti chiamati a reagire, ma poi, in sede di analisi, anche a riflettere sul fatto che in questa reazione avvengano in realtà due cose: la prima è evidentemente una sollecitazione di reazioni spontanee e acquisite, la seconda è l'intervento stesso suscitato da queste reazioni, dove una comprensione interpretativa può radicarsi.

Il punto che dunque è ora essenziale sottolineare è precisamente che il terreno in cui pensare i contorni di qualcosa come un'interpretazione performativa non è banalmente quello che interroga il diversificarsi delle reazioni corporee, né quello concentrato su cosa il performer fa, ma quello *in cui la stessa reazione del fruitore può rendersi gesto*. È in quel momento che, propriamente, possiamo illuderci di ritornare a quell'istante in cui il gioco muto di «rispondenze e corrispondenze» si trasforma in altro, in significato oggettivabile. È in quel momento, inoltre, che potremo poi pensare a qualcosa come un interpretare performativo, facendo leva sul suo darsi problematico.

Pur basandosi sulla riflessione siniana, si tratta allora di vedere che questo potersi rifare gesto dell'ordinario sulla scena performativa indica un terreno altro per parlare del passaggio dal gesto al significato, differente da quello filosofico, ma di natura ugualmente interpretativa. Un terreno in cui siamo chiamati a rispondere all'ambiguità di senso generata dalla situazione «betwixt and between» e in cui veniamo ricondotti ad una *possibilità* di reazione che pretende una certa universalità: all'intenzione di risolvere o mantenere quella situazione *nella maniera più adeguata possibile*.

In altre parole, ci troveremmo di fronte ad un terreno dove ciò che è precompreso viene radicalmente messo in discussione, costringendoci a risalire alla capacità stessa di *farsi significativo dell'accadere*. Solo che questa volta non si

[12] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. p. 352.

tratterebbe di valutare tale potersi farsi significativo riflettendo su ciò che l'artista fa e, in definitiva attraverso un paradigma profondamente visuale: vedere un attore espressivo o un performer bravo. Si tratterebbe invece di valutare tale potersi fare significativo attraverso il paradigma del *fare*: compiere noi un'azione adeguata a ciò che sta accadendo sulla scena, interpretarne l'ambiguità di senso e vedere che in essa si dà la possibilità di indicare la possibilità di un *farsi gesto* delle nostre azioni e, in esso, della sua alterità: l'annunciarsi di un significato.

In fondo, non ci pare allora assurdo accostare a questa conclusione estetico-teoretica ciò che Antonin Artaud già si arrischiava a dire nel suo celebre *Il teatro e il suo doppio*, quando parlava del fatto che «ogni autentica effige ha un'ombra che costituisce il suo "doppio"» e che «l'arte cessa d'avere importanza a partire dall'istante in cui lo scultore, nel modellare, pensa di aver liberato una sorta d'ombra la cui esistenza strazierà il suo riposo».[13] Non deve infatti essere l'«attardarsi sulla forma artistica» il cuore dell'esperienza estetica, ma il suo «nucleo fragile e irrequieto, inafferrabile alle forme»,[14] riproducibile – aggiungiamo noi ora – sulla scena performativa tramite quel particolare movimento interpretativo che l'accompagna.

Inoltre, non sarebbe da ultimo azzardato dire che proprio qui, in questa illusione di partecipazione al momento germinale del significato, starebbe forse anche il senso stesso di una ricerca prettamente *estetico-ermeneutica*, che fa dell'istituirsi del gesto uno dei suoi nuclei fondanti: una ricerca, cioè, che evita di risolvere le questioni che riguardano l'insorgere del significato a livello di un'accurata speculazione teoretica – accurata perché può sempre rimanere, come quella di Sini, una speculazione che sempre sa di essere tale – preferendo piuttosto affrontarle in modo paradossale.

Ed infatti, avremmo proprio a che fare con un paradosso nella misura in cui tale ricerca intenderà porre la questione del gesto e dell'insorgenza del significato innanzitutto rispettando la sua natura concettuale e speculativa – essa produce un sapere per concetti e speculazioni – ma anche ricordandosi che non potrà mai farlo né direttamente, né dall'interno di quello stesso orizzonte concettuale e speculativo. Piuttosto, essa sarà chiamata a mimare il suo più fecondo risultato teoretico: l'indicazione di un altro da sé – la *performance* e, più in generale, l'arte – dove la questione del gesto non può essere sublimata concettualmente, ma solo esperita: esperita ma, proprio per questo, esperita nella possibilità di indicare anche *altrimenti*, di *fondare* ciò che poi chiameremo riflessione e speculazione, eventualmente scrittura di qualcosa da cui «siamo stati feriti».

[13] A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, pp. 125-254, in part. 131.
[14] *Ivi*, p. 133.

RESUME EN LANGUE FRANÇAISE

La question esthétique dans l'œuvre de Paul Ricœur.

Une théorie du langage performatif

TABLE DE MATIERES

INTRODUCTION **299**

LA QUESTION ESTHETIQUE CHEZ RICŒUR **300**

LA QUESTION ESTHETIQUE A L'EPREUVE DU PERFORMATIF **308**

PARTIE I

La question esthétique dans l'œuvre de Paul Ricœur

CHAPITRE I

I — L'OEUVRE **316**

1. UNE MANIERE DE PROCEDER ET UNE NOTION TRANSVERSALE 316
2. UNE NOTION LINGUISTIQUE 317
3. NON-FIGURATIVITE ET « ETRE SIGNE » DE L'ŒUVRE 318

II — L'ŒUVRE COMME SIGNE **319**

1. MOUVEMENT DE RETRACTION 319
2. MOUVEMENT DE RETOUR 320

III — REFIGURATION **321**

1. *HUMEUR* 322
2. MONDE 323

IV — L'ŒUVRE COMME MODELE **324**

1. KANT. *LE PROBLEME DE LA SINGULARITE* 324
2. PERFORMATIVITE : UNE HYPOTHESE DE RECHERCHE ET DEUX LIEUX D'INVESTIGATION 325

CHAPITRE II

I — UNE THEORIE DE LA REFERENCE METAPHORIQUE **327**

1. DEPASSER LE STRUCTURALISME 328
   a) Nothorp Frye : une performativité cachée *329*
   b) Nelson Goodman : encadrer la performativité *330*
2. LA REFERENCE METAPHORIQUE 332

II — CE QUI PRECEDE LA METAPHORE. LA « VEHEMENCE » DE LA METAPHORE333

1. LE « VOIR COMME ».
UNE SUGGESTION WITTGENSTEINIENNE, SA REPRISE BACHELARDIENNE ... 334

2. MODELES. ENTRE MAX BLACK ET DONALD SCHON ... 336

III — LA DIMENSION PERFORMATIVE DU « VOIR COMME » ... 338

CHAPITRE III
I — UNE THEORIE DU TEMPS RACONTE ... 342

1. LA METAPHORE CHEZ RICŒUR : UNE PERFORMATIVITE EN TERMES NARRATIFS ... 342
a) Mimesis II-Configuration : l'intrigue comme opération ... 343
b) Mimésis I-Préfiguration : au-delà de Heidegger ... 343
c) Mimésis III - Refiguration : la confrontation avec Gadamer (1/3) ... 344

2. UN CERCLE VICIEUX ? LA CONTRIBUTION DE WHILELM SCHAPP ... 345

II — ARTICULER LE TEMPS RACONTE ... 346

1. LA SAILLIE FICTIONNELLE DE L'HISTOIRE. UNE RELECTURE DE HAYDEN WHITE ... 346

2. LA SAILLIE HISTORIQUE DU RECIT FICTIF :
LA RACINE DE LA PERFORMATIVITE NARRATIVE ... 347

III — « METTRE SOUS LES YEUX » : UN POUVOIR PERFORMATIF ... 350

1. UNE ESTHETIQUE DE LA RECEPTION ELARGIE. LA COMPARAISON AVEC GADAMER (3/3) ... 350

2. « RENDRE LE DU AUX MORTS ». LA PERFORMATIVITE NARRATIVE A L'ŒUVRE ... 352

3. « FAIRE PAROLE AUPRES DE L'EXPERIENCE ». QUELQUES CONCLUSIONS PROVISOIRES ... 353

PARTIE II
L'ESTHETIQUE RICŒURIENNE : IMAGINATION ET PERFORMATIVITE

CHAPITRE IV
I — IMAGE ET IMAGINATION ... 361

1. L'IMAGINATION EN FRANCE. DEUX VOIES DE L'ESTHETIQUE PHENOMENOLOGIQUE ... 361

2. LA VOIE RICŒURIENNE VERS L'IMAGINATION. HUSSERL AU-DELA DE HUSSERL (L'IMAGINATION – LECTURES ON IMAGINATION, 1975) ... 363
a) L'imagination à l'épreuve de l'image. Ryle ... 367
b) L'imagination à l'épreuve de l'image. Sartre ... 368

3. L'IMAGINATION COMME PRODUCTION DE FICTIONS ... 370
a) Fictions verbales ... 371
b) L'œuvre ... 372
c) L'œuvre en jeu ... 373

II — IMAGINER L'ACTION ? ... 375

1. IDEOLOGIE ET UTOPIE ... 375

a) La racine imaginative du politique *375*
b) Conscience imaginative *377*

2. LE MODELE DU TEXTE 379
c) L'action sensée comme un texte *380*
d) L'action sensée comme un texte : la place de l'imagination *381*
e) L'action comme texte : situer l'imagination, en voir les limites *383*

3. UN FONDEMENT INACCESSIBLE. LA RÜCKFRAGE 384

III — UNE PRODUCTIVITE PLUS ORIGINELLE 385

1. SYMBOLE 385
a) Symbole et expressivité *385*
b) Symbole et polysémie *387*

2. LANGAGE ORDINAIRE 388
a) Une idée différente de la productivité *388*
b) Dire et faire *389*

CHAPITRE V
I — AU LIEU D'UNE HISTOIRE DE LA NOTION DE « PERFORMATIF » 391

1. AUSTIN, BUTLER. OU DU PERFORMATIF VERS LA PERFORMANCE (1/2) 392

2. AUSTIN, DERRIDA, BUTLER. OU DU PERFORMATIF VERS LA PERFORMANCE (2/2) 393

II — L'IDENTITE SANS EXPRESSION :
RICŒUR A L'EPREUVE DU PERFORMATIF 395

1. IDENTITE NARRATIVE, IDENTITE PERFORMATIVE : UNE RENCONTRE PROBLEMATIQUE 396

2. IDENTITE NARRATIVE, IDENTITE PERFORMATIVE : LA *MIMESIS* 397

3. IDENTITE NARRATIVE, IDENTITE PERFORMATIVE :
DEUX IDEES DE PERFORMATIF ET LA QUESTION DU SIGNE 398

III — SIGNE, TEXTE, PERFORMANCE : HYPOTHESE D'UNE INTEGRATION 400

1. COMPRENDRE UNE PERFORMANCE. COMPRENDRE UN TEXTE 401

2. LE SIGNE COMME PROBLEME 403

3. UN PROBLEME D'INTERPRETATION ? AVEC RICŒUR, AU-DELA DE RICŒUR 404
a) L'universalité de l'herméneutique *404*
b) L'herméneutique comme pratique restreinte *405*

4. « BETWIXT AND BETWEEN » 407
a) Une critique a posteriori *409*
b) Rétablir le sens *410*
a) Herméneutique performative et performance *412*

CONCLUSION 432
BIBLIOGRAFIA – BIBLIOGRAPHIE 441

INTRODUCTION
L'ESTHETIQUE CHEZ PAUL RICŒUR

LA QUESTION ESTHETIQUE CHEZ RICŒUR

La réflexion ricœurienne n'a jamais été traditionnellement associée à la thématisation des questions liées à l'esthétique philosophique. Présenter une recherche qui souhaite explicitement s'inscrire dans ce domaine est donc une entreprise qui doit avant tout composer avec l'absence manifeste d'un ouvrage de Ricœur (ou d'une partie de celui-ci) qui y soit consacré :[1] la formulation d'une théorie de la perception, tout comme la discussion d'un système de catégories adapté à la thématisation de l'objet artistique – lignes fondamentales pour l'articulation d'une esthétique philosophique – ne sont pas des thèmes prédominants dans la réflexion du penseur français : la *volonté, l'interprétation,* la *référence* linguistique, *l'anthropologie* sont les questions prédominantes dans son parcours de pensée.
Cela étant dit, il convient toutefois de noter qu'une lecture continue du *corpus* ricœurien présente une donnée légèrement différente par rapport au rejet net d'une esthétique. Certes, cette dernière est explicitement absente, mais certaines de ses questions fondamentales apparaissent dans les articulations de la réflexion du penseur de Valence, les nourrissant. Ainsi, à titre d'exemple, il convient de rappeler que c'est une réflexion sur le « tragique » qui accompagne la prise de position ricœurienne sur l'impossibilité de structurer une méditation autour de l'essence de l'action malveillante dans *Finitude et culpabilité* et dans ses reprises dans *Le conflit des interprétations ;* de même, c'est une réflexion sur la notion de « symbole » qui structure la première hypothèse d'une herméneutique en conflit ; dans *Soi comme autre,* plusieurs années plus tard, l'auteur proposera même une reprise des réflexions merleau-pontiennes autour de la notion de « chair » et de « propre-corporéité » pour fonder ses intuitions sur la dialectique entre identité (*idem)* et altérité (*ipse)* ; *Autour de la psychanalyse,* il proposera un véritable examen avec l'expérience de l'œuvre d'art ; enfin, il convient de rappeler qu'au centre de sa réflexion, Ricœur place la grande réélaboration du concept de « mimésis » - concept incontestablement central dans la tradition esthétique occidentale.
En résumé, nous pourrions alors nous risquer à dire que le lecteur de la page ricœurienne se trouve face à une situation particulière s'il souhaite s'interroger sur la présence d'une esthétique. Cette dernière serait en effet caractérisée par un double standard : à la fois elle ne serait pas présente de manière explicite, mais on la retrouverait à tous les moments fondamentaux de la réflexion philosophique de l'auteur.
C'est précisément en raison de cette situation que nous avons décidé de souligner qu'une théorie ricœurienne de l'esthétique est avant tout une *question* : un problème, en fait, car elle est omniprésente – du moins dans les lieux fondamentaux de la réflexion ricœurienne – sans jamais apparaître comme un thème explicite de réflexion ; limitée à quelques brèves allusions *en passant (*et généralement péjoratives), à la reprise des thèses de *l'École de Constance* et, enfin, à servir de titre – certainement pas choisi par Ricœur – à certaines interviews accordées très tardivement, à la fin de la rédaction de toutes ses œuvres majeures.

[1] Nous reprenons ce point en particulier à partir du résumé proposé par E. Franzini, *Estetica e filosofia dell'arte,* Guerini e Associati, Milano 1999, p. 1-65.

Face à cette situation peu réconfortante, la question de recherche ne pouvait être qu'une seule : *pourquoi ?* Pourquoi, en effet, maintenir une ambiguïté substantielle face à la structuration d'une réflexion ouvertement esthétique ?
La première partie de ce travail de recherche sera donc consacrée à la réponse à cette question, en présentant une manière possible de comprendre une pensée de l'esthétique dans les réflexions du penseur de Valence et en tirant parti de ce qui avait déjà été produit sur le sujet par certains critiques, manifestement sensibles à cette absence, bien que presque jamais intéressés à la thématiser explicitement.
En effet, une toute première sensibilité à quelque chose comme une question esthétique dans l'œuvre de Ricœur pourrait être proposée sous la forme d'une reconnaissance de la manière dont l'auteur traite le thème de la corporéité et de la chair. Une telle approche pourrait en effet trouver un écho fort dans toute la partie de la réflexion esthétique occidentale qui, depuis Baumgarten, entendait celle-ci avant tout comme une réflexion sur la perception et sa logique.
Le thème, en soi, semblait d'ailleurs particulièrement urgent dans les études critiques ricœuriennes, qui ont récemment tenté de faire émerger une thématique toujours considérée comme centrale pour la tradition phénoménologique, dont Ricœur était issu et qu'il avait contribué à faire connaître en France. De cette manière, la première des deux déclinaisons fondamentales de l'esthétique philosophique moderne aurait pu trouver un point de contact avec les axes de recherche récents de la critique, en s'appuyant par exemple sur les analyses de Richard Kearney sur la question de la corporéité chez Ricœur, reprises ensuite dans le volume collectif édité par Robert Savage et enfin développées en Italie par Sebastiano Galanti Grollo.[2] À côté de cet enthousiasme légitime, il faut toutefois noter qu'il est également destiné à subir un inévitable recadrage. En effet, une lecture plus attentive de ces études critiques montre que la résonance avec la tradition de l'esthétique philosophique moderne est plus apparente que réelle. Le thème même de la corporéité, bien que présent chez Ricœur et directement étudié dans *Le volontaire et l'involontaire,*[3] restait secondaire par rapport à l'économie globale de la réflexion ricœurienne et était traité précisément de manière à prendre ses distances par rapport à cette première ligne de réflexion esthétique – puis phénoménologique – qui visait à développer une rationalité propre à l'élément perceptif et un sens déjà structuré au niveau du don antépédicatif de l'expérience. Nous verrons, dans le quatrième chapitre de cet ouvrage, dans quelle mesure et pourquoi Ricœur est réfractaire à intégrer une réflexion de ce type dans son économie de pensée (cf. *infra* §4.1), même si, d'ailleurs, il suffirait ici de rappeler cette célèbre déclaration de principe que l'auteur formulait dans son *Reflexion faite. Autobiographie intellectuelle :* « En prolongeant et en élargissant l'analyse eidétique selon Husserl, j'avais l'ambition, non dénuée de naïveté, de fournir une contrepartie, dans l'ordre pratique à *la Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty ».[4] Dès le début, les analyses ricœuriennes ne s'intéressaient donc

[2] Nous nous référons ici, dans l'ordre, à R. Kearney, *Ricœur's Wager of Flesh: Between Phenomenology and Hermeneutics,* dans R. Savage (éd.), *Paul Ricoeur in the Age of Hermeneutical Reason: Poetics, Praxis, and Critique,* Lexington Books, Lanham 2015, pp. 122-129 ; R. Kearney, *Thinking the Flesh with Paul Ricœur,* dans S. Davidson et M.-A. Vallée, *Hermeneutics and Phenomenology in Paul Ricœur: Between Text and Phenomenon,* Springer, Cham 2016, pp. 31-40 ; et R. Kearney, « Between Flesh and Text: Ricœur's Carnal Hermeneutics », dans *Eco-Ethica,* 5, (2016), pp. 219-231) ; au recueil proposé plus récemment par R. Savage (sous la direction de) ; *Paul Ricœur and The Lived Body,* Lextington Books, Lanham 2020 ; et enfin à la systématisation proposée par S. Galanti Grollo, *L'alterità della carne. Il tema del corpo nel pensiero di Paul Ricœur,* Quodlibet, Bologne 2021. Ce point sera repris dans le cinquième chapitre de cet ouvrage, afin de montrer l'impossibilité d'y fonder une esthétique : la production ricœurienne sur la corporéité serait trop fragmentaire et, comme nous le dirons dans le corps du texte, trop soucieuse de se distancier d'une phénoménologie de la perception.
[3] P. Ricœur, *Le volontaire et l'involontaire,* Aubier, Paris 2017.
[4] P. Ricoeur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle,* Points, Paris 2021.

pas à ce qui constituait le centre d'intérêt d'une grande partie de l'esthétique phénoménologique française : le perçu et, avec lui, les modes (corporels) du perçu.

Cela ne signifie toutefois pas que le thème de la corporéité ne puisse en aucun cas être pris en compte comme toile de fond problématique pour structurer une réflexion esthétique chez Ricœur : sa réapparition dans un lieu aussi important que la dixième étude de *Soi comme autre* laisse plutôt entendre qu'elle doit néanmoins rester l'une des pistes susceptibles de susciter la réflexion critique, même s'il est certain que Ricœur ne propose pas d'esthétique comprise en soi comme *pensée de la perception*. Nous reviendrons également sur ce thème à la fin de notre travail, dans la dernière partie du cinquième chapitre et dans la conclusion générale (cf. *infra* §5.3, n. 49).

Au départ, donc, précisément pour les raisons que nous venons d'énumérer, nous devons d'emblée préciser que notre recherche ne s'attardera pas systématiquement sur la seule tangence apparente entre la pensée ricœurienne et une esthétique entendue principalement comme théorie de la perception. Nous devons en effet souligner que l'étude de la présence du thème de la corporéité n'est en aucun cas le seul moyen d'approfondir la structuration de ce que l'on pourrait appeler une question esthétique ricœurienne.

Parallèlement à cela – et de manière beaucoup plus explicite –, nous pouvons en effet constater qu'une autre partie de la réflexion critique s'efforce de retrouver une pensée de l'esthétique chez Ricœur en sollicitant son analyse omniprésente sur la question de l'imagination, thème également central pour la réflexion esthétique occidentale et française en particulier. Bien qu'elle ne soit jamais systématique, cette pensée traverse les passages clés des textes publiés de Ricœur – comme le soulignait déjà Jean-Luc Amalric en 2013 – et est aujourd'hui accessible aux lecteurs sous une forme organique, grâce à la publication posthume des cours sur l'imagination donnés à Chicago en 1975.[5]

La théorie ricœurienne de l'imagination fait ainsi écho à de nombreux thèmes classiques de l'esthétique philosophique : la thématisation spécifique de la créativité poétique et narrative, la théorie de l'imitation, une certaine discussion d'un système catégoriel pour l'expérience esthétique, la relation entre « image » et « imagination », ainsi que ses implications éthico-politiques, comme l'ont ensuite explicité définitivement les *Conférences sur l'idéologie et l'utopie* données également en 1975 sous forme de cycle de cours à l'Université de Chicago.

Pourtant, malgré la présence de ces pistes très prometteuses, il faut immédiatement noter que toutes les études critiques que nous venons de citer sont, d'une certaine manière, aussi enthousiastes quant à la présence organique d'une théorie ricœurienne de l'imagination que réticentes à l'aborder en termes de véritable « réflexion esthétique ». Probablement, dans ces textes, le fait que Ricœur lui-même, malgré la tangence évidente de ces thèmes avec une réflexion esthétique, n'ait jamais parlé d'« esthétique » pour les introduire pèse trop lourd. De cette manière, la critique semble également contrainte de se conformer à cette interdiction, dans le but de respecter la nature de la démarche philosophique ricœurienne, toujours très attentive à expliciter ses références historico-philosophiques et

[5] P. Ricœur, *L'imagination,* Seuil, Paris 2024. L'histoire éditoriale du texte est retracée en détail dans la préface rédigée par le traducteur français du cours, Jean-Luc Amalric (J.-L. Amalric, *Préface à l'édition française,* dans P. Ricœur, *L'imagination,* cit., pp. 7-15). Nous nous limiterons donc à en rapporter les passages essentiels. *L'imagination* est le premier cours de Ricœur publié à titre posthume. Il s'agit de la traduction française d'une série de cours dispensés en anglais à Chicago en 1975, dont l'édition est aujourd'hui contenue dans P. Ricœur, *Lectures on imagination,* The University of Chicago Press, Chicago 2024. L'importance de la publication de ce cours est immense, car elle confirme une utilisation ricœurienne omniprésente, mais jamais directement thématisée jusqu'à présent, de la notion d'imagination (reconstituée dans J. L. Amalric, *L'imagination vive : une genèse de la philosophie ricœurienne de l'imagination,* Hermann, Paris 2013). En outre, elle complète la seule autre étude thématique ricœurienne sur l'imagination, qui s'intéresse principalement à ses implications sociales et qui contient l'autre cours donné par l'auteur en 1975 à Chicago, *Lectures on Ideology and Utopia (*P. Ricœur, *L'ideologie et l'utopie,* Points, Paris 1994).

donc à montrer les traditions et de pensée dans lesquelles s'inscrivent ses problématiques ; traditions parmi lesquelles celles de l'esthétique restent tout à fait marginales.

6C'est d'ailleurs surtout *l'utilisation* de cette théorie qui est au centre de la réflexion critique, à l'exception de la tentative de restitution du diktat ricœurien opérée par Amalric ; une utilisation qui, justement, ne semble en aucune façon vouloir ouvrir un cadre esthétique à la théorie de l'imagination : ainsi, même une analyse qui pouvait effleurer des notions nettement esthétiques telles que celles de « créativité » ou d'« imitation » est en fait intégrée dans des discussions plus larges sur la capacité référentielle du langage et, à travers celle-ci, dans la perspective herméneutique bien connue de l'auteur, qui n'est pas explicitement liée à une proposition d'esthétique-herméneutique. Là où une réflexion sur l'imagination était suivie dans sa capacité à transformer l'imaginaire sociopolitique, c'est ce dernier qui se retrouvait au centre de la scène des études critiques et non une réflexion plus large sur les tangences entre « l'esthétique » et « le politique ». Probablement encore au nom du fait que Ricœur ne parle pas explicitement d'« esthétique », les études critiques elles-mêmes évitent de poser la question des relations entre imagination et imaginaire social en termes de tangence entre le « politique » et l'« esthétique », comme il aurait été légitime de le faire.

Dans ce panorama, la question des relations entre imagination et image et, plus généralement, le positionnement de la question de l'image dans la réflexion ricœurienne méritent un discours à part entière. En effet, c'est précisément dans le développement de cette voie de recherche que nous devons compter l'étude la plus systématique de la question esthétique chez Ricœur, menée il y a quelques années par Samuel Lelièvre dans sa thèse de doctorat et aujourd'hui disponible sous la forme de plusieurs articles scientifiques importants.**7**

Dans cette étude, l'auteur s'est en effet attaché à réaffirmer l'absence d'une esthétique ricœurienne, développant à sa place ce qu'il considère comme une approche beaucoup plus réaliste de la réflexion de Ricœur sur le sujet : la reconstruction d'un « traitement ricœurien de l'esthétique ». Ainsi, pour le chercheur, il ne s'agissait pas d'admettre l'existence d'une pensée esthétique dans la réflexion ricœurienne, mais de montrer comment sa célèbre proposition herméneutique – basée sur la dialectique « expliquer/comprendre » – pouvait s'appliquer aux questions esthétiques qui peuvent émerger à partir de la lecture des textes de Ricœur. Au-delà de la proposition elle-même, qui respecte essentiellement la démarche médiatrice propre au penseur de Valence, c'est toutefois sa conclusion qui est la plus intéressante : l'étude de Lelièvre se terminait en effet sur la possibilité de thématiser une véritable phénoménologie *de l'image* ricœurienne, possible dans le cadre d'une approche plus générale de l'imagination et déclinable en fonction de la relation avec d'autres notions ricœuriennes bien connues : les symboles et les traces, avant tout. En d'autres termes, même si l'élaboration d'une esthétique devait rester une tâche impossible, il était en revanche possible de suggérer que son traitement puisse suivre la méthodologie ricœurienne *lorsqu'il s'agissait de thématiser la structure phénoménologique de l'image et de l'imagination.*

---

[6] J.-L. Amalric, *Vers une théorie générale de l'imagination,* dans P. Ricoeur, *L'imagination,* Seuil, Paris 2024, pp. 477-521.

[7] Les développements de la thèse, qui développent un cadre cohérent de la proposition de Lelièvre, sont aujourd'hui repris dans S. Lelièvre, « Lecture, esthétique, et refiguration dans l'herméneutique ricœurienne », dans *Methodos, Savoirs et textes,* 20, (2020) ; puis dans S. Lelièvre, « La philosophie ricœurienne de l'esthétique entre poétique et éthique », *Etudes Ricœuriennes / Ricoeur Studies,* 7 (2), (2016), pp. 43-73 ; S. Lelièvre, « Cinéma et imaginaire social en venant de Ricoeur », *Études Ricœuriennes / Ricoeur Studies,* 5 (2), (2014), pp. 81-104 ; encore dans S. Lelièvre, « Langage, imagination, et référence. Ricoeur lecteur de Wittgenstein et Goodman », *Études Ricœuriennes / Ricoeur Studies,* 5 (1), (2014), pp. 49-66 ; et bien sûr, dans ce que nous considérons comme le plus important de tous au niveau de l'orientation de la recherche, S. Lelièvre, « Une philosophie ricœurienne de l'image », dans *Studia Phaenomenologica* 23, (2023), pp.245-267.

On admettait ainsi que la thématisation de ces questions – image et imagination – devait être *de facto* le point central de l'articulation d'une question esthétique dans l'ouvrage de Ricœur : méthodologiquement, elles devaient permettre de faire émerger, sinon une esthétique, du moins une approche ricœurienne des thèmes liés à l'esthétique philosophique.

L'approche que Lelièvre a eu le mérite de systématiser dans ses recherches n'est d'ailleurs pas étrangère. En effet, depuis plusieurs décennies déjà, on pouvait observer, surtout dans le panorama philosophique italien, une sensibilité explicite pour les lectures esthétiques de la proposition philosophique de Ricœur. Il convient donc de reconnaître non seulement un intérêt précoce pour le penseur d'outre-Alpes – attesté par les premières études de Brezzi, Jervolino, Melchiorre et Renzi –, mais aussi un approfondissement explicite de sa dimension esthétique[8]. C'est dans cette perspective que s'inscrivent, par exemple, les travaux récents de Rita Messori et Alberto Martinengo, qui développent la question en la ramenant à la thématisation des relations entre le mot et l'image. Si l'on pouvait donc parler d'esthétique ricœurienne, observaient-ils, cela n'aurait été possible que dans les termes que Lelièvre aurait ensuite bien systématisés dans ses recherches : à savoir, les termes de la transformation entre le mot et l'image, de la définition de ce qu'était une « image verbale » ou du sens à attribuer à l'idée que le texte « met sous les yeux » ce à quoi il se réfère. Ce n'est pas un hasard si l'une des références fondamentales pour les analyses de Martinengo reste la comparaison possible entre la célèbre expérience du « voir comme » métaphorique et la théorie de l'« imagetext » de Mitchell.[9]

Malgré la plus grande efficacité de cette ligne de recherche, nous pensons toutefois qu'elle se heurte à certaines difficultés difficiles à contourner. Dans cette perspective, il ne semble en effet pas possible de thématiser *pourquoi*

---

[8] L'histoire de la réception de Ricœur en Italie est longue et géographiquement répartie autour de quatre centres culturels principaux : l'Université de Milan, l'Université catholique du Sacré-Cœur de Milan, l'Université « La Sapienza » de Rome et l'Institut d'études philosophiques de Naples. Si, dès les années 60 du siècle dernier, ce sont les trois premiers centres qui structurent une première réception tant en ce qui concerne la production critique que les activités de congrès de l'auteur (F. Brezzi, *Filosofia e interpretazione. Saggio sull'ermeneutica restauratrice di Paul Ricœur,* Il Mulino, Bologna 1969), c'est ce dernier qui dictera la ligne réceptive à partir des années 70-80, notamment grâce à la figure de Domenico Jervolino. Il est donc intéressant de noter la réception des *thèmes* abordés par le penseur français, qui saisissent certains points fondamentaux de sa propre production. Ainsi, on peut remarquer qu'Emilio Renzi, dans le contexte philosophique milanais, mettra initialement l'accent sur la confrontation ricœurienne avec la psychanalyse freudienne (Renzi est en effet l'auteur de la première traduction italienne de *Della interpretazione. Saggio su Freud* en 1966, un an seulement après la publication française), comme le montrent certains articles importants parus dans *Aut Aut (*par exemple E. Renzi, « Freud e Ricœur », dans *Aut Aut,* 98, (1967), pp. 7-51). Tout aussi remarquable est la réception milanaise catholique du penseur, qui trouve en Virgilio Melchiorre le premier traducteur italien du deuxième tome de *Filosofia della volontà* (1970) et l'intérêt pour la question du mal dans une pensée philosophique en dialogue avec la pensée religieuse. Grâce à cette première sensibilité ricœurienne de la pensée catholique milanaise et aux célèbres colloques organisés par Enrico Castelli à l'université « La Sapienza », ce qui sera ensuite le grand succès de la philosophie de l'auteur français au sein de cette partie du catholicisme post-Concile Vatican II intéressée par une ouverture vers la philosophie de tradition moderne (par exemple, mentionnée dans Théodore F. Geraets, *Présentation,* dans D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricœur,* Generoso Procaccini editore, Napoli 1993, pp. 11-12) et dont Francesca Brezzi est aujourd'hui l'héritière (par exemple avec F. Brezzi, *Ricœur : interpretare la fede,* EMP, Padova 1999). Le point décisif pour fixer la réception de Ricœur en Italie est toutefois la lecture magistrale qu'en fera Domenico Jervolino, qui déplacera l'attention critique sur la question de la subjectivité comme fil conducteur de la réflexion ricœurienne et, en particulier, sur la notion de « cogito *blessé* » (*cogito blessé)*, ce qui sera d'ailleurs reconnu par Ricœur lui-même (dans D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricœur,* cit. ; et P. Ricœur, *Préface,* dans *Ibid.*, pp. 7-10). Une histoire complète de la réception ricœurienne en Italie, avec ces références et d'autres (on pense par exemple à la reprise de Ricœur par Carlo Sini dans *Ricœur e la sfida semiologica* ou à la place que lui accorde Maurizio Ferraris dans sa célèbre *Storia dell'ermeneutica)*, est contenue dans V. Busacchi, « Ricezione di Paul Ricœur in Italia. L'opera di Domenico Jervolino e il ruolo dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli », dans *Critical Hermeneutics,* 2, (2018), pp. 91-133.

[9] Dans ce sens, rappelons alors le travail de R. Messori, *«* Paul Ricœur e i paradossi dell'estetica », dans *Studi di Estetica,* 22, (2000), pp. 113-134 ; puis l'édition de P. Ricoeur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine,* Aesthetica Preprint, Palerme 2002 ; et enfin les deux volumes sur la relation avec Dufrenne, Merleau-Ponty et Maldiney (dans R. Messori, *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne,* Aesthetica Preprint, Palerme 2011 ; et R. Messori, *Poetiche del sensibile. Les mots et les phénomènes entre expérience esthétique et figuration,* Quodlibet, Bologne 2013). Nous citons ensuite l'analyse effectuée par Martinengo sur la théorie de la métaphore ricœurienne, puis ses développements, au-delà de Ricœur, dans le sens d'une herméneutique de l'image (dans A. Martinengo, *Filosofie della metafora,* Guerini e Associati, Milan 2016 ; et A. Martinengo, *Prospettive sull'ermeneutica dell'immagine,* Quodlibet, Bologne 2021). La référence à Mitchell est quant à elle contenue dans A. Martinengo*, «* Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione », dans *La Deleuziana*, 0, (2014), pp. 30-43, et est tirée de W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.

Ricœur reste essentiellement réticent à s'ouvrir véritablement à une réflexion esthétique. La présence explicite d'une théorie de l'imagination, ainsi que la déduction qui en découle d'une théorie de l'image *et* d'une théorie du rapport entre le mot et l'image, ne constituent pas en soi une véritable réponse à la question de savoir pourquoi toutes ces théories ne sont pas interrogées dans l' ux termes de la structuration d'une esthétique. En fait, ce terme n'apparaît pas de manière thématique ni dans *L'imagination* ni dans *les Conférences,* ce qui nous oblige à déclarer qu'au fond, il est simplement *probable* qu'une esthétique ricœurienne puisse se rassembler autour d'une thématisation de ce qu'est et de la fonction de l'imagination et de ses produits.

Mais ce n'est pas tout. *L'imagination* montre en effet clairement qu'une théorie de l'imagination ne peut en aucun cas se réduire à celle de ses produits – les images en premier lieu –,[10] mais doit plutôt en saisir et en thématiser l'aspect proprement productif et processuel. En ce sens, donc, une enquête sur l'esthétique ricœurienne ne risquerait pas de s'égarer tant qu'elle place au centre la question de l'imagination, mais plutôt lorsqu'elle se concentre trop sur ce pouvoir de production *d'images.* Ainsi, il nous semble pouvoir affirmer dès à présent non pas tant l'inexactitude *tout court* d'une esthétique ricœurienne basée sur la thématisation des relations image-langage, mais plutôt son *caractère restrictif,* car elle serait incapable de donner la priorité à ce qui apparaît comme le véritable centre de l'analyse de l'imagination : *sa capacité productive en tant que telle,* plutôt que ses produits.

Compte tenu de ce qui précède, le présent travail de recherche part donc d'une hypothèse différente, qui vise à dissocier la thématisation d'une esthétique ricœurienne de la thématisation de produits d'ordre visuel, pour l'ancrer dans la question plus large de la productivité – du *faire lui-même*, en somme. Pour mettre en évidence les traits d'une esthétique ricœurienne, nous aborderons donc tout d'abord la productivité du langage – dans sa forme poétique et narrative –, mais aussi celle de l'expérience, capable d'évoquer le langage adéquat pour en expliciter les liens. Pour cette raison, la recherche se déroulera à deux niveaux : tout d'abord, dans le premier chapitre, nous analyserons les deux seuls textes dans lesquels le mot *« esthétique »* apparaît explicitement comme objet thématique (cf. *infra* chap. 1). Bien qu'il ne s'agisse pas d'un traitement systématique – puisqu'il s'agit d'entretiens –, ils offriront une cartographie de la manière dont Ricœur entend aborder cette question et indiqueront les endroits où en retracer les contours, ainsi que leur cadre plus général dans un horizon de recherche principalement intéressé par la thématisation de la structure signifiante de l'œuvre. De cette manière, sur le plan méthodologique, nous souhaitons donc éviter une approche qui ferait *d'un seul* élément de la réflexion philosophique ricœurienne – plus ou moins proche de certains thèmes de la tradition esthétique – le candidat autour duquel rassembler la question esthétique dans l'œuvre de Ricœur, préférant nous concentrer sur ce que *l'auteur lui-même* indique comme étant les thèmes les plus proches d'une interrogation sur l'esthétique. Il ne s'agira donc pas tant de relever ce que Ricœur *dit explicitement* lorsqu'il parle d'esthétique – peu de choses, comme nous l'avons vu – mais ce que Ricœur *fait,* c'est-à-dire quels moments de sa production il évoque. *La métaphore vivante* et *Temps et récit* constitueront ainsi les ouvrages de référence dans lesquels rechercher cette interrogation, orientant préalablement notre analyse.

---

[10] P. Ricœur, *L'imagination,* cit., pp. 303-399. Comme Amalric tient à le souligner, la rédaction du cours de 1975 est en effet précédée d'une réflexion approfondie, entre 1973 et 1974, sur le statut de la notion d'« imagination » à la lumière de celle d'« image » qui « ne peut commencer que par un bilan des difficultés » (J.-L. Amalric, *Préface à l'édition française,* cit., pp. 9-10 ; et P. Ricœur, *Recherches phénoménologiques sur l'imaginaire,* dans P. Ricœur, *L'imagination,* cit., pp. 401-428, en particulier p. 403). Le cours a été donné au *Centre d'histoire des sciences et des doctrines* de *la rue Parmentier,* d'où il sera également appelé *« Séminaire de la rue* Parmentier ». Il est aujourd'hui disponible en anglais et en français à la fin du cours sur l'imagination de 1975, mais il était déjà disponible en italien depuis 2011 grâce à la traduction et à l'édition de Messori (dans R. Messori, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine,* cit.).

D'ailleurs – et nous en arrivons au deuxième niveau d'analyse (cf. *infra* §1.4.3) – nous ne cacherons pas le fait que deux entretiens seulement ne peuvent pas traiter de manière exhaustive la complexité mise en lumière par la thématisation d'une question esthétique ricœurienne. *La métaphore vivante et Le temps et le récit* sont en effet des ouvrages trop stratifiés et complexes pour qu'une simple référence à ceux-ci puisse épuiser les problématiques liées à la redécouverte des contours d'une esthétique. Si tel était le cas, où se trouveraient donc ces derniers ? Dans la reprise de l'esthétique analytique goodmanienne opérée dans le chapitre sept de *La métaphore vivante ?* Ou dans l'hypothèse même d'une référence de second degré ? Dans le développement original d'une théorie de *la mimésis ?* Ou plutôt dans la reprise des esthétiques issues de la réception de Jauss et d'Iser ? La liste des candidats pourrait être vraiment trop longue et, par conséquent, la seule référence aux deux ouvrages centraux de la production ricœurienne est trop vague.

Pour remédier à ce problème, il nous a donc semblé approprié de formuler une hypothèse de recherche que nous pourrions qualifier *d'heuristique* et qui nous permettra de mieux préciser l'idée d'une question esthétique ricœurienne articulée autour de l'idée de « productivité » du langage et de l'expérience. L'idée que nous développerons donc – surtout dans les deuxième et troisième chapitres – sera de nous demander dans quelle mesure on peut parler d'une *performativité* de l'énonciation métaphorique et du récit.

L'avantage que nous tirons de l'introduction d'une telle idée concerne avant tout ce qui pourrait en réalité apparaître comme sa principale faiblesse : une certaine étrangeté par rapport à la page ricœurienne. En effet, bien qu'elle soit explicitement présente, comme nous le verrons (cf. *infra* §4.3.2 et § 5.2), à travers une reprise de la réflexion pragmatique d'Austin, la performativité de l'énoncé est une intuition qui est essentiellement absente de la réflexion sur la métaphore et le récit. C'est précisément pour cette raison, cependant, qu'elle nous donnera l'occasion de l'utiliser comme un outil d'investigation essentiellement neutre, sans nous être préalablement engagés dans la tâche de retrouver une notion de la pensée ricœurienne – référence de second degré, imagination productive, image, etc. – qui, bien qu'elle soit peut-être effectivement essentielle à la structuration d'une esthétique, nous savons déjà que Ricœur la gère et l'articule d'une manière déclarée non esthétique.

Outre ce premier avantage général, l'introduction de cette notion présente, selon nous, au moins un autre avantage directement lié à l'une de ses caractéristiques propres : la possibilité d'entrevoir la dimension intersubjective et contextuelle dans laquelle s'inscrirait également la production artistique pour Ricœur.

En effet, dans la mesure où nous nous laisserions guider par d'autres notions qui pourraient certainement structurer de manière profitable cette idée de productivité linguistique et expérientielle – comme celles de référence de second degré ou d'imagination productive –, nous saisirions certainement l'aspect qui concerne l'idée d'une *production de nouveauté* dont le langage est capable : la métaphore nous fait voir une similitude *inédite* entre les choses, tout comme le récit nous permet de le faire en associant des événements différents.[11] Cependant, ce faisant, on ne mettrait pas suffisamment en évidence ce qui apparaîtra peu à peu comme étant également pour Ricœur l'aspect fondamental de cette productivité linguistique, artistique et, en définitive, esthétique : l'aspect *intersubjectif* qui structure cette émergence d'une nouveauté, qui nécessite une implication structurelle de ses utilisateurs et qu'une esthétique du

[11] Nous nous référons ici à la sixième étude emblématique de *La métaphore vive* sur la question de la similitude et à l'introduction de *mimesis* II dans *Temps et récit (*P. Ricœur, *La métaphore vive,* Seuil, Paris 1975, p. 221-273 ; et P. Ricœur, *Temps et récit I,* Jaca Book, Milan 2023, pp. 101-109.

performatif semble, en définitive, prendre davantage en compte qu'une réflexion sur la notion de référence ne peut le faire, du moins à première vue.

À travers ce parcours, nous en viendrons donc à thématiser, au cœur du troisième chapitre (cf. *infra* §3.2.2 et §3.3.1), *pourquoi* la page ricœurienne ne semble pas explicitement dessiner les contours d'une esthétique. Il apparaîtra en effet que cet aspect participatif n'est en réalité pas absent de l'œuvre ricœurienne et qu'il émerge surtout au seul endroit où le terme « esthétique » est utilisé au sens propre : celui de l'esthétique de la réception. Ici, Ricœur renvoie – selon sa manière habituelle de procéder – au lieu d'origine de l'élaboration de cette sensibilité, à savoir les recherches de Jauss et Iser sur la réception comme moment fondamental de l'expérience esthétique. Ce faisant, nous voudrions toutefois soutenir qu'il est en fait contraint de s'adapter à *leur* utilisation du terme esthétique, essentiellement circonscrit à l'objet textuel et, plus précisément, au récit fictionnel. La piste de la performativité et, en particulier, l'accent mis sur l'aspect intersubjectif de la productivité linguistique nous permettront alors de mettre en évidence cette dualité : l'esthétique chez Ricœur apparaîtra à la fois absente et omniprésente car, limitée à une esthétique de la réception du texte littéraire sur le modèle de Jauss et Iser, elle ne trouverait sa justification qu'en relation avec celui-ci.

C'est ainsi que s'ouvrira la voie au dernier passage conceptuel que nous accomplirons dans la première partie de notre travail : l'ébauche effective d'une esthétique ricœurienne, qui pourrait trouver dans la notion de « performativité » une sorte d'élargissement des intuitions élaborées au sein d'une esthétique de la réception, essentiellement limitées à l'univers textuel et littéraire, mais applicables à l'expérience esthétique en général.

L'idée que nous présenterons donc, à titre de conclusion provisoire, sera celle de concevoir une esthétique ricœurienne sur le modèle de l'utilisation contemporaine de la catégorie de la performativité à partir de certaines contributions présentées dans le cadre d'une certaine réflexion narratologique :[12] fortement ancrée dans le don textuel, une esthétique ricœurienne se configurerait comme *applicable* à une expérience de l'œuvre comprise au sens large. D'une part, en effet, nous aimerions qu'elle puisse se rassembler autour de l'idée de l'émergence d'une nouveauté mise en évidence par les analyses sur la métaphore et le récit appliquées à l'œuvre d'art en général : nous expérimenterions une similitude inédite entre des éléments de l'expérience qui, autrement, ne pourraient pas coexister. L'œuvre nous suggérerait, en effet, la possibilité d'expérimenter le monde différemment, nous donnant la possibilité de thématiser à notre tour de nouvelles relations significatives dans notre expérience. D'autre part, nous voudrions toutefois souligner que ce processus n'est en aucun cas comparable à une sorte d'actualisation des intuitions originales de l'auteur. Au contraire, cela ne serait possible que *dans le cadre d'une série d'opérations d'interprétation et d'imagination* par lesquelles nous faisons face aux zones naturelles d'indétermination qui composent une œuvre : ces multiples endroits où il est possible d'imaginer de plusieurs façons une situation fictive, ou où le sens ne semble pas se donner de manière univoque, ou encore où l'auteur renonce à son omniscience en nous laissant la responsabilité de comprendre les faits racontés ou représentés. En d'autres termes, ces lieux de l'œuvre dont le sens coïncide avec *l'action* que nous accomplissons pour le saisir, se déterminant donc a *posteriori* et jamais en termes de réémergence de l'intention de l'auteur ou d'un refoulement, mais plutôt comme un devenir – une émergence *performative* de la nouveauté.

[12] Par exemple dans U. Berns, *Performativity,* dans P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier et W. Schmid (éd.) *Handbook of Narratology,* De Gruyter, Berlin 2014, pp. 677-691 ; U. Berns, « The Concept of Performativity in Narratology », dans *European Journal of English Studies,* 13 (1), (2009), pp. 93-108. Pour d'autres références, nous renvoyons à la discussion plus détaillée à la fin du troisième chapitre (cf. *infra* §3.3.3).

Sous-jacent à ce point tout à fait interne à la réflexion ricœurienne, il y aura cependant peut-être en jeu davantage que la simple esquisse des contours de son esthétique. En effet, en insistant sur cette double articulation de la performativité appliquée à une réflexion si attentive à la dimension linguistique et textuelle, nous pensons qu'il peut y avoir une marge pour penser de manière germinale ce que Paolo D'Angelo[13] considère comme *la seule façon* de structurer une esthétique sémiotique – une esthétique, c'est-à-dire, qui place au centre la dimension communicative de l'œuvre et de l'art : une esthétique, cependant, qui *ne* peut être structurée que dans la mesure où elle *ne* considère *pas* comme acquis le caractère symbolique de l'œuvre, mais le pose plutôt comme un point problématique. À cet égard, nous pensons donc qu'une interrogation esthétique de la philosophie de Ricœur, centrée sur l'idée d'une productivité linguistique et expérientielle, peut être instructive, en indiquant non seulement un moment où l'œuvre thématise non seulement un « s'adresser à... », son être particulier de structure signique, mais aussi et surtout le fait qu'elle pose *comme problématique* sa « valeur pour... », en la structurant comme une pratique intersubjective – en reposant, à chaque acte de jouissance, la question de savoir si elle « vaut vraiment pour... ».

LA QUESTION ESTHETIQUE A L'EPREUVE DU PERFORMATIF

Notre travail de recherche serait toutefois incomplet s'il n'abordait pas directement deux critiques importantes qui peuvent émerger concernant l'utilisation de la notion de « performatif » pour parler d'une esthétique ricœurienne. D'une part, en effet, un connaisseur de Ricœur pourrait observer que notre proposition de recherche ne se justifierait que comme une thématisation plus articulée de la théorie de l'imagination productive. D'autre part, un expert de la notion de « performatif » pourrait objecter que cette notion ne serait que partiellement applicable à l'approche philosophique de Ricœur : en particulier, les développements contemporains sur le « performatif », orientés principalement vers un cadre relevant des *études* dites *« performance studies »* plutôt que de la philosophie du langage, seraient trop éloignés des élaborations ricœuriennes. Une réponse possible à ces deux objections sera donc respectivement au centre des chapitres quatre et cinq de ce travail de recherche (cf. *infra* chap. 4 et chap. 5).

Dans le quatrième chapitre, en particulier, l'attention sera consacrée au développement ricœurien de la théorie de l'imagination productive, comprise avant tout comme une théorie de la fiction et aujourd'hui appréciable sous une forme systématique grâce à la publication posthume du cours donné en 1975 à l'université de Chicago.

L'objectif de cette discussion sera donc de légitimer l'introduction de la notion de « performatif » pour parler d'une esthétique ricœurienne. Au départ, cependant, il semblera qu'une discussion sur l'aspect productif de l'imagination parvient effectivement à couvrir toute la gamme sémantique de ce que nous avons défini dans les trois premiers chapitres comme la dimension performative du langage et de l'expérience : dans *L'imagination,* Ricœur articule ainsi une théorie de l'imagination productive capable de justifier tant l'élément d'émergence de la nouveauté que celui de la participation du spectateur. De ce point de vue, l'introduction de la notion de « performatif » ne servirait donc qu'à souligner l'aspect *radicalement* productif de la théorie ricœurienne de l'imagination, à travers laquelle celle-ci serait libérée du paradigme du visuel pour se lier à celui de l'action. La théorie de l'imagination comme *fiction* resterait ainsi un point incontournable pour une analyse de la question esthétique ricœurienne : toute hypothèse

[13] P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento,* Laterza, Bari 1997, pp. 227-260.

heuristique insistant sur l'élément productif propre au langage poétique devrait nous ramener à elle et à sa capacité opérationnelle.

Évidemment, nous ne pouvons pas nous attarder ici sur les analyses développées dans *L'imagination*, en renvoyant au chapitre qui y est consacré. Ce qui nous semble toutefois plus approprié de rappeler en introduction, c'est le choix méthodologique qui y est adopté : en effet, dans le cours sur l'imagination d' , ainsi que dans la suite des *Conférences sur l'idéologie et l'utopie,* la référence au fondement sémiotique qui animait notre hypothèse sur la performativité de l'énoncé métaphorique et du récit semble disparaître. À sa place, on trouve plutôt une comparaison de nature phénoménologique avec les théories les plus diverses sur l'imagination, anciennes et modernes, qui postule une structure de la productivité imaginative entendue comme production de *fictions et* non *d'images-tableaux*. Or, ce fait passerait inaperçu si nous nous limitions à le considérer dans le cadre général de la pensée ricœurienne : la méthode phénoménologique est en effet *l'une* des méthodes utilisées pour aborder les problèmes rencontrés au fil du parcours philosophique de l'auteur, au même titre qu'une discussion psychanalytique, linguistique-structuraliste, anthropologique, etc.

Pour une recherche sur la question esthétique, cependant, ce changement de paradigme est essentiel et constitue, pour reprendre les termes de Michel, d'[14] , une sorte de « paradoxe » : dans la mesure où Ricœur fournit des outils utiles pour proposer une enquête esthétique de nature herméneutique, il aborde toutefois l'une des questions les plus centrales de l'esthétique, surtout d'un point de vue phénoménologique.

Dans le quatrième chapitre, nous nous efforcerons donc également de montrer *pourquoi* Ricœur semble en quelque sorte contraint de choisir cette voie pour aborder le thème de l'imagination : une justification à cela sera trouvée dans le fait qu'une théorisation de l'imagination est précisément l'un des thèmes les plus importants du courant phénoménologique français de l'après-guerre, dans lequel Ricœur s'était formé et avait lui-même contribué à former initialement. D'ailleurs, c'est précisément en suivant ce cadre historico-philosophique plus général que l'on comprendra mieux pourquoi la théorie ricœurienne de l'imagination trouve son apogée dans ces « implications politico-sociales » que les *Conférences* auraient bien mises en évidence et qui auraient ensuite été mises à profit dans le dialogue avec Cornelius Castoriadis sur la notion d'« imaginaire social » dans l'émission radiophonique *Le Bon Plaisir*. [15]

Ce faisant, cependant, les limites des recherches sur le pouvoir productif de l'imagination apparaîtront également. En effet, rappeler une réflexion sur l'imaginaire social signifiera également ouvrir une analyse autour de toute la théorie ricœurienne de l'action et de son point central : l'analogie – entièrement herméneutique – entre l'action sensée et le texte écrit.

Il n'est donc pas nécessaire ici de revenir sur les grands débats qui ont traversé cette position, ni de s'étendre sur la manière dont elle s'articule avec une enquête sur l'imagination qui reste *phénoménologique*, en renvoyant à la

---

[14] J. Michel, *Lire les images. Herméneutique de l'art,* puf, Paris 2025, p. 134.

[15] Cette discussion a été diffusée sur *France Culture* dans le cadre de *l'émission Le bon plaisir (*9 mars 1985). Outre Ricœur et Castoriadis, Olivier Mongin et Jean-Marc Ferry étaient également présents dans ce contexte (P. Ricœur et C. Castoriadis, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social,* Jaca Book, Milan 2017 ; à l'origine P. Ricœur et C. Castoriadis, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social,* Éditions EHESS, Paris 2016). Curieusement, au-delà de ce moment, une confrontation directe avec les positions de Castoriadis est toutefois largement absente de la philosophie de Ricœur, obligeant la critique à la reconstruire a posteriori. Voir J. Michel, *Ricœur et ses contemporains : Bourdieu, Derrida, Deleuze, Foucault, Castoriadis,* puf, Paris 2013 ; et François Dosse, « L'imaginaire social comme moteur de l'histoire chez Ricoeur et Castoriadis », dans P. L. Lecis, G. Lorini, V. Busacchi, P. Salis et O. G. Loddo (éd.), *Verità Immagine Normatività,* Quodlibet, Bologne 2017, pp. 179-208 ; et J.-L. Amalric, « Ricœur, Castoriadis : The Productive Imagination between Mediation and Origin », dans S. Adams (sous la direction de), *Ricœur and Castoriadis in Discussion : On Human Creation, Historical Novelty, and the Social Imaginary,* Rowman and Littlefield, Lanham 2017, p. 77-110.

discussion entreprise dans la suite du texte (cf. *infra* §4.2). Pour l'instant, il suffit en effet de noter que, de cette manière, notre recherche laissera entrevoir l'émergence d'un nouveau genre de productivité, irréductible à celle mise en avant par l'imagination, puisqu'elle en est le fondement. Le point central de ce long *détour* historico-philosophique restera donc de noter que cette voie permettra non seulement de comprendre le point d'articulation entre une approche phénoménologique de l'imagination et son utilisation herméneutique dans la théorie de l'action, mais aussi de justifier notre intuition initiale concernant l'introduction de la notion de « performatif » pour penser une esthétique ricœurienne.

Nous verrons en effet comment la théorie de l'action chez Ricœur s'alimente d'une reprise profonde de la doctrine des énoncés performatifs d'Austin et Searle, montrant que réfléchir à l'esthétique ricœurienne est certes une question de productivité imaginative, mais aussi de productivité proprement linguistique et pragmatique. En effet, c'est précisément l'intuition autour de l'existence d'énoncés performatifs – au sens où le signifié devient action – qui nous permettra de comprendre comment l'enquête autour de l'élément productif de la question esthétique ricœurienne ne peut être réduite à celle qui interroge la capacité de génération de *ficta.* Au contraire, cette intuition nous permettra d'interroger une dimension plus fondamentale de l'expérience, articulée autour de l'idée que le sens de l'expérience peut coïncider avec celle-ci – comme cela semble déjà être le cas dans le développement d'une théorie ricœurienne du symbole (cf. *infra 4*.3.1) – ou plutôt avec le devenir action – comme le montre bien la reprise et l'étude de la proposition d'Austin et Searle (cf. *infra 4*.3.2).

Même après ce parcours, cependant, le lecteur pourrait avoir le sentiment que le rapprochement direct entre la réflexion sur l'esthétique ricœurienne et la notion de « performatif » est finalement surprenant.

C'est précisément de cette comparaison dont nous traiterons dans le cinquième chapitre de la thèse, le plus exploratoire, mais aussi le plus stimulant pour tenter une nécessaire réconciliation entre deux paradigmes de pensée qui ont longtemps été considérés comme opposés – celui de l'herméneutique et celui de l'esthétique du performatif. La notion même de « performatif » n'est en effet pas une notion qui se présente de manière univoque à son public : au cours de son évolution, elle s'émancipe rapidement d'un cadre de référence purement linguistique, laissant émerger de nouveaux ordres de problèmes, liés à des disciplines autres que la linguistique et la philosophie. Bien qu'elle soit issue d'une analyse du langage, cette notion est dès le départ orientée vers d'autres traditions d'étude – par exemple anthropologiques, historiques, psychologiques –, en se basant sur l'idée que « la découverte du « performatif » repose sur l'idée que les énonciations peuvent être considérées dans l'étude de la culture comme des performances »[16] , rendant ainsi difficile une reconstruction cohérente de sa genèse théorique.

Cette notion lie donc son succès à celui d'un autre concept qui lui est apparenté : celui de « performance », qui finit par élargir son champ sémantique d'application, en enracinant sa signification dans les « *performance* studies » et, plus généralement, dans cette approche des sciences sociales qui considère la « performance comme un paradigme de tous les processus sociaux ».[17] L'anthropologue Dwight Conquergood soulignait ainsi dès le début des années

---

[16] U. Wirth (éd.), *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften,* Suhrkamp, Francfort 2002.

[17] R. Schechner, « Victor Turner's Last Adventure », dans *Anthropologica* 27 (1/2), (1985), pp. 190-206. Schechner lui-même insistera ensuite sur le caractère central de la notion de « performance » comme notion clé pour définir celle de « performatif ». Schechner insiste sur le fait que « performatif » est une notion « souvent utilisée pour désigner quelque chose « comme une performance » » (R. Schechner, *Performance Studies: an Introduction,* Routledge, Abingon 2013). Fisher-Lichte, pour sa part, bien qu'elle souligne qu'une esthétique du performatif doit être une esthétique du théâtre et *de l'art,* place au centre de son analyse l'expérience du *spectacle,* l'approfondissant comme un cas paradigmatique pour délimiter les contours de la notion de performatif (E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Berlin 2004).

90 un « tournant » performatif dans les études en sciences sociales qui pouvaient y trouver « une alternative à l'approche intemporelle, décontextualisée et aplatie du positivisme textuel »[18] . À ses côtés, dans leurs domaines de recherche respectifs, se rangeaient par exemple les historiens Jürgen Martschukat et Steffen Patzold, qui appelaient à un « changement de paradigme orienté vers l'observation des actions plutôt que des textes ».[19]

C'est donc précisément cette vocation inter- et transdisciplinaire de la notion de « performatif » qui a déterminé son succès rapide, au point de la placer au centre de l'un des nombreux « tournants » (*turn*) qui ont marqué la pensée contemporaine. Aux côtés des « tournants » « textuel », « spatial » ou « visuel », le « tournant performatif » a prétendu non seulement les dépasser, mais aussi mettre en lumière de nouvelles dimensions théoriques et pratiques de leurs objets d'étude.[20] En remplaçant l'expérience du texte, de l'image ou de la spatialité par celle de *la performance,* elle a voulu placer au centre de la réflexion – philosophique, mais pas seulement – une manière différente d'interroger des questions canoniques au sein des disciplines les plus diverses : la notion d'identité, de fait socio-économique, de rituel et même de texte lui-même deviennent des notions qui ne doivent plus être considérées dans leurs caractéristiques fixes, mais selon leur genèse, dans une approche essentiellement basée sur la mise en évidence de la relation entre l'objet d'étude et l'environnement spatial et culturel dans lequel il s'inscrit.[21]

Cependant, c'est précisément cette utilisation transversale du terme « performatif » dans des domaines d'étude aussi disparates et aussi éloignés du lieu d'origine de ce terme qui a fini par générer une ambivalence importante et peut-être prévisible. Marvin Carlson soulignait ainsi, dès le milieu des années 90, que la seule approche utile à la question pouvait être celle consistant à offrir « une vue d'ensemble et un contexte historique utiles pour suggérer les principales approches et échantillonner les manifestations significatives dans ce domaine complexe ».[22] Sémantiser le mot « performatif » devenait donc non seulement une question de comprendre ce qu'était une *performance* plutôt que le langage, mais aussi d'admettre que sous le grand chapeau des *Performance Studies* se trouvaient les objets d'étude les plus disparates. Le performatif devenait ainsi une composante – certes essentielle – d'un large éventail d'expériences et de pratiques dites « performatives ». Ainsi, même si Schechner proposait une certaine systématisation de ces phénomènes au nom de la considération de l'action *comme performance,* il admettait lui-même que les *études sur la performance* « quoi qu'elles soient, ne sont pas exactement ce qu'elles sont avant de l'être et ne le seront pas exactement après ».[23]

---

[18] Dans D. Conquergood « Poetics, Play, Process, and Power: The Performative Turn in Anthropology », dans *Text and Performance Quarterly,* 9 (1), (1989), pp. 82–88 ; et surtout D. Conquergood, « Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics », dans *Communication Monographs,* 58 (2), (1991), pp. 179–194.

[19] J. Martschukat et S. Patzold (sous la direction de), *Geschichtswissenschaft und « performative turn » : Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit,* Böhlau, Cologne/Weimar/Vienne 2003.

[20] De nombreux « tournants » ont marqué les dernières décennies du siècle dernier : sans prétendre à la définitivité, ils ont souvent été un moyen d'indiquer certaines tendances de la réflexion interne aux sciences humaines et à la philosophie par rapport à leurs objets d'étude. On pourrait en effet soutenir qu'ils trouvent leur justification théorique dans l'idée postmoderne d'une « fin de la validité définitive d'un récit donné » et donc dans l'apparition continue de nouveaux paradigmes de recherche (dans J. F. Lyotard, *La condition postmoderne,* Feltrinelli, Milan 2014). Ainsi, à un « tournant interprétatif ou textuel », où l'objet interprété était au centre, ont succédé un « tournant performatif », un « tournant spatial » ou un « tournant visuel », où l'objet était respectivement considéré sous son aspect sensible, spatial ou visuel. Sans entrer dans le détail de ces distinctions, nous nous limiterons à renvoyer à un ouvrage panoramique sur le sujet, D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture,* De Gruyter, Berlin 2016, en soulignant le point fondamental à nos yeux : l'idée que l'apparition progressive de ces « tournants » était symptomatique d'une prétendue « emphase » sur le paradigme textuel pour l'interprétation de la culture.

[21] *Ibid.,* p. 86 et suivantes.

[22] M. Carlson, *Performance. A critical introduction,* Routledge, Abingdon 2017, p. 13

[23] R. Schechner, *Performance studies,* cit., p. IX (*traduction légèrement modifiée).* L'auteur soutenait, en effet, que si quelque chose *est* une performance au nom d'un certain contexte et d'une certaine norme culturelle – pensons par exemple à un spectacle –, autre chose l'est moins, mais peut être considérée *comme* telle dans la mesure où elle peut être vue sous un certain angle. Ainsi, pour reprendre l'exemple de

Dans ce contexte très complexe, on reconnaissait donc à la notion de « performatif » une sorte de double statut : d'une part, on lui rendait hommage pour avoir structuré un paradigme épistémologique centré sur *la performance* et, par conséquent, pour être une dimension essentielle et omniprésente des *études sur la performance* elles-mêmes ; d'autre part, cependant, son analyse était limitée à la seule philosophie du langage et à ses implications politiques, laissant entendre une importance seulement relative par rapport au débat qui allait ensuite animer l'ensemble du domaine *des études sur la performance.* Non sans ironie, nous pourrions en effet noter que la manière la plus naturelle d'interroger la notion de « performance » est celle de la rapprocher de la notion de « théâtralité » et non de celle de « performatif ».[24] D'ailleurs, tant l'ouvrage de Carlson que celui de Schechner réservaient à l'analyse du performatif une section au sein d'un ouvrage beaucoup plus large consacré à d'autres aspects de *la performance.* La *performance* devenait ainsi une sorte de « matérialisation » du performatif, dans la mesure où ses études abordaient un très large éventail de manifestations de l'action, tandis qu'une analyse du performatif restait liée à l'intuition de la réalisation de cette dernière.

Néanmoins, malgré une telle complexité dans la définition du champ d'étude du « performatif », il convient de noter qu'il semble néanmoins *se rassembler autour de son instance critique*. On pourrait dire qu'une philosophie du performatif aurait du mal à dire quel événement peut être considéré comme performatif, mais il *ne* s'agirait certainement *pas* d'un texte. Ou plutôt : il pourrait s'agir d'un texte, mais seulement dans la mesure où il est considéré dans ses aspects performatifs : dans sa lecture, se réactualisant à chaque fois et, pour cette raison, niant quelque chose comme son caractère de fixation.

Ainsi, dans ses significations les plus anciennes et les plus actives, un texte est le produit d'une habile combinaison de matériaux différents pour créer une matière unique, flexible, entière et forte. Ceux qui réalisent des textes sont à la fois des artistes et des artisans. […] Considérés de manière performative, les textes sont des systèmes de signes et/ou de symboles transformables et flexibles. Chaque texte invite à être refait en nouveaux textes. Cela s'avère être le cas, en particulier pour les textes utilisés dans ou comme spectacles.[25]

Bien que discuté dans le cadre des *études sur la performance*, le paradigme du texte restait en effet une cible critique lorsqu'il était caractérisé par l'idée de fixation et de répétabilité du sens – comme le voulait d'ailleurs la tradition herméneutique. Contrairement à une *performance,* le « modèle du texte » devenait ainsi un moyen d'indiquer la possibilité de fixer le sens et, avec lui, la possibilité d'être repris exactement tel qu'il avait été laissé. Dès 1930, Max Hermann, précurseur de nombreuses intuitions sur la théâtralité que Fisher-Lichte fera siennes dans son *Esthétique du performatif,* était très clair, affirmant que le sens d'un spectacle résidait dans la volonté de dépasser l'idée qu'il actualisait un texte, en retrouvant le « corps réel » et l'« espace réel ».[26]

Schechner, une carte géographique peut être considérée comme une performance des rapports de pouvoir et pas seulement comme une représentation de l'espace physique (*ibid.,* pp. 38-42.).

[24] J. Katherine, « Performance and performativity », dans V. Agnew, J. Lamb et J. Tomann (éd.), *The Routledge handbook of reenactment studies. Key terms in the field,* Routledge, Abingdon 2019, pp. 169-172.

[25] R. Schechner, *Performance. An introduction,* cit., p. 227 (*traduction de l'auteur).*

[26] M. Herrmann, *Das theatralische Raumerlebnis,* dans C. Steffan (éd.), *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft: Mit teilweise unveröffentlichten Materialien,* Max Niemeyer Verlag, Berlin 1998, pp. 270-281. Plus récemment, l'idée d'un « dépassement » du texte comme prérogative des études sur la performativité se retrouve clairement, par exemple dans le domaine musical, dans R. Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance,* Oxford University Press, Oxford 1995 ; reprise ensuite, dans une tentative de fixer la notion de « performatif » par rapport à celle de « performance », dans C. Jeanneret, *Performance et performativité,* dans A.-M. Goulet, J. M. Domínguez et Élodie Oriol (dir.), *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740),* Publications de l'École française de Rome, Rome 2021.

Dans ce contexte, nous devrions donc conclure qu'une réflexion sur l'esthétique ricœurienne semble, à tous égards, se situer de l'autre côté de la ligne qui sépare le paradigme de la textualité de celui de *la performance*, surtout si l'on entend par ce dernier – comme le font souvent de nombreuses études contemporaines – « tout ce qui n'est pas écrit » ou « un acte qui ne peut être réduit à un texte ».[27]

D'autre part, un champ d'études aussi vaste semble annoncer en son sein des questions qui ne peuvent être simplement ramenées à l'opposition de paradigmes épistémologiques différents, subordonnant d'ailleurs sous le terme de « performance » une série de manifestations si différentes qu'elles font douter les théoriciens eux-mêmes de l'unité de cette catégorie pour définir celle de « performatif ». Il nous semble donc qu'au moins deux types de problèmes traversent les études qui abordent cette dernière notion : le premier concerne le passage qu'elles opèrent d'un domaine d'application somme toute restreint – l'analyse du langage – à celui d'un paradigme d'étude transversal à de multiples domaines du savoir. Le second concerne plutôt la relation entre les notions de « performatif » et de « performance », dont le chevauchement risque d'occulter certaines différences importantes, en les englobant l'une dans l'autre. Nous avons en effet déjà mentionné que les analyses des *Performance Studies* tendent souvent à se justifier au nom d'une réflexion philosophique sur la notion de « performatif », tout en lui attribuant un rôle qui n'est toutefois pas toujours central.

Il s'agira donc, dans le cinquième chapitre (cf. *infra* chap. 5), d'aborder les questions qui ont progressivement émergé dans cette brève discussion sur les développements de la notion de « performatif », car nous avons paria sur le fait que, malgré le cadre très complexe, une certaine déclinaison de celle-ci pourrait être appropriée pour rendre compte des contours d'une esthétique ricœurienne. Nous pensons donc que retracer philosophiquement sa genèse pourra aider à comprendre non seulement le point de jonction avec celle de « performance », mais aussi à voir comment elle peut interagir avec ce paradigme herméneutique-textuel – que Ricœur a contribué à fonder – tant contesté par une certaine partie des théoriciens des *Performance Studies* que par celle du performatif lui-même. Ce qui nous semble le plus approprié est donc d'émettre l'hypothèse de ce qui pourrait être le pivot philosophique qui a régit le passage de l'intuition originelle sur le caractère performatif du langage à son application dans les différents domaines couverts par *les Performance Studies,* en situant dans ce contexte la réflexion de Ricœur. Elle apparaîtra donc comme n'étant pas étrangère à une enquête sur le performatif, mais sans intérêt pour les développements derridiens d'abord, puis butleriens, et nettement plus sensible à l'idée de comprendre le « performatif » comme « matérialisation d'une *performance* ». En d'autres termes, nous montrerons que la réflexion ricœurienne fait un usage décisif de l'intuition de la performativité, en développant une analyse qui ne s'intéresse pas aux développements marquées par le théâtre de cette notion, mais qui reste liée à ceux qui sont principalement contextuels. En d'autres termes, nous nous orienterons vers une analyse partielle de la notion de « performatif », qui en remet toutefois en question certains éléments fondamentaux, dans la conviction que c'est précisément en eux que se trouvent les coordonnées fondamentales pour une réflexion critique, même sur ses développements les plus récents, et une voie de dialogue avec des paradigmes de pensée différents, et surtout celui, herméneutique et textuel, de Ricœur.

[27] *Ibid.,* p. 52

Mais nous anticipons peut-être trop, alors qu'il est nécessaire de procéder dans l'ordre. Avant d'en arriver là, il faudra en effet nous engager dans une longue traversée qui nous donnera des repères plus sûrs sur la possibilité de penser, sinon une esthétique ricœurienne, du moins sa capacité à devenir un sujet de réflexion.

PREMIERE PARTIE

POUR UNE ESTHETIQUE CHEZ PAUL RICŒUR

I – L'ŒUVRE

1. Une manière de procéder et une notion transversale

Notamment, l'unité possible entre les deux entretiens consacrés par Ricœur à l'esthétique peut être dégagée à partir d'un motif transversal : *la confrontation constante entre réflexion esthétique et œuvre d'art*. En effet, l'œuvre ne constitue pas seulement un foyer conceptuel, mais une méthode d'approche, un terme de comparaison qui structure une manière pour répondre aux questions posées à Ricœur par ses interlocuteurs. Ainsi, dans *Expérience esthétique*, la discussion s'ouvre par une évocation des goûts personnels du philosophe, qui sert de préambule à une analyse centrée sur la métaphoricité et sur la capacité configurante propre à l'œuvre d'art. De même, dans « Les arts, le langage et l'esthétique-herméneutique », une argumentation plus théorique est systématiquement équilibrée par de nombreux exemples issus des arts visuels et de la musique, assortis de réflexions sur la communicativité artistique. Cette manière de procéder se prolonge dans des écrits ultérieurs, notamment dans « Architecture et narrativité »,[28] où Ricœur élabore un parallèle entre composition architecturale et mise en intrigue narrative. L'approche ricœurien à l'esthétique repose donc sur un ancrage dans la matérialité spécifique des arts, en indiquant la volonté d'application de son modèle herméneutique à la concrétude non verbale des œuvres artistiques.

En même temps, l'œuvre d'art constitue un excellent point de départ pour réfléchir à l'éventuelle existence d'une esthétique ricœurienne, dans la mesure où une réflexion à son sujet n'est pas absente de l'œuvre de l'auteur. Certains textes fondamentaux de *Du texte à l'action* placent en effet au centre de leur analyse précisément la notion d'« œuvre ». Certes, dans ce contexte, Ricœur entend toujours l'« œuvre » comme « œuvre littéraire » ; toutefois, il demeure clair que la reprise opérée dans les deux textes ici considérés est marquée par cet arrière-plan théorique, que l'on tente justement d'appliquer à l'œuvre d'art en général et, avec elle, à l'expérience esthétique elle-même. Pour cette raison – nous croyons – l'examen de l'œuvre d'art développé par Ricœur permet de dégager les coordonnées d'un champ proprement esthétique au sein de sa pensée, en indiquant un point de départ théorique fécond : il place au centre de la réflexion l'articulation entre la dimension matérielle et productive de l'œuvre et son cadrage linguistique et herméneutique.

Ricœur attribue donc trois caractéristiques majeures à la notion d'« œuvre d'art ».

La première, présentée dans *L'expérience esthétique*, concerne sa polysémie : elle rassemble en une unité structurée des niveaux de sens qui resteraient autrement dispersés dans des descriptions fragmentaires. L'œuvre manifeste ainsi une capacité intrinsèque à tenir ensemble des éléments hétérogènes et à leur conférer une cohérence signifiante.

La seconde, élaborée à partir d'une relecture du jugement réfléchissant kantien, désigne l'œuvre comme réponse singulière à la singularité de l'expérience. Selon Ricœur, l'artiste saisit une conjoncture irréductible de l'expérience— une problématique, une présence, une configuration unique — et y répond « d'un seul geste ». L'exemple de Cézanne, cherchant à rendre justice à la singularité de la montagne Sainte-Victoire dans chacune de ses toiles,

[28] P. Ricœur, «Architecture et narrativité», *in Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 7 (2), (2016), pp. 20-3

illustre ce point : la série entière ne vise pas l'idée générale de la montagne, mais la fugacité de son caractère *hic et nunc*, ce qui excède toute catégorisation. La polysémie de l'œuvre soutient donc son pouvoir de rendre perceptible la singularité même de l'expérience.

Finalement, Ricœur identifie une troisième caractéristique : l'œuvre possède une communicabilité qui lui est propre. L'occurrence singulière de l'expérience, son caractère *hic et nunc*, se détache de sa mutité dans la mesure où l'œuvre lui donne expression. Celle-ci acquiert alors une universalité nouvelle, distincte de l'objectivité scientifique mais tout aussi légitime, en ce qu'elle rend transmissible le passage même de l'expérience qui advient.

Ces trois coordonnées — polysémie, singularisation, communicabilité — forment le cadre conceptuel à partir duquel Ricœur pense l'« œuvre d'art » dans les entretiens consacrés à l'esthétique. Elles permettent de comprendre comment l'ancrage matériel des arts — peinture, sculpture, musique — soutient l'articulation entre expérience, expression et transmission qui caractérise l'esthétique ricœurienne.

2. Une notion linguistique

Comme nous l'avons déjà évoqué, ces trois caractéristiques renvoient à un arrière-plan théorique plus ancien par rapport aux seuls entretiens des années quatre-vingt-dix : celui de la notion d'« œuvre » telle qu'elle est élaborée dès *La fonction herméneutique de la distanciation* (1975) et sa reprise dans *Temps et récit* (1983-5). En effet, à l'époque, Ricœur définit l'œuvre littéraire comme une *totalité finie* de propositions, résultat d'un *processus de codification* qui configure le discours en *intrigue* et lui confère une *individualité stylistique*. L'œuvre, envisagée comme objectivation du discours, est ainsi le lieu où s'articule une composition narrative capable d'unifier des éléments hétérogènes.

Nous devrions donc imaginer que ce cadre théorique n'est pas neutre lorsqu'il est mobilisé dans les entretiens consacrés à l'esthétique. La notion d'« œuvre d'art » y hérite de traits déjà associés à l'œuvre littéraire : coordination de l'hétérogène en une totalité de sens, singularité identifiable par un style, et objectivation permettant une communicabilité. Compte tenu de cette genèse, il faut donc admettre que la présence d'une question esthétique ricœurienne s'inscrit dans le prolongement direct de ses recherches antérieures sur le langage, la poétique et la narrativité – bref, les recherches herméneutiques de l'auteur. Le langage demeure, même lorsqu'il est interrogé dans une perspective esthétique, le véritable centre de gravité de ses analyses.

Ce déplacement ouvre alors une difficulté décisive pour cette thèse : si l'œuvre est comprise à partir du modèle narratif, faut-il conclure que toute œuvre d'art possède une narrativité propre ? Comment rendre compte d'arts non figuratifs ou non temporels — peinture abstraite, sculpture, musique — qui ne racontent aucune histoire au sens strict ? Ici, la narrativité ne peut être entendue comme intrigue, mais seulement métaphoriquement. Or ce sont toutefois précisément de telles œuvres – non-figuratives – que Ricœur mobilise pour étendre ses analyses du langage au domaine esthétique, ce qui oblige à reconsidérer la théorie narrative de *Temps et récit* dans une perspective élargie. D'ailleurs, cette extension narrative conduit Ricœur à se situer différemment par rapport à la distinction classique, depuis Lessing, entre arts du temps et arts de l'espace. Plutôt que d'opposer peinture et poésie selon leur capacité ou non à représenter la temporalité, il semble chercher une unité du phénomène artistique fondée sur une narrativité non liée à l'action, mais à la capacité de « nous communiquer quelque chose ». La narrativité devient une propriété générale de l'œuvre en tant qu'adresse à un destinataire.

Ainsi, nous pensons qu'il peut se dessiner l'hypothèse d'une esthétique narrative ricœurienne, mais à une condition : comprendre la narrativité non surtout comme capacité de la narration de mettre l'expérience en intrigue, mais

comme structure de l'œuvre de « nous s'addresser… », de « nous dire quelque chose ». Une telle hypothèse, que cette thèse développera, conduit à articuler une esthétique Ricœurienne comme esthétique-sémiotique : l'œuvre d'art apparaît comme un signe doté d'une intentionnalité propre, et l'expérience esthétique comme un mode spécifique de compréhension de cette intentionnalité.

3. Non-figurativité et « être signe » de l'œuvre

On a donc dit que l'analyse de *L'expérience esthétique* et de « Les arts, le langage et l'esthétique-herméneutique » montre que Ricœur choisit de privilégier, de manière significative, des œuvres non figuratives pour examiner la dimension linguistique et narrative de l'expérience esthétique. Ce choix étonne de prime abord, en déstabilisant une lecture trop étroitement narrative de l'esthétique ricœurienne.

En s'attachant à des formes artistiques dépourvues d'intrigue ou de représentation immédiate, Ricœur invite à envisager le retour de l'expérience esthétique au langage en un sens non réductible à un histoire. Il s'agit moins de repérer dans l'œuvre un récit reconnaissable que d'explorer ce qui, dans le langage, rend possible la communication d'un sens. Le recours récurrent à l'art non figuratif met en lumière une stratégie herméneutique consistant à déplacer la question esthétique vers une réflexion plus fondamentale sur l'aspect *communicative* du signe.

En effet, dans ces entretiens Ricœur insiste sur la réflexion sur l'œuvre d'art comme manière d'expliciter radicalement la double nature du signe. L'œuvre d'art, en effet, demeure un signe dans la mesure où elle est conçue en relation avec d'autres œuvres, structurant le style d'un auteur ou d'une époque. En ce sens, Ricœur reprend l'idée structuraliste selon laquelle la définition d'un signe ne dépend pas de la chose à laquelle il renvoie, mais de sa différence par rapport aux autres signes d'un même système. En même temps, Ricœur reste toutefois fidèle à l'idée que ce mouvement de retrait du signe et de l'œuvre — de l'œuvre-signe, pourrait-on dire — doit être accompagné par la reconnaissance de son intention communicative structurale, par le fait qu'elle "indique quelque chose pour quelqu'un.

Cette dualité, déjà centrale dans ses travaux antérieurs, devient le véritable pivot de sa compréhension de l'œuvre d'art. C'est en tant que signe que l'œuvre peut être dite polysémique, expressive et communicative ; c'est en tant que signe également qu'elle peut être dotée d'une forme de narrativité élargie, comprise comme capacité à solliciter un destinataire et à manifester une intention signifiante.

Ainsi, la narrativité mobilisée dans ces entretiens n'est pas l'équivalent de la mise en intrigue d'un récit concret : elle renvoie à une structure de sens propre au signe, structure qui se déploie dans le rapport différentiel entre œuvres et dans leur pouvoir d'affecter l'existence du spectateur. En ce sens, l'intérêt de Ricœur pour la non-figurativité s'explique : lorsqu'aucune histoire identifiable, l'œuvre rend plus visibles ces propriétés fondamentales du signe — retrait hors du monde, puis retour à celui-ci sous la forme d'une intention signifiante. L'art non figuratif libère ce que Ricœur nomme la « dimension proprement esthétique » du figuratif, dissimulée tant que domine la fonction représentative. Dès lors, l'expérience esthétique se comprend comme un domaine spécifique du langage, non parce qu'elle raconte explicitement quelque chose, mais parce qu'elle « dit » quelque chose en vertu même de son pouvoir d'affecter le spectateur.

Le cœur de l'approche esthétique-herméneutique ricœurienne réside précisément dans cette articulation : l'œuvre d'art, en tant que signe, possède un pouvoir d'avoir un effet sur le monde et sur celui qui la reçoit. Ce pouvoir,

inhérent à sa structure même, rend possible une esthétique qui se distingue du poétique tout en lui demeurant intimement liée.

II – L'ŒUVRE COMME SIGNE

1. Mouvement de rétraction

Pour aborder la dimension sémiotique pertinente à l'esthétique, il est fécond de revenir à un texte antérieur et souvent moins commenté : *La structure, le mot, l'événement* (1969). C'est en effet dans cet écrit que Ricœur thématise de manière la plus directe la double structure du sens propre au signe, structure dont l'œuvre d'art révèle les « propriétés cachées ». Un élargissement ultérieur, intégrant notamment les apports de *La métaphore vive* et de *Temps et récit*, sera mené dans les chapitres suivants, où les implications herméneutiques de la signicité seront reconduites à l'ensemble de la réflexion ricœurienne sur le langage, la référence et la narrativité.

Ricœur définit la structure du signe en reprenant explicitement le point de départ saussurien et hjelmslévien, fondé sur l'idée que le signe est à la fois une différence entre les signes et une différence interne à chaque signe, entre l'expression et le contenu. L'auteur rappelle ainsi les principes fondamentaux du structuralisme : le langage comme système empirique, synchronicité et diachronicité, clôture du système, absence de termes absolus. Contre l'idée naïve d'un signe qui « représente une chose », il affirme que dire ce qu'est un signe revient à reconnaître qu'il est d'abord « pure différence », aussi bien relativement aux autres signes que dans l'arbitraire qui lie signifiant et signifié. De cette structure différentielle découle un premier trait essentiel : le signe « se retire du monde ». Ce qui détermine son identité n'est pas sa référence, contingente, mais sa place dans un système d'oppositions. Même le changement linguistique se réduit à la transition d'un système à un autre et reste, en lui-même, « incompréhensible ». C'est dans ce cadre que Ricœur transpose d'abord ce modèle sémiotique à l'expérience esthétique : l'œuvre, comme le signe, ne tire son identité que de la différence. Elle se singularise par son « style », entendu comme principe relationnel, un « nouvel ordre qui s'ordonne par rapport à une intertextualité » et instaure « un espace propre », tout en brouillant sa « fonction de représentation ».

Dès lors, l'artiste apparaît lui-même comme l'unité dynamique d'une série d'œuvres : « Ce qui n'est pas dit dans l'une est dit dans l'autre ». On ne parle pas de Cézanne comme individu empirique, mais d'« *un* Cézanne », c'est-à-dire d'un *style* construit à travers une multiplicité d'œuvres qui « témoignent de l'identité du créateur ». En effet, cette perspective semble rejoindre l'esthétique sémiotique classique, telle qu'on la trouvait chez Barthes ou Eco : priorité du message de l'œuvre, analyse des formes, référence au système culturel.

Cependant, Ricœur ne se contente pas de reprendre ces thèses, en le radicalisant. Rappelons-nous que c'est l'œuvre *non figurative* qui devient le modèle privilégié pour comprendre la structure sémiotique de l'art et, plus largement, du langage. Là où l'œuvre figurative peut masquer son retrait du monde par la présence d'éléments reconnaissables, l'œuvre non figurative expose à nu ce mouvement. Elle manifeste de manière emblématique « l'idée d'une soustraction au monde propre à la structure du signe ». C'est précisément parce que l'acte de retrait y est « infiniment plus radical » que l'œuvre non figurative permet de mieux saisir la dynamique sémiotique, en révélant ce qui, dans le langage ordinaire, est généralement « atténué ». Ainsi, le modèle sémiotique développé dans *La*

structure, le mot, l'événement trouve dans l'analyse des œuvres – et surtout des œuvres non figuratives – une confirmation et un approfondissement.

Toutefois, cette dynamique de soustraction n'est que la première moitié de la structure de sens : elle prépare, chez Ricœur, la possibilité d'un retour au monde, c'est-à-dire d'un mode propre à l'œuvre pour « dire » ou « configurer » la réalité. La seconde moitié du mouvement herméneutique reste dès lors à analyser.

2. Mouvement de retour

Toutefois, si Ricœur prend appui sur l'approche structuraliste pour saisir la nature du signe, celui-ci n'est pour lui qu'un « point de départ », une base conceptuelle qu'il infléchit progressivement jusqu'à entrer en tension avec l'approche structuraliste. En effet, la structure du sens du signe ne s'épuise jamais, chez Ricœur, dans la pure différence : elle est toujours « structure dialectique », où au mouvement de retrait, constitutif du signe, correspond nécessairement un mouvement de retour. Comme il l'écrit dans *La structure, le mot, l'événement* par rapport à la notion de « mot »: « parler est l'acte par lequel le locuteur dépasse la fermeture de l'univers des signes, dans le but de dire quelque chose et sur quelqu'un » ; le langage « veut disparaître, il veut mourir en tant qu'objet ».

Le signe reste toujours chargé d'une intentionnalité propre : il *veut* dire le monde. Ricœur refuse donc de choisir entre un structuralisme pour lequel le signe est pure différence et un naturalisme qui ferait du signe la représentation de la chose. Il propose une position intermédiaire : le signe ne représente pas, mais « veut dire le monde ». En cela, il rejoint la tradition phénoménologique et l'approche de Frege, pour qui un signe manifeste non seulement une signification mais aussi un *sens*, c'est-à-dire une manière de conduire vers cette signification. Le mouvement de rétraction est donc « partiellement suffisant » : reste à penser le processus par lequel nous adaptons les signes pour exprimer une situation et nous faire comprendre.

Comme on le peut imaginer, dans le domaine esthétique, cette dynamique soutiendra l'idée d'une « référence de second degré », telle qu'elle a été explorée dans *La métaphore vive* et puis dans *Temps et récit*. Comme Ricœur l'indique dans *L'expérience esthétique*, la réflexion sur l'art lui permet de « reprendre, avec de meilleures armes que dans *La métaphore vive*, ce que j'ai appelé le pouvoir de refiguration du poème où du récit ».[29] La reconnaissance d'une intentionnalité spécifique du signe constitue la condition de possibilité d'une herméneutique de l'œuvre : seule une œuvre assumée comme signe peut supporter la stratification d'un sens problématique, capable d'articuler une nouvelle « intentionnalité seconde ».

Toutefois, on doit souligner que l'approche ricœurien à le domaine de l'esthétique ne peut se réduire à une transposition de la notion linguistique de « mot ». Encore une fois, le retour de l'œuvre-signe vers le monde est pensé par Ricœur en termes plus larges, en suivant les exemples fournis par les œuvres d'art non-figuratives: l'œuvre ne revient pas seulement au réel par la signification d'une histoire, mais par sa capacité de nous adresser, de provoquer des effets sur le spectateur. La réduction de l'œuvre à un signe doit être donc comprise comme une invitation à reconnaître son « effet » : sa capacité à produire une transformation du monde du sujet. En d'autres termes, l'œuvre *agit* sur le spectateur : elle possède une « performativité » spécifique, qui précède et conditionne la reconnaissance de sa signification stabilisée. C'est à partir de cette performativité de l'œuvre, que Ricœur élabore la relation entre langage, art et reconfiguration du monde.

[29] P. Ricœur, *L'experience ésthetique*, dans *La critique et la conviction*, Pluriel, Paris 1995, p. 268.

III – REFIGURATION

Ce sont donc précisément les notions ricœuriennes de « configuration » et, surtout, de « refiguration » qui permettent d'approfondir la nature signique de l'œuvre d'art. En bref :

> Cette double fonction du signe, comme je vous ai dit que je l'ai fixée dans un vocabulaire particulièrement approprié au narratif, en distinguant la *configuration*, qui est la capacité pour le langage de se configurer lui-même dans son espace propre, et la *refiguration*, qui exprime la capacité pour l'œuvre de restructurer le monde du lecteur en bouleversant, contestant, remodelant ses attentes.[30]

Cependant, alors que l'idée qu'une œuvre d'art se configure dans un espace qui lui est propre (par différence) et configure une synthèse d'éléments hétérogènes (polysémie de l'œuvre) n'est qu'évoquée dans les deux interviews, la notion de « refiguration » est davantage approfondie dans ce contexte. Il nous semble donc pouvoir affirmer que, face à un équilibre substantiel dans le traitement des notions de « configuration » et de « reconfiguration » dans le cadre d'une analyse linguistique et herméneutique telle que celle de *Temps et récit* et *Du texte à l'action,* Ricœur penche ici sa réflexion vers la seconde. Ce qui suit sera donc avant tout une tentative d'expliquer au mieux en quels termes Ricœur conçoit ce pouvoir de reconfiguration du monde qu'il attribue à l'œuvre-signe.

> Je qualifie la fonction de refiguration de *mimétique*. Mais il est extrêmement important de ne pas se tromper sur sa nature : elle ne consiste pas à reproduire le réel, mais à restructurer le monde du lecteur en le confrontant au monde de l'œuvre. C'est précisément en cela que consiste la créativité de l'art, qui pénètre dans le monde de l'expérience quotidienne pour la retravailler de l'intérieur.[31]

Reprenant en effet la notion de « *mimésis* », dont Aristote soulignait déjà dans la *Poétique* le caractère d'imitation *créatrice*,[32] Ricœur précise que la propriété figurative de l'œuvre-signe consiste en son ouverture sur le monde non pas pour « nous aider à reconnaître des objets », mais pour « s'ouvrir une brèche dans le réel en le renouvelant ». L'ouverture qui caractérise l'œuvre-signe est, en d'autres termes, sa capacité à avoir un *effet transformateur sur ses utilisateurs et sur le monde lui-même*.

Ce point nous semble extrêmement important, car il fait écho aux analyses que Ricœur avait consacrées dans les années 70 à la possibilité pour l'œuvre (littéraire) de constituer un monde en le racontant et pour le lecteur, par la suite, de le comprendre en le comparant au sien.[33] Cependant, si à l'époque la longue réflexion sur la refiguration en tant que triple *mimésis* était considérée en termes d'« intersection entre le monde *du texte* et le monde *du lecteur* » (*italiques ajoutés)* et découlait de la « capacité *de l'intrigue* à modeler l'expérience » (*italiques ajoutés)*, les entretiens considérés ici semblent opérer un décentrement décisif par rapport à cette *approche* entièrement narrative et textuelle. [34] En effet, ce qui est ici thématisé, ce n'est pas principalement la capacité de l'œuvre à construire et à modifier une narration, mais avant tout celle de générer un *effet*. L'auteur le rappelle, comme à son habitude, en

---

[30] P. Ricoeur, *L'experience ésthetique*, cit., p. 260.

[31] *Ibidem*.

[32] Comme le note Ricœur lui-même dans *La métaphore vive,* en commentant Aristote : « Il n'y a *mimésis* que là où il y a un « faire ». Il ne peut donc y avoir d'imitation *dans* la nature car, contrairement au faire, le principe de son mouvement est interne. Il ne peut y avoir non plus d'imitation des idées, car le faire est toujours la production d'une chose unique ». Dans P. Ricœur, *La métaphore vive,* Seuil, Paris 1975, pp. 51-61.

[33] Le moment où Ricœur rappelle ce point comme le point culminant de son raisonnement se trouve dans P. Ricœur, *La fonction herméneutique de la distanciation,* dans *Du texte à l'action*, Seuil, Paris 1986, pp. 101-133 ; et P. Ricoeur, *Qu'est ce que un texte ?*, dans *Du texte à l'action*, cit., pp. 137-160

[34] Sourtout developpé dans P. Ricœur, *Temps et récit,* 3 vol., Seuil, Paris 1983-1985.

nous amenant à réfléchir sur la non-figurativité des œuvres picturales et musicales, en particulier : « Chaque pièce musicale possède en effet une certaine humeur (*mood)*, et précisément en tant que tel, en tant qu'il ne représente rien du réel, il instaure en nous l'humeur (*mood)* ou la tonalité correspondante ».[35]

En d'autres termes, si nous restons fidèles à l'idée que, chez Ricœur, l'expérience esthétique est, au fond, une manière d'interroger une certaine conception – très large – du langage et plus précisément du signe, nous devrons admettre que les œuvres *ont quelque chose à nous dire*, bien au-delà du fait de pouvoir y reconnaître une histoire. Et cela reviendrait à dire qu'elles ont un effet sur nous : un effet de l'ordre de la modification affective et contextuelle, de *l'humeur et* du monde.

1. *Humeur*

La réflexion de Ricœur sur la notion de « *mood* » s'inscrit dans la continuité des analyses élaborées dans *La métaphore vive*, mais reçoit, dans le cadre des entretiens consacrés à l'expérience esthétique, une inflexion significative, en particulier dans son application à l'œuvre musicale. Initialement emprunté à Northrop Frye — dont *Anatomy of Criticism* définissait le *mood* comme la « structuration » d'émotions soustraites à leur contingence individuelle — le concept désignait tout à la fois le produit de la configuration interne de l'œuvre littéraire et le sentiment stable éprouvé par chaque lecteur lors de sa réception.[36] Chez Frye, cette ambiance, corrélée à la cohérence structurelle du texte, relevait autant de l'expérience sensible que d'une dynamique cognitive par laquelle le lecteur reconnaissait progressivement les variations de ce climat affectif.

Ricœur avait trouvé dans cette perspective un levier décisif pour formuler, dans *La métaphore vive*, la possibilité d'une référence de « second degré », alternative à la clôture structurelle postulée par le structuralisme.[37] Le *mood* introduisait en effet un facteur extralinguistique dans l'analyse du langage poétique, ouvrant la voie à sa conception référentielle.

Dans *L'expérience esthétique*, toutefois, l'usage du mood ne se limite à sa fonction ancillaire dans une théorie de la référence. Ricœur insiste sur une dimension nouvelle : la capacité de l'œuvre-signe à générer un humeur en vertu de son caractère ouvert et figuratif. Cette orientation devient particulièrement manifeste dans le cas de la musique, domaine où la figurativité semble pourtant — selon Ricœur — souvent faire défaut. D'où la thèse : « Lorsque la musique […] n'est plus que cette tonalité, cette *humeur* (*mood*), cet état d'esprit […], elle dispose de toute sa puissance de régénération ou de recomposition de notre expérience personnelle ». Ainsi comprise, l'ambiance musicale apparaît comme l'antichambre de la signification : elle constitue une intentionnalité pré-réflexive, propre à l'œuvre, qui trouve son accomplissement seulement dans sa résonance avec l'affectivité du spectateur. C'est pourquoi Ricœur affirme que l'humeur générée « reste incomprise tant qu'une brèche n'a pas été ouverte vers une émotion analogue », c'est-à-dire tant que l'œuvre n'a pas suscité une émotion dont le sujet « était capable, mais sans le savoir », élargissant par là même « son champ affectif ».[38] De cette analyse émerge donc une articulation décisive : la signification d'une œuvre ne doit pas être cherchée en dehors de l'affect qu'elle génère. Ricœur identifie ainsi clairement et explicitement la signification avec la possibilité du langage de générer des affects, conférant à l'œuvre-

[35] P. Ricoeur, *L'experience ésthetique*, cit., p. 261.
[36] N. Frye, *Anatomie de la critique*, Gallimard, Paris 1969.
[37] P. Ricœur, *La métaphore vive*, cit., p. 284-285 ; 308-310.
[38] P. Ricoeur*, Les arts, le langage et l'esthétique-herméneutique*, dans *Philosophie*, éthique et politique, Seuil, Paris 2017, p. 212-214.

signe une portée que on pourrait dire « performative ». Le « retour au monde » de l'œuvre n'est alors pas une simple contingence de sa signification : il relève d'une efficacité propre, par laquelle l'œuvre modifie et approfondit l'expérience affective du spectateur, qui en constitue désormais un élément interne de signification.

2. Monde

Il existe cependant une seconde manière dont Ricœur thématise l'idée que l'œuvre-signe exerce un effet sur le monde. Car il n'est nullement évident de comprendre, dans un cadre phénoménologico-herméneutique, ce que l'on entend par « monde ». Dire que l'œuvre « revient au monde » risquerait de demeurer une formule vide si l'on ne précisait pas en quoi ce monde se distingue d'une simple configuration géographique ou d'un ensemble d'objets qui composent notre environnement quotidien. Il s'agit, autrement dit, d'identifier à quel monde l'œuvre prétend s'adresser.

Ricœur clarifie ce point en se référant explicitement à la tradition issue du dernier Husserl, relayée par Heidegger puis retravaillée par Gadamer. Le monde est, écrit-il, « quelque chose que l'on peut habiter ; qui peut être hospitalier, étranger, hostile... ».[39] La définition, bien que concise, insiste sur la dimension habitable du monde et entraîne une conséquence décisive : définir ainsi le monde implique de renoncer à le concevoir comme objet (ou totalité d'objets) séparé de nous. Le monde n'est pas simplement devant nous, il est ce qui nous est le plus proche : certes constitué d'objets, mais tout autant — et de manière intrinsèque — constitué de leur signification. Dans le langage ordinaire, on retrouve une intuition analogue dans l'expression « le monde des Grecs » ou lorsque l'on dit de quelqu'un qu'il « est dans son monde ». Ici, « monde » ne désigne pas un état de choses indépendant, mais la manière dont ces choses prennent sens dans un horizon de signification partagé. À partir de cette définition, il devient clair que le monde ainsi conçu peut devenir l'objet du « retour » propre à l'œuvre-signe, en tant que celle-ci travaille précisément sur ces significations, par contraste, variation ou alternative.

Comme pour le *mood*, la notion de « monde » possède une longue histoire chez Ricœur, mais il faut souligner que *L'expérience esthétique* insiste sur une déclinaison spécifique de cette notion. Ricœur y rappelle que :

> On ne peut donc utiliser le terme « monde », en toute rigueur, que lorsque l'œuvre opère à l'égard du spectateur ou du lecteur le travail de refiguration qui bouleverse son attente et son horizon : c'est seulement dans la mesure où elle peut refigurer ce monde que l'œuvre se révèle elle-même comme capable d'un monde. […] N'oublions pas la double nature du signe : retrait hors de, et reversion au monde. […] Plus est large le retrait, plus est vif le retour sur le réel.[40]

Ce passage opère une radicalisation par rapport à des autres textes Ricœuriens. La transformation attribuée au langage poétique est désormais pensée à partir de la non-figurativité de certaines œuvres : là où aucune figurativité immédiate ne guide la réception, la puissance de retour de l'œuvre se fait plus vive, comme « venant de plus loin ». On comprend alors que Ricœur n'entend pas seulement une confrontation dialectique entre le monde du spectateur et le monde proposé par l'œuvre, comme il fait normalement pendant toute sa réflexion herméneutique : l'œuvre non figurative introduit un ailleurs *plus lointain*, un mode d'être radicalement autre, qui peut néanmoins affecter et transformer notre monde.

[39] P. Ricoeur, *L'experience ésthetique*, cit., p. 262-263.
[40] P. Ricoeur, *L'experience ésthetique*, cit., p. 264.

Cette idée prolonge les thèses antérieures tout en les amplifiant. Dans *La métaphore vive*, l'« ailleurs » était lié à la référence métaphorique et à la possibilité d'accéder, par elle, à un rapport pré-objectif au monde. Dans *La fonction herméneutique de la distanciation*, l'« ailleurs » renvoyait à la fiction comme monde possible. Mais dans l'œuvre d'art non figurative, plus aucune référence habituelle n'est disponible : nous n'y reconnaissons ni histoires, ni représentations, mais seulement une composition de lignes, de couleurs, de structures sonores ou plastiques. Cet « ailleurs » dépouillé n'en constitue pas moins une altérité signifiante, capable — selon Ricœur — d'interroger notre monde et de le transformer.

Nous sommes ici à un point décisif, symétrique de celui où Ricœur attribuait à l'œuvre la génération d'un *mood*. Non seulement l'œuvre-signe possède une dimension effective-affective, mais elle exerce une capacité transformatrice sur notre expérience elle-même. Cette transformation radicale prépare ce que l'on pourra bientôt définir comme la capacité performative de l'œuvre d'art. Avant de faire ça, il sera toutefois important de souligner l'ancrage kantien des intuitions de Ricœur sur l'esthétique.

IV – L'ŒUVRE COMME MODELE

1. Kant. *Le problème de la singularité*

En effet, dans les deux textes ici considérés Ricœur identifie dans la distinction kantienne entre jugement déterminant et réfléchissant un noyau conceptuel fondamental. Chez Kant, le jugement esthétique est dit universel non parce qu'il subsume une intuition sous une règle, mais parce qu'il exprime la recherche d'une stabilisation communicable de l'« ici et maintenant » de l'expérience. Ricœur reprend donc cette définition en proposant l'idée selon laquelle l'œuvre manifeste une résolution singulière du problème de rendre l'advenir *hic et nunc* de l'expérience. Toutefois, il faut souligner que dans les textes considérés, ce sont Gadamer et Granger qui lui permettent de reformuler de manière décisive le substrat kantien de sa réflexion.

Gadamer permet à Ricœur de mettre en évidence la singularité du jugement esthétique comme effet du « libre jeu » des facultés, en éloignant ses dérives subjectivistes liées à la notion de « génie ». D'autre part, c'est Granger qui offre à Ricœur la ressource conceptuelle essentielle : comprendre l'œuvre comme la solution singulière à un problème d'expression, solution non généralisable et, pourtant, « éminemment communicable ». Granger pense l'œuvre comme un travail de structuration imposé par la résistance du vécu à toute systématisation conceptuelle, et son interprétation comme un processus sémiotique de déchiffrement d'un surcode instauré par l'artiste. Une fois de plus, à travers cette perspective, Ricœur retrouve la dimension kantienne du jugement réfléchissant, mais en la reformulant en termes de transmission d'un message. L'œuvre est donc un signe structuré qui « s'adresse à… », qui attend un destinataire et qui se crée un « public temporellement ouvert et indéfini ». L'universalité kantienne du jugement esthétique se déplace alors de l'intention du génie ou de l'inscription traditionnelle vers la structure même du signe artistique. L'œuvre atteint son universalité par son ouverture, par son orientation vers un destinataire, par sa capacité à solliciter une compréhension de la solution qu'elle propose au problème du rendu de l'expérience. Avec les mots de Ricœur, on peut donc récapituler ainsi l'enjeu esthétique ricœurien : « peut-on avoir

une création qui ne soit pas une anticipation de sa propre réception ? ».[41] Autrement dit : comment l'œuvre peut-elle introduire une nouveauté réelle, heuristique, sans recourir à un principe métaphysique mais en s'appuyant sur sa seule dimension communicative ? En effet, l'œuvre d'art apparaît dès lors comme une « singularité qui a la possibilité d'être partagée » : singularité, parce qu'elle résout un problème expressif irréductible – l'expression du caractère *hic et nunc* de l'expérience ; partageable, parce que cette résolution s'adresse à un destinataire et transforme son rapport au monde.

2. Performativité : une hypothèse de recherche et deux lieux d'investigation

L'ensemble des analyses menées jusqu'ici converge vers une hypothèse de recherche qui, bien qu'inhabituelle dans les études ricœuriennes, permet de rassembler de manière unitaire les multiples lignes d'enquête ouvertes par les entretiens consacrés à l'esthétique. Le parcours qui précède a en effet révélé une tension méthodologique constante : d'un côté, il a fallu suivre fidèlement les indications fournies par Ricœur dans ses textes tardifs ; de l'autre, il a été indispensable de réintroduire des lieux théoriques plus canoniques — métaphore, récit, structure du signe — pour rendre justice à la profondeur de sa réflexion sur l'œuvre d'art. Comme l'a déjà montré Lelièvre,[42] cette interaction entre esthétique et philosophie du langage est féconde ; mais le présent travail s'aventure dans une voie plus radicale.

L'hypothèse proposée consiste à relire l'esthétique ricœurienne à partir d'une caractéristique spécifique de la notion de « refiguration » : son pouvoir de produire un effet. Loin de chercher à absorber l'esthétique dans le poétique ou à séparer rigidement les deux domaines, il s'agit de montrer que Ricœur demeure sensible à l'idée que l'œuvre d'art produit un effet sur le spectateur qui joue un rôle essentiel pour définir la nature même de l'œuvre. Cette idée, transposée à l'échelle du langage narratif grâce au concept de refiguration, peut constituer la base conceptuelle qui relie ses analyses herméneutiques les plus connues à ses considérations tardives sur l'art.

Dans cette perspective, la refiguration ne désigne pas seulement la capacité du texte à trouver une « référence créative et nouvelle dans le monde », mais aussi un potentiel esthétique proprement dit : une force. L'expérience esthétique rend perceptible ce pouvoir : structuration d'une ambiance, croisement entre le réseau de significations du texte et celui du monde, transformation de l'horizon perceptif, voire moment où l'expérience elle-même « met en thème une demande d'expression ». L'œuvre apparaît ainsi comme un signe dont l'efficacité est constitutive de sa structure.

C'est à partir de là que se laisse formuler l'hypothèse centrale de notre thèse : l'existence d'une performativité de l'œuvre d'art. En effet, bien qu'elle ne fasse pas partie du lexique ricœurien, cette notion nous semble que nous permet de saisir avec précision l'attention particulière au pouvoir figuratif de l'art et à sa dimension effective.

---

[41] P. Ricoeur*, Les arts, le langage et l'esthétique-herméneutique*, dans *Philosophie*, éthique et politique, Le Seuil, Paris 2017, p. 208.

[42] Les développements de la thèse, qui développent un cadre cohérent de la proposition de Lelièvre, sont aujourd'hui repris dans S. Lelièvre, « Lecture, esthétique, et refiguration dans l'herméneutique ricœurienne », dans *Methodos, Savoirs et textes,* 20, (2020) ; puis dans S. Lelièvre, « La philosophie ricœurienne de l'esthétique entre poétique et éthique », *Etudes Ricœuriennes / Ricoeur Studies,* 7 (2), (2016), pp. 43-73 ; S. Lelièvre, « Cinéma et imaginaire social en venant de Ricoeur », *Études Ricœuriennes / Ricoeur Studies,* 5 (2), (2014), pp. 81-104 ; encore dans S. Lelièvre, « Langage, imagination, et référence. Ricoeur lecteur de Wittgenstein et Goodman », *Études Ricœuriennes / Ricoeur Studies,* 5 (1), (2014), pp. 49-66 ; et bien sûr, dans ce que nous considérons comme le plus important de tous au niveau de l'orientation de la recherche, S. Lelièvre, « Une philosophie ricœurienne de l'image », dans *Studia Phaenomenologica* 23, (2023), pp.245-267.

Afin de détailler cette hypothèse, deux directions seront explorées. La première concerne la capacité de l'œuvre — saisie également par des catégories comme « expression » — à faire émerger des connexions inédites dans la chaîne des significations du monde, ouvrant à des « états d'âme inédits ».

La seconde direction insiste sur la dimension communicative de l'œuvre. L'autre *proprium* de l'esthétique ricœurienne est en effet la radicalisation de l'intentionnalité du signe : l'œuvre « se s'adresse à… ». C'est ici que la performativité prend son sens le plus fort. En effet, la capacité de l'œuvre à toucher le spectateur n'est pas un élément contingent, mais elle appartient à son ontologie même.

Toutefois, compte tenu du caractère heuristique de cette hypothèse, les chapitres suivants devront indiquer les lieux où la pensée ricœurienne atteint cette idée de performativité de l'œuvre.

En suivant donc les indications fournies dans les deux entretiens considérés, nous pensons que les lieux les plus appropriés pour interroger les contours d'une esthétique ricœurienne sont les analyses que l'auteur consacre à la métaphore et au récit. En effet, *La métaphore vive* et *Temps et récit* sont évoqués dans les entretiens comme lieux naturels d'une enquête esthétique pour l'auteur, surtout en ce qui concerne leur possibilité d'innovation sémantique. Ce moment constitue donc le noyau fondamental pour penser une esthétique ricœurienne. Il mets en évidence une structure signique de l'œuvre capable de transformer le monde, donnant lieu à une expérience où sens et action se confondent. L'objectif général ce travail apparaît alors clairement : non pas ramener l'esthétique à la théorie herméneutique Ricœurienne, mais montrer comment la possibilité de éclairer autrement les concepts canoniques de l'auteur — référence, imagination, narrativité — en révélant la présence d'une dimension esthétique implicite, peut-être cachée, mais néanmoins nécessaire à l'ensemble de sa méditation sur le langage.

I – UNE THEORIE DE LA REFERENCE METAPHORIQUE

L'hypothèse directrice de cette recherche consiste à montrer que la pensée ricœurienne de l'esthétique peut être réinterprétée à partir d'une notion opératoire : celle de « performativité », entendue comme une déclinaison spécifique de la « refiguration » narrative. Cette hypothèse, de nature explicitement heuristique, propose de lier les réflexions tardives de Ricœur sur l'expérience esthétique à ses analyses plus canoniques du langage symbolique, de la métaphore et du récit. Elle ne vise ni à dissoudre l'esthétique dans le poétique, ni à instaurer une séparation conceptuelle rigide, mais à éclairer un point de contact jusqu'ici peu thématisé par la critique : la puissance d'effet propre à l'œuvre d'art, sa capacité à produire un monde, à transformer celui du récepteur, et à manifester une intentionnalité constitutive du signe.

On a dit que cette insistance sur l'« effet » produit par l'œuvre rapproche Ricœur d'une intuition fondatrice de la philosophie du langage ordinaire : l'idée, formulée initialement par John L. Austin, que certains énoncés « accomplissent une action ».

En ce sens, la théorie de la métaphore constitue un espace privilégié d'investigation esthétique au prisme de la notion de « performativité ». En effet, *La métaphore vive* se situe déjà en dialogue avec des problématiques esthétiques, comme en témoignent les références explicites à Turbayne, Ryle, Goodman ou Black. Mais surtout, elle représente l'un des lieux où Ricœur systématise la structure du signe poétique, en reprenant cette idée de capacité effective du signe. C'est également dans cette optique que l'étude questionne la notion de référence de second degré, traditionnellement comprise comme le point d'arrivée de la dynamique métaphorique. Si cette notion a servi de pivot aux lectures esthétiques existantes, elle risque néanmoins de rabattre l'analyse sur un problème essentiellement linguistique et ontologique, laissant dans l'ombre les implications proprement esthétiques de la production métaphorique. La recherche propose donc de déplacer l'accent vers le moment préparatoire aux analyses sur le pouvoir référentiel de la métaphore, le « voir comme » métaphorique, où l'énonce métaphore expose son fonctionnement avec :

1. sa capacité à générer de la nouveauté,
2. la constitution intersubjective de sa signification.

Là où Ricœur pense l'ouverture du langage vers le monde, il pense également la dimension originaire où sens et action sont indissociables, selon cette formule essentielle de *L'imagination* : « l'invention et la découverte sont une seule et même chose ».[43] C'est dans cet espace liminaire que peut se dessiner une esthétique ricœurienne : non pas thématisée directement, mais nécessaire pour comprendre la dynamique profonde par laquelle le sens advient, transforme et engage.

[43] P. Ricoeur, *L'imagination*, cit., p. 398.

1. Dépasser le structuralisme

L'analyse ricœurienne de la métaphore s'enracine dans un dialogue constant avec le structuralisme linguistique. Dès l'après *De l'interprétation* (1965), la réflexion sur le symbole et sur le « double sens » se déplace vers une interrogation plus large portant sur la polysémie et sur le fonctionnement du signe, notamment à travers les essais réunis dans *Le conflit des interprétations* (1969). À ce moment, la confrontation avec les modèles de Saussure, Hjelmslev et Lévi-Strauss permet à Ricœur de généraliser le modèle herméneutique du symbole, en l'émancipant des symbolismes restreints – culpabilité ou inconscient – pour en faire un instrument d'analyse de l'ambiguïté linguistique elle-même. En cet horizon, les analyses sur la métaphore deviennent alors le paradigme d'un langage où « un autre sens se donne et se cache en même temps dans un sens immédiat », et où la multiplicité des significations ne manifeste plus un dysfonctionnement, mais une condition normale du langage.

Cependant, si le structuralisme décrit adéquatement les mécanismes de la polysémie, il échoue selon Ricœur à rendre compte du fait que l'ambiguïté n'est pas seulement tolérée mais parfois requise. Il suffit de comparer une métaphore banale — comme « la jambe de la table » — avec les métaphores « vives » de la poésie. Dans ces dernières, aucune similarité préalable ne fonde la relation métaphorique ; c'est au contraire la juxtaposition des champs sémantiques qui produit la ressemblance. Les modèles structuralistes ne suffisent donc pas : ils expliquent les métaphores lexicalisées, mais non l'innovation poétique, qui impose de thématiser un véritable « écart » entre usage littéral et usage métaphorique.

La tentative de Jakobson d'ancrer cet écart dans la prédominance du « message » fournit un point d'appui essentiel. Le langage poétique s'y définit par sa mise à distance de la fonction référentielle : l'écart se situe entre le message, compris en soi, et les choses.[44] Ainsi, la métaphore est d'abord comprise comme un mode de signification a-référentiel, où l'innovation de sens découle d'une suspension de la dénotation. Mais cette perspective conduit à un résultat intenable : réduire la métaphore à l'énonciation « ici poésie », selon la formule de Genette reprise par Ricœur, revient à lui dénier tout pouvoir cognitif et à réserver la référence au seul discours scientifique. Le langage poétique ne transmettrait rien d'autre que la reconnaissance de sa propre poéticité. Une telle approche ne permet pas non plus d'expliquer l'extraordinaire variété des procédés métaphoriques, dont la richesse excède largement la simple opposition entre référentialité et a-référentialité.

Il devient alors nécessaire de corriger l'hypothèse structuraliste de la de la métaphore en tant qu'énoncé a-référentiel. C'est précisément le geste ricœurien : reconnaître que l'écart métaphorique implique certes une suspension du sens littéral, mais seulement afin de parvenir à une investigation des valeurs référentielles inédites liées à l'innovation de sens.[45] Loin de signifier une rupture définitive avec le monde, la métaphore prépare l'émergence d'une nouvelle pertinence et reconfigure notre rapport au réel. La suspension n'est qu'un moment d'un processus dynamique où le langage retrouve un accès au monde sous une forme élargie.

Pour ce faire, Ricœur mobilise la tradition analytique — Goodman, Black, Turbayne, Ryle — capable de reconcevoir la dénotation au-delà du cadre strict du langage factuel. L'hypothèse d'une « référence métaphorique » ouvre alors la possibilité d'une reconfiguration ontologique du réel par le langage poétique. Ce déplacement permet également de comprendre comment se rejoignent, dans la théorie de la métaphore, les analyses antérieures

[44] P. Ricœur, *La metaphore vive*, cit., p. 279-288.
[45] *Ibid.* p. 310-321.

sur la structure intentionnelle du signe et les développements ultérieurs vers une esthétique ricœurienne : l'œuvre d'art, comme le signe et comme la métaphore, opère par un double mouvement de retrait et de retour vers le monde. Le langage métaphorique suspend la référence immédiate pour mieux rendre possible une réorientation du sens, de même que l'œuvre d'art — y compris non figurative — thématise un geste de détachement préalable à un nouveau mode d'apparition. Cette convergence justifie que l'étude de la référence métaphorique constitue un lieu privilégié pour comprendre l'esthétique ricœurienne : c'est là que se joue la possibilité même d'un accès renouvelé au réel par les médiations du langage et de la fiction.

a) Nothorp Frye : une performativité cachée

Ricœur aborde la question de la référence métaphorique à partir d'un déplacement méthodologique décisif : pour comprendre la spécificité référentielle de la métaphore, il faut la situer non pas dans l'énoncé isolé mais dans l'horizon plus large du langage poétique. Cette inflexion trouve son premier point d'appui dans la confrontation avec *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye.[46]

L'intérêt majeur de Frye, pour Ricœur, tient au fait qu'il fournit une première faille au sein du paradigme a-référentiel issu de Jakobson. En distinguant le discours informatif (centrifuge) du discours poétique (centripète), Frye semble reconduire l'idée d'un langage poétique refermé sur sa cohérence interne. Toutefois, il introduit en même temps un facteur irréductible aux structures linguistiques : la production d'un « *mood* », d'un état d'esprit poétique. Cette dimension extralinguistique constitue, selon Ricœur, « un facteur différent […] indicateur d'une manière d'être », et permet d'entrevoir une forme d'extériorité même au sein d'un discours théoriquement autoréférentiel.

La thèse de Frye affirme en effet que saisir la structure d'un poème revient simultanément à saisir son « humeur » : la récurrence rythmique des mots dans le temps et la configuration spatiale des unités textuelles convergent vers une unité émotionnelle stable et reproductible.

Or, c'est précisément cette stabilité affective qui permet à Ricœur de réviser l'hypothèse structuraliste de l'a-référentialité du langage poétique. Si le poème suscite un sentiment que nous reconnaissons comme extérieur – parce qu'il dépend de la disposition objective des mots – et comme stable – parce qu'il peut être revécu à chaque lecture –, alors l'émotion ne peut plus être reléguée dans la sphère du purement subjectif. Ricœur conteste ici une thèse héritée du positivisme logique : « tout langage qui n'est pas *descrptif* – au sens de donner une information sur des *faits* – doit être émotionnel ».[47] Contre cette réduction, il affirme que le sentiment poétique n'est pas simple état intérieur, mais constitue une modalité publique de dire cette intériorité, en nuançant les limites entre ce que on considère « intérieur » et « extérieur ». Autrement dit, le langage poétique est une affection réglée, dont la stabilité rend possible un véritable apprentissage de l'affectivité. C'est pourquoi Ricœur avance que ressentir une humeur poétique nous apprend à ressentir « de manière plus profonde et plus subtile », dissolvant la dichotomie entre discours cognitif et discours émotionnel.

Ce point est capital pour la reconstruction d'une esthétique ricœurienne : le langage poétique produit des effets affectifs internes à sa signification, non pas adjoints de l'extérieur. La signification elle-même « se donne comme affection », en structurant le premier noyau d'une conception performative du langage poétique, encore indistincte

[46] N. Frye, *Anatomie de la critique*, cit. ; repris *in* P. Ricoeur, *La métaphore vive*, cit., p. 284-285.
[47] *Ibid.* p. 285.

à ce stade, mais déjà visible à travers la double dimension que Ricœur s'emploiera ensuite à distinguer : production de nouveauté (thématisée par la référence métaphorique à travers la structuration du *mood*) et implication participative du lecteur (que nous relierons ultérieurement à la performativité proprement dite).

Toutefois, Ricœur souligne également les limites de Frye. D'une part, le primat de la cohérence interne risque de ramener la poéticité à une forme de jeu autoréférentiel, même si celui-ci inclut désormais une tonalité affective. D'autre part, l'identification de l'humeur à la structure du poème soulève une difficulté majeure : si le poème ne renvoie qu'à lui-même, d'où proviennent la stabilité et l'extériorité de l'humeur ? Sans référence, l'unité affective du poème demeure énigmatique. L'atmosphère poétique ne saurait être un simple produit final de l'analyse ; elle est plutôt son point de départ, appelant une révision générale de la relation entre langage poétique et réalité.

Pour dépasser cet aporie, Ricœur doit fonder l'idée d'une signification-affection sur une véritable théorie de la référence, qui élargisse la notion de dénotation et rende possible une compréhension de la dimension affective de l'existence mise en forme par l'art. C'est à ce titre que la théorie de la référence généralisée de Nelson Goodman devient cruciale : elle offre le cadre permettant de dépasser le paradigme strictement dénotatif, de comprendre la productivité du langage poétique et d'en institutionnaliser la nouveauté sémantique.

Dans cette perspective, la réception de Frye est doublement décisive : elle permet d'esquisser une première orientation esthétique de la pensée ricœurienne — celle d'un langage dont la signification s'identifie à une affection structurée — et elle prépare le terrain pour la théorie proprement ricœurienne de la référence métaphorique, seule capable selon lui d'articuler de manière rigoureuse l'extériorité, la stabilité et la portée cognitive du sentiment poétique. Toutefois, cette théorisation plus systématique conduira aussi à mettre entre parenthèses, du moins provisoirement, la dimension d'implication du lecteur que l'analyse de Frye laissait entrevoir et qui constituera l'un des piliers de l'hypothèse d'une esthétique performative chez Ricœur. Comme nous l'avons déjà indiqué, en effet, la référence à Frye est destinée à être absorbée dans une véritable théorie de la signification métaphorique, qui intègre en son sein l'intuition selon laquelle le poétique est capable de constituer intersubjectivement l'émergence d'une nouveauté dans l'expérience. Ce passage, toutefois, n'est pas accompli directement par Ricœur, mais à travers la reprise de la théorie du transfert métaphorique développée par Nelson Goodman dans *Langages de l'art*.[48]

b) Nelson Goodman : encadrer la performativité

L'enjeu décisif de la reprise ricœurienne des thèses de Nelson Goodman réside dans la manière dont elle permet d'articuler la question de la référence au sein du langage poétique. L'intérêt de cette appropriation est d'intégrer les intuitions relatives à la performativité dans un cadre plus général, celui de la référentialité du poétique. Par ce déplacement, Ricœur trouve la manière la plus cohérente de s'opposer au paradigme structuraliste : si la métaphore est référentielle, ce n'est pas parce qu'elle se constitue juste comme affect, mais parce qu'elle est capable de générer ce que Ricœur nomme une « référence de second degré ».

Pour que l'on puisse parler d'une référence de second degré, il faut d'abord établir que le discours poétique possède une référence et la reprise de Goodman tend précisément à renforcer cette capacité. Ainsi, la question esthétique de la métaphore se reformule comme un problème strictement sémiotique : déterminer la manière dont l'énoncé

[48] N. Goodman, *Langages de l'art*, Pluriel, Paris 2011.

poétique signifie. L'exigence est claire : la métaphore doit produire un sens irréductible à un équivalent littéral, mais sans céder à l'idée, jugée inacceptable par Ricœur, qu'elle ne signifie rien.

En reprenant la distinction goodmanienne entre dénotation et exemplification, Ricœur situe l'énonciation métaphorique comme un cas d'exemplification. Comme le rappelle Goodman, un symbole peut « représenter » (*stand for*) une chose soit par dénotation – relation univoque, descriptive, dont la condition suffit à être que le signe désigne son objet –, soit par exemplification, mode plus complexe qui requiert non seulement la référence mais aussi la possession de la propriété à laquelle il renvoie. Ainsi une phrase ironique exemplifie l'ironie en la manifestant. De ce fait, l'exemplification relève d'un double mouvement : « le prédicat vers la chose » et en même temps « la chose vers le prédicat ».

Le génie de la théorie goodmanienne tient à l'idée que l'exemplification peut être transférée : possédée littéralement par un terme, elle peut être transférée à un autre par une innovation d'usage, comme dans les métaphores du type « cet homme est un rocher ». Dans les bonnes conditions, l'énoncé métaphorique manifeste ainsi certaines propriétés d'un homme de la même manière que l'énoncé non métaphorique « cet homme résiste sans sourciller ». D'où l'image célèbre de Goodman, citée par Ricœur : « appliquer une vieille étiquette d'une manière nouvelle, c'est enseigner de nouveaux tours à un vieux mot ; la métaphore c'est une idylle entre un prédicat qui a son passé et un objet qui lui cède mais résiste ».[49]

Cette théorie permet à Ricœur de penser la capacité référentielle du langage poétique comme la possibilité d'étendre le champ des propriétés exemplifiées, en assignant à un terme des qualités qu'il ne pouvait illustrer auparavant. Le langage poétique, en transférant la possession des prédicats, intervient de manière décisive sur le réseau de significations constituant le « monde ». Celui-ci n'est plus un système stabilisé mais un système constamment révisable par l'innovation métaphorique. Le monde, écrit Ricœur, « n'émerge que lorsqu'une alternative lui est proposée » – alternative que l'exemplification métaphorique rend possible. C'est ici que se joue une première articulation entre expérience esthétique et théorie du signe : la productivité métaphorique devient la condition d'apparition d'un monde possible.

Cependant, cette appropriation de Goodman déplace sensiblement l'axe d'une possible esthétique ricœurienne. Ce que Ricœur retient de Goodman est une conception de la productivité métaphorique notablement resserrée, limitée à la seule structuration du sens : la métaphore y apparaît avant tout comme innovation linguistique, moins comme expérience affective ou événement de sens. C'est précisément pour cette raison que Ricœur considérera la théorie goodmanienne de la référence comme trop faible et d'inspiration excessivement nominaliste. Si les symboles ne font que "représenter" selon des conventions arbitraires, la métaphore cesse d'avoir une véritable puissance de révélation. Goodman, observe Ricœur, ne prend pas suffisamment en compte « la stratégie propre au discours poétique » ; sa théorie ne parvient pas à rendre justice à la portée ontologique de la métaphore, à sa capacité de dévoiler une manière d'être.

C'est ici que s'opère un tournant décisif pour notre lecture : la productivité du signe est absorbée dans une problématique linguistique et ontologique. La métaphore est envisagée comme un dispositif révélant une nouvelle manière d'utiliser *les mots*.

---

[49] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, cit., p. 296 ; avec la reprise de N. Goodman, *Langages de l'art*, cit. p. 81-85.

2. La référence métaphorique

La réflexion de Ricœur sur la « référence métaphorique » constitue le pivot par lequel la théorie de la métaphore s'arrime progressivement à une interrogation linguistico-ontologique, au sein de laquelle la dimension esthétique, bien que constamment présente, tend à être subsumée sous à les enjeux philosophiques de la signification et de la vérité. Afin de dépasser les limites des approches structuralistes et analytiques précédemment discutées, Ricœur cherche en effet à repenser la métaphore comme un mode linguistique d'accès au réel, non réductible à une simple variation sémantique ni à une pure opération de transfert formel.

Le point de départ est la notion de « tension »[50] — entre littéral et métaphorique, ancien et nouvel usage, ressemblance et dissemblance — qui, selon Ricœur, structure l'énonciation métaphorique. La tâche consiste à déplacer cette tension du seul registre linguistique vers celui de l'être : la métaphore ne signifie pas seulement autrement, elle « redécrit » ce qui est, en lui conférant une nouvelle pertinence ontologique. Le langage poétique, loin d'être une simple suspension de la référence, devient le lieu où se manifeste une « véhémence ontologique », c'est-à-dire la capacité du discours métaphorique à dire quelque chose du réel en le reconfigurant.

Ricœur examine d'abord les approches extrêmes sur la question :

1. L'approche romantique, héritée de Schelling, Coleridge ou Bergson, qui fait de la poésie un accès immédiat à une dimension prédiscursive de l'être. Ricœur reconnaît la fécondité de cette intuition, mais refuse la fusion immédiate entre sujet et monde qu'elle implique.[51]
2. L'approche « démystificateur » de Turbayne, qui voit dans la métaphore un instrument heuristique permettant de mieux décrire une réalité — position jugée insuffisante, car elle reste prisonnière d'un paradigme descriptif et ne rend pas justice à l'expérience poétique comme surgissement d'une nouveauté non prédéterminée.[52]

Le philosophe opte donc pour une voie médiane : la métaphore ouvre à une dimension ontologique pré-objective, analogue à la *Befindlichkeit* heideggérienne, mais de manière toujours médiatisée, indirecte, et soumise aux variations imaginatives. Cette orientation lui permet d'intégrer ce que l'approche goodmanienne de l'exemplification avait de plus productif — l'idée que la métaphore transforme le réseau des significations — tout en refusant son nominalisme et sa conception faible de la référence. Le transfert métaphorique n'est pas seulement un apprentissage de nouveaux usages linguistiques, mais une redescription du réel à partir de la manière dont il se manifeste à l'existence.

Cependant, cette inflexion ontologique produit un effet décisif sur la place de l'esthétique dans *La métaphore vive*. Alors que la relecture de Frye offrait une voie possible pour penser l'implication affective du lecteur et la dimension performative de la métaphore — la signification qui « se donne comme affection » —, la montée du discours ontologique tend à marginaliser cette perspective.

Ce déplacement explique la difficulté de thématiser explicitement une esthétique ricœurienne à partir de *La métaphore vive* : bien que les éléments esthétiques soient omniprésents — productivité poétique, innovation, imaginaire, affect —, ils sont constamment réinscrits dans une architecture philosophique qui vise d'abord à fonder la pertinence ontologique du discours poétique. La dimension performative, entrevue chez Frye et identifiée

[50] P. Ricœur, *La métaphore vive*, cit., p. 310-321.
[51] *Ibid.*, p. 313-316
[52] *Ibid.*, p. 316-320.

comme essentielle à une esthétique du signe, se trouve ainsi reléguée derrière la question de la référence et de la vérité métaphoriques.

La tâche devient alors, pour une lecture esthétique de Ricœur, de déterminer ce qui demeure de cette productivité une fois soustraite à la finalité ontologique qui la reconfigure : non pas l'accès à une vérité fondamentale de l'être, mais le surgissement d'une signification qui engage le lecteur, transforme son expérience et instaure un rapport nouveau au monde. C'est dans cette zone intermédiaire — avant la systématisation ontologique, après la critique du structuralisme — que se loge ce que l'on peut appeler le noyau proprement esthétique de la théorie Ricœurienne de la métaphore, et qui constitue le point d'appui pour une esthétique narrative fondée sur l'ouverture intentionnelle du signe et sur son pouvoir de transformation.

II – CE QUI PRECEDE LA METAPHORE. LA « VEHEMENCE » DE LA METAPHORE

C'est précisément dans cette perspective qu'il convient de revenir à la sixième étude de *La métaphore vive*. Ce chapitre joue un rôle charnière dans l'économie de l'ouvrage : il permet à Ricœur de relier les analyses des études précédentes, centrées sur la métaphore en tant que phénomène justifiable dans un système linguistique, aux développements ultérieurs consacrés à l'hypothèse d'une véhémence ontologique de la métaphore. L'enjeu est de montrer que l'articulation de ces deux niveaux — qui, en un sens, reflètent les deux moments de la structure du signe — suppose de reconnaître un stade intermédiaire où la « force » métaphorique de faire surgir une nouvelle référence du monde peut être pensée partiellement indépendamment de son ancrage linguistique. C'est ce que Ricœur met en lumière à travers le caractère de quasi-expérience propre au « voir comme », lieu où se manifeste avec le plus d'évidence la dimension esthétique de la métaphore comme opérateur de transformation du réel pour le lecteur.[53]

Partons donc de l'approche tropologique classique, développé depuis Aristote jusqu'aux analyses de Fontanier : l'énoncé métaphorique fonctionne parce qu'il remplace un terme par un autre au nom de leur similitude. Dire « cet homme est un lion » est une formulation embellie de l'énoncé « cet homme est fort » : on insiste sur la similitude entre la force de l'homme et celle du lion. Cependant, aussi intuitive soit-il, cette approche présente une faille décisive aux yeux de Ricœur : elle ne parvient pas à justifier pourquoi nous aurions besoin d'énoncés métaphoriques et ne pourrions pas simplement nous contenter de leur lettre. En d'autres termes, la tropologie classique méconnaîtrait le caractère innovant de la métaphore qui, du moins dans les cas les plus significatifs, est irréductible à son équivalent littéral.

Les théories interactionnistes auxquelles Ricœur se réfère dans la troisième étude pour sortir de l'impasse lui permettent de dépasser cette dépendance à la similitude : les métaphores fonctionnent précisément parce qu'il n'y a rien derrière elles, pour ainsi dire. Elles ont un résultat heureux parce qu'elles relèvent une absurdité logique à partir de laquelle elles construisent un nouveau sens. Max Black, auquel Ricœur ici se réfère constamment,[54] était très clair sur ce point : les termes ont une imprécision constitutive dans leur utilisation et c'est précisément sur cette base que les métaphores peuvent être conçues comme un dispositif qui opère une variation dans l'utilisation

[53] *Ibid.* p. 262-272.
[54] *Ibid.* p. 109-116.

des termes impliqués. Contrairement à une théorie de la substitution, il s'agit en fait d'insister sur l'interaction d'un terme avec un autre : à partir de là, il est en effet possible de produire une signification métaphorique, opérant ainsi un enrichissement cognitif. En d'autres termes, rien qui ait à voir avec une prédétermination de la signification par une similitude a priori. Pour Black, le point critique était l'assimilation entre similitude et substitution. Si le problème était donc cette dernière, il fallait également éliminer la première.

Et pourtant, bien que Ricœur s'oppose radicalement à l'idée classique de la métaphore comme fioriture stylistique, il n'est pas d'accord avec l'idée que la substitution implique la similitude, et vice versa. Une approche substitutive de la métaphore n'oblige pas à abandonner une approche dans laquelle la métaphore est interprétée comme un dispositif dans lequel ses termes sont vus les uns en termes des autres. Il s'agit plutôt de comprendre ce à quoi nous faisons référence lorsque nous parlons de similitude, en commençant à la penser en termes de *processus*. En d'autres termes, il s'agit de dire que la similitude n'est pas quelque chose sur laquelle la métaphore se fonde, mais ce que la métaphore crée et aide à voir.

La métaphore conduit donc à voir une similitude nouvelle, apriori inexistante : à comprendre un sujet *comme* un autre. Lorsqu'il s'agit de détailler davantage comment la métaphore peut créer une similitude, Ricœur n'a aucun doute : il faut insister sur le côté « sensible de la métaphore » et reconnaître que c'est précisément à cela que la tradition a reconnu cette efficacité que nous commençons à caractériser ici comme performative. Aristote appelait cela la « vivacité » propre aux métaphores, leur « pouvoir de mettre sous les yeux », de faire voir les choses comme…. Ricœur se demande alors si une enquête sur la métaphore n'est pas finalement appelée à articuler ce point, avant de devenir une enquête sur la signification référentielle de l'énoncé métaphorique : « Si la sémantique rencontre ici sa limite, une *phénoménologie de l'imagination*, comme celle de Gaston Bachelard, pourrait prendre le relais de la psycho-linguistique et en répercuter l'élan dans des zones où le non-verbal l'emporte sur le verbal ».[55] Dans le cadre de notre recherche, il s'agira donc d'approfondir le lieu qui semble le plus intercepter une présence de la question esthétique dans l'ouvrage de Ricœur : ce moment où le signe « touche » le monde, se posant comme modèle pour penser la structure même de l'œuvre d'art – et pas seulement littéraire.

1. Le « voir comme ». Une suggestion wittgensteinienne, sa reprise bachelardienne

Pour structurer ce moment, Ricœur mobilise donc la notion wittgensteinienne de « voir comme ». L'exemple célèbre du canard-lièvre montre comment une image peut être vue selon deux *Gestalten* sans qu'intervienne une interprétation conceptuelle, en aidant à thématiser le fonctionnement d'une métaphore créative. Cette expérience est à la fois subie (une apparition intuitive) et guidée (un ajustement attentionnel). Toutefois, si dans les images ambiguës les *Gestalten* possibles préexistent dans la figure, dans la métaphore, en revanche, la similitude doit être construite. Le lecteur doit produire l'élément commun qui rend possible la vision métaphorique. L'expérience métaphorique du « voir comme » est donc mi-expérience, mi-langage ou, autrement dit, *quasi*-langage. Elle n'est pas un simple effet psychologique, mais une opération imaginative régie par la structure même de l'énoncé.

[55] *Ibid.* p. 272.

> Il est vrai que la transposition de l'analyse de Wittgenstein à la métaphore introduit un important changement : dans le cas de l'image ambiguë, il y a une Gestalt (B) qui permet de voir soit une figure A, soit une autre figure C : le problème est donc, étant donné B, de construire A ou C.[56]

Il devient analogue au schématisme kantien dans le sens que le prédicat métaphorique fonctionne comme une règle imaginative permettant d'explorer le sujet de manière inédite : elle met sous les yeux une similitude qui n'était pas disponible avant. Autrement dit, la métaphore manifeste en termes générales un pouvoir performatif : son énonciation coïncide avec l'accomplissement d'une manière de voir.

On doit souligner que ce pouvoir, cependant, n'est qu'esquissé dans *La métaphore vive*. Dans la sixième étude, Ricœur suspend en effet l'analyse au point même où la relation productive entre langage et image devrait être pleinement articulée, renvoyant pour ce développement à une phénoménologie de l'imagination poétique – et c'est précisément ici que l'apport de Bachelard devient décisif.[57]

L'attention de Ricœur à l'égard de Bachelard est antérieure à *La métaphore vive*, comme en témoignent ses cours consacrés au temps et à l'imagination. Les deux auteurs partagent une conception fondamentalement créative de l'imagination, opposée à l'empirisme, ainsi qu'une valorisation du langage symbolique : l'image poétique est essentiellement verbale chez Bachelard, tandis que chez Ricœur elle trouve son plein déploiement dans la narration et les symboles culturels. Mais leurs chemins divergent quant au rapport entre imagination et action : la rêverie bachelardienne demeure une contemplation ontologique, alors que Ricœur inscrit l'imagination dans une dynamique projective et éthique, orientée vers le possible, le faire et la transformation du rapport au monde.

Dans *La métaphore vive*, Bachelard est donc mobilisé stratégiquement pour montrer la limite d'une analyse strictement linguistique de la métaphore et pour introduire la dimension créatrice qui permet d'en envisager la portée esthétique de l'énonciation métaphorique elle-même. Pour Ricœur, Bachelard permet de penser l'image comme événement du langage : le moment où celui-ci manifeste sa capacité d'« émergence » expressive. L'image est comprise non comme rappel d'une perception, mais comme phénomène originaire, manifestation de la créativité du langage qui se manifeste pleinement dans l'émergence d'un langage métaphorique. Notamment, pour Bachelard, la production poétique doit renvier aux archétypes imaginatifs auxquels la poésie donne accès. C'est donc dans ce cadre que Ricœur saisit une première dimension performative de la métaphore, liée à sa productivité sémantique et à sa capacité de produire une expérience nouvelle.

Toutefois, nous pensons qu'une seconde dimension apparaît lorsque Ricœur s'appuie sur Bachelard pour penser la capacité productive des métaphores, et c'est elle qui permet de parler plus proprement d'une dimension performative de la métaphore. Il ne s'agit plus seulement de la faculté, reçue de Bachelard, de produire une nouveauté linguistico-expérientielle, mais aussi de la possibilité qu'a la métaphore de susciter un « retentissement sur le lecteur ».[58] Certes, pour Bachelard, cet impact poétique renvoie aux archétypes imaginatifs auxquels la poésie donne accès : le poétique ramène les hommes à une dimension commune de l'existence, à certaines expériences fondamentales que l'on peut dire « archétypales ». Cependant, cette dimension affectuelle de la métaphore, une fois détachée de son ancrage archétypal, ajoute une composante décisive à l'analyse ricœurienne : elle indique que l'innovation métaphorique n'opère pleinement qu'en mobilisant le lecteur, en sollicitant sa participation imaginative

[56] *Ibid.*, p. 269.
[57] *Ibid.*, p. 272.
[58] G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, puf, Paris 1972, p. 1-21.

dans la constitution même du sens nouveau. Autrement dit, Ricœur refuse cette orientation archétypale de l'imagination poétique, la jugeant incapable de rendre compte de la dimension cognitive de la métaphore. L'impact doit plutôt être compris comme le moment où la métaphore, grâce à l'interaction entre le transfert catégoriel et l'apparition intuitive d'une similitude, produit un effet sur le lecteur.

Cette relecture nous permet de lire l'analyse de Ricœur sur la métaphore en termes de production de sens plutôt qu'en termes d'image. La métaphore n'est pas tant une représentation qu'un acte, une opération qui « peint » un sens nouveau. En ce sens, Ricœur peut parler de sa performativité : la métaphore agit, transforme le champ de l'expérience non pas *per se*, mais en sollicitant la participation structurelle de l'auditeur ou du lecteur dans la constitution même de son sens. La notion bachelardienne d'impact, ainsi réinterprétée, devient alors l'un des vecteurs décisifs pour comprendre la dimension esthétique et opératoire de la métaphore, dimension que Ricœur articulera pleinement en dialogue avec certaines théories contemporaines des modèles scientifiques. Certes, cette interprétation d'une dimension performative de la métaphore n'est pas immédiatement évidente à la seule lecture de *La métaphore vive*. Elle devient toutefois explicite lorsque la critique de l'orientation bachelardienne est menée non seulement en reprenant les thèses de Max Black sur la tangence entre métaphore et modèle scientifique – déjà présentes dans *La métaphore vive* – mais aussi celles de Donald Schön, comme le montre clairement la lecture de *L'imagination.*

2. Modèles. Entre Max Black et Donald Schon

La confrontation avec deux théories du modèle scientifique conduit Ricœur à attribuer résolument une valeur cognitive à la métaphore, se distanciant non seulement de la tradition qui y voyait un simple ornement linguistique, mais aussi de la position même de Bachelard sur le langage poétique.

Pour Ricœur, il s'agit plutôt de réfléchir à la productivité spécifique de la métaphore, à son pouvoir de faire naître une nouveauté en termes de similitude, tout en accordant une attention particulière à l'impact de cette nouveauté sur l'auditoire.

Pour ce faire, Ricœur s'inspirera principalement à la production de Black et de sa célèbre théorie des modèles scientifiques, en la complétant – même si la référence n'apparaît que dans *L'imagination* – par celle de l'épistémologue américain Donald Schon.

En ce qui nous concerne, il est essentiel de retracer ce rapprochement entre métaphore et modèle. En effet, il s'agira non seulement de réfléchir à l'idée d'une performativité métaphorique entendue comme « constitution d'une nouveauté », mais aussi d'« interaction structurelle avec l'auditoire », en des termes proches de ce qu'affirmait la tradition de pensée pragmatique en matière de métaphores. La théorie interactionniste de Max Black constitue un apport décisif pour la théorie de la métaphore de Ricœur. Dans *La métaphore vive*, l'énoncé métaphorique est conçu comme une interaction entre deux systèmes conceptuels : le focus, porteur d'un « système de lieux communs associés », et le frame, le contexte sémantique initial qu'il reconfigure. L'exemple classique « l'homme est un loup » illustre cette dynamique : les traits associés au loup — férocité, instinct, solitude — sont projetés sur le concept d'homme, produisant une restructuration du champ sémantique. La métaphore génère ainsi une signification nouvelle, irréductible à la somme des deux termes.

Ricœur met toutefois en relation cette théorie avec l'autre pan essentiel du travail de Black : son analyse des modèles scientifiques. Parmi ceux-ci, le modèle (scientifique) théorique est le plus fécond : loin de reproduire la réalité, il

introduit un nouveau langage permettant de voir des aspects du réel qui restaient invisibles. En ce sens, le modèle « décrit sans construire » et instaure un référent imaginaire capable de produire une connaissance inédite. Ricœur y reconnaît un parallèle profond avec la métaphore : toutes deux réorganisent un domaine problématique de la réalité en introduisant une nouvelle grille symbolique.

Cette lecture permet à Ricœur de focaliser deux aspects décisifs pour sa théorie.

D'abord, la métaphore n'agit réellement que lorsqu'elle s'insère dans une *métaphore continue*, c'est-à-dire dans un tissu narratif dont elle configure le sens et auquel elle emprunte sa propre efficacité. La référence métaphorique dépend ainsi de la configuration narrative qui lui donne sa portée. Ensuite, la métaphore doit être comprise à la lumière d'une notion forte de signification : comme les modèles théoriques, elle étend le langage naturel en construisant un espace symbolique inédit permettant de traiter une expérience initialement réfractaire aux catégories ordinaires.

Cette intégration de Black conduit Ricœur à nuancer l'apport de Bachelard par rapport à l'idée d'un langage poétique en tant que langage *innovateur* : si la métaphore partage avec le langage poétique sa puissance créatrice, elle partage avec le modèle scientifique sa capacité de structuration cognitive. Il ne s'agit pas seulement d'un appel aux archétypes dans le langage poétique, mais d'un véritable accroissement de notre connaissance du monde.

Toutefois, la reprise Ricœurienne du modèle scientifique ne se limite pas à la lecture de Black : elle doit être complétée par une réflexion sur l'impact de la métaphore sur son auditoire. Dans *La métaphore vive*, cette dimension réceptive restait en grande partie implicite, bien que Ricœur reconnaisse dès la troisième étude qu'une innovation sémantique n'apparaît que si l'on « adopte le point de vue du lecteur » et que la nouveauté d'un sens est en un sens « l'œuvre instantanée »[59] de celui-ci. Toutefois, cette « œuvre » n'y est jamais théorisée avec précision, notamment du fait du refus de recourir à une théorie archétypale de l'imaginaire à la manière de Bachelard.

Cependant, avec *L'imagination*, Ricœur précise ce point en s'appuyant sur *Displacement of Concepts* de Donald Schön.[60] L'apport de Schön permet d'intégrer la quasi-expérience du « voir comme » dans un processus interprétatif structuré et non dans une simple réception sensible. L'auteur en retient quatre opérations centrales :[61]

1. Le « voir comme » repose sur l'observation d'une règle : le prédicat métaphorique (P) fonctionne comme une « insinuation » qui oriente l'exploration du sujet (S).
2. Cette exploration implique un filtrage : certaines propriétés associées à P sont retenues, d'autres écartées parce qu'inapplicables à S.
3. Le lecteur accomplit un processus d'ajustement de l'erreur : il teste l'applicabilité de l'ancien système conceptuel à la nouvelle situation, jusqu'à faire émerger une similitude inattendue.
4. Ce processus peut se stabiliser : la métaphore s'achemine alors vers un usage quasi littéral, perdant sa force d'étrangeté initiale.

Ces étapes permettent de comprendre que la créativité métaphorique n'est jamais indépendante de l'activité du récepteur : la métaphore devient un procès, une tâche interprétative orientée vers la résolution d'une ambiguïté initiale. L'innovation sémantique ne peut donc être expliquée ni par la seule interaction de systèmes de lieux

[59] P. Ricœur, *La métaphore vive*, cit., p. 127.
[60] D. Schon, *Displacement of Concepts*, Tavistock Press, London 2011.
[61] [61] P. Ricœur, *L'imagination,* cit., p. 367-380.

communs (Black), ni par un recours à des archétypes imaginaires (Bachelard), mais par l'engagement du lecteur dans un travail d'élucidation qui transforme une incohérence apparente en similitude signifiante.

Ainsi se dessine une conception pragmatique de la métaphore, tout à fait innovative pour la réception critique de la théorie Ricœurienne : la signification de cette dernière dépend non seulement d'une référence, mais aussi d'une action intersubjective par laquelle un lecteur ou une communauté confère une validité à la nouvelle configuration sémantique. La métaphore n'est plus seulement un phénomène de sens, mais un acte, doté d'une force illocutoire : elle fait faire quelque chose au lecteur, qui doit résoudre l'énigme qu'elle propose. Cette dimension performative justifie de considérer la métaphore comme un événement communicationnel autant que sémantique. Certes, il ne s'agit pas d'affirmer, avec Davidson ou Searle,[62] que la métaphore ne présente aucun sens autre que littéral et qu'elle doit être conçue comme la seule œuvre instantanée du lecteur ou d'une communauté de récepteurs ; il s'agit plutôt de reconnaître que sa signification doit admettre une participation structurelle de ceux qui la reçoivent. En d'autres termes, elle doit comporter une composante performative spécifique, en plus de celle, plus générale, qui ferait coïncider son sens avec la génération d'une expérience nouvelle.

III – LA DIMENSION PERFORMATIVE DU « VOIR COMME »

À partir de ce que nous avions dit, nous pouvons également mettre en évidence, en les résumant, les deux points essentiels de la quasi-expérience du « voir comme » métaphorique en le constituant comme moment radicalement performatif : la génération de nouveauté et l'impact sur l'auditoire. Comme nous l'avons indiqué, ces deux aspects ne relèvent pas tant d'une récapitulation générale de l'ensemble des thèses de *La métaphore vive* que d'un approfondissement du moment préparatoire où Ricœur pense l'articulation entre la clôture du système linguistique et son ouverture référentielle, articulation essentielle pour comprendre les contours de son esthétique.

De fait, la critique ricœurienne a depuis longtemps cherché à mettre en évidence une dimension esthétique dans son œuvre. Plusieurs études, notamment en contexte italien, ont tenté d'identifier dans sa pensée une véritable philosophie de l'image, ou encore une extension possible de ses analyses de la métaphore et du récit vers d'autres formes artistiques (cf. *supra* Introduction). Ces approches, souvent nourries d'indices textuels fournis par Ricœur lui-même — qu'il s'agisse de l'« image associée » de la métaphore, de la valeur visuelle de la *mimésis* ou de la notion

[62] Cette thèse a été discutée dans le célèbre article de D. Davidson, « What Metaphor Means », *Critical Inquiry*, 5 (1), 1978, p. 31-47, qui a de fait façonné l'approche pragmatique de la théorie de la métaphore (voir par exemple J. R. Searle, *Metaphor*, dans A. Ortony (dir.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 83-111), selon laquelle la métaphore est quelque chose que nous faisons proprement, et non quelque chose que nous visons intentionnellement. Il revint ainsi à Davidson de proposer les termes généraux de la question, en formulant pleinement et pour la première fois l'idée selon laquelle la métaphore est ce que nous entendons comme tel. À Searle, en revanche, incomberait de développer la conséquence directe de cet abord : dégager les règles communicatives selon lesquelles un auditoire comprend un énoncé comme énoncé métaphorique. Il n'existerait en effet aucun signifié proprement métaphorique, mais seulement des énoncés que nous comprenons comme métaphoriques en vertu de certains processus communicatifs visant à résoudre une absurdité apparente. Comme on peut s'y attendre, cette idée a fait l'objet d'innombrables reprises et critiques de la part de ceux qui, adoptant un point de vue plus soucieux de défendre l'existence d'un véritable signifié métaphorique, se sont attachés — comme les théories d'inspiration interactionniste — à discuter ce postulat. Soutenir, en effet, que la fonction métaphorique du langage existe seulement parce que nous entendons métaphoriquement un énoncé semble entrer en contradiction apparente avec l'idée selon laquelle le caractère métaphorique d'un énoncé se justifie au nom de son signifié. De fait, Black lui-même répondra aux thèses de Davidson dans M. Black, « How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson », *Critical Inquiry*, 6 (1), 1979, p. 131-143. Une discussion récente des relations entre les deux approches, accompagnée d'un examen attentif de leur genèse historique, notamment en lien avec la position de Goodman, se trouve dans A. Giuliani, « Il significato metaforico come problema filosofico: un confronto tra Black, Goodman e Davidson », *ESTETICA. STUDI E RICERCHE*, 13 (1), 2023, p. 173-188.

aristotélicienne de « mettre sous les yeux » — soulignent à juste titre le caractère liminal, entre linguistique et visualité, de la métaphore.

Cependant, nous croyons que l'enjeu esthétique central de la métaphore chez Ricœur ne réside pas tant dans sa dimension visuelle que dans son pouvoir productif lui-même : une capacité d'extraversion du langage qui conduit celui-ci jusqu'aux limites de sa verbalité. Une insistance trop marquée sur l'élément visuel de la métaphore ne rendrait en effet pas adéquatement compte de son caractère dérivé d'une capacité d'action plus fondamentale : sa capacité de faire advenir, de produire une nouvelle ressemblance ; un caractère que nous avons vu être suffisamment radical pour permettre d'admettre une dimension intersubjective dans la production du sens métaphorique.

Il nous semble en effet que même la lecture ricœurienne du texte aristotélicien insiste précisément sur ce point lorsqu'elle évoque le pouvoir du langage poétique de mettre sous les yeux. Mettre sous les yeux signifie représenter les choses *en acte*,[63] leur rendre dynamisme et mobilité : la visualité n'est que l'expression d'un processus plus profond, celui par lequel la métaphore fait exister ce qu'elle signifie. Telle est la première dimension du performatif métaphorique : l'innovation sémantique comme innovation ontologique, dans laquelle langage et expérience se donnent conjointement, révélant un possible latent de l'être.

Mais une seconde dimension de cette performativité apparaît lorsque l'on prend au sérieux la nature communicationnelle de la métaphore. S'appuyant sur Schön (et, indirectement, sur les analyses pragmatiques de Davidson et Searle), Ricœur met en lumière le rôle constitutif du lecteur ou de l'auditeur. La métaphore n'est pas seulement une *signification* étrange, pur ainsi dire : elle est un défi interprétatif, une énigme qui exige d'être résolue. Sa signification ne peut être établie sans un travail actif de filtrage, de construction et d'ajustement, au sein d'un contexte donné. Ce travail contribue à constituer la signification elle-même : la métaphore devient performative parce qu'elle engage son destinataire et produit un effet de sens qui dépend de sa participation.

Ainsi, la métaphore doit être jugée non en termes de vrai/faux, mais d'*efficacité*, de réussite ou d'échec dans une communauté d'interprétation. La créativité métaphorique ne se réduit pas à l'interaction entre deux systèmes de « lieux communs associés » ; elle repose sur la manière dont une communauté répond à l'ambiguïté initiale de l'énoncé et reconnaît l'émergence d'une similitude inédite.

De cette analyse découle donc une thèse plus générale, que nous verrons atteindre toute son ampleur dans les analyses consacrées à l'œuvre du récepteur dans *Temps et récit* : l'esthétique ricœurienne, loin de se constituer en une théorie de l'image ou de la représentation, s'enracine dans la dimension performative du langage poétique. Ce que la métaphore accomplit — sa capacité à faire voir, mais aussi à faire faire, en suscitant un travail interprétatif — constitue le véritable lieu où s'inscrit l'esthétique dans la réflexion ricœurienne. La métaphore dit en faisant ; elle produit ce qu'elle signifie de manière intersubjective et grâce à l'implication active de son destinataire.

Certes, nous savons bien que l'usage de la catégorie de *performatif* — catégorie propre à l'esthétique contemporaine — pourrait, à première vue, paraître surprenant. Toutefois, il est clair qu'une certaine déclinaison d'une philosophie de la productivité est bel et bien présente dans l'économie de la pensée ricœurienne : elle s'enracine dans la dynamique même de sa réflexion, dont la matrice est la lecture nabertienne de l'affirmation originaire du soi. À

[63] P. Ricœur, *La métaphore vive*, cit. p. 384 *et suivantes*.

rebours d'un *cogito* auto-fondateur, Ricœur construit en effet une philosophie du « cogito brisé », selon laquelle le soi ne se découvre qu'à travers les signes qu'il produit pour s'affirmer.[64]

L'hypothèse que nous avançons dans cette recherche est dès lors que repérer quelque chose comme une *performativité métaphorique* permet d'indiquer la déclinaison esthétique de cette idée de productivité originaire et d'affirmation de soi, idée qui ne peut être saisie qu'à travers les productions du cogito et jamais directement. La signification n'est jamais donnée *a priori* : elle résulte d'un effort productif et intersubjectif visant à stabiliser un sens toujours déjà en excès sur les catégories qui prétendent le contenir.

Cette perspective s'inscrit donc dans le prolongement des premières analyses de Ricœur sur la volonté, l'involontaire, le désir ou le mal, autant de figures d'altérité qui manifestent l'impossibilité d'un accès direct au *cogito*. En reprenant l'intuition husserlienne Husserl, Ricœur remonte à la découverte de l'intentionnalité comme ouverture au donné, récusant l'illusion d'une conscience comme réceptacle interne. L'herméneutique ricœurienne elle-même se déploie alors comme un travail sur les signes, lesquels portent la trace de cette altérité constitutive et témoignent d'un effort d'auto-affection toujours médiatisé.

Dans cette optique, l'enjeu critique majeur consiste à penser la productivité du sens comme la réponse la plus adéquate à cette non-coïncidence originaire du soi avec lui-même. Le langage poétique — et plus spécifiquement la métaphore vive — illustre donc exemplairement cette dynamique : production de nouveauté, transformation du champ sémantique, mais aussi engagement interprétatif de l'auditoire. L'innovation métaphorique apparaît ainsi comme l'un des lieux où s'expérimente concrètement la structure brisée du *cogito*, puisqu'elle requiert une coopération herméneutique et manifeste l'insuffisance principielle de toute évidence immédiate du sens.

En reliant cette dimension à la théorie ricœurienne de l'interprétation, il devient possible de comprendre la métaphore comme un énoncé performatif au double titre : elle crée une similitude inédite et elle sollicite un travail de réception sans lequel son sens n'advient pas. À ce niveau, la performativité métaphorique s'inscrit pleinement dans la dialectique plus large des efforts de pensée par lesquels le soi cherche à répondre à la négativité fondamentale qui le traverse — négativité comprise, à la manière de Nabert, comme puissance de « reconnaître et créer ».[65]

L'hypothèse de recherche avancée dans le texte est ainsi fondée dans ses axes fondamentaux : la productivité créatrice du langage poétique constitue un vecteur essentiel pour comprendre la dynamique du cogito brisé, en révélant son versant esthétique. Cette productivité n'est pas essentiellement visuelle mais résolument processuelle : elle repose sur l'action du langage et sur l'interaction entre locuteur et interprètes. C'est dans cette tension entre innovation sémantique, dimension intersubjective et effort d'affirmation du soi que la notion de performativité trouve sa pertinence dans la pensée esthétique de Ricœur.

C'est donc à partir de cette ligne interprétative que l'on pourra envisager de prolonger les analyses relatives à la performativité métaphorique vers l'analyse narrative développée dans *Temps et récit*, ce qui permet d'apprécier pleinement les contours essentiels d'une théorie esthétique ricœurienne : une théorie esthétique fondée non sur une originaire composante représentative, mais sur une dimension active et productive, et pour cette raison capable de se déployer, le cas échéant, sous forme d'image et de narration.

---

[64] P. Ricoeur, *L'acte et le signe selon Jean Nabert*, *in Les conflit des interprétations*, Seuil, Paris 1969, p. 211-221.

[65] A. Scott-Baumann, *Ricœur and the Negation of Happiness*, Bloomsbury, London 2013 ; et J. L. Amalric, « Affirmation originaire, attestation, reconnaissance. Le cheminement de l'anthropologie philosophique ricœurienne », *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies,* 2 (1) (2011), p. 12-34.

LE RECIT

Une étude de la question esthétique dans l'œuvre de Ricœur ne peut faire abstraction des analyses que l'auteur consacre à la narration dans *Temps et récit*. Comme pour les métaphores, cependant, l'analyse proposée ici doit tenir compte du fait que l'horizon général de la trilogie *Temps et récit* n'est pas marquées par une interrogation esthétique. En effet, dans toute la trilogie, la thématisation de l'art de raconter est mise au service de l'articulation d'une phénoménologie de la temporalité. Pour Ricœur, le récit « est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle ».[66]

Ainsi, même dans le cas des analyses que nous nous apprêtons à proposer, nous ne voudrions pas nous limiter à une reconnaissance de certains thèmes communs à la pensée ricœurienne sur la narration et à la tradition esthétique, comme si l'esthétique pouvait déjà a priori être considérée comme l'analyse proposée par le penseur français. Il nous semble plutôt plus fructueux de suivre l'hypothèse de travail déjà présentée dans le chapitre précédent : l'idée, à savoir, qu'une question esthétique chez Ricœur peut être pensée comme une réflexion sur la capacité performative du signe – dont le récit est désormais l'héritier : son pouvoir d'influencer le monde, de le transformer.

Pour ce faire, nous pensons donc structurer trois moments, qui opéreront un rétrécissement progressif du champ d'analyse de la question esthétique dans l'horizon général de *Temps et récit*. Il s'agira tout d'abord de reconnaître l'horizon général dans lequel Ricœur pense l'efficacité du récit à partir de la continuité avec les analyses développées dans *La métaphore vive*. Dans ce premier moment, nous ferons abstraction de l'articulation interne de la théorie narrative ricœurienne : la discussion de la notion de *mimésis* sera abordée en suivant l'unité avec laquelle elle est présentée dans la première partie de *Temps et récit*, en se concentrant sur une lecture performative de son troisième moment (mimésis III – refiguration) et en présentant les deux autres moments (mimésis I – préfiguration et II – configuration) comme préparatoires à celui-ci (cf. *infra* §3.1). D'ailleurs, dès le premier chapitre, nous soulignions que la refiguration était le terme technique par lequel Ricœur traduisait dans sa proposition philosophique la thématisation de l'intentionnalité propre au signe.

Ce n'est que dans un second temps qu'il s'agira d'approfondir l'articulation spécifique de cet horizon, que Ricœur conçoit en termes de discussion sur la référence du récit historique et du récit fictionnel (cf. *infra* §3.2). Cette opération fera émerger les caractéristiques propres à une performativité narrative, que Ricœur perçoit avant tout dans sa discussion sur la structure du récit fictionnel. La reprise et la confrontation avec les théories de l'esthétique de la lecture élaborées au sein de l'école dite de Constance seront en effet centrales. Enfin, dans la dernière section, nous montrerons un élargissement spécifique des intuitions relatives à la seule capacité de représentation fictionnelle et nous proposerons quelques conclusions provisoires sur ce qui peut être considéré en général comme une performativité de la narration (cf. *infra* §3.3).

[66] P. Ricoeur, *Temps et récit*, cit., p. 17-18.

I – UNE THEORIE DU TEMPS RACONTE

1. La métaphore chez Ricœur : une performativité en termes narratifs

Pour établir la continuité entre *La métaphore vive* et *Temps et récit*, il est essentiel de reconnaître la « gémellité » que Ricœur lui-même attribue aux deux ouvrages : tous deux analysent l'innovation sémantique et la référentialité — l'énoncé métaphorique d'un côté, l'acte linguistique étendu et narratif de l'autre. Cette proximité conceptuelle permet d'interroger la dimension esthétique de cette continuité, souvent négligée lorsque *Temps et récit* est interprété comme un simple développement des thèses de *La métaphore vive*. La métaphore n'est donc pleinement opérante qu'insérée dans une « métaphore continue », une configuration narrative. L'enjeu esthétique est donc double. D'une part, reconnaître que l'innovation métaphorique constitue une *reconfiguration* de significations déjà disponibles dans un monde préalable. D'autre part, souligner que le poème et plus largement le récit fournissent l'espace où cette innovation devient effective : la poïétique du poème et la signification émergente de la métaphore s'éclairent mutuellement.

C'est pourquoi Ricœur peut qualifier la métaphore comme « poème en miniature »,[67] en posant la notion aristotélicienne de « *mimésis* » au centre de la productivité narrative et poétique. La force mimétique du récit, qui configure l'action humaine en un tout intelligible, rétroagit sur la compréhension de la métaphore elle-même. C'est donc sur ce terrain, productif et transformatif, que se dessine la véritable continuité esthétique entre métaphore et récit dans la pensée de Ricœur. Autrement dit, il s'agit de considérer dans un point de vue proprement esthétique la réélaboration Ricœurienne du concept de mimesis.

La relecture ricœurienne du concept aristotélicien de *mimésis* constitue le noyau théorique de *Temps et récit*, où elle sert à articuler la thèse majeure selon laquelle « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ».[68] Il ne s'agit donc pas simplement pour Ricœur d'exposer une interprétation philosophique d'Aristote, mais d'élaborer, à partir de la *Poétique*, une théorie de la productivité narrative qui prolonge celle de l'innovation sémantique développée dans *La métaphore vive*.

Le point de départ de cette construction est l'insistance sur l'équivalence aristotélicienne entre *mimésis praxeos* et *mythos* : l'imitation narrative de l'action résulte dans la constitution d'une intrigue. À partir de cette parallélisme, Ricœur écarte toute conception mimétique en termes de copie ou de redoublement du réel, et souligne au contraire le caractère configurant de la mimésis : elle ne reproduit pas une action préexistante, elle agence des événements en un tout intelligible. Cette opération n'est jamais purement formelle, car la mimésis se définit toujours en référence à son corrélat intentionnel — l'action humaine — que Ricœur décrit dans un vocabulaire husserlien pour insister sur la dimension référentielle et expérientielle du récit.

C'est précisément la complexité de cette opération qui conduit Ricœur à distinguer trois moments de la *mimésis* :

1. *Mimésis* I, qui concerne les structures pré-narratives de l'agir et du pâtir humain ;
2. *Mimésis* II, moment configuratif par excellence, où les événements sont tissés en un réseau signifiant ;
3. *Mimésis* III, moment transfiguratif qui renvoie à la refiguration du monde du lecteur par le récit.

[67] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, cit., p. 279 ; avec une reprise de M. C. Beardsley, *Aesthetics*, New York, Harcourt, Brace and World, 1958, p. 134.
[68] P. Ricœur, *Temps et récit I*, cit., p. 17.

Dans cette perspective, la recherche d'une « performativité narrative » doit être située au niveau de la *mimésis* III, là où le récit reconfigure la compréhension du monde du lecteur et modifie son horizon d'expérience. Néanmoins, cette performativité ne peut être isolée : elle dépend structurellement de la dynamique interne qui relie les trois moments de la *mimésis*. C'est seulement en saisissant leur interdépendance que l'on peut comprendre comment, pour Ricœur, la narration devient véritablement productive, au-delà de sa simple fonction référentielle. Surtout, on ne pourra pas considérer *mimesis* III isolément de son ancrage dans le moment principal de la théorie Ricœurienne de la mimesis : la configuration, où *mimesis* II.

a) *Mimesis* II-Configuration : l'intrigue comme opération

En effet, Ricœur définit *mimésis* II comme le cœur opératoire de la *mimésis* : l'acte configurant par lequel les faits deviennent narrativement corrélés. Cette opération, loin de se limiter à la simple identification d'une trame dans une succession d'événements, concerne leur homogénéisation qualitative : agents, motifs, moyens, circonstances, résultats inattendus – autant d'éléments hétérogènes au niveau de l'expérience – deviennent comparables et articulables au niveau narratif.

C'est dans cette capacité à « rassembler » des éléments de l'expérience a priori disjoints que se manifeste la dimension véritablement médiatrice de l'intrigue. L'acte configurant fonctionne en effet comme un schématisme narratif : il articule une intelligibilité qui tient ensemble les événements selon l'avant et l'après, mais aussi en les rendant comparables entre eux. L'advenir de l'expérience et ses composantes deviennent, dans le récit, comparables et susceptibles d'être mises en relation.

Cependant, cette lecture opérationnelle de la *mimésis* rencontre une limite : si l'on réduit la *mimésis* II à la seule dimension configurative, on reste incapable de déterminer comment un récit peut véritablement naître de l'expérience. La question du « seuil de narrabilité » demeure donc sans réponse : qu'est-ce qui, dans un événement, autorise ou oblige à le raconter ? Quelles sont les conditions transcendantales qui rendent possible la transformation d'un vécu en récit ? Autrement dit, comment éviter que la configuration ne devienne un dispositif flottant, détaché du « fond opaque de la vie » qu'elle est censée ordonner et transfigurer ?

Ricœur reconnaît lui-même ce manque : si la *mimésis* II peut rendre compte de la cohérence interne d'une intrigue et de sa capacité historico-sédimentaire, elle ne suffit pas à expliquer l'orientation originaire d'un récit, ni la possibilité d'une innovation narrative lorsque des schémas de configuration existent déjà. C'est à ce point de tension – entre l'opération configurative et l'ancrage de celle-ci dans l'expérience pré-narrative – que s'articulera la nécessité de distinguer *mimésis* I et *mimésis* III, et d'inscrire la question esthétique dans une théorie plus complète de la productivité narrative.

b) *Mimésis* I-Préfiguration : au-delà de Heidegger

Ricœur étend l'analyse de la mimésis au-delà de sa seule dimension configurative (*mimésis* II) en introduisant deux pôles complémentaires : la préfiguration de l'action (*mimésis* I) et sa refiguration chez le lecteur (*mimésis* III). C'est dans ce cadre tripartite que peut être comprise l'unité de la théorie ricœurienne du récit et, surtout, la possibilité d'articuler une véritable performativité narrative.

La *mimésis* I désigne donc la précompréhension du monde de l'action, structurée par des schèmes symboliques, normatifs et temporels qui rendent l'expérience intelligible avant même son explicitation discursive. Action et récit sont en continuité, dans la mesure où l'action est déjà imprégnée de structures narratives minimales (agent, fin,

moyen, circonstance, conflit) que le récit explicite ensuite. Surtout, chez Ricœur, ce sont les aspects symboliquement pertinents de l'action — inscrits dans un ordre culturel donné — qui deviennent narrativement exploitables dans une intrigue. Sur le plan ontologique, ce sont en revanche les analyses heideggériennes consacrées à l'« intra-temporalité » (*Innerzeitigkeit*) — le temps du prendre-soin — qui soutiennent cette thèse : la multiplicité des rapports que l'on entretient avec celui-ci détermine un nombre potentiellement infini de trames narrativement pertinentes susceptibles d'être explicitées.

C'est précisément dans cette dynamique d'ouverture structurale au monde que Ricœur atteint une troisième et décisive déclinaison de la notion esthétique de mimésis, qu'il définit comme refiguration. En effet, le rapport que le récit entretient avec le monde de son lecteur n'est pas seulement la condition de narrabilité d'un événement, mais aussi — et surtout — l'agent de sa transformation.

c) *Mimésis* III - Re-figuration : la confrontation avec Gadamer (1/3)

Ricœur aborde la « refiguration » (*mimésis* III) comme le moment décisif où le récit rencontre son lecteur et transforme son rapport au monde. Ce troisième temps de la mimésis constitue ainsi le noyau pour parler d'une performativité narrative chez Ricœur, entendue non seulement comme capacité du récit à configurer l'expérience, mais aussi comme faculté d'orienter et de restructurer l'horizon d'existence du lecteur.

Pour conceptualiser ce moment, Ricœur s'appuie sur la notion gadamérienne d'*applicatio* (*Anwendung*). Chez Gadamer, comprendre un texte signifie l'inscrire dans l'« histoire des effets » qui conditionne toute lecture : l'interprétation est toujours déterminée par l'appartenance historique du texte et de son lecteur, et devient possible dans la « fusion des horizons ». En reprenant ce cadre, Ricœur élargit la réflexion à l'ensemble des œuvres d'art, que Gadamer considérait déjà comme paradigmes de la compréhension textuelle. La mimésis III peut ainsi être pensée comme un dispositif structural dans lequel s'articulent monde du texte et monde du lecteur.

Cependant, Ricœur se démarque nettement de Gadamer. Alors que ce dernier privilégie la dimension de tradition et d'historicité, Ricœur veut intégrer l'aspect contingent et créatif de l'acte de lecture : la refiguration n'est pas simplement l'inscription du lecteur dans une histoire des effets du texte mais la confrontation du monde déployé par récit devant le monde de l'expérience individuelle du lecteur. Le récit n'existe pleinement qu'à travers l'acte de lecture, qui accomplit la configuration (*mimésis* II) et en révèle la portée. Suivre une histoire, c'est la réaliser, et non simplement reconnaître des personnages les situations racontées.

Pour penser cette confrontation, Ricœur se tourne vers les théories de la réception de l'école de Constance et notamment vers les hypothèses de Jauss et Iser. Contre Gadamer, l'œuvre est comprise comme un « ensemble d'instructions » destinées à être accomplies par le lecteur, qui contribue activement à son sens. L'expérience esthétique deviennent alors pas seulement experience herméneutique d'appartenance historique, mais affective : Ricœur insiste sur la « jouissance compréhensive » que suscite la fiction, jouissance qui devient constitutive de la compréhension elle-même. L'esthétique ricœurienne se déplace ainsi définitivement de la problématique de la visualité vers une théorie de l'effet : l'œuvre agit sur son lecteur en structurant des affects qui sont, en eux-mêmes, cognitifs et affectives.

Cette démarche implique une conception ouverte du récit : son sens ne réside ni dans la seule configuration ni dans la seule tradition, mais dans la relation communicative où référence et réception sont co-orientées. Toute référence est « co-référence », inséparable de sa dimension intersubjective. Le récit accroît l'être en réorganisant les

significations disponibles, mais il ne le fait qu'à travers l'implication du lecteur, par laquelle le possible vient refigurer le monde du sujet.

Toutefois, à ce stade on doit souligner un fois de plus que la dimension esthétique de cette performativité n'est pas directement thématisée en *Temps et récit*, où les analyse de la refiguration reste gouvernée par la problématique générale de la référence temporelle. Le récit est pensé avant tout comme modalité d'accès au temps humain. Dès lors, la performativité narrative doit être extraite en marge de la théorie référentielle : elle dépend de la capacité du récit à agir sur le lecteur, mais cette action demeure subordonnée au projet philosophique d'une herméneutique du temps.

Pour affiner notre hypothèse sur la présence d'une idée de performativité narrative chez Ricœur, il faudra encore examiner :

1. les limites d'une circularité entre temps et récit ;
2. le rôle des genres narratifs, notamment la différence entre fiction et histoire ;
3. les conditions selon lesquelles la dynamique récréative propre à la fiction peut être étendue à d'autres formes narratives.

Ces analyses permettront de cerner plus précisément le statut esthétique du récit dans la pensée de Ricœur.

2. Un cercle vicieux ? La contribution de Whilelm Schapp

La « refiguration » (*mimésis* III) désigne chez Ricœur le moment où la configuration narrative (*mimésis* II) rencontre l'expérience du lecteur et modifie son rapport au monde. Ce point est immédiatement confronté à une difficulté majeure : comment éviter une circularité entre l'idée d'une expérience pré-narrative (*mimésis* I) et celle d'une expérience transformée par le récit (*mimésis* III) ? Ricœur reconnaît la circularité, mais il lui refuse tout caractère vicieux. La structure pré-narrative de l'expérience est plus vaste que tout récit constitué : elle rend possible la narration sans s'y réduire. Le temps n'est pas un récit, mais il « devient temps humain » lorsqu'il s'exprime narrativement.

Pour fonder cette dissociation, Ricœur distingue alors la narrativité potentielle de l'expérience (connexions d'événements encore non racontées) de la configuration narrative effective. Contre l'idée qu'il n'y aurait d'expérience que narrée, Ricœur s'appuie sur deux exemples. D'une part, la psychanalyse (Roy Schafer), qui montre que des récits de vie peuvent toujours être reformulés : cette possibilité suppose une « histoire » antécédente, mais non encore explicitée. D'autre part, la phénoménologie de Wilhelm Schapp, dont Ricœur reprend l'idée de l'« être impliqué dans des histoires ». Pour Schapp, la vie humaine est inséparable d'un enchevêtrement d'histoires vécues, dont les récits constitués leur explicitation. Ricœur intègre alors cette structure dans son argumentation: la narrativité appartient originairement à l'expérience, mais elle excède tout récit particulier.[69]

Cette distinction est décisive : elle permet de comprendre que les histoires non encore racontées demandent à être exprimées. Une puissance d'appel au récit, liée à la structure même de l'expérience temporelle, devient ainsi une première forme de « performativité narrative ». Ricœur souligne ce point en évoquant la nécessité de « rendre le dû aux morts », dont la souffrance « réclame » d'être narrée : « le fait nouveau est que l'illusion contrôlée n'est pas

[69] P. Ricoeur, *Temps et récit*, cit., p. 110-116.

destinée à plaire, ni à distraire. Elle est mise au service de l'individuation exercée par l'horrible, comme par l'admirable ».[70]

Pour préciser les contours de cette performativité, il faut toutefois en thématiser les différents aboutissements : raconter de manière fictionnelle ne relève pas de la même démarche que raconter historiquement. Autrement dit, il convient de situer la *mimésis* III dans l'horizon plus large des analyses de *Temps et récit*, dominé par la problématique de la référence temporelle. Il s'agit donc d'examiner comment différentes intentions narratives — notamment fictionnelle et historique — modulent la relation entre *mimésis* I, II et III. La distinction des genres devient ici essentielle, dans la mesure où la proposition ricœurienne semble admettre un moment fictionnel de l'intentionnalité historique, tout comme un moment historique de l'intentionnalité fictionnelle. Nous pensons que c'est précisément dans cette hypothèse d'une « entrecroisement » de la référence peut se fonder plus proprement l'idée d'une productivité spécifique du récit et de l'expérience dont ce même récit se fait le témoin.

II – ARTICULER LE TEMPS RACONTE

1. La saillie fictionnelle de l'histoire. Une relecture de Hayden White

Ricœur aborde la dimension fictionnelle du récit historique dans *Temps et récit III* en partant du problème de la représentation du passé. Le récit historique revendique en effet de dire ce qui s'est réellement passé, mais tout historien sait que la restitution narrative est une construction. La question centrale devient ontologique : comment un récit peut-il rendre présents des événements passés tout en préservant leur altérité ?

Les réponses extrêmes incarnées par Collingwood et de Certeau sont jugées insuffisantes :[71] le premier tend à effacer l'interprète au profit des faits, le second sacralise leur différence. Ricœur cherche une position intermédiaire fondée sur un « comme si » du récit historique : les événements sont rendus présents dans leur absence. Cette dimension fictionnelle ouvre la voie à une compréhension performative du récit historique, proche de celle mise en lumière dans la métaphore.

Dans ce cadre, la réflexion de Hayden White sert de point d'appui :[72] l'historien préfigure les faits par des procédures tropologiques (métaphore, métonymie, synecdoque, ironie). Ricœur reprend cet aspect constructiviste, mais en en modifiant la portée. Pour lui, la métaphore devient la matrice unificatrice de toute mise en intrigue, car elle opère une assimilation nouvelle entre les événements en leur donnant un sens inédit. La relation entre récit et passé n'est ainsi ni reproduction ni pure fiction, mais rapprochement « métaphorique » où un fait est vu *à la lumière d'un autre*.

Dans cette perspective, la performativité du récit historique consiste d'abord en sa capacité à faire surgir un *novum* interprétatif – un « voir comme » – qui éclaire différemment les faits. Ce pouvoir productif ne doit pas être compris comme une licence relativiste, mais comme l'effet conjoint d'une proposition narrative (le récit historique) et d'une évaluation critique (documents, traces…). La polémique de Rochlitz contre une prétendue contradiction entre *Temps et récit* (relativiste) et *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (réaliste) manque ainsi sa cible : la référence reste constitutive

[70] P. Ricoeur, *Temps et récit III*, cit., p. 341.
[71] *Ibid.* p. 256-272 ; avec la reprise de G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford University Press, Oxford 1956 ; et M. De Certeau, « L'opération historique », in J. Le Goff et P. Nora (dir.) *Faire de l'histoire*, Gallimard, Paris 1974, p. 3-41.
[72] H. White, *Métahistoire*, EHESS, Paris 2025.

dans les deux œuvres. La fictionnalité n'annule pas l'enracinement documentaire, elle en est au contraire une modalité opératoire.[73]

En effet, Ricœur va plus loin en affirmant que le passé lui-même exerce une « impulsion à la réécriture » : il sollicite la narration. La performativité du récit naît donc également de la dynamique interne des événements passés, qui appellent à être configurés et reconfigurés. Il y a dans le passé une exigence de signification qui engage la narration et qui peut faire époque. On retrouve ici une structure analogue à celle mise en évidence dans *La métaphore vive* : la productivité de l'imagination s'enracine dans une demande de narration venant de l'expérience elle-même.

La performativité narrative se définit ainsi comme double :

1. productivité innovatrice (*faire voir autrement*), en confrontant deux ordres de faits distincts ;
2. réponse à une exigence de signification inscrite dans le phénomène passé.

La section suivante approfondira l'autre versant de cette performativité : son caractère intersubjectif. Déjà au niveau de la métaphore, Ricœur avait laissé entrevoir que la compréhension implique un destinataire. La reprise gadamérienne de l'*applicatio* dans la *mimésis* III rend alors cette dimension explicite : le récit devient performatif en instituant des formes de compréhension partagée, où l'histoire et la fiction se croisent pour configurer et reconfigurer un monde commun.

2. La saillie historique du récit fictif : la racine de la performativité narrative

Toutefois, pour Ricœur la constitution d'un temps raconté concerne non seulement la reconnaissance d'une saillie fictionnelle du récit historique, mais aussi l'hypothèse contraire : la manière dont la constitution de l'intrigue fictionnelle prétend présenter sa propre historicité spécifique.

Schématiquement, nous devrions donc dire que, tout comme la notion de « réalité » du récit historique ne peut être comprise en termes de redoublement narratif des événements, la notion d'« irréalité » propre au récit fictif ne doit pas être comprise en termes de production déconnectée de notre expérience. Ricœur précise en effet qu'il s'agit d'attribuer au récit fictif une véritable capacité « révélatrice et transformatrice par rapport à la pratique quotidienne ».

De notre point de vue, la discussion de ce passage sera donc particulièrement importante, dans la mesure où elle nous permettra de souligner certaines caractéristiques liées à la performativité du récit, en des termes analogues à ceux utilisés pour décrire le « voir comme » métaphorique.

Nous verrons en effet que Ricœur entend s'attarder sur cette dimension communicative et interactive qui était en fait implicite dans la discussion sur le « voir comme » métaphorique. Nous devrons alors faire un pas de plus : si, en effet, la performativité du récit avait jusqu'à présent été modelée sur celle du « voir comme » métaphorique – explicitement évoquée par l'auteur lorsqu'il s'agissait de parler de la saillie fictionnelle du récit historique –, Ricœur entend désormais souligner avec plus de vigueur l'aspect interactif propre au récit. Dans la prétendue historicité

[73] R. Rochlitz, « Mémoire et pardon. Le statut politique des actes symboliques », in *Critique*, 646, (2001), p. 163-186. **Nous penchons au contraire pour une position continuiste, telle que formulée par Michel et par Escudier : Ricœur n'aurait pas substantiellement modifié sa position à l'égard de l'écriture du passé historique, mais aurait plutôt modelé celle-ci sur un « réalisme critique », ni relativiste ni positiviste, refusant toujours une notion de « vérité » entendue comme « correspondance », au profit de celle de « représentance ». Voir A. Escudier, « Entre épistémologie et ontologie de l'histoire », *Le Débat*, 122 (5), 2002, pp. 12–23 ; J. Michel, *Paul Ricœur, Une philosophie de l'agir humain*, cit., pp. 205-221 ; et J. Michel, « L'énigme de la représentance », in F. Dosse et C. Goldstein (dir.), *Paul Ricœur : Penser la mémoire*, Seuil, Paris, 2013, pp. 277-290.**

du récit fictif, le thème sera précisément la possibilité d'une signification qui est en même temps une action interprétative du lecteur et que Ricœur définit proprement comme un acte de lecture.

De cette manière, nous serons également confrontés à ce que nous croyons être le noyau de l'esthétique ricœurienne : l'expérience du « voir comme » non seulement comme capacité à relier différents ordres d'événements, mais aussi à le faire en thématisant explicitement l'implication de ses lecteurs.

Notamment, Ricœur introduit la théorie de l'acte de lecture – empruntée à l'École de Constance (Iser, Jauss) –[74] pour approfondir l'idée d'une historicité du récit historique. Cette reprise n'est pas autonome : elle s'inscrit dans le prolongement de la notion gadamérienne d'*applicatio*, déjà centrale dans *Temps et récit* I,[75] dont Ricœur retient l'idée que comprendre un texte suppose une rencontre entre tradition interprétative et situation actuelle de lecture.

Cependant, au nos yeux l'intérêt majeur de cette appropriation réside dans le fait qu'elle fournit à Ricœur les outils pour élaborer de manière explicite une esthétique, comprise non comme théorie du visible mais comme analyse de la productivité narrative. En mobilisant la phénoménologie de la lecture d'Iser – notamment ses concepts de « point de vue itinérant » et de « lieux d'indétermination » –, Ricœur insiste sur le caractère incomplet du texte, qui ne se réalise que dans la coopération imaginative du lecteur. L'œuvre est ainsi conçue comme une structure d'« invitation-réponse » (*Wirkung*) : elle sollicite un acte de sélection, d'anticipation et de remplissage par lequel le lecteur concrétise ses lacunes.

De cette structure résulte une ontologie « intermédiaire » du texte : ni pur produit par l'auteur, ni par la subjectivité du lecteur, mais réalité intentionnelle qui n'existe qu'à travers ses effets sur un lecteur réel. La littérarité d'une œuvre – exemplifiée par Ulysses de Joyce – consiste alors dans l'excès de sens et l'indétermination qui obligent le lecteur à un travail actif de configuration imaginative. La fiction gagne ainsi une prétention réaliste propre : elle rend son histoire « réelle » en impliquant le lecteur dans l'acte même de lecture.

Sur ce fond, Ricœur met en lumière un aspect du récit fictionnel qui on pourrait appeler proprement « performatif »: la présence du « lecteur impliqué », celui qui accomplit l'acte constitutif du sens, en transformant

---

[74] *La Scuola di Costanza* désigne un mouvement critique né à la fin des années 1960 au sein de l'université du même nom. Inauguré par les cours de Jauss en 1967 et d'Iser en 1968, le programme de l'école visait à refonder l'histoire littéraire, en considérant la réception comme une catégorie centrale et en concevant l'œuvre littéraire comme une structure qui ne s'actualise que dans l'acte de sa lecture. L'attention était ainsi déplacée de la relation texte/auteur vers celle texte/lecteur, prenant ainsi ses distances tant avec une esthétique d'origine formaliste qu'avec celle d'origine marxiste-adornienne. Dans H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation,* Suhrkamp, Berlin 1970 ; et dans W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa.* Verlag der Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz Universitätsverlag GmbH, Constance 1970. Compte tenu de son influence, l'école de Constance a rapidement dépassé les frontières culturelles allemandes : aux États-Unis, M. Riffaterre et Stanley Fish ont repris ses idées, tandis qu'en 1979, Umberto Eco a formulé la notion de *lecteur modèle (*U. Eco, *Lector in fabula,* Bompiani, Milan 1979). La même année, la revue *Poétique* consacra un numéro monographique aux développements de l'esthétique de la réception en Allemagne, soulignant son importance pour le débat français et pour Ricœur lui-même. Pour un aperçu, voir H. R. Holub, *Reception theory: School of Constance.* In : R. Selden (éd.) *The Cambridge History of Literary Criticism,* Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 319-346 ; et *Poétique,* 38, (1979). Cependant, malgré son succès initial, les critiques ne s'accordent pas tous à reconnaître l'unité des positions au sein de ce courant de pensée. Récemment encore, certaines études ont remis en question la légitimité même du terme « école » (par exemple S. Alharbi, « École de Constance », dans *Publictionnaire.* En ligne depuis le 27 juin 2023) et ont signalé un désamour progressif à l'égard de ses intuitions fondatrices, notamment en raison de la tendance à la stéréotypisation inhérente à la figure du lecteur, si elle n'est pas suffisamment problématisée : un lecteur toujours cultivé, masculin, blanc et bourgeois, dont l'appartenance sociale, ethnique, de genre, historique, culturelle et psychologique est rarement prise au sérieux. (à partir de P. Bourdieu, *Les règles de l'art,* Seuil, Paris 2015). Malgré cela, nous pensons qu'une reprise critique de l'orientation fondamentale de l'École de Constance est non seulement possible, mais aussi souhaitable, dans la mesure où, comme le montre Fabien Pillet, une *meilleure* caractérisation du lecteur restitue ce que nous considérons comme indispensable dans une théorie du texte et de l'expérience esthétique en général : la compréhension de son expérience concrète, qui ne peut être réduite aux seules dynamiques historiques qui déterminent sa production. (dans F. Pillet. « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », dans *Études Germaniques,* 263 (3), (2011), pp. 763-781.

[75] *Ibid.* p. 109-110

une configuration textuelle en expérience. La signification devient un événement, un acte imaginatif déclenché par l'œuvre — ce qui rapproche cette analyse de certaines thèses de la pragmatique (Austin, Searle, Currie, Davies).[76]

Cependant, cette ouverture vers une esthétique de la réception ne peut se réduire à une conception purement individuelle et solipsiste de la lecture. Une telle réduction reconduirait l'objection adressée à Iser, en fragmentant le sens en autant d'expériences subjectives. D'où la nécessité, pour Ricœur, de réintroduire l'horizon herméneutique de Gadamer tout en s'en distanciant : la réception ne peut être comprise exclusivement comme appartenance à une tradition interprétative, mais elle ne peut pas davantage être pensée en dehors de tout cadre public de compréhension.

C'est pourquoi Ricœur mobilise également Jauss, dont l'esthétique accorde une place décisive à la dimension publique, historique et intersubjective de la réception : bref, le sens d'un récit de fiction naît non seulement de l'activité imaginative du lecteur, mais de son inscription dans un espace partagé d'attentes, de normes, de traditions interprétatives et de transformations de l'horizon de compréhension.

C'est à travers la notion jaussienne d'« horizon d'attente » que Ricœur pense la réception comme structure de l'œuvre : celle-ci existe en effet dans la mesure où elle introduit une tension entre ses significations et les schémas culturels stabilisés du lecteur. L'horizon d'attente constitue ainsi un cadre historique et public permettant d'évaluer l'efficacité de l'œuvre au moment de son apparition.

Certes, cette perspective rapproche Ricœur de Gadamer, dont il reprend l'idée que comprendre une œuvre suppose de l'inscrire dans un jeu de questions et de réponses. Toutefois, Ricœur s'écarte nettement de l'idée d'une *fusion des horizons* entre lecteur actuel de l'œuvre et tradition d'interprétation du texte : là où Gadamer ramène la compréhension à la reconnaissance de l'appartenance historique et des questions du passé, Ricœur insiste – avec Jauss – sur un moment plus primaire, affectif et actuel de la réception. L'horizon d'attente n'a pas un statut transcendantal, mais celui d'une stabilisation provisoire de la dynamique de lecture, centrée sur l'impact qu'une œuvre exerce sur un lecteur situé.

C'est ici qu'intervient le concept décisif de *verstehende Geniessen*, la « jouissance qui connaît ». Jauss et Ricœur réhabilitent cette dimension esthétique de la connaissance, délaissée autant par la poétique structuraliste (centrée exclusivement sur le texte) que par l'esthétique négative d'Adorno (soupçonneuse envers le plaisir). Pour Ricœur, la réception littéraire doit être comprise comme expérience affective et cognitive à la fois : la jouissance du texte est ce qui met en mouvement l'interprétation et permet au sens de se déployer.

Ce déplacement permet de sortir de l'alternative entre herméneutique pure et subjectivisme esthétique. Le récit devient un acte, et la lecture une pratique imaginative dotée d'un pouvoir transformateur. Cette dimension perlocutoire (au sens de la pragmatique des actes de langage) est ainsi constitutive du récit : la fiction agit sur le lecteur, modifie son horizon, sollicite une réponse affective et imaginative, en devenant « réelle » en tant qu'efficace, capable d'infléchir la compréhension du monde.

Par rapport à la théorie de la métaphore, c'est donc ce second aspect que risulte plus développé : le récit devient une « action » qui donne forme à ce qu'il met devant les yeux, et cette mise en forme n'a de sens qu'à travers la participation du lecteur. L'intégration de Jauss et d'Iser, relue de manière critique à travers Gadamer, permet ainsi

[76] Les références se trouvent respectivement dans J. R. Searle, « The Logical Status of Fictional Discourse », dans *New Literary History,* 6 (2), (1995), pp. 319–332 ; G. Currie, *The Nature of Fiction,* Cambridge University Press, Cambridge 1990 ; et D. Davies, *Aesthetics and Literature,* New York, Continuum 2007.

à Ricœur de dégager une esthétique narrative proprement performative, irréductible à la simple fonction référentielle et centrée sur le pouvoir du récit d'agir sur l'expérience.

III – « METTRE SOUS LES YEUX » : UN POUVOIR PERFORMATIF

De cette manière, Ricœur peut donc proposer sa célèbre thèse de la « référence croisée » entre l'intentionnalité historique et l'intentionnalité fictionnelle, en mettant l'accent sur la manière dont la première utilise la seconde, et vice versa.[77] Toutefois, nous ne nous attarderons pas ici sur cette thèse, largement discutée par la critique. En ce sens, l'hypothèse ricœurienne d'une convergence entre les deux intentions ne constituera pas ici l'occasion de retracer l'architecture du temps raconté, mais plutôt le point de départ pour esquisser les traits fondamentaux d'une esthétique narrative qui se laisse rassembler autour de la notion de narrativité performative.

L'essentiel restera donc de synthétiser les intuitions que nous avons recueillies dans le traitement précédent afin de les élargir par rapport à leur applicabilité uniquement au récit compris comme constitution d'une trame narrative. Le schéma que nous suivrons sera donc en trois parties : nous approfondirons d'abord la valeur de l'esthétique de la réception pour Ricœur en termes plus généraux que ceux abordés dans le récit de fiction (cf. infra §3.3.1), puis nous discuterons d'une étude de cas dans laquelle l'idée de performativité narrative est abordée avec une clarté particulière (cf. infra §3.3.2), et enfin en en esquissant la structure (cf. infra §3.3.3).

1. Une esthétique de la réception élargie. La comparaison avec Gadamer (3/3)

L'examen du rôle joué par l'esthétique de la réception dans l'œuvre de Ricœur montre que la placer exclusivement du côté de la fiction narrative serait réducteur. Ricœur affirme en effet que « nous ne sommes pas moins lecteurs d'histoire que de roman lecteurs d'histoire autant que de romans », élargissant ainsi le domaine de validité des catégories d'Iser et de Jauss.[78] De plus, son recours à ces théoriciens a pour fonction principale de repenser la notion gadamérienne d'*applicatio*, en vue d'une herméneutique plus universelle qui dépasse le seul champ littéraire. Cette situation explique une caractéristique fondamentale : si l'on peine à circonscrire les contours d'une esthétique ricœurienne, c'est parce que Ricœur utilise les théories de la réception moins pour élaborer une esthétique systématique que pour nourrir une réflexion sur l'acte de lecture compris comme phénomène herméneutique général.

Chez Gadamer, l'*applicatio* constitue avec la compréhension et l'explication l'un des trois moments de toute herméneutique. Mais son sens reste problématique dans le contexte de l'herméneutique littéraire : alors qu'on voit en quoi consiste l'application d'un texte biblique (un précepte) ou d'un texte juridique (un verdict), il est moins clair de savoir ce que pourrait être l'application d'un poème ou d'un roman. Gadamer propose alors de comprendre l'application comme reconnaissance d'une appartenance : dans la lecture, le lecteur se retrouve déjà dans le texte, son horizon propre fusionnant avec celui de l'œuvre, au point que « celui qui lit un texte y est déjà lui-même ». L'art serait ainsi le lieu d'une forme de reconnaissance ontologique, comme si l'œuvre disait au lecteur : « tu es cela ! ».

[77] P. Ricœur, *Temps et récit* III, cit., p. 329-348.
[78] *Ibid.* p. 330.

Ricœur juge cette position insuffisante car trop dépendante de l'idée de tradition et parce qu'elle comprend l'application davantage comme relecture – mouvement second et réflexif – que comme lecture première, où intervient une dimension esthétique et affective irréductible. À ses yeux, le moment initial de la lecture ne peut pas être pensé simplement comme reconnaissance herméneutique. C'est ici que Jauss devient décisif. En introduisant la notion d' « horizon d'attente », Jauss déplace l'attention de la seule subjectivité du lecteur vers la capacité de l'œuvre à créer un écart par rapport aux structures déjà sédimentées de compréhension. L'œuvre existe parce qu'elle vient perturber les attentes, à travers la structuration d'un *verstehende Geniessen* : une jouissance caple de faire connaitre nouvelles configuration du monde et qui constitue le point de départ de toute compréhension littéraire. La réception est d'emblée affective et sensible, de sorte que la compréhension herméneutique en dérive plutôt qu'elle ne la précède. Ricœur approfondit encore ce point dans un texte ultérieur, *Logique herméneutique ?*,[79] où il attribue aux analyses de Jauss la capacité de combler une lacune de l'herméneutique en général : l'absence d'une véritable théorie des « affects désintéressés » que suscitent la fiction et la poésie. L'esthétique doit alors être pensée non comme un simple supplément psychologique, mais comme une dimension fondamentale et originaire de la compréhension.

À la lumière de ce déplacement, on peut penser alors un modèle particulièrement fécond pour penser la performativité de l'œuvre : lire, c'est accomplir un acte qui réalise la signification, et le texte n'acquiert son ontologie qu'à travers les effets et les actions qu'il suscite. Le point décisif est alors l'« aisthesis »,[80] que Ricœur lui-même considère comme l'intersection entre les perspectives d'Iser et de Jauss, et que ne renvoie pas seulement à une dimension privée : Ricœur, en réactivant ses propres réflexions sur la *catharsis* tragique, rappelle que l'affect esthétique possède une dimension collective. Déjà dans *Finitude et culpabilité*, il interprétait la catharsis non comme purification individuelle, mais comme expérience partagée du chœur, « qui pleure et chante avec le héros ». La jouissance esthétique devient alors un lieu de communication, une manière dont l'œuvre sollicite une pluralité de sujets en les introduisant dans un espace commun de sensibilité et de compréhension. L'affect désintéressé est un affect partageable ; il approfondit la signification en la rendant communicable.

A nos yeux, cette articulation permet de définir plus clairement l'esthétique ricœurienne : loin d'être une théorie de l'art, elle apparaît comme une réflexion sur la productivité du texte, c'est-à-dire sur la manière dont l'œuvre — qu'elle soit fictionnelle ou historique — produit un monde et sollicite l'imagination du lecteur, tout en constituant ce monde à travers une dynamique affective et collective. La performativité narrative se déploie alors selon une double ouverture : vers un « projet de monde » initié par le texte et vers un « qui de la lecture », c'est-à-dire un lecteur réel impliqué affectivement, qui réagit, complète, interprète et partage le sens.

Le passage s'achève en montrant que cette perspective permet à Ricœur d'aborder une question limite dans *Temps et récit III* : comment la référence croisée entre histoire et fiction demeure-t-elle possible face à l'horreur, là où seule une narration véridique semble légitime ? Sans proposer une réponse ontologique définitive, Ricœur met en évidence que même dans ce cas extrême, la productivité du récit — sa capacité à ouvrir un monde, à exiger une forme de mise en sens, et à susciter une réponse collective — demeure le cœur de l'expérience esthétique et herméneutique.

[79] P. Ricœur, *Logique herméneutique ?*, dans *Ecrit et conferences 2. Herméneutique*, Seuil, Paris 2010, p. 123-196.
[80] P. Ricoeur, *Temps et récit III*, cit., p. 319 et suivantes.

2. « Rendre le dû aux morts ». La performativité narrative à l'œuvre

Ricœur aborde l'articulation du temps narré en identifiant une intersection entre l'intentionnalité du récit historique et celle du récit fictionnel, lieu où se manifeste la productivité propre au raconter : la capacité de « mettre sous les yeux » les faits, de les rendre figurables. Toutefois, cela ne signifie jamais que Ricœur superpose histoire et fiction : l'historien n'engage pas un pacte de lecture comme le romancier, et la confiance documentaire constitue pour l'historiographie ce que la crédibilité narrative représente pour la fiction. Dès le premier volume de *Temps et récit*, il insistait sur la « distance critique » propre à l'écriture historique, fondée sur la prééminence des preuves.

Or un passage décisif de *Temps et récit III* introduit une inflexion importante : pour certains événements « proches de nous », et surtout face à Auschwitz, la neutralisation axiologique qui peut convenir à l'histoire distanciée devient problématique, voire moralement inadmissible :

> Mais, lorsqu'il s'agit d'évènements plus proches de nous, comme Auschwitz, il semble que la sorte de neutralisation éthique, qui convient peut-être au progrès de l'histoire d'une passe qu'il importe de mettre à distance pour le mieux comprendre et l'expliquer, ne soit ni possible, ni souhaitable. Ici s'impose le mot d'ordre biblique - et plus spécifiquement deutéronomique -, *Zakhor (souviens-toi),* lequel ne s'identifie pas forcément avec un appel à l'historiographie.[81]

Ricœur mobilise ici l'injonction biblique *Zakhor* (« Souviens-toi ! »), qui ouvre une autre modalité de rapport au passé, distincte du geste historiographique classique. Quelque décennie plus tard, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, il reconnaît que pour dire l'extrême, il faut chercher « d'autres modes d'expression » – théâtre, arts visuels, cinéma – capables d'assumer une tâche de figuration que les seules formes traditionnelles du récit historique peinent à accomplir.[82]

Ce déplacement rend manifeste une situation que la théorie générale de la narration esquissée en *Temps et récit* ne prévoyait pas entièrement : l'exigence d'une véritable hybridation de l'intentionnalité historique et de l'intentionnalité fictionnelle dans le traitement des « faits limites ». C'est précisément cette hybridation qui a suscité les critiques les plus vives – soupçons de constructivisme, voire de relativisation du réel –, malentendus auxquels il faudra répondre. Mais le point méthodologiquement crucial est ailleurs : ce « stress test » infligé au modèle narratif ricœurien oblige à en reprendre la logique en profondeur, en particulier son articulation entre figuration, référence et performativité.

C'est aussi la raison pour laquelle cette discussion appartient pleinement à une enquête d'esthétique. Face à des événements marqués par une double impossibilité de figuration de faits « aux limites » – leur singularité radicale et destruction systématique des traces –, Ricœur fait de la puissance figurative du récit un opérateur essentiel. La question n'est plus seulement de rendre visibles des faits, mais de faire apparaître leur singularité là où tout semble condamné au mutisme de la narration. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, ce point est donc lié à la notion d'« événement exemplaire » : une exemplarité négative dont l'enjeu est éthique et politique. Comme dans l'esthétique kantienne, il ne s'agit pas de manifester une règle, mais de chercher la règle qui permettrait d'approcher l'événement dans son unicité.

Dans ce cadre, la fiction n'altère pas la vérité historique : elle répond à la nécessité de figurer l'infigurable en mobilisant l'imagination du lecteur, appelée à attester — à dire « cela a été » — ce qui serait autrement voué à la

[81] P. Ricœur, *Temps et récit III*, cit., p. 339.
[82] P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil 2000, p. 267-301.

disparition. Ce n'est pas une addition ornementale à l'histoire, mais une condition de possibilité de son intelligibilité. L'objectivité même des événements extrêmes suppose une double opération : l'établissement documentaire d'un côté, et, de l'autre, l'effort individuel et collectif pour imaginer, reconnaître et attester leur existence. La fiction contribue donc à la recherche historique en rendant possible cette « implication active » du lecteur, en rendant la mémoire et l'établissement d'un sens historique même un effort collectif, voire une *action*.

C'est ici que la notion de performativité narrative devient décisive. Elle n'est plus seulement l'apanage de la fiction, mais un élément transversal permettant d'exprimer la singularité traumatique des faits. La co-constitution du sens entre texte et lecteur – centrale dans l'esthétique de la réception – devient nécessaire pour tout récit visant à rendre mémoire de l'horreur. La narration des faits limites ne vise pas tant à construire une intrigue qu'à rendre l'événement partageable. Le commandement *Zakhor* devient un appel à un véritable travail de mémoire, compris comme une activité interprétative, imaginative et affective des lecteurs.

Avec Ricœur : « La fiction donne des yeux au narrateur horrifié. Des yeux pour voir et pour pleurer. » L'« illusion contrôlée » propre à la fiction n'a pas ici pour but de plaire, mais de soutenir l'identification et la reconnaissance de la singularité de l'événement. Elle permet une quasi-intuition sans laquelle l'affect suscité par l'horreur demeurerait « un sentiment aveugle ». La fiction rend visible pour que le lecteur puisse éprouver et partager — avec d'autres — cette vision, condition de toute compréhension éthico-politique de l'événement.

Dès lors, l'esthétique ricœurienne ne se réduit ni à une théorie du « rendre visible », ni à une simple herméneutique du texte : elle concerne l'implication affective du lecteur, la dimension intersubjective de la reconnaissance, et la performativité par laquelle le récit rend communicable l'incommunicable. Le pouvoir de figuration est entièrement subordonné à cette performativité. L'œuvre, oscillant entre histoire et fiction, ne montre pas seulement : elle montre afin que le lecteur puisse, littéralement, pleurer aux côtés des événements, assumer leur charge, et participer à leur transmission.

Ce cadre nous permet enfin de formuler les premiers contours philosophiques d'une esthétique narrative et performative chez Ricœur : une esthétique où la signification naît de l'action conjointe du texte et de ses lecteurs, où la figuration est une opération intersubjective, et où la dimension éthico-affective de la réception devient constitutive du sens même du récit.

3. « Faire parole auprès de l'expérience ». Quelques conclusions provisoires

D'une manière générale, il nous semble en effet que le principal résultat des analyses menées jusqu'à présent a été de soustraire l'étude de la question esthétique à une investigation trop marquée par la visualité de la métaphore et du récit.

En suivant la piste tracée dans le premier chapitre et, avec lui, le retour d'une enquête sur l'esthétique à la question de la productivité du signe, nous nous étions donc mis en condition de mieux détailler les caractéristiques propres à cette productivité en l'entendant comme une productivité narrative-sémiotique.

Dans un sens négatif, nous avions donc exclu qu'elle puisse être simplement ramenée à la question bien connue de la « référence » métaphorique et narrative, pour entretenir avec elle, plutôt, une relation dialectique : l'esthétique ricœurienne devait ainsi avoir à voir avec la déclinaison purement linguistique de la philosophie de l'auteur, mais aussi pouvoir se créer un espace qui lui soit propre, identifié dans l'expérience du « voir comme » et – précisément – de sa productivité spécifique.

La capacité du signe à s'adresser à était ainsi suivie tant dans la capacité de la métaphore et du langage poétique à nous faire expérimenter de nouvelles significations du monde, que dans la demande du récit de nous impliquer dans la co-constitution de sa signification.

C'est pourquoi l'idée s'est progressivement imposée que l'interrogation d'une question esthétique dans l'œuvre de Ricœur signifiait thématiser une dimension performative du langage poétique et du récit – de sa productivité spécifique –, capable ensuite de se fixer dans l'idée de la référence de « second degré ».

Synthétiser maintenant ces lignes de recherche nous permet donc non seulement d'en fixer les contours, mais aussi de nous projeter vers la question qui occupera plus précisément la deuxième partie de notre thèse : la relation que l'hypothèse d'une « performativité narrative » entretient avec le thème de la productivité imaginative, très présent dans toute la réflexion ricœurienne.

Nous avons donc vu qu'il existe deux caractéristiques fondamentales qui structurent l'idée d'une performativité propre au langage poétique et au récit : d'une part, la capacité à faire émerger de nouvelles significations du monde, impossibles à identifier a priori par rapport à l'existence du texte poétique ou du récit et, d'autre part, la demande d'une co-constitution du sens par l'auditoire en tant qu'action interprétative et imaginative. Si la première dimension pouvait donc être qualifiée de « performative » au sens large seulement – elle était en effet tout à fait remplaçable par une réflexion autour de la notion d'« expression » ou de « productivité poétique » –, la seconde devait au contraire être considérée comme le pivot autour duquel s'articule la dimension proprement performative du langage poétique et narratif. La force – on pourrait dire « force illocutoire » – de ce langage consistait en effet dans la capacité à faire coïncider le sens d'un récit avec l'action interprétative et imaginative du lecteur ou du spectateur.

Face à ces réflexions, nous avons alors souligné pourquoi il y avait une sorte de déséquilibre dans la réflexion ricœurienne : en effet, bien qu'elle présente les deux traits de la performativité tant dans la théorie de la métaphore que dans celle du récit, elle semblait mieux systématiser le premier point dans *La métaphore vive* et le second dans *Temps et récit*. Le substrat ontologique différent, d'origine heideggérienne dans *La métaphore vive* et gadamérienne dans *Temps et le récit*, jouait un rôle essentiel dans la compréhension d'une différenciation également au niveau d'une réflexion esthétique. Ainsi, si, en ce qui concerne la production de nouveauté, nous devions simplement attribuer à *Temps et récit* le fait de s'appuyer sur les analyses déjà effectuées dans *La métaphore vive*, la question devait être très différente en ce qui concerne l'hypothèse d'une implication active du lecteur dans la constitution du sens du récit, désormais ouvertement considérée comme un élément « esthétique » explicite de l'analyse.

Ce déséquilibre pouvait en effet être interprété d'un point de vue historique comme le résultat d'une réception plus articulée, dans *Temps et récit*, de la réflexion herméneutique gadamerienne et de ses problématiques relatives à la réception des textes et aux méthodologies de leur explication. Le problème de l'*applicatio* devenait ainsi à la fois essentiel pour élaborer la théorie de la mimésis tripartite, mais nécessitait une correction par une intégration plus marquée de l'esthétique de la réception et, avec elle, une prise en compte plus vigoureuse des affects sensibles que l'œuvre détermine chez ses lecteurs. Il nous semble donc particulièrement important de noter que cette insistance sur la constitution d'une signification des textes en tant qu'actions et effets sur leurs destinataires semble être au centre des réflexions narratologiques les plus influentes sur le thème de la performativité.

Sans revenir en détail sur la taxonomie proposée par Ute Berns,[83] il suffit toutefois de rappeler que, pour la chercheuse allemande, la performativité narrative coïncide certes avec la capacité du récit à représenter les événements qui composent l'intrigue, mais que cette représentation coïncide essentiellement avec la reconstruction imaginative des « performances » que le texte évoque de manière imaginative au niveau de l'histoire racontée et de sa réception cognitive, affective et interprétative concrète. La prise en compte de l'aspect performatif d'un texte littéraire nous engagerait donc, selon Berns, à nous interroger sur « l'interrelation entre le degré de performativité narrative dans les formes de présentation visuelle ou verbale, et la performance visuelle ou kinesthésique mentale plus ou moins déterminée qui se déroule dans l'esprit du lecteur ou du spectateur ». Pour sa part, Hans Velten reconstitue également une cartographie des concepts de « performativité » et de « performance » en indiquant, entre autres acceptions, une idée déjà parfaitement présente dans la réflexion ricœurienne à travers l'appropriation de l'esthétique de la réception de Jauss et Iser : la performativité du texte comme la capacité qu'a un texte à thématiser son « adresse à un lecteur » dans un certain contexte, constituant avec lui sa propre signification.

Dans cette perspective, la narration ne se limiterait donc pas à représenter un monde possible, mais l'instaurerait à travers une interaction qui implique activement le lecteur en tant que sujet imaginant et interprétant.

Comme chez Ricœur, pour les théoriciens que nous venons de citer, la narration devrait prendre la forme d'un *acte* qui ne se réalise pleinement qu'au moment de la réception, considérant le lecteur non plus comme un simple décodeur d'informations, mais comme un agent dont l'interprétation contribue de manière constitutive à la production de sens.

Temps et récit nous permet en effet de ramener les deux traits fondamentaux de la performativité narrative à une articulation unique de la « question esthétique » dans la philosophie ricœurienne. Cette articulation peut tout d'abord être lue comme une théorie de la productivité intersubjective de l'œuvre, entendue comme un pouvoir de figuration situé à mi-chemin entre l'intention de l'auteur et sa réalisation effective dans les pratiques de réception.

Dans la section précédente, nous avions suggéré la possibilité de dépasser une conception de la performativité narrative entendue uniquement comme productivité figurative, c'est-à-dire comme capacité du récit à « faire voir quelque chose ». Il s'agit d'ajouter un élément supplémentaire, souvent négligé mais essentiel : sa genèse. La performativité de la narration, en effet, se manifesterait de manière particulièrement évidente là où le texte est confronté à la possibilité de dire l'extrême singularité des événements – notamment ce qui, en raison de son unicité

[83] Les trois études prises comme référence ont été sélectionnées pour leur caractère synthétique, qui permet d'offrir un aperçu efficace des développements les plus significatifs au sein du débat narratologique autour de la notion de « performativité ». Respectivement U. Berns, *Performativity,* dans P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier et W. Schmid (dir.)*, Handbook of Narratology,* De Gruyter, Berlin 2014, pp. 677-691 ; U. Berns, « The Concept of Performativity in Narratology », dans *European Journal of English Studies,* 13 (1), (2009), pp. 93-108 ; et H. R. Velten, *Performativity and Performance,* dans B. Neumann et A. Nünning (éd.), *Travelling Concepts for the Study of Culture,* De Gruyter, Berlin 2012, pp. 249-266. Dans tous les ouvrages cités, on trouve toutefois des références à d'autres contributions théoriques fondamentales qui, sans s'inscrire explicitement dans la catégorie du performatif, en ont préfiguré certaines des instances centrales. Nous renvoyons donc à Monika Fludernik (M. Fludernik, *Towards a « Natural » Narratology,* cit. ; et M. Fludernik, « Narrative and Drama », dans J. Pier et J. Á. García Landa *(*éd.*), Theorizing Narrativity,* De Gruyter, Berlin 2008, pp. 355-384), ainsi que Manfred Pfister (M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama,* Cambridge University Press, Cambridge 1988) ont contribué à redéfinir la performativité textuelle, en se concentrant sur la dramaturgie de la voix narrative. Les perspectives de Mary Louise Pratt (M. L. Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse,* Indiana University Press, Bloomington 1977) et de Tzvetan Todorov (T. Todorov, *Les genres du discours,* Seuil, Paris 2016) sont plus directement liées aux contributions de la théorie des actes linguistiques, avec pour objectif de concevoir le roman comme un acte illocutoire complexe. Enfin, Susan S. Lanser (S. S. Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction,* Princeton University Press, Princeton 1992 ; et S. S. Lanser, *Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice,* dans M. Bal (éd.), *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies,* Routledge, Londres et New York, pp. 123–39) et Ruth E. Page (R. E. Page, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology,* Palgrave, Basingstoke 2006) développent une analyse de la performativité du discours narratif sous l'angle du genre, en mettant en évidence ses implications idéologiques et culturelles.

ou de son caractère traumatisant, tendrait à échapper à sa représentation. Certes, il restera toujours dans la page ricœurienne certains points de tension dans l'attribution d'une dimension performative au récit : la dimension située de la lecture et de la compréhension ne prend pas en compte de manière décisive la question du corps et de ses réactions pendant l'acte de lecture, limitant Ricœur à dire que le « lecteur impliqué » est toujours le lecteur actuel et l'exposant ainsi dangereusement à toutes les critiques concernant l'idée d'un lecteur désincarné : non corporel et non soumis à sa condition socioculturelle – une idée naïve incapable de voir que la pratique de la lecture est différente selon la personne qui la pratique et les environnements dans lesquels elle se déroule. De même, l'insistance sur l'implication imaginative du lecteur pourrait heurter l'idée d'une performativité de la narration, dans la mesure où l'on n'insiste pas suffisamment sur le fait que l'œuvre elle-même est modifiée dans son processus de compréhension.

Cependant, même en tenant compte de cela, il nous semble que notre proposition d'interprétation d'une question esthétique ricœurienne à la lumière de la notion de « performativité » reste fondée : tout d'abord, parce qu'il s'agit d'une hypothèse heuristique qui nous a permis de mettre en lumière certains aspects de la philosophie ricœurienne – nettement esthétiques – qui auraient autrement été occultés par son approche linguistique-référentielle bien plus connue.

Mais ce n'est pas tout : parler de performativité dans l'œuvre de Ricœur nous a également permis de mettre en lumière un aspect de la productivité narrative essentiel pour les orientations contemporaines qui se réfèrent ouvertement à cette notion. Certes, la proposition de Ricœur montre ses limites lorsqu'il s'agit de thématiser toute la gamme des effets qu'un texte ou une œuvre d'art peuvent générer chez le spectateur, en particulier ceux liés à l'implication affective et corporelle. Néanmoins, elle indique la voie pour comprendre la condition même de leur constitution, en signalant une productivité plus fondamentale dont l'œuvre est capable et dans laquelle elle s'enracine finalement.

Ainsi, la tentative de rendre dicible l'irreprésentable nous semble finalement constituer une contribution décisive à la discussion contemporaine sur la performativité narrative, car il ne s'agirait pas seulement de relire Ricœur à la lumière des théories les plus récentes sur la performativité du récit ; il s'agit plutôt de reconnaître que Ricœur lui-même donne déjà une ébauche de réponse à la question de savoir pourquoi il existe une performativité du récit – et cet aspect serait, au contraire, tout à fait clair dans la réflexion de l'auteur.

Le fondement d'un tel discours apparaîtrait en effet, en dernière analyse, dans la nécessité de rendre dicible le caractère singulier de l'expérience – et surtout de l'expérience traumatique – comme l'ont bien souligné les deux entretiens mentionnés dans le premier chapitre de cet ouvrage. C'est donc dans cet effort pour dire l'unique, l'irrépétable, le traumatique, que le récit révèle son noyau le plus proprement performatif : non pas comme simple représentation d'un contenu, mais comme geste de configuration partagée du sens, là où le langage semble initialement faire défaut. Dans ce noyau de sens, qui pourrait même réhabiliter l'idée d'une expérience herméneutique non discursive, nous pensons alors pouvoir reconnaître le cœur d'une question esthétique et de sa productivité, même au sein de la proposition philosophique ricœurienne. Si ce n'est pas exactement en termes d'herméneutique non discursive, cela permettrait en effet de mettre au centre la relation entre ce qui est dit et ce qui reste indicible, en assumant sa dialectique comme condition fondamentale pour comprendre la performativité de l'événement, traduisible en demande de parole et de narration.

Nous l'avons vu au cours de nos analyses et surtout dans le cadre de la discussion emblématique d'un récit des « faits aux limites » : ceux-ci nous ont en effet confrontés de manière dramatique au fait qu'il existe, dans l'expérience, la possibilité d'un indicible – d'un moment où les mots ne semblent pas adéquats. C'est certainement l'expérience de l'horreur, mais cela pourrait aussi être celle du divin, comme le note avec perspicacité Ricœur lui-même.[84] Il s'agirait donc de comprendre que face à cet indicible, le récit n'est pas en échec, mais qu'il devient plutôt capable de manifester son caractère proprement productif, irréductible à une simple transmission d'informations : au moment de l'indicible, il s'adresse à nous en nous demandant pourquoi nous avons besoin de parler, mais aussi, en même temps, en nous interrogeant sur la possibilité qu'il puisse s'exprimer, nous rendant ainsi responsables de sa communication.

En d'autres termes, un écart entre les mots et les choses se poserait comme transcendantal à l'acte même de raconter et de poétiser : non pas une fracture inconciliable qui placerait abstraitement d'un côté les choses muettes et de l'autre l'univers de leur expression, mais son contraire ; à savoir que l'imbrication entre le mot et l'expérience n'est jamais une question définitive, ni univoque : elle peut toujours être sujette à révision (malheureusement aussi de manière dramatique, parfois), car elle dépend de son histoire et d'une manifestation qui, du moins dans certains cas, semble vouloir imposer uniquement le silence et l'impossibilité de trouver les mots adéquats. Pour reprendre les belles paroles de Caterina Diotto, il s'agit en fait de « faire parole auprès de l'expérience »,[85] en considérant de manière radicale la célèbre proposition de Ricœur d'un événement qui ne peut se donner qu'en termes narratifs : non pas comme un événement qui n'existe que linguistiquement, ni comme un événement qui se donne en vertu d'une linguisticité originelle de l'être des choses et de l'homme ; mais plutôt un événement qui, en raison de sa force, demande à être à la fois raconté et, ensuite, à solliciter la reprise de ce même récit :

Ce que nous croyons au fond, en effet, c'est que les deux caractéristiques attribuables à la performativité du récit peuvent être unifiées précisément au nom de cette tentative de dire la singularité insaisissable de l'expérience, sollicitées par celle-ci et en même temps capables de l'identifier effectivement. Au fond – en prenant peut-être un peu de risque –, nous voudrions dire que la dimension performative du récit que Ricœur identifie et qu'une grande partie de la production narratologique contemporaine s'efforce de thématiser a avant tout à voir avec cette capacité d'identification de l'expérience qui demande à être dite dans sa singularité, trouvant précisément cette possibilité dans les ressources narratives du récit.

En ce sens, la narration ne se limiterait alors pas à signifier un contenu déjà donné, mais participerait activement à la configuration de ce qui peut être reconnu ensuite comme un événement proprement dit.[86] C'est précisément cette dynamique – entre l'excès de l'événement et la recherche d'une forme qui le rende dicible – qui constitue le noyau de la performativité narrative : elle devient le lieu où le sens se donne, s'exposant à ses réactualisations.

C'est dans ce mouvement, à la fois éthique et épistémique, que le récit se constitue comme un acte performatif : non pas parce qu'il « fait simplement arriver » quelque chose, mais parce qu'il permet de faire émerger de manière intersubjective ce qui, autrement, risquerait de rester inarticulé.

---

[84] P. Ricœur, *Temps et récit III*, cit., p. 340-342.

[85] C. Diotto, *Mythos, o del rapporto fra romanzo e verità,* Mimesis, Milano 2025, p. 49-82.

[86] P. Ricœur, *Événement et sens,* dans J. L. Petit (sous la direction de), *L'événement en perspective,* Éditions EHESS, Paris 1991, pp. 41-56. (*Traduction de l'auteur).* Sur ce thème, on peut citer les contributions décisives de F. Dosse, *L'événement entre Kairos et trace,* dans P. Ricœur, *Penser la mémoire,* Seuil, Paris 2013, pp. 261-276 ; et plus spécifiquement sur la question de l'événement historique, F. Dosse, « L'événement historique : une énigme irrésolue », dans *Nouvelle revue de psychosociologie,* 19 (1), (2015), pp. 13-27.

Cela étant précisé, il nous semble alors qu'un nœud théorique décisif émerge de ces analyses, à partir duquel nous pouvons développer toute la deuxième partie de notre travail. En effet, même après le long chemin parcouru jusqu'ici, l'utilisation de la notion de « performativité » en relation avec la page ricœurienne pourrait sembler forcée, surtout si l'on considère ses développements en dehors du cadre des théories narratologiques actuelles. En effet, comme on le sait, la plupart des théoriciens de la performativité insistent sur le fait que cette notion implique toujours, dans une certaine mesure, une implication corporelle du sujet qui apprécie une œuvre ou un événement. En ce sens, les analyses ricœuriennes, tant dans le domaine esthétique que narratif, semblent rester étrangères à une telle référence, ne thématisant jamais explicitement la relation avec la dimension corporelle de la réception.

Même des approches plus récentes, comme celles proposées par Velten et Berns, tout en admettant que la performativité d'un texte peut consister en la figuration imaginative d'une histoire, soulignent néanmoins la distance par rapport à la jouissance d'une performance scénique. C'est précisément pour cette raison qu'ils distinguent soigneusement la performativité « corporelle » et « non corporelle », soumettant cette distinction à une catégorisation conceptuelle minutieuse.

Étant donné que nos analyses se sont jusqu'à présent mesurées au paradigme plus classique – ancré dans la philosophie du langage – auquel se réfèrent Berns et Velten, nous estimons désormais nécessaire d'aborder une question restée en arrière-plan et qui alimente précisément la distinction entre performativité « corporelle » et « non corporelle » que nous venons de mentionner : quel rôle joue l'imagination dans le contexte d'une réflexion sur la performativité chez Ricœur ? C'est en effet le caractère imaginativement reproductible d'une performance qui constitue, pour Berns et Velten, la spécificité performative d'un récit, le distinguant de celle d'une performance proprement dite.

La question qui se pose alors est cruciale : ce que nous avons appelé la performativité du récit se réduit-il, en dernière analyse, aux actes imaginatifs suscités par le texte et propres à son lecteur ? Ou, de manière peut-être encore plus radicale : ne devrions-nous pas plutôt considérer que c'est le pouvoir productif de l'imagination – auquel Ricœur consacre un cours entier en 1975 – qui englobe et réarticule ce que nous avons jusqu'ici défini comme la dimension performative du récit ou, plus généralement, de l'œuvre ?

DEUXIEME PARTIE

L'ESTHETIQUE RICŒURIENNE : IMAGINATION ET PERFORMATIVITE

LA THEORIE RICŒURIENNE DE L'IMAGINATION

L'analyse menée jusqu'ici doit être complétée par un élément central de la pensée ricœurienne : la question de l'imagination. L'hypothèse directrice de ce travail – à savoir l'existence, chez Ricœur, d'une esthétique fondée sur l'idée de *performativité narrative*, comprise comme forme de productivité du signe – semble en effet croiser un autre domaine majeur de sa philosophie : celui de l'imagination productive. D'où une objection possible : ce que nous avons désigné comme performativité du signe, visible dans la métaphore et le récit, ne relèverait-il pas simplement de l'imagination ? Quel est, dès lors, l'apport heuristique spécifique de la notion de performativité pour caractériser une esthétique ricœurienne ? N'est-elle qu'un autre nom pour la productivité imaginative, ou ouvre-t-elle à des dimensions qui débordent la théorie de l'imagination ?

Dans cette perspective, le présent chapitre vise à situer précisément les rapports entre imagination et performativité, en examinant la doctrine ricœurienne de l'imagination productive. De fait, parmi les thèmes centraux de l'œuvre de Ricœur, l'imagination apparaît d'emblée comme la candidate naturelle pour unifier productivité poétique et productivité narrative : dès *Philosophie de la volonté*, elle intervient dans l'analyse du symbole ; dans *La métaphore vive*, le schématisme métaphorique « fait de l'imagination le lieu d'émergence du sens figuré » ; dans *Temps et récit*, la construction de l'intrigue est décrite comme un acte conjoint de jugement et d'imagination. Une discussion de l'imagination devient donc nécessaire pour éprouver la solidité de l'hypothèse d'une performativité narrative.

La démarche envisagée comporte cependant un enjeu méthodologique : il s'agit d'identifier quels aspects de la « performativité narrative » relèvent effectivement de l'imagination, et lesquels excèdent ce cadre. L'objectif est double : d'une part, reconnaître l'inscription de la performativité dans la continuité de la productivité imaginative ; d'autre part, dégager, in fine, ce qui dans l'esthétique ricœurienne ne peut se réduire au seul imaginaire. En cela, la réflexion s'accorde aussi avec les débats contemporains sur la performativité du récit dans les théories narratologiques, où la question de l'imagination constitue un critère pour distinguer l'usage littéraire des notions performatives de leur usage en performance studies (cf. *infra* § 5.1).

Or, un autre élément doit être pris en compte : Ricœur aborde la question de l'imagination selon une approche principalement phénoménologique. Le cycle de conférences de 1975 à Chicago, consacré à *L'imagination*, ne prolonge pas directement le tournant herméneutique qu'incarnent *La métaphore vive* et *Temps et récit*, mais renoue avec un style d'analyse plus proche de Husserl et de la phénoménologie française. Cette situation, qui pourrait donner l'impression d'une discontinuité, a été relevée par la critique : Kearney insiste sur une lecture herméneutique de l'imagination (fondée sur *L'imagination dans le discours et dans l'action*), alors qu'Amalric et Michel soulignent le recentrement phénoménologique de *L'imagination*. Michel parle même d'un « paradoxe » : bien qu'elle soit pleinement intégrable dans une herméneutique du texte, l'imagination n'est directement traitée par Ricœur que dans les termes d'une phénoménologie de l'image et de l'expérience imaginative.[87]

[87] R. Kearney, « Paul Ricoeur and the hermeneutical imagination », dans *Philosophy & Social Criticism,* 14 (2), (1988), pp. 115-145 ; J.-L. Amalric, *Vers une théorie générale de l'imagination,* dans P. Ricoeur, *L'imagination,* cit., pp. 477-521 ; J. Michel, *Lire les images,* puf, Paris 2025, p. 111 et suivantes.

L'hypothèse défendue ici est que cette orientation phénoménologique s'explique par le contexte intellectuel français. Comme le montre Elio Franzini dans *L'estetica francese del '900*, l'esthétique française du second XXe siècle converge vers une esthétique phénoménologique articulant perception, imagination et corporéité. Ricœur s'inscrit naturellement dans cet horizon : traducteur d'Husserl, lecteur de la phénoménologie naissante en France, témoin du rôle fondateur que Dufrenne attribue à l'expérience esthétique dans *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), il se situe à la jonction entre phénoménologie et herméneutique.

Deux références deviennent alors essentielles : Dufrenne et Sartre. Tous deux ont influencé la question de l'imaginaire, mais c'est surtout Sartre que Ricœur discute longuement en 1975. Son analyse critique de *L'imagination* et de *L'imaginaire* occupe la plus grande partie du cours, davantage que ses références à Aristote ou Kant. Cela implique que la théorie ricœurienne de l'imagination doit être située dans ce dialogue serré avec la phénoménologie sartrienne, dont il reprend certains acquis tout en les infléchissant dans le sens d'une théorie du sens et de la référence.

Ce détour par les théories françaises de l'imagination permet ainsi de poser deux jalons essentiels pour notre enquête esthétique :

1. L'imagination constitue bien la matrice phénoménologique de la productivité, et donc un passage obligé pour comprendre l'origine de la performativité narrative.
2. Cependant, l'articulation entre phénoménologie et herméneutique chez Ricœur produit une conceptualité plus large que celle de productivité seulement imaginative, où la performativité du récit trouvera sa radication essentielle.

Autrement dit, la performativité narrative trouve une part de ses sources dans la doctrine de l'imagination, mais ne s'y ramène pas complètement. Ce n'est qu'en retraçant la manière dont Ricœur articule le langage, la référence, l'image, la temporalité et l'action, que l'on pourra comprendre ce caractère proprement performatif de son esthétique.

Ainsi, les deux premières sections du chapitre montreront comment certains traits de la performativité narrative se laissent lire comme effets de la productivité imaginative (cf. *infra* § 4.1–4.2). La conclusion, en revanche, mettra en lumière ce qui résiste à cette absorption : une dimension de la performativité qui se manifeste non dans l'image ou l'imagination, mais dans l'effectuation même du sens, dans le passage du dire au faire, et dans l'implication du lecteur comme co-auteur du monde projeté par le texte (cf. *infra* § 4.3).

I – IMAGE ET IMAGINATION

1. L'imagination en France. Deux voies de l'esthétique phénoménologique

Sartre et de Dufrenne — bien qu'opposées sur plusieurs points — participent, à leur manière, à ce que Franzini décrit comme « la conclusion » du mouvement esthétique français du XXe siècle, où la réflexion sur l'imagination devient un pivot essentiel pour penser l'expérience esthétique. Plutôt que d'en proposer une présentation séparée,

il est donc plus pertinent de dégager leurs zones d'interaction, avant de situer Ricœur par rapport à ces deux trajectoires.

La pensée de Dufrenne se présente d'ailleurs explicitement, dès *La Poétique* (1953), comme une réponse aux analyses que Sartre avait consacrées, dans *L'Imagination* (1936) et *L'Imaginaire* (1940), à la structure intentionnelle de l'image. Malgré leurs divergences, les deux philosophes convergent sur un point fondamental : l'imagination ne doit pas être comprise comme un simple réservoir psychologique de fantasmes, mais comme une modalité intentionnelle spécifique, capable de constituer un monde du « comme si » : elle est un mode d'apparition des objets, distinct du perceptif, du mémoriel ou du fantasmatique, et défini par la manière particulière dont les objets se donnent en image.

Chez Sartre, le cœur de l'analyse réside dans cette thèse : l'image n'est pas un contenu qui s'ajoute à la conscience, mais une certaine manière dont la conscience se donne un objet : précisément « c'est une certaine manière de ne pas le toucher, de ne pas le voir, une façon qu'il a de ne pas être à telle distance, dans telle position ».[88] Reprenant Husserl, il insiste sur l'idée que l'image ne présente jamais son objet sur le mode de la perception — c'est-à-dire dans l'inépuisabilité de ses profils et de ses rapports — mais comme un tout donné d'emblée, pauvre, sans ces halos d'implications que comporte le perceptif. C'est pourquoi « l'image est conscience » : elle pose l'objet différemment de la conscience perceptive, en ouvrant un type d'intentionnalité propre, dont la structure manifeste l'essence même de la conscience comme « néantisation ».

Bien donc que Husserl distingue soigneusement l'image (où l'on sait qu'il y a fiction) et l'illusion (où cette conscience manque), Sartre les rapproche davantage : l'image est toujours hantée par la tentation de se comporter « comme si » l'objet existait réellement. La phénoménalité imaginaire implique donc un « état ambigu », un jeu constant entre présence et nullité.

Cette première direction de la phénoménologie française de l'imagination ne suffit cependant pas à comprendre l'ensemble du paysage philosophique et culturel où s'inscrit Ricœur. Il faut y adjoindre l'autre polarité, essentielle pour notre propos : celle de Dufrenne. Dans *La Poétique*,[89] celui-ci soutient explicitement — contre Sartre — que l'imagination n'est pas « irréelle », mais un système de possibles qui anime la perception elle-même. Le réel et l'imaginaire ne sont pas deux ordres séparés : ils sont « hétérogènes entremêlés », constamment en interaction. Ce qui est imaginé surgit comme réveil de l'image dans le perçu, et l'œuvre d'art apparaît comme la limite, ou la forme, de ce dialogue entre le donné perceptif et l'ouverture du possible.

Pour Dufrenne, imaginer n'est donc pas annuler le perçu, mais remonter à son « fond indifférencié » — à la Nature comme puissance, au « réel dans sa puissance, capable de devenir ». La Nature est ainsi ce qui déborde toute perception actuelle, ce qui contient « le possible comme non-encore-existant ». Et parce que cette dimension ne peut jamais être donnée directement, elle n'est accessible que par le langage indirect de la création poétique. L'imagination apparaît alors comme réceptivité à cette « Nature poétique » : ce n'est pas le sujet qui produit les images, mais la Nature qui « veut apparaître » à travers elles.

[88] J. P. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris 1986, p. 34.
[89] M. Dufrenne, *Le poétique*, puf, Paris 1973, p. 182-198.

Ainsi, l'image, chez Dufrenne, n'est pas une annihilation mais une intensification de la perception : une perception qui « résonne », qui insiste, qui contraint notre regard. L'œuvre d'art en constitue la forme privilégiée, non comme simple fabrication, mais comme apparation d'un sens latent dans le réel.

Malgré leurs différences, Sartre et Dufrenne convergent alors sur un point qui devient décisif pour notre enquête : l'imagination ne peut être comprise sans une phénoménologie du surgissement de l'image. Que l'image soit, pour Sartre, néantisation, ou pour Dufrenne, actualisation d'un possible perceptif, elle demeure le lieu où se manifeste un certain mode d'apparition du réel. Franzini le formule clairement : l'image est « enracinement dans le réel qui développe son sens de manière dynamique, qui en 'chante' la réalité ».[90]

Pour notre lecture de Ricœur, cette convergence est essentielle. D'un côté, il existe chez Ricœur une proximité incontestable avec Dufrenne : contre Sartre, il défend l'idée d'une imagination comme « émergence du possible », et *La métaphore vive* montre que la métaphore ouvre un système de possibles inscrit dans le réel. De ce point de vue, l'imagination est puissance de dévoilement, non d'annulation.

Mais d'un autre côté — et c'est l'élément déterminant — réduire l'esthétique ricœurienne à une philosophie de l'image reviendrait à manquer son originalité profonde. Chez lui, la productivité ne se laisse pas réduire à l'image, ni même à l'imaginaire, mais se joue dans l'articulation entre langage, temporalité, référence et action. Autrement dit, la question esthétique ricœurienne n'est pas, comme chez Sartre ou Dufrenne, principalement une question d'image.

Si donc l'esthétique phénoménologique française reconduit la créativité à l'expérience de l'image, Ricœur dissocie explicitement la productivité du langage poétique et narratif de la seule mise en image, et la reconduit vers une logique plus large : celle du faire quelque chose par le discours. C'est en ce sens que la notion de performativité devient indispensable : elle indique ce que la théorie de l'image, seule, ne peut saisir — la dimension d'acte, d'adresse, d'implication du lecteur, et la constitution d'un monde commun.

Ainsi, loin de réduire la productivité au visuel, Ricœur ouvre une voie qui excède la phénoménologie classique de l'imagination : une voie où l'esthétique ne s'identifie pas à la phénoménologie de l'image, mais à une théorie de l'acte narratif, de sa puissance de figuration et de transformation.

2. La voie ricœurienne vers l'imagination. Husserl au-delà de Husserl (*L'imagination – Lectures on imagination*, 1975)

Les cours dispensés à Chicago en 1975 fournissent un matériel précieux pour l'analyse de la proposition ricœurienne sur l'imagination, notamment en relation avec le séminaire consacré par Ricœur à la question de l'imaginaire en 1973 et déjà disponible en traduction italienne depuis plusieurs années.[91]

---

[90] E. Franzini, *L'estetica francese del '900,* Unicopli, Milano 1984, p. 345. Sur la relation entre Ricœur et Dufrenne, en termes plus généraux que la théorie de l'imagination, nous renvoyons à l'ouvrage déjà cité de R. Messori, *Un'etica della parola : tra Ricœur e Dufrenne,* Aesthetica, Palermo 2011.

[91] Nous signalons en effet la traduction par R. Messori des *Cinque lezioni : dal linguaggio all'immagine,* qui rendaient déjà accessibles depuis longtemps au public italophone les réflexions aujourd'hui plus officiellement contenues dans l'appendice de *L'imagination* (dans P. Ricœur, *Cinque lezioni : dal linguaggio all'immagine,* Aesthetica, Milano 2002 ; et P. Ricœur, *L'imagination,* cit., 402-427). Le texte montre la sensibilité précoce de la réflexion italienne à l'égard de la pensée de Ricœur et, en particulier, une attention spécifique à des thèmes moins abordés dans son œuvre, comme précisément la question esthétique. En complément de cette traduction, nous rappelons ici les trois contributions de Messori déjà citées dans l'introduction sur la question esthétique dans la France de la seconde moitié du XXe siècle (cf. *supra* Introduction), avec une attention particulière pour le positionnement de la réflexion ricœurienne dans ce contexte historique et culturel : R. Messori, « Paul Ricoeur e i paradossi dell'estetica », cit. ; R. Messori, *Un'etica della parola : tra Ricoeur e Dufrenne,* cit. ; et R. Messori, *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni tra esperienza estetica e figurazione,* cit. Pour un aperçu plus général de la réception ricœurienne, on se référera plutôt à V. Busacchi, « Ricezione di Paul Ricœur in Italia. L'opera di Domenico Jervolino e il ruolo dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli », in

En effet, il semble que pour Ricœur également, le problème de l'imagination doive être abordé thématiquement à partir du problème de l'image. Non seulement l'analyse de cette dernière précède les cours sur l'imagination, mais dans l'introduction à ces derniers, le philosophe ne se lasse pas de rappeler que « l'éclipse du problème de l'imagination » au niveau philosophique dépend étroitement d'une considération trop variée du statut ontologique de l'*image.*[92]

Dès l'introduction au cours sur l'imagination de 1975, Ricœur s'attache donc à développer une théorie générale de l'image, selon le célèbre schéma à deux axes que nous reproduisons ci-dessous :[93]

DISTANCE CRITIQUE (NON-CROYANCE)

PRÉSENCE	**Image picturale**	**Fiction**	**ABSENCE**
	Trace	**Hallucination**	

NON DISTANCE CRITIQUE (CRÉANCE)

Ce schéma vise à récupérer toute la variété sémantique du terme « image » et est présenté au début des cours : en suivant l'axe horizontal dans la partie supérieure, on trouve en effet un résumé des positions qui tendent à faire osciller le terme image en fonction du lien avec leur support physique, avec à gauche l'image comprise comme portrait ou trace et à droite l'image comprise comme produit de fiction ou hallucination.

Critical hermeneutics, 2 (2018), 91-133. Dans le panorama français et américain, en revanche, la réception de la proposition ricœurienne sur l'imagination a toujours été liée à sa redéfinition sociale ou à une discussion nettement herméneutique. Hormis la contribution monumentale d'Amalric, qui vise à reconstituer historiquement l'utilisation de la théorie ricœurienne de l'imagination (J.-L. Amalric, *L'imagination vive. Une genèse de la philosophie ricurienne de l'imagination,* cit.), il convient de signaler, dans le contexte français, les travaux de J. Michel et d'Amalric lui-même — dans un contexte différent — consacrés aux relations entre Ricœur et Castoriadis autour de la notion d'« imaginaire social », et, dans le domaine anglophone, les études de Richard Kearney sur l'idée d'une approche ricœurienne spécifiquement herméneutique de l'imagination, conçue comme « l'art de déchiffrer les significations » plutôt que comme « une manière modifiée de voir le monde ». C'est précisément à l'égard de cette dernière approche que les leçons sur l'imagination offrent une perspective alternative, en insistant sur une approche phénoménologique qui reste étrangère à une conception purement visuelle de l'imagination. Respectivement in J. Michel, *Ricœur et ses contemporains,* puf, Paris 2013, p. 139-161 ; J. L. Amalric, *Le statut de l'utopie dans la philosophie de l'imagination de Ricœur,* in S. Roman (dir.) *Penser l'utopie aujourd'hui avec Paul Ricœur,* Presses universitaires de Vincennes, Vincennes 2021, pp. 37-55 ; R. Kearney, « paul ricoeur and the hermeneutical imagination », dans *Philosophy & Social Criticism,* 14 (2), (1988), pp. 115-145 ; et R. Kearney, *The hermeneutical imagination (Ricoeur),* dans *Poetics of Imagining: Modern and Post-modern,* Fordham University Press, New York 1998, pp. 142-177.

[92] P. Ricœur, *L'imagination,* cit. pp. 19 et suivantes.

[93] Le schéma est initialement présenté à la main dans la leçon introductive du cours par Ricœur lui-même. Dans P. Ricœur, *L'imagination,* cit., p. 35.

Selon l'axe vertical, en revanche, le terme image est sémantisé en fonction de la croyance d'un sujet dans le caractère illusoire de l'image. Ainsi, en haut, Ricœur décide d'enregistrer l'attitude de non-croyance à l'égard d'une image : le sujet en reconnaît le caractère fictif et, pour cette raison, maintient la distinction entre le réel perçu et l'irréel, donné en image. À l'inverse, en bas, Ricœur décide d'enregistrer une attitude acritique à l'égard de l'image : dans ce cas, le sujet en vient à confondre le réel perceptif avec l'irréel, donné en image. Il s'agit, comme on peut le deviner, d'un sujet qui vit une hallucination, sans avoir la possibilité de prendre distance critique par rapport à ce qui n'est donné qu'en image.

Cette schématisation est extrêmement intéressante dans la mesure où elle nous permet de suivre les croisements entre les pôles que nous venons d'énumérer : une image caractérisée par un support physique et une attitude critique à son égard (non-croyance) sera donc une image picturale ; celle caractérisée par un support physique et une attitude non critique (croyance) sera une trace ; celle qui n'est caractérisée ni par un support physique, ni par une attitude critique sera une hallucination ; enfin, celle qui ne présentera aucun support physique, mais une attitude critique sera proprement une *fiction,* une fausseté.

C'est donc ce dernier point que Ricœur semble mettre en avant dans sa théorie de l'imagination, en soulignant explicitement que « les *fictions* correspondent à la véritable fonction de l'imagination ». D'ailleurs, ce point semblait déjà clair dans le séminaire donné en 1973-74. Dans ce dernier, Ricœur soulignait en effet que seule la dimension fictionnelle de l'image se concrétisait dans le « pouvoir de réécrire la réalité » et de « libérer une puissance ontologique, un pouvoir de dire l'être ».[94]

Même si elle est rapidement évoquée, cette brève analyse ne semble, à première vue, pas s'écarter beaucoup de l'approche de Sartre et Dufrenne : l'image reste l'expérience fondamentale pour discuter de l'imagination et de son caractère productif. Une différence d'approche serait plutôt à rechercher dans la méthodologie, dans l'attention habituelle que Ricœur accorde au langage et, par conséquent, à l'imagination littéraire. L'image, en ce sens, serait donc avant tout l'image verbale, qui surgit lorsque nous suivons un texte et que nous imaginons les situations ou les personnages qu'il décrit.

Ricœur finirait par thématiser une théorie de l'imagination limitée à un ordre particulier de phénomènes visuels, à savoir la production d'« images verbales », invalidant radicalement notre hypothèse de recherche. À une lecture plus attentive du cours, on remarque toutefois une sorte d'incohérence dans le discours de Ricœur, soulignée par les éditeurs. En effet, au moment où Ricœur doit énoncer le *programme* du cours, il s'engage dans une distinction tripartite :[95] une approche historique de la question de l'imagination (Aristote, Pascal, Spinoza, Kant), puis une discussion de certaines approches psychologiques sur le sujet, enfin la proposition de comprendre l'imagination comme la production d'images de fiction. À y regarder de plus près, cependant, ce programme n'est pas respecté dans la deuxième partie du cours. [96]

---

[94] P. Ricœur, *Séminaire 1973-1974. Recherches philosophiques sur l'imaginaire,* dans P. Ricoeur, *L'imagination*, cit., p. 428.

[95] P. Ricœur, *L'imagination,* cit., p. 35-37. Les éditeurs des éditions française et anglaise (G. Taylor et J.L- Amalric) font remarquer à juste titre que « Dans sa forme définitive, la deuxième partie du cours ne revient pas sur ces études psychologiques » et que, au contraire, « dans les leçons 7 et 8, Ricœur discute longuement de la manière dont Ryle développe philosophiquement le rôle du jeu [dans la thématisation de l'imagination, NdR]. Comme nous le verrons, ce point nous semble particulièrement important : cette déclaration n'est en effet pas seulement méthodologique, mais aussi thématique : discuter du rôle de l'imagination à la lumière de la notion de « jeu » signifie en effet la soustraire à la réduction de l'expérience de l'image (*Ibid.,* p. 37).

[96] P. Ricœur, *L'imagination,* cit., pp. 137-300 et surtout pp. 137-178.

À sa place, on trouve plutôt une longue discussion sur la prédominance accordée à l'image pour parler de l'imagination, laissant entendre au lecteur qu'au fond, c'est une question similaire qui doit être vraiment déterminante dans une analyse des phénomènes imaginatifs. À travers la discussion de la position de Gilbert Ryle (et Henry H. Price), Ricœur en vient en effet à remettre en question l'idée même que parler d'imagination signifie nécessairement se référer à l'expérience de « mettre en image », la remplaçant plutôt par celle du « jeu » et de la « simulation ».

D'autre part, une lecture phénoménologique plus attentive au contenu de la théorie ricœurienne de l'imagination semble révéler le même point : Ricœur veut ici se concentrer ouvertement sur l'imagination en tant que capacité à produire des *fictions*. Pour Husserl lui-même, la production de fiction n'est pas proprement l'expérience de l'image, mais précisément celle de l'imagination : conscience immédiate de la présentation, où ne se constituent pas des objets-images, mais précisément *des ficta,* contrepartie du perçu. Comme le dit bien Rozzoni, « dans l'imagination [...] nous voyons de manière analogue notre ami '*en un seul coup*', sans la médiation d'une image qui flotte devant nous en tant que représentante ».[97] Ricœur, lui aussi, tient en effet à distinguer clairement les deux expériences, ce qui nous permet une clarification conceptuelle décisive : parler d'image, c'est avant tout parler de *tableau,* entendu comme une image caractérisée par l'irréalité de ce qu'elle représente et par son existence dans le monde perceptif ; parler de *fiction*, c'est parler d'une image caractérisée par l'irréalité de ce qu'elle représente et par l'inexistence de son référent. Nous reviendrons sur ces distinctions opérées par Ricœur.

Il nous semble en effet plus significatif de noter, à cet égard, un bref passage de *La mémoire, l'histoire*, *l'oubli*, où l'auteur déclare connaître le manuscrit dans lequel Husserl aborde thématiquement la question de la différence entre image et fantaisie, bien que dans le contexte de l'écriture historique et mémorielle. Ricœur dit :

> Quand Husserl parle de *Bild*, il songe aux présentifications qui dépeignent quelque chose de manière indirecte : portraits, tableaux, statues, photographies, etc. […] On pourrait alors traduire *Bild* par « dépiction », sur le modèle du verbe « dépeindre ». Quand Husserl parle de *Phantasie*, il pense aux fées, aux anges, aux démons des légendes : il s'agit bien de fiction (quelques textes disent *Fiktum)*. Husserl s'y intéresse par ailleurs en raison de ses liens avec la spontanéité qui est un caractére de la croyance (*Belief,* dit-il souvent, selon l'usage de la grande tradition de langue anglaise).[98]

Deux aspects sont importants à cet égard : le premier est qu'en effet, cela semble renforcer l'idée que l'hypothèse ricœurienne, lorsqu'elle parle d'imagination, entend se mettre en dialogue avec le panorama phénoménologique contemporain, en remontant aux intuitions du père de la phénoménologie et à ses différenciations attentives entre les expériences de la présentification. Les « fictions » (*fiction)* sont en effet opposées à l'image et ne se confondent pas avec elles. D'autre part, la position phénoménologique ricœurienne semble toutefois marquer une sorte d'originalité par rapport à une approche plus orthodoxe du diktat husserlien. La référence à la « spontanéité » de la fiction dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* est en effet quelque peu en contradiction avec le schéma proposé au début

---

[97] C. Rozzoni, *Nell'immagine. Realtà, fantasia, esperienza estetica,* Mondadori, Milano 2018 p. 15 (*Traduction de l'auteur*). Nous ne prenons évidemment pas ici en considération les développements internes à la page husserlienne qui, entre 1905 et 1913, remettront en question la dichotomie même entre *fantaisie et image,* en la remplaçant par celle de « fantaisie conforme à *la percepti*o » (*perzeptive Phantasie)* et en indiquant pour le vécu de l'imagination l'expérience d'une modification reproductive de la perception plutôt que celle d'un mode d'appréhension particulier. Pour la reconstruction de ces passages importants, nous renvoyons donc à C. Rozzoni, *Nell'immagine,* cit., pp. 16-18 et 26-30 ; et C. Rozzoni, *The Phenomenological Image,* cit., pp. 35-46. Notre proposition n'entend pas prendre en considération ces développements au motif que Ricœur ne semble pas en tenir compte non plus dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* où *Hua XXIII* est expressément mentionnée. Nous y ferons toutefois allusion plus loin dans le corps du texte, à titre de simple hypothèse (cf. *infra* §4.1.2.1).

[98] P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* cit., p. 56.

de *L'imagination,* où la fiction est clairement caractérisée par l'auteur en soulignant la présence d'une croyance *à l'instar* de celle de l'image, et en développant leur différence uniquement par rapport à l'absence/présence d'un éventuel référent. Il semblerait donc que Ricœur ait à l'esprit une autre idée de la fiction, à la fois incomparable avec celle de l'image et seulement partiellement superposable à celle de la fantaisie husserlienne. En effet, il s'agit de souligner que Ricœur nous pousse à considérer un produit imaginatif particulier lorsqu'il parle de « fiction » : un produit difficile à cadrer dans l'analyse visuelle que nous ferions devant un matériau de nature photographique ou artistique, mais un produit qui met radicalement en jeu l'aspect *productif* de l'imagination.

Revenir sur la discussion sur le caractère de l'imagination, comprise avant tout comme production de fictions (*ficta*), signifie donc aborder la thématisation propre à la faculté imaginative pour Ricœur, en soulignant sa portée innovante par rapport aux propositions contemporaines et son rôle incontournable dans son analyse esthétique. Dans le cadre général de cette recherche, l'objectif sera également de montrer comment l'analyse ricœurienne du statut de la *fiction* intègre les deux traits que nous avions attribués à la performativité de la narration, en les thématisant sur le plan des capacités productives de l'imagination. Plus précisément, il s'agira ainsi de se confronter à la particularité de l'approche phénoménologique ricœurienne, à travers des idées provenant tant de la tradition phénoménologique proprement dite que de la tradition anglo-américaine, principalement analytique. Dans *L'imagination,* c'est en effet l'approche de Ryle sur l'acte d'imaginer qui est opposée à celle de Sartre, tandis que le traitement husserlien du sujet reste seulement « à titre d'introduction ».[99]

a) L'imagination à l'épreuve de l'image. Ryle

Dans la seconde partie des cours de Chicago consacrés à l'imagination, Ricœur introduit l'analyse de Ryle et de Price comme un véritable tournant conceptuel, conçu en continuité critique avec la discussion précédente de Sartre, mais ouvrant une voie sensiblement différente de celle de l'esthétique phénoménologique classique. Reprenant l'attaque de Ryle contre la notion d'« image mentale », Ricœur souligne donc que « imaginer » ne signifie pas produire une quasi-perception, mais s'engager dans un processus de se représenter à faire : imaginer relève moins d'un voir affaibli que d'une capacité à se projeter dans des possibles, à simuler, à « faire semblant », selon le paradigme du « *pretending* » et du « *playing at* » hérité par Ryle.[100] L'imagination apparaît alors comme une modalité d'action plutôt que comme une expérience de vision interne, et l'image cesse d'en être l'élément constitutif. L'exemple canonique de Ryle — l'acteur qui joue une réaction face à un objet inexistant — illustre parfaitement ce déplacement : l'imaginaire ne consiste pas dans la formation d'un contenu visuel, mais dans une série de comportements qui articule l'écart entre ce qui est perçu et ce que l'on feint d'éprouver. Toutefois, Ricœur, dans la leçon suivante, repère une difficulté : si l'on élimine toute référence à la quasi-perception, on ne parvient plus à rendre compte de la dimension expérientielle du « *fancying that* », c'est-à-dire de ce mode d'apparition où quelque chose est imaginé comme perçu, même en l'absence d'une action effective. Cherchant à réconcilier simulation et quasi-perception, Ricœur montre que la difficulté provient d'une compréhension passive de l'imagination, comme si le « *fancying that* » était une simple réception d'images. Pour sortir de cette impasse, il s'appuie sur un exemple emprunté à Ryle mais familier à la phénoménologie : « suivre une mélodie ». Dans cette expérience, il n'y a pas réapparition d'un donné perceptif disparu, mais anticipation active du développement mélodique, mobilisation

[99] P. Ricœur, *L'imagination,* cit., p. 221.
[100] G. Ryle, *The concept of mind*, Penguin, London 2000.

d'un savoir préalable, et projection d'un possible. La quasi-perception devient alors une activité anticipatrice, et c'est par ce biais que Ricœur peut unifier les deux paradigmes : « *pretending* » et « *fancying* » relèvent tous deux d'une structure d'action, non d'une imagerie statique. L'opposition décisive n'est donc plus entre une perception simulée et une action simulée, mais entre une performance effective et son « comme si ».

Ce point marque l'entrée explicite de Ricœur dans un registre que l'on peut appeler performatif : il reconduit l'imagination non vers une phénoménologie de l'image, mais vers une phénoménologie du *faire* et notamment *faire-comme-si*. Dès lors, les analyses sur Ryle résonnent directement avec ce que nous avons défini comme performativité narrative : imaginer consiste moins à produire des images qu'à transformer un rapport au monde, à configurer activement un possible qui redéfinit la manière dont quelque chose peut être éprouvé. L'esthétique ricœurienne ne s'ancre donc pas dans la contemplation d'une image, mais dans ce geste simulatif qui ouvre un espace d'expérience.

Pour autant, Ricœur ne rejette pas complètement la dimension imagée de l'imagination. L'opposition entre la tradition phénoménologique française et la perspective ryléenne se nuance dans la reprise de Price opérée par Ricœur dans la huitième leçon. En effet, pour Price, dans *Thinking and Experience*,[101] l'image n'est pas exclue dans le processus imaginatif : elle devient plutôt l'*un* des produits possibles de ce processus même. Ce n'est pas l'image qui fonde l'imagination, mais l'imagination qui fonde l'image, en lui conférant un caractère processuel. La compréhension de l'imagination gagne ainsi en profondeur si l'on part non d'images isolées, mais d'ensembles imaginatifs complexes tels que les œuvres d'art, qui manifestent une capacité de développement interne.

Véritablement, c'est donc dans cette direction que prend sens l'introduction ricœurienne d'une distinction entre image-tableau et image-fictum : seule la seconde appartient réellement à la sphère de la fiction, et elle ne se laisse définir qu'à partir d'un processus de simulation, non d'un simple mode de donation visuelle. Au terme de l'analyse, il devient clair que la théorie ricœurienne de l'imagination n'évite pas la question de l'image, mais la subordonne à un schéma plus fondamental : celui d'une productivité originaire qui se joue dans l'expérience du « faire comme si », dans la performativité du fictif. Ainsi, les expériences du « voir comme » métaphorique et du « mettre sous les yeux » narratif — analysées dans *La métaphore vive* et *Temps et récit* — apparaissent comme des cas particuliers d'une même structure : non pas la présentation d'un contenu imagé, mais l'ouverture d'une nouvelle manière d'habiter le monde. La question esthétique ricœurienne doit donc être pensée à partir de cette dialectique entre absence d'action et donation fictive, et non à partir d'une théorie de l'image. C'est dans ce sens encore qu'il faut comprendre sa rupture avec Sartre et son déplacement par rapport à Dufrenne : là où Sartre fonde l'imaginaire dans la négation, et Dufrenne dans l'apparition intensifiée du perçu, Ricœur la fonde dans le régime du faire — dans une fiction conçue comme acte, comme *puissance* de configuration nouvel dans le monde.

b) L'imagination à l'épreuve de l'image. Sartre

Dans la quatorzième leçon, Ricœur revient sur la conception sartrienne pour montrer le contour de sa propre théorie. En effet, l'enjeu n'est pas tant de contester la phénoménologie de l'image que de réévaluer la manière dont Sartre comprend l'*acte* même d'« imaginer ». Pour Sartre, comme le rappelle Ricœur en commentant le chapitre sur « la vie imaginaire », l'imagination est avant tout un mode de présence de l'absence : elle « rend présente » une réalité absente sous forme d'image. Mais cette structure intentionnelle est indissociable, chez Sartre, d'un rapport

[101] H.H. Price, *Thinking and Experience*, Harvard University Press, Harvard 1962.

univoque du sujet à l'image, *fasciné par elle*. L'imagination est décrite comme un « acte magique », un « sortilège » par lequel le sujet cherche à s'emparer de l'objet absent, ce qui inscrit immédiatement la phénoménologie sartrienne dans l'héritage surréaliste.[102] La fascination apparaît comme la seule modalité possible de rapport à l'objet imaginaire ; elle constitue, avec l'absence de l'objet, une véritable « structure de l'absence ». C'est aussi pourquoi, dans *L'Imaginaire*, Sartre enchaîne naturellement fascination, hallucination et rêve : ces expériences reposent selon lui sur une même confusion de l'irréel et du réel, non par modification de l'irréel, mais du régime de croyance. Le rêve devient ainsi une « fiction envoûtante ».

Face à cette argumentation, Ricœur exprime sa perplexité : peut-on réellement comprendre la fiction en l'alignant sur la seule fascination ? Ne peut-on concevoir d'autres réactions à l'absence que cette expérience limite ? Le désaccord s'approfondit lorsqu'il met en évidence la conséquence anthropologique majeure de la thèse sartrienne : l'imagination serait une attitude qui « entre en conflit avec l'action », une manière d'échapper à la praxis, de se soustraire à la responsabilité du réel. À la fin du cours, Ricœur identifie clairement la source du problème : Sartre demeure prisonnier d'une conception de l'imagination « reproductrice ». L'image ne peut rien apporter au réel tant qu'elle reste corrélée à un original. Ce faisant, Sartre « passe à côté du cas le plus intéressant, celui de la fiction » :[103] les objets fictifs, absents et inexistants, peuvent fonctionner comme « lignes directrices pour réécrire la réalité ». La fiction, loin d'être fascination ou fuite, révèle une puissance transformatrice.

À travers cette critique, Ricœur radicalise la thèse sartrienne tout en la subvertissant : puisque les objets imaginaires ne renvoient à rien, il faut déplacer l'analyse de l'image vers celle de la fiction, c'est-à-dire vers une imagination comprise comme activité, comme puissance de configuration du réel. L'imagination n'est pas contemplation passive mais pouvoir de transformation ; elle n'est pas neutralisation de l'action mais requalification de la praxis. C'est en ce sens que Ricœur, rejoignant par un autre chemin l'intuition dufrennienne de l'imaginaire comme « foyer de possibles », reconnaît à l'imagination une capacité essentielle de réorientation du réel — ce qui prépare les analyses ultérieures sur l'idéologie et l'utopie.[104]

Nous croyons que ce renversement a une portée décisive pour une esthétique ricœurienne : la question ne peut être abordée à partir de la simple expérience de l'image, mais à partir de la productivité de l'imaginaire. L'imagination est productive dans un sens primordial, parce qu'elle condense ce que Ricœur appelle ailleurs la « performativité » du symbolique, du poétique et du narratif : un faire qui, même dans l'irréalité de ses objets, transforme la manière dont nous comprenons et habitons le monde. C'est précisément pour cette raison qu'il nous semble nécessaire de souligner une fois de plus la singularité de l'approche ricœurienne sur ce thème : en radicalisant

---

[102] Bien que les relations entre Sartre et le surréalisme soient loin d'être pacifiques, on peut partager l'idée d'une convergence entre les deux perspectives sur le thème de l'imagination comme pouvoir annulateur. Si, d'une part, les critiques que l'auteur de *La Nausée* adresse à Breton dans *Qu'est-ce que la littérature ?* restent célèbres, d'autre part, il faut noter que, dans d'autres passages de son œuvre, il semble rester fidèle à cette instance de complétion du réel par d'autres états de conscience, que Breton lui-même considérait comme essentielle pour saisir le sens de la proposition surréaliste (A. Breton, *Second Manifeste du Surréalisme,* Kra, Paris 1930 ; M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme,* Gallimard, Paris 1971 ; et, en ce qui concerne ses implications philosophiques, F. Alquié, *Filosofia del surrealismo,* Hopefulmonster, Turin 1986). Pour une mise en perspective des relations tumultueuses entre Sartre et le surréalisme, nous renvoyons à M. Beaujour, « Sartre and Surrealism », dans *Yale French Studies,* 30, (1963), pp. 86-95 ; G. M. M. Colvile, « Eléments Surréalistes Dans "La Nausée" : Une Hypothèse de l'écriture », dans *L'Esprit Créateur,* 17 (1), (1977), pp. 19–28. Il ne semble donc pas déplacé de penser à une dérivation surréaliste de l'hypothèse du pouvoir annulateur attribué par Sartre tant à l'image qu'à la conscience : l'imagination comme « déréalisation », « désir » et « acte magique » sont en effet, comme le note Franzini, « des termes que Sartre n'a certainement pas tirés de la tradition phénoménologique, mais du surréalisme, dont, malgré son approche subjectiviste et les différences théoriques et constitutives indubitables, Sartre a sans aucun doute été influencé » (dans E. Franzini, *L'estetica francese del '900,* cit., p. 337).

[103] P. Ricoeur, *L'imagination*, cit., p. 297.

[104] P. Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, Points, Paris 2016.

l'hypothèse sartrienne, il s'agit de placer au centre de l'expérience de l'imagination un nouvel objet d'enquête, le *fictum*, distinct de l'image.

En effet, l'imagination ricœurienne apparaît moins comme un mode du voir que comme une modalité du faire : une activité configurante, productrice de fictions, capable de transformer le réel et d'ouvrir un espace de possibles, au sein duquel l'image trouve légitimement sa place. À son niveau le plus radical, la présence du *fictum* au cœur de l'expérience imaginative nous semble alors permettre de caractériser avec précision la performativité narrative et poétique, en ouvrant la voie à la possibilité d'une esthétique centrée sur la productivité créatrice — une esthétique des fictions plutôt qu'une esthétique du visuel.

3. L'imagination comme production de fictions

C'est alors surtout dans la dix-neuvième leçon, consacrée au langage poétique, que Ricœur donne la formulation la plus nette de sa théorie de l'imagination : en effet, elle se déploie selon une polarité dialectique entre la production d'images — les tableaux — et la production de ficta, c'est-à-dire de fictions qui ne renvoient pas, prima facie, à un original.

La première caractéristique essentielle de la fiction est ainsi négative : le fictum n'est pas seulement irréel, il est accompagné de la conscience de l'inexistence de son référent. Cette double négativité — irréalité et inexistence — constitue la condition même de la fiction. À défaut, on retomberait dans la reproduction imagée d'un original, c'est-à-dire dans le domaine du tableau. C'est donc la volonté de renvoi à un original qui détermine la nature imagée d'une représentation ; inversement, l'absence de ce renvoi permet de qualifier une production comme fictionnelle et, en ce sens, comme véritablement productive.

Pour autant, la fiction ne supprime pas toute référence : elle reconfigure le réel en l'affectant depuis un ailleurs. Le fictum possède un effet sur notre expérience, effet que Ricœur interprète comme la prolongation de la « performativité narrative » déjà analysée dans *La métaphore vive* et *Temps et récit*. À l'opposé de leur caractère négatif, les deux traits positifs de la fiction sont la production d'un novum dans l'expérience — l'œuvre comme réorganisation du sens — et l'implication ludique du lecteur, qui co-constitue la signification fictive. Ces deux aspects prolongent respectivement la puissance du « voir comme » métaphorique et du « mettre sous les yeux » narratif.

La théorie ricœurienne ne se limite pourtant pas à l'élucidation formelle de la fiction. Elle naît d'un dialogue constant avec la création poétique, qui sert d'exemple privilégié — non exclusif — pour manifester la structure phénoménologique de l'imagination. Nous croyons donc que la focalisation linguistique de *L'imagination* répond à une exigence surtout phénoménologique dans ce contexte: les œuvres poétiques sont des exemplifications paradigmatiques de la fiction en tant que processus productif différentes de la création d'images.

Ainsi, loin de reconduire la primauté du visuel propre à certaines esthétiques phénoménologiques, Ricœur réélabore l'imagination comme puissance de production fictionnelle, apte à ouvrir des possibles et à transformer notre rapport au réel. Ce déplacement situe sa position à égale distance de Sartre — dont il refuse la réduction de l'imagination à la fascination et à l'inefficacité — et de Dufrenne — dont il partage toutefois l'idée d'une imagination comme foyer de possibles, mais en l'inscrivant dans une perspective linguistique et narrative. La

phénoménologie ricœurienne de la fiction devient alors le point de départ d'une interprétation pleinement articulée de la performativité poétique et narrative.

a) Fictions verbales

L'enjeu qui va se délinéer maintenant est donc le point critique relevé par Amalric : le choix ricœurien de traiter la fiction quasi exclusivement à partir du langage poétique constitue-t-il une simple « déviation méthodologique » ou révèle-t-il une thèse beaucoup plus forte sur la nature intrinsèquement linguistique de l'imagination productive ?[105]

Dans le cadre des cours de 1975, il semble nécessaire d'opter pour la première hypothèse. La restriction au poétique ne découle pas d'une thèse ontologique sur la constitution linguistique de l'imaginaire, mais d'une priorité méthodologique : expliciter la structure phénoménologique de la fiction et rechercher les exemples les plus adéquats pour en manifester le fonctionnement.

Certes, cette stratégie n'élimine pas la tension entre une théorie générale de l'imagination et une application presque exclusive à la création poétique. Amalric a donc raison de souligner le risque d'adosser la théorie de la fiction aux « limites spécifiques » du phénomène métaphorique, dont le caractère éminemment linguistique n'est pas généralisable sans précaution. Cependant, la relecture combinée de Ryle et Sartre opérée dans la deuxième partie du cours fournit la clé pour dissiper cette difficulté : si l'imagination est d'abord définie comme une structure d'activité — un jeu de simulation ou de quasi-expérience —, alors le choix du poétique ne restreint pas le domaine de la fiction mais en propose l'exemple paradigmatique, celui où sa structure se laisse le mieux observer.

C'est bien dans ce cadre que la dix-neuvième leçon manifeste la portée philosophique de la position ricœurienne. Ici, le langage poétique n'est pas traité comme l'horizon exclusif de la fiction, mais comme son témoin le plus explicite, celui qui permet de révéler les deux traits structuraux de la productivité imaginative et que nous avions mise déjà en lumière par rapport à la performativité métaphorique et narrative : la génération d'un *novum* dans l'expérience et la co-implication du lecteur dans la constitution du sens.

Notamment, il nous semble alors décisif que même dans cette occasion Ricœur convoque les analyses de Bachelard sur le statut du langage poétique.

Il réactive d'abord, dans le contexte des cours, les intuitions que Ricœur avait exploitées dans *La métaphore vive* — « surgissement d'une nouveauté » et « impact sur l'auditoire ». Mais surtout, il rapproche à premier vu Ricœur de la position dufrennienne : tous deux, contre Sartre, rattachent l'imagination non à une puissance d'annulation de l'objet mais à une capacité d'« augmentation de l'être ». Pour Dufrenne, imaginer revient à « percevoir autrement » ; pour Ricœur, la fiction constitue une « manière de percevoir » susceptible de réécrire notre rapport au réel. Les deux inscrivent donc leur théorie dans une tradition phénoménologique pour laquelle l'imagination dévoile des possibles au sein même du donné.

Certes, Ricœur s'écarte de Dufrenne sur un point crucial : le primat accordé au langage comme scène privilégiée du surgissement du nouveau. Alors que Dufrenne conçoit l'imagination dans une tension avec la perception et la nature, Ricœur privilégie la création verbale comme espace où la nouveauté peut être suivie, thématisée et partagée. Le déséquilibre linguistique est assumé, non comme limitation, mais comme stratégie permettant de manifester le mieux la « génération de nouveauté » qui constitue le cœur de la fiction

[105] J.-L. Amalric, *Vers une théorie générale de l'imagination*, dans P. Ricoeur, *L'imagination*, cit., p. 477-521.

Ainsi, la notion de « performativité » introduite au début de ce travail trouve dans la théorie de l'imagination son terrain de réinscription proprement phénoménologique. Si la performativité métaphorique et narrative désignait la capacité du langage poétique et narratif à transformer notre vision du monde, l'analyse de la fiction en révèle désormais le fondement : l'imagination comme puissance de produire de l'irréel et de l'inexistant qui, précisément en raison de cette négativité, fait surgir un « quelque chose » — une forme, une orientation, une variation du sens. La performativité se laisse alors comprendre comme l'expression linguistique d'une productivité imaginative plus originaire.

Il s'agira, en poursuivant l'enquête, de montrer comment cette productivité se cristallise dans la catégorie d'« œuvre », que Ricœur mobilise pour décrire le mode concret d'existence des *ficta*.

b) L'œuvre

En effet, dans la troisième partie de *L'imagination*, la catégorie d'« œuvre » acquiert une fonction décisive pour parler de le statut de la fiction : sans elle, affirme Ricœur, « nous ne voyons pas comment fonctionne la fiction ».[106] Dès l'introduction à cette section, il précise vouloir employer « œuvre » dans un sens large : à la fois œuvre d'art et « œuvre du discours ». Ce double ancrage indique que seule l'œuvre peut concrétiser la productivité de l'imagination, en donnant un support palpable à la production de ficta antérieure à la formation de l'image comme à celle du mot. Mais cette concrétisation conserve l'ambiguïté déjà repérée dans le premier chapitre de notre thèse: bien que l'œuvre appartienne à la totalité du champ artistique, Ricœur en privilégie immédiatement la déclinaison linguistique, estimant que seule l'« œuvre du discours » permet de faire entrer la dimension productive de l'imagination dans le champ d'analyse.

L'intérêt de la catégorie ne tient pourtant pas à cette ambiguïté elle-même, mais à la manière dont elle introduit un élément de concrétude dans une enquête jusque-là centrée sur l'élucidation d'une structure abstraite de la fiction. En recourant au concept d'« œuvre » — emprunté au domaine de la *technè*, comme « travail opérant une transformation sur une matière » —[107] Ricœur rappelle que l'imagination se déploie toujours au sein de pratiques effectives, irréductibles à l'acte d'imaginer pris isolément. De là découle un geste méthodologique clair : une théorie complète de la fiction doit reconnaître sa matérialisation dans l'œuvre produite, puisque « la théorie de la fiction sera, en grande partie, la théorie des œuvres dans lesquelles l'imagination productive se manifeste ».

La notion d'œuvre assume également une fonction polémique : elle se dresse contre la conception sartrienne de la « vie imaginaire », dominée par la fascination et par une relation magique au représenté absent. Ricœur oppose à cette passivité l'idée d'un travail : l'œuvre est ce qui surgit d'une action véritable, non d'un pouvoir de quasi-possession affective. L'œuvre devient alors l'indice le plus sûr de la dimension productive de l'imagination et le lieu de l'« émergence de nouveauté » constitutive du *fictum*. Contre Sartre, la fiction n'est plus comprise comme la résultante d'un pouvoir d'irréalisation propre à l'image, mais comme le produit d'un processus créateur où quelque chose de nouveau advient. Contre Dufrenne également, la fiction n'est pas ramenée à une productivité de la Nature ou à une révélation d'un potentiel pré-réflexif du perçu, mais à un faire qui transforme la matière symbolique du monde.

---

[106] P. Ricœur, *L'imagination,* cit., p. 311.
[107] *Ibid.*

Ainsi, on peut également souligner que si la critique a souvent envisagé la proximité — ou du moins la confrontation — entre l'approche ricœurienne et celle de Merleau-Ponty,[108] il nous semble que la comparaison la plus féconde, à ce stade, serait effectivement celle avec Dufrenne. Un même geste anti-sartrien rapproche les deux philosophes : tous deux, *via* Bachelard, pensent l'imagination comme puissance d'« émergence » et non d'annulation de l'objet. Tous deux refusent de la comprendre en termes psychologisants. Mais ils divergent profondément quant au lieu où situer cette productivité. Chez Dufrenne, l'imagination réside dans une modalité particulière de la perception, capable de révéler une virtualité pré-réflexive du réel — une « imagination matérielle » enracinée dans la Nature et réactivée par la rêverie. L'acte imaginatif y est ambivalent, oscillant entre activité et passivité, et vise à restituer un sens primordial du donné.

Ricœur, au contraire, déplace entièrement le centre de gravité : l'imagination est saisie à partir de ses produits, les œuvres, et non à partir d'une expérience perceptive pré-réflexive. Son anti-psychologisme procède de la mise au premier plan du *fictum* comme objet intentionnel spécifique, irréel et inexistant mais structuré. La fiction projette un monde plutôt qu'elle ne ramène à une origine ; elle ouvre une dimension projective, opératoire, là où Dufrenne privilégie la dimension régressive de la rêverie. La distance critique — constitutive de l'imagination ricœurienne — l'empêche de se confondre avec rêve ou hallucination, et la situe d'emblée dans un registre d'action symbolique.

Même au niveau de la conception politique de deux philosophes on pourrait ressentir les échos de cette divergence. En effet, chez Dufrenne, l'imagination révèle un potentiel interne à l'actuel, appelant à sa concrétisation : d'où une dimension politique-utopique fortement affirmative, voire anarchiste. Chez Ricœur, l'imagination n'est pas d'abord désir ou effervescence du possible ; elle est la capacité de projection évaluée à l'intérieur d'un horizon de faisabilité. *L'idéologie et l'utopie* le montrent nettement : la puissance imaginative oriente l'action parce qu'elle opère au croisement entre virtualité utopique et structuration idéologique du réel. Elle est moins vision qu'exercice de « jugement de sensibilité » permettant d'estimer « ce qui peut être fait ».

La conséquence est déterminante pour notre thèse : la productivité imaginative est chez Ricœur fondamentalement performative. La fiction n'est pas seulement surgissement d'un possible ; elle est d'abord une *action* — un faire — qui se confond avec l'œuvre qu'elle produit et qui réoriente notre manière d'exister dans le monde.

c) L'œuvre en jeu

Bien que la notion d'« œuvre » constitue un pivot majeur de la troisième partie de *L'imagination*, elle ne suffit pas encore à saisir pleinement le caractère fictif de l'imagination : elle garantit que la fiction est *quelque chose* — un produit — mais n'explicite pas encore comment ce produit agit et se constitue dans et par sa réception. Pour comprendre la productivité imaginative au sens fort, Ricœur complète donc l'ancrage de la fiction dans l'œuvre par une seconde dimension, non moins essentielle : la dynamique de la *jouissance* de l'œuvre. C'est dans ce cadre qu'intervient la référence à la notion gadamérienne de *Spiel*.

Le jeu permet en effet de déplacer la réflexion du seul pôle productif vers la structure *intersubjective* de constitution du sens. Comme dans le jeu théorisé par Gadamer, l'œuvre n'est donc pas le simple résultat d'un esprit créateur, mais un dispositif autonome qui appelle des participants à entrer dans son mouvement. Le jeu « se joue lui-même

[108] M. Carbone, F. Leoni et T. Toadvine (dirr.) *«* De la plasticité au poétique, à travers l'herméneutique de Paul Ricoeur / From Plasticity to the poetic, through Ricoeur's Hermeneutics / Dalla plasticità al poetico attraverso l'ermeneutica di Paul Ricœur », *Chiasmi international* 17 (2015).

», selon un ordre interne où règles et finalité ne dépendent pas d'un sujet, mais sont constitutives de l'activité. Ce déplacement est précisément ce que Ricœur cherche à capturer : l'œuvre de fiction n'existe pleinement que dans l'interaction, dans l'alternance continue entre ce qu'elle propose et ce que le lecteur-joueur actualise.

Ainsi, introduire la dimension ludique revient à souligner le caractère dynamique, processuel et non subjectiviste de l'imagination productive. Comme dans un jeu, les intentions du créateur ou de l'interprète sont subordonnées au fonctionnement propre de l'œuvre ; le plaisir même du « spectacle » — *Schauspiel* — est pour Gadamer plaisir de connaissance, parce que l'œuvre suspend le monde quotidien et instaure un espace de possibilités où d'autres configurations du réel peuvent être explorées. Ricœur transpose explicitement cette structure à la fiction : l'irréalité et l'inexistence de ses objets ne l'empêchent pas, au contraire, de provoquer, chez son destinataire, une transformation de ses chaînes de signification. Le poème raconte des choses irréelles, mais ces irréalités nous « disent » quelque chose et nous proposent d'autres manières de comprendre le monde.

On retrouve ainsi dans la thèorie ricœurienne de la fiction les deux traits qui, dans les chapitres précédents, définissaient la performativité du métaphorique et du narratif :

1. la génération d'un *novum* ;
2. l'implication constitutive du récepteur.

La référence à Gadamer permet dès lors de comprendre comment la théorie ricœurienne de l'imagination absorbe et reformule ce que Ricœur avait thématisé, d'abord dans *La métaphore vive* grâce à Heidegger, puis dans *Temps et récit*, sous la forme d'une performativité narrative. Le jeu devient le principe herméneutique unificateur : plus fictif que figuratif, il projette des possibilités cachées du réel, ce qui correspond très exactement à la structure de la fiction comme projection, transformation et reconfiguration du monde.

Ainsi, le passage de la performativité métaphorique à la performativité narrative trouve dans *L'imagination* son point de transition théorique explicite et décisive pour la compréhension de la question esthétique ricœurienne : si l'heuristique du « performatif » était nécessaire pour mettre en lumière la productivité du métaphorique et du narratif, c'est dans la théorie de la fiction — fondée sur l'imagination productive — qu'elle trouve sa justification la plus profonde. L'esthétique chez Ricœur ne relève donc pas d'une théorie de l'image, mais de la mise en évidence d'un *faire imaginatif* qui produit des œuvres et, avec elles, des mondes.

Reste donc une question, essentielle pour la suite du chapitre : peut-on encore parler de performativité une fois admis que la productivité imaginative rend compte de ce que l'on cherchait à identifier dans le métaphorique et le narratif ? Ricœur montre que la fiction engage toujours un rapport à la réalité en termes d'action : elle n'est pas seulement structure d'irréalité ou d'inexistence, mais capacité à transformer notre manière d'habiter le réel.

Cette articulation entre imagination et action ouvre un second problème : comment relier un traitement phénoménologique de l'imagination — centré sur la structure des *ficta* — et son usage proprement herméneutique dans les analyses ricœuriennes de l'agir ? Pour Ricœur, il n'y a pas d'opposition : seule une théorie de l'action peut « sauver » l'analyse du sensible, parce que la créativité du fictif doit être pensée comme un *faire* ou comme un *travail productif*.

La suite du chapitre montrera que la productivité imaginative ne s'épuise pas dans la création d'œuvres, mais renvoie à quelque chose de plus originel : la capacité de l'expérience elle-même à se donner comme appel à être racontée, configurée, exprimée. C'est là, selon nous, le noyau d'une productivité véritablement « performative » au

sens le plus fondamental, voire ontologique : non seulement la fiction fait quelque chose, mais le réel lui-même se donne sous la forme d'un possible à faire, à interpréter et à agir.

II – IMAGINER L'ACTION ?

1. Idéologie et utopie

En d'autres termes, cette section sera consacrée à mettre en évidence la limite fondamentale que l'approche phénoménologique adoptée par Ricœur dans *L'imagination* contracte dans le cadre plus large de sa théorie de l'action.

Nous savons que nous sortirons ainsi du champ d'une réflexion esthétique. Néanmoins, nous savons aussi que la première étape pour montrer comment Ricœur articule le traitement phénoménologique de l'imagination et son utilisation dans une théorie herméneutique de l'action passe d'abord par une thématisation plus ciblée des implications pratiques et politiques de sa théorie de l'imagination. En effet, mettre l'accent sur ces implications nous permet de montrer clairement que le terrain commun entre une approche phénoménologique de l'imagination et son utilisation dans une méthodologie d'enquête herméneutique est précisément la question de l'action : d'une part, comprise comme corrélative à l'imaginaire, d'autre part comme véritable fondement d'une analyse herméneutique de la compréhension propre aux sciences historiques et sociales.

D'ailleurs, dès le début de ses cours sur l'imagination, Ricœur lui-même avait opéré un « rapprochement » avec un deuxième cycle de cours, donné la même année universitaire à l'université de Chicago : les célèbres leçons sur l'idéologie et l'utopie. Dans celles-ci, la question de l'imagination était explicitement orientée vers la discussion de ces deux catégories et leur importance pour une réflexion sociopolitique, structurant ainsi une voie très originale de réflexion sociopolitique d'orientation libérale.

Rappelons les thèses fondamentales de *L'idéologie et l'utopie*, qui nous aideront à orienter plus précisément notre réflexion sur les traits caractéristiques d'une esthétique ricœurienne. Pour ce faire, nous procéderons en trois étapes : nous expliciterons d'abord le point de jonction entre les analyses consacrées à l'imagination et celles consacrées à une discussion des notions d'« idéologie » et d'« utopie » ; dans un deuxième temps, nous montrerons l'ancrage phénoménologique de ces analyses ; finalement, nous montrerons à quel point elles peuvent être intégrées dans une thématisation herméneutique plus large. Il en ressortira le caractère radicalement productif de l'expérience sur lequel doit se fonder la productivité même de l'imagination, ce qui nous permettra de ne pas abandonner la notion de « performativité » pour parler d'une question esthétique chez Ricœur.

a) La racine imaginative du politique

La confrontation que Ricœur entreprend dans *L'idéologie et l'utopie* avec certaines des positions les plus influentes concernant les notions d'« idéologie » et d'« utopie » se concrétise dans un schéma qui peut être extrapolé à partir des dernières lignes du texte :[109]

[109] P. Ricœur, *L'idéologie et l'utopie,* cit., 1994, p. 406-408.

	IDÉOLOGIE	UTOPIE
SIGNIFICATION ORDINAIRE	**Déformation du réel**	**Phantasmagorie du réel**
SIGNIFICATION DU POUVOIR	**Légitimation du réel**	**Alternative au réel**
SIGNIFICATION CONSTITUTIVE	**Identification du réel**	**Exploration du réel**

Lire ce tableau signifie s'engager dans une analyse approfondie des significations habituelles des deux termes, selon une lecture qui, pour chaque colonne, procède de haut en bas.

Nous trouvons donc, en haut à gauche, la première signification fondamentale – au sens négatif – de la notion d'« idéologie » : une duplication inversée des rapports de force naturels au niveau du système culturel, comme l'a mis en évidence une grande partie de la tradition marxiste. D'autre part, bien que cette acception soit la première et aussi plus largement discutée par Ricœur,[110] elle ne se présente en aucun cas comme totalisante. Dans un deuxième temps, il est en effet possible de reconnaître à l'idéologie une fonction de *légitimation* des rapports de force qui régissent une réalité sociale donnée, permettant avant tout de les reconnaître. L'auteur en tirera l'un des points clés du texte*,* visant à réhabiliter une racine positive de l'idéologie : tout ce qui, dans un système culturel donné, remplit une fonction d'agrégation et de cohésion de ses éléments serait idéologique.

La discussion sur la notion d'« utopie » connaît un destin similaire : malgré le caractère initialement irréalisable de ses propositions, elle manifeste également deux caractéristiques positives à sa racine. Au niveau d'une discussion sur les rapports de force, elle manifeste en effet la capacité de les dessiner dans un lieu et un temps diffèrent du présent, c'est-à-dire de les repenser différemment, en explorant de nouvelles implications. L'auteur en tirera alors un deuxième point essentiel dans le cadre de *L'idéologie et l'utopie,* visant à réhabiliter la signification positive de l'utopie : tout ce qui permet une exploration du réel selon de nouvelles significations serait utopique.

Face à cela, nous devrions donc affirmer que même la notion d'« œuvre » ne suffit pas entièrement, chez Ricœur, à cerner le caractère fictif de l'imagination. Elle garantit certes que la fiction est « quelque chose » et non une simple fascination ou le signe indirect d'un fondement naturel, mais elle n'épuise pas ce qui constitue l'essence même de la fiction. Pour comprendre pleinement la productivité imaginative, il faut également considérer la manière dont elle fait retour au monde, en permettant de structurer, par la production d'un imaginaire social, sa capacité spécifique à penser les rapports humains.

[110] La moitié des cours sont en effet consacrés à la position de Marx dans *L'idéologie allemande et* à sa reprise althussérienne dans le célèbre ouvrage *Pour Marx.* Respectivement dans K. Marx et F. Engels, *L'idéologie allemande,* Editions sociales, Paris 1974 ; et L. Althusser, *Pour Marx,* La découverte, Paris 2005. Tous deux discutés dans P. Ricœur, *L'idéologie et l'utopie,* cit., pp. 103-147 et 149-213.

Tout le raisonnement mené jusqu'ici reposait donc sur un point encore insuffisamment explicité : une réflexion sur la fiction implique nécessairement une réflexion sur son rapport à l'action. Or, cette articulation ne relève pas seulement de la phénoménologie de l'imagination, mais aussi — et peut-être surtout — de l'herméneutique de l'action, domaine où Ricœur traite explicitement de l'imagination.[111] Dès lors, une question centrale s'impose pour la suite de l'enquête : comment articuler une approche phénoménologique de l'imagination avec son usage bien évidemment herméneutique dans la théorie ricœurienne de l'action ?

La suite de l'analyse devra donc articuler la structure de l'imagination comme structure phénoménologique et comme puissance herméneutique d'action. C'est cette articulation, charnière du chapitre, qui permettra d'exposer une productivité imaginative plus fondamentale que la seule productivité poético-fictionnelle : une productivité constitutive de l'expérience elle-même.

b) Conscience imaginative

Comme Ricœur ne cesse de le répéter dans le texte leur dédié, « idéologie » et « utopie » déclinent sur le plan de l'action sociale les mêmes fonctions identifiées par l'analyse phénoménologique de l'imagination. Cependant, une comparaison plus approfondie entre les analyses produites dans *L'imagination* et dans *L'idéologie et l'utopie* montre clairement que les deux schémas de réflexion ne sont pas parfaitement superposables. Nous les rapportons ici pour plus de commodité :

<table>
<tr><td rowspan="4">PRÉSENCE</td><td colspan="2">DISTANCE CRITIQUE (NON-CROYANCE)</td><td rowspan="4">ABSENCE</td></tr>
<tr><td>Image picturale</td><td>Fiction</td></tr>
<tr><td>Trace</td><td>Hallucination</td></tr>
<tr><td colspan="2">ABSENCE DE DISTANCE CRITIQUE (CROYANCE)</td></tr>
</table>

<table>
<tr><th></th><th>IDÉOLOGIE</th><th>UTOPIE</th></tr>
<tr><td>SIGNIFICATION ORDINAIRE</td><td>Déformation de la réalité</td><td>Phantasmagorie du réel</td></tr>
<tr><td>SIGNIFICATION DU POUVOIR</td><td>Légitimation du réel</td><td>Alternative au réel</td></tr>
<tr><td>SIGNIFICATION CONSTITUTIVE</td><td>Identification du réel</td><td>Exploration du réel</td></tr>
</table>

La différence est évidente. Taylor le dira clairement dans son commentaire sur *L'imagination* : « En fait, le cours sur l'imagination ne reprend pas la division systématique des différentes couches de l'imagination telle qu'elle est présentée dans le cours sur l'idéologie et l'utopie ».[112]

Dans le premier, l'analyse repose sur deux paires de polarités — non-croyance/croyance et présence/absence — qui structurent une réflexion sur l'imagination à partir d'une délimitation du champ d'investigation. Ici, l'intérêt pour la fiction naît d'une attention focalisée sur les modalités opérationnelles de l'imagination, tandis que l'image

[111] P. Ricoeur, *L'imagination dans le discours et dans l'action*, dans *Du texte à l'action*, cit., p. 213-237.
[112] G. Taylor, *L'œuvre et son argument,* dans P. Ricoeur, *L'imagination,* cit., pp. 431-476, en particulier p. 465.

et picturale (le *tableau)* restent subordonnées à l'analyse de la fiction, comme le montre clairement la leçon finale. Dans le second schéma, en revanche, la méthodologie s'oriente vers une articulation progressive de la signification ordinaire de l'idéologie et de l'utopie, en concevant la productivité imaginative avant tout en termes *dialectiques* par rapport à la capacité *reproductive* de l'imagination.

Cependant, on ne saurait se contenter de constater une simple divergence entre les deux approches. Ne serait-ce que pour des raisons chronologiques, il est impossible que Ricœur ait conçu de manière radicalement différente les réflexions développées dans *L'imagination* et dans *les Conférences*.

La lecture croisée de *L'imagination* et de *L'idéologie et l'utopie* met en évidence une possibilité forte d'intégration : si ce dernier affirme que la polarité idéologie/utopie illustre « les deux facettes de l'imagination », l'enquête phénoménologique de *L'imagination* montre que ces deux pôles n'épuisent pas, pour Ricœur, l'ensemble des phénomènes imaginatifs. Les deux schémas révèlent ainsi que le philosophe s'intéresse avant tout à une imagination consciente, traversée par une « distance critique ». C'est donc la partie supérieure du schéma de *L'imagination* — celle qui porte sur les modalités conscientes et réflexives de l'imaginer — que les *L'idéologie et l'utopie* développe, en laissant de côté les dimensions pré-réflexives que Bachelard ou Dufrenne associaient plus clairement à l'« imagination ».

En effet, le cœur du problème du cours sur l'idéologie et l'utopie tient au paradoxe de Mannheim : pour dépasser le relativisme inhérent à toute critique idéologique, il faut postuler une fonction imaginative capable de réfléchir sa propre position historique, donc une imagination consciente d'elle-même. Ricœur l'explicite à la fin du texte : si nous pouvons critiquer nos systèmes de croyances, c'est parce que nous disposons d'une capacité de *Selbstreflexion* ; personne n'est totalement prisonnier d'une idéologie, car le langage commun crée un espace d'échange et de neutralisation des préjugés. Notre époque, note-t-il avec ironie, est peut-être « plus paralysée qu'aveugle », tant l'autocritique s'est institutionnalisée.[113]

Ainsi se dessine le véritable fondement phénoménologique commun aux deux cours : le rôle constitutif de l'intentionnalité de la conscience. C'est elle qui oriente Ricœur vers une analyse structurée autour de la polarité reproduction/production — tableau/fiction-œuvre — et, simultanément, vers une déclinaison pratique de l'imagination, articulée autour des notions d'idéologie et d'utopie. La distance critique propre à la fiction et la capacité réflexive nécessaire à l'analyse du social plongent les deux cours de 1975 dans un même climat phénoménologique.

C'est à ce niveau que la réflexion gagne en profondeur. Face à ce que on a dit, nous devrions affirmer que Ricœur élabore dans *L'idéologie et l'utopie* une extension du caractère productif de l'imagination : d'un côté, l'imagination comme puissance de transformation du réel ; de l'autre, comme pouvoir de reconnaissance et de stabilisation de l'action sociale. Une lecture d'ensemble du cours fait apparaître la possibilité de penser un véritable « imaginaire social », où s'unissent la fonction reproductrice et productrice de l'imagination. D'où une question décisive : si le corrélat de l'imagination est avant tout l'action, que faut-il entendre par *action* ? C'est en effet à ce moment précis que surgit une exigence irréductible : articuler l'analyse phénoménologique de l'imagination avec le cadre herméneutique que Ricœur mobilise normalement pour parler de l'action. De fait, toute analyse de la puissance d'action de l'imagination reste prise dans la conception ricœurienne de l'action considérée comme texte, en

[113] P. Ricoeur, *L'idéologie et l'utopie*, cit., p. 410.

permettant à une large partie de la réception antérieure du thème ricœurien de l'imagination de la entendre surtout dans son rôle herméneutique, art de déchiffrer des significations indirectes.[114]

2. Le modèle du texte

Dans les cours de 1975, l'ancrage textuel et linguistique des analyses ricœuriennes sur l'imagination semble être un facteur omniprésent, mais tout à fait fonctionnel à la thématisation de sa structure phénoménologique.

Cependant, comme nous l'avons dit, avant la publication des cours de 1975, la réflexion sur l'imagination trouvait sa place dans certains essais consacrés à l'esquisse des traits fondamentaux de l'herméneutique ricœurienne et, en son sein, au rôle même de la théorie de l'imagination.[115]

Nous aimerions donc partir de ce qui nous semble être la raison fondamentale qui nous permet d'inscrire dans une perspective herméneutique les analyses de Ricœur sur l'imagination et, surtout, sur sa capacité transformatrice : la conception de l'action humaine *comme texte*, c'est-à-dire comme quelque chose que l'auteur considère par excellence comme sujet à des processus de compréhension et d'interprétation. Ce qui nous intéressera pour l'instant, plus qu'une enquête sur le complexe compréhension-interprétation, sera donc la discussion de cette analogie qui, en effet, constitue le point de jonction entre une théorie phénoménologique de l'imagination, capable à son apogée de thématiser la modification de l'action. Dans le chapitre suivant, nous examinerons plutôt les implications herméneutiques de cette analogie (cf. *infra* §5.3).

Dans son célèbre essai *Le modèle du texte*, Ricœur s'engage en effet dans l'élaboration d'une analogie complexe entre l'action et le texte écrit : la textualité se pose, c'est-à-dire, comme un paradigme exemplaire également pour l'explication et la compréhension des relations humaines dans la mesure où elle fournit un paradigme *d'objectivation* et *d'autonomisation* de la signification d'une action par rapport à son occurrence. Tout comme un texte manifeste a un contenu indépendant (le *dit)* de son contexte énonciatif d'origine (le *dire)*, l'action sensée manifeste certaines caractéristiques qui séparent sa signification de son événement d'origine, la rendant ainsi explicable et compréhensible.

Comprendre une action signifie donc comprendre l'analogue d'un texte, en attribuant une tâche essentiellement herméneutique, par exemple, à ceux qui s'occupent professionnellement d'élaborer les outils de cette compréhension : l'anthropologue, le sociologue et même l'historien. Nous n'entrerons pas ici dans la discussion de cette thèse, qui a déjà fait l'objet de nombreuses critiques philosophiques et sociologiques. En adoptant la

---

[114] R. Kearney, « Paul Ricoeur and the hermeneutical imagination », cit.

[115] Il s'agit de la deuxième partie de *Du texte à l'action,* intitulée de manière emblématique *De l'herméneutique des textes à l'herméneutique de l'action.* Elle rassemble plusieurs textes rédigés entre 1971 et 1979, visant à interroger le cœur de la proposition herméneutique ricœurienne : l'action considérée comme un texte (P. Ricœur, *Le modèle du texte,* in P. Ricœur, *Du texte à l'action,* cit., pp. 183-212) et le rôle de l'imagination dans cette théorie (P. Ricœur, *L'imagination dans le discours et dans l'action*, cit.), jusqu'à l'esquisse d'une éthique fondée sur les notions d'« initiative » et de « responsabilité » (P. Ricœur, *L'initiative,* in P. Ricœur, *Du texte à l'action,* cit., pp. 251-267). D'un point de vue critique, ce point est particulièrement important, car il nous permet de voir l'une des nombreuses déclinaisons de cet horizon herméneutique qui continue néanmoins à tisser de nombreuses comparaisons avec les méthodologies de travail les plus diverses, comme le montre bien Greisch en travaillant sur l'image « arboricole » de la greffe de l'herméneutique sur la phénoménologie (dans J. Greisch, *L'itinérance du sens,* cit., pp. 15-25 ; et J. Greisch, *Le Cogito herméneutique,* Vrin, Paris) et qui, dans le cas spécifique, rassemble les analyses sur la théorie de l'imagination. Il est intéressant de noter, avec Greisch, la position ricœurienne par rapport à la proposition phénoménologique-herméneutique plus récente de Romano : ce dernier, tout en s'engageant comme Ricœur à montrer le lien entre l'herméneutique et la phénoménologie, ne concevrait pas les deux disciplines comme séparées, mais comme l'expression d'une même entreprise phénoménologique : l'herméneutique ne serait rien d'autre que la phénoménologie, dans la mesure où elle fait converger la description phénoménologique sous l'idée qu'elle est compréhension au sens herméneutique (C. Romano, *L'événement et le monde,* puf, Paris 2021 ; et C. Romano, *L'événement et le temps,* puf, Paris 2015).

position de Michel,[116] nous nous limiterons en effet à rappeler que cette analogie ne parvient pas à prétendre à l'universalité souhaitée par Ricœur, ne parvenant pas à justifier l'approche de *toutes* les méthodologies adoptées par les sciences sociales. Au contraire, cette analogie peut avoir une réelle consistance pour les écoles de pensée qui se réfèrent à un modèle de sociologie historique : une sociologie dans laquelle la signification de l'action peut être étudiée séparément de son événement. Il serait en effet plus difficile de considérer cette analogie comme fondatrice lorsque l'approche sociologique prévoit essentiellement de thématiser *l'interaction* physique entre deux ou plusieurs agents dans l'étude de l'action ou même la seule *participation* du sociologue au contexte de l'enquête. Cela dit, il nous semble toutefois que l'intérêt des analyses ricœuriennes doit être recherché ailleurs que dans la seule mise en évidence de leur partialité.

Michel lui-même observait en effet que l'approche de Ricœur « tient sa promesse » précisément dans la mesure où elle s'efforce de clarifier les relations entre l'explication et la compréhension de l'action sociale.[117] En thématisant l'autonomisation de la signification comme fondement de l'étude de l'agir – qui devenait précisément « action » – , l'hypothèse ricœurienne permet de reconnaître que cette autonomisation continue à opérer même dans le cadre d'une approche plus participative de l'analyse de l'action. Dans cette perspective, nous voudrions alors nous engager à montrer quelle fonction peut assumer une réflexion sur la structure phénoménologique de l'imagination et, surtout, sur l'accent mis sur sa dimension pratique et proprement performative.

a) L'action sensée comme un texte

Dans Le modèle du texte, Ricœur introduit l'analogie structurante entre texte et action, en s'appuyant sur la métaphore de la « trace » : de même que l'écriture fixe « le dire en tant que dit », certains événements « marquent leur époque », transformant le faire en *fait*. L'enjeu consiste alors à préciser la signification de ce « marquer son époque » et à identifier les conditions structurelles qui permettent à une action de laisser une trace indépendante de son contexte d'origine. Ricœur dégage pour cela quatre traits analogues à ceux par lesquels un texte s'autonomise : le sens d'une action se détache (a) de l'interaction originelle, (b) des intentions des agents, (c) de la pertinence circonstancielle de l'acte, et (d) de l'évaluation qui lui fut contemporaine. L'action devient ainsi un « texte » au sens où elle développe un sens disponible à une pluralité de lecteurs, se reconfigurant au fil de nouvelles situations interprétatives.

---

[116] J. Michel, *Paul Ricœur. Une philosophie de l'agir humain,* cit., pp. 232-245. Bien sûr, une sociologie de type nettement participatif pourrait difficilement se fonder sur le postulat ricœurien de la fixation de l'action. Ainsi, les résultats remarquables de la sociologie de Goffman sur la notion de « rôle » social seraient exclus et il ne serait pas possible d'interroger l'action sans « descendre au-delà de l'être parlant », c'est-à-dire dans ses aspects corporels ou environnementaux. D'autre part, même une sociologie de type plus déterministe *à la* Durkheim ou Bourdieu semble être dûment évitée par Ricœur. La fixation du texte, qui est *comme* une action, n'impliquerait pas de s'engager dans quelque chose comme l'objectivation du fait social. Une analyse complète de ces rapports entretenus par Ricœur avec diverses approches sociologiques figure dans S. Deprez, « Ricœur et La Sociologie », in *Revue Philosophique de Louvain* 113 (4), (2015), pp. 619-43. Malgré leur reconnaissance, on a toutefois assisté, au cours des deux dernières décennies, à une reprise importante et variée de la pensée ricœurienne dans les sciences sociales. Le volume de Michel en témoigne lui-même dans la mesure où il présente toute sa deuxième partie comme un dialogue entre la méthodologie herméneutique ricœurienne et l'interrogation propre aux sciences sociales. En témoigne également la célèbre table ronde emblatiquement intitulée « L'effet Ricœur sur les sciences humaines », publiée ensuite dans la revue *Esprit (*dans L. Boltanski, *et al.* « L'effet Ricœur dans les sciences humaines », in *Esprit,* 323 (3/4), (2006), pp. 40–64.) et sa reprise, par Laurent Thévenot, dans une tentative de montrer le dialogue possible entre une sociologie pragmatique et les intuitions de Ricœur sur la *capacité* d'agir et la dialectique entre les notions d'« agent social » (*socius)* et de « prochain » (*prochain).* Dans L. Thévenot, « Des Institutions en Personne : Une sociologie pragmatique en dialogue avec Paul Ricœur », in *Études Ricœuriennes / Ricoeur Studies,* 3 (1), (2012), pp. 11-33 ; le texte de référence reste en effet Paul Ricœur, « Le *socius* et le prochain », aujourd'hui dans P. Ricoeur, « Philosophie et théologie. Le *socius* et le prochain », dans *Christianisme social*, 68 (1960), p. 461-471.

[117] J. Michel, *Paul Ricœur. Une philosophie de l'agir humain,* cit., p. 239.

C'est surtout le quatrième point – l'ouverture du sens à une série illimitée d'interprètes – qui pour nous révèle l'intuition décisive : comme le texte, l'action est une « œuvre ouverte, dont la signification est en suspens », et pour cette raison soumise au jugement de l'histoire (*Weltgeschichte ist Weltgericht*). Cette remarque, à peine esquissée dans *Le modèle du texte*, renvoie en réalité à l'ensemble des analyses ricœuriennes sur l'esthétique de la réception. De plus, elle nous permet de relire l'analogie texte/action à la lumière du caractère performatif de la narration et de la fiction, où le sens ne se fixe que dans une co-constitution intersubjective. L'acte devient signifiant non seulement parce qu'il se fixe comme trace, mais parce qu'il s'adresse — comme un texte — à ceux qui cherchent à en comprendre la portée.

Dans cette perspective, Ricœur déplace alors l'accent des analyses: « laisser une trace » n'indique plus seulement une fixation du sens, mais l'ouverture d'un espace interprétatif où le rôle des lecteurs-interprètes devient essentiel. Comprendre un fait revient à imaginer les modalités selon lesquelles il a « marqué » ses agents. Cette dimension imaginative est justement ce que Ricœur explicite dans *L'imagination dans le discours et dans l'action*, où il affirme que notre capacité à être « exposés aux effets de l'histoire » dépend de notre faculté imaginative : seule l'imagination nous permet d'élargir notre sensibilité à ce qui nous marque et nous transforme.

Ainsi se dessine une idée essentielle : le caractère significatif d'un fait social repose autant sur son inscription dans l'histoire que sur la capacité imaginative de l'interprète à en configurer les effets. La catégorie de *Wirkungsgeschichte* (Gadamer) est reconfigurée en catégorie imaginative : l'histoire des effets d'un événement n'a de portée que pour autant que nous imaginons, au sens fort, les modalités de son efficience. L'imagination devient alors le moteur profond de la reconnaissance du fait, de son élévation au rang de « fait marquant ».

A nos yeux, toutefois, cette inflexion ouvre une transition majeure pour penser l'articulation entre méthodologie phénoménologique et herméneutique : en effet, Ricœur montre ici que la théorie herméneutique de l'action requiert la théorie phénoménologique de l'imagination en tant que fiction productive. L'imagination fournit la capacité de configurer l'espace d'efficience des actions ; elle permet de comprendre comment un fait peut être investi d'un sens nouveau par des lecteurs ultérieurs. Ce geste de « se tourner vers », imaginatif, constitue la trame même de ce que tu as surnommé la performativité du poétique et du narratif : le sens surgit d'un faire intersubjectif, où le lecteur participe à la constitution de l'action comme œuvre.

De ce point de vue, le véritable trait d'union entre textes, actions et fictions n'est pas seulement l'analogie structurelle entre trace et écriture, mais la capacité imaginative qui rend cette analogie opératoire : la faculté de configurer, de projeter, d'élargir notre réception de ce qui nous affecte. C'est pourquoi, au cœur de la théorie ricœurienne de l'imagination, se retrouve ce que nous avions nommé la performativité narrative : un faire, partagé et transformateur, qui confère aux œuvres comme aux actions leur portée de sens.

b) L'action sensée comme un texte : la place de l'imagination

Dans *L'imagination dans le discours et dans l'action*, Ricœur reprend alors les analyses des cours de 1975, en mobilisant les mêmes auteurs (Ryle, Sartre, Hume, Hester, Bachelard) et en réaffirmant le pouvoir de la fiction de réécrire le réel selon des possibilités latentes. À première vue, rien de fondamentalement nouveau : la fonction pratique de l'imagination est réexposée de manière proche de celle de *L'idéologie et l'utopie*, et l'analyse de la *mimésis* narrative anticipe directement *Temps et récit*. Pourtant, le texte introduit un déplacement important : l'auteur cherche à justifier

le passage entre la phénoménologie de l'imagination productive et son usage herméneutique dans l'analyse de l'action sociale, en particulier dans les catégories d'idéologie et d'utopie.

Ce point d'articulation apparaît dans un passage déterminant où Ricœur affirme que l'accès à l'« imaginaire social » suppose une réflexion sur les conditions de possibilité de l'expérience historique elle-même. La fiction appliquée à l'agir social ne peut être comprise qu'en rapport avec un « champ historique de l'expérience » doté d'une constitution analogique : l'action est toujours située dans un réseau de relations entre contemporains, prédécesseurs et successeurs, réseau que seule une analogie transcendantale rend possible. L'imagination est impliquée à ce niveau car elle permet l'appariement de champs temporels différents — une fonction comparable, dit Ricœur, à celle du « je pense » kantien : principe qui accompagne toutes mes représentations et qui rend possible la continuité du sens. Le lien entre phénoménologie et herméneutique se concentre donc sur ce principe d'analogie qui fonde l'expérience historique.

Autrement dit, je ne peux être « marqué » par les actions d'autrui que si je reconnais d'emblée une *similitude* fondamentale entre moi et l'autre. Cette similitude n'est pas une analogie linguistique, mais une condition transcendantale : « comme moi, mes contemporains, mes prédécesseurs et mes successeurs peuvent dire 'je' ».[118] Cette reconnaissance minimale d'un commun rend possible à la fois la fixation de l'action comme trace et l'interprétation de son sens ; elle constitue l'arrière-plan phénoménologique sur lequel l'herméneutique peut s'appuyer.

Ainsi se dessine aussi une articulation profonde pour penser l'articulation entre l'approche phénoménologique et herméneutique à une théorie de l'imagination : la réduction phénoménologique de l'imagination à une théorie du faire et la lecture herméneutique de l'action comme texte renvoient toutes deux à un niveau plus fondamental, celui de l'*expérience de la similitude*. Cette expérience est la condition de possibilité de la réception, de l'interprétation et de la capacité à être affecté par les œuvres comme par les actions. Ricœur l'ancre explicitement dans la « constitution analogique de l'autre », telle que Husserl l'analyse dans la cinquième méditation cartésienne, où l'aperception d'autrui repose sur un « transfert dans l'imagination ». L'imagination, en ce sens, n'est pas seulement faculté de fiction, mais condition transcendantale de l'accès à autrui et donc de l'accès à l'histoire.

En identifiant ce fondement, Ricœur montre alors comment les analyses phénoménologiques de la productivité imaginative et leur usage herméneutique dans une théorie de l'action convergent. Ce point transcendantal rend également possible de requalifier la catégorie de performativité : celle-ci ne désigne plus seulement la productivité fictionnelle (le faire des œuvres narratives), mais une productivité plus originaire encore, celle du don d'expérience dans lequel autrui m'apparaît comme semblable. Ce niveau de donation, condition même de l'action et de son interprétabilité, justifie de parler d'une performativité, antérieure à la fiction mais dont la fiction constitue l'expression privilégiée. Il devient ainsi possible d'apprécier comment cette analyse permet de situer adéquatement la performativité dans l'économie générale de la pensée ricœurienne : non pas simple hypothèse heuristique, mais catégorie essentielle permettant d'unifier imagination, narration, action et altérité.

[118] P. Ricœur, *L'imagination dans le discours et dans l'action*, cit., p. 227.

c) L'action comme texte : situer l'imagination, en voir les limites

Dans son commentaire de 1967 sur la Cinquième Méditation cartésienne,[119] Ricœur propose la première élaboration explicite de la fonction de l'imagination dans la constitution analogique de l'autre. Après avoir reconstruit les trois étapes du raisonnement husserlien, il souligne que l'aperception analogique réussit — c'est-à-dire parvient à constituer l'altérité de l'autre — grâce à la productivité propre de l'imagination. Par l'opération d'appariement (*Paarung*), je ne compare pas seulement l'autre à mon expérience actuelle, mais à mes expériences potentielles : en imaginant « ce que je verrais si j'étais là », j'explore fictionnellement l'existence analogue de l'autre. L'imagination « illustre » et « actualise » le lien associatif qui, seul, reste énigmatique dans le cadre strict de la réduction perceptive. Ricœur en tire une thèse fondamentale : l'autre n'est pas une reproduction du moi, mais l'incarnation de possibilités que je pourrais moi-même assumer. L'imagination mobilisée n'est pas reproductive mais productive : l'autre n'est pas mon image, mais un quasi-soi qui manifeste d'autres virtualités d'action. Ce niveau constitutif, encore limité à la sphère de la coexistence intersubjective et non à l'historicité, prépare néanmoins la transposition de 1976 : la constitution analogique de l'expérience historique repose sur la même opération imaginative, élargie cette fois aux prédécesseurs et successeurs. Imaginer comment l'autre habite son espace devient imaginer comment d'autres ont habité d'autres temps.

Cette lecture éclaire la systématisation herméneutique ultérieure de « l'être marqué ». Car ce qui est en jeu dans l'analyse de 1967 n'est pas seulement une description fonctionnelle de l'imagination, mais la mise en évidence de son rôle constitutif : elle produit le passage entre ma sphère de propriété et l'altérité irréductible d'autrui. L'autre reste radicalement autre, irréductible à une donnée vécue : et c'est précisément l'indisponibilité de ses vécus qui rend nécessaire un travail interprétatif, nourri par les variations imaginatives. L'aperception analogique n'est pas une solution mais l'indice d'une impossibilité fondatrice, qui oblige l'ego à interpréter. Autrement dit, Ricœur lit Husserl de manière à montrer que l'imagination ouvre la dimension herméneutique : l'altérité se constitue comme un problème de sens, non comme une donnée originaire.

Ainsi se comprend la portée méthodologique du texte de 1967 : Ricœur souligne que la tâche d'interpréter est un geste originaire requis pour comprendre l'altérité de l'autre. En effet, loin de fonder un modèle « fort » d'herméneutique ontologique à la Gadamer ou Heidegger, Ricœur enracine l'interprétation dans un manque, dans l'impossibilité de « vivre » le vécu de l'autre. L'*Auslegung* n'est pas l'horizon de tout être, mais la réponse nécessaire à une énigme phénoménologique : elle déploie un « surplus de sens » qui désigne l'espace vide laissé par l'inaccessibilité d'autrui.

C'est ici que se laisse saisir l'articulation recherchée dans la théorie Ricœurien de l'imagination : la phénoménologie de l'imagination productive conduit nécessairement vers une herméneutique de l'action. Le modèle du texte est mobilisé en tant que réponse à écart entre mon expérience et celle de l'autre, écart qui impose une médiation interprétative. Le texte devient paradigme non parce qu'il remplacerait l'expérience, mais parce qu'il offre la structure adéquate pour penser une compréhension toujours indirecte.

D'un côté, une phénoménologie de l'imagination ne suffit donc pas pour saisir la fonction pratique de l'imaginaire : celle-ci requiert un modèle herméneutique du sens et de l'action. De l'autre, une herméneutique de l'action ne trouve sa légitimité qu'en revenant sur le plan constitutif, où l'imagination fonde la possibilité même de comprendre

[119] P. Ricœur, *La cinquième méditation cartésienne*, dans *À l'école de la phénoménologie*, Vrin, Paris 2004, p. 233-272.

l'autre. Ainsi se révèle donc l'un des lieux les plus significatifs du projet ricœurien d'une « phénoménologie herméneutique ». La productivité imaginative, en tant que productivité fictionnelle, explique la capacité des métaphores et des récits à engendrer des mondes possibles ; mais cette productivité elle-même requiert un fondement plus profond, non encore imaginatif : le surgissement d'une altérité qui exige l'interprétation. C'est cette productivité originaire qui porte véritablement la marque de la performativité fondamentale. Elle explique pourquoi la productivité fictionnelle (métaphorique, narrative) doit être reconduite à une donation antérieure, celle qui déchire l'immédiat et impose un travail d'interprétation. Pour conceptualiser ce niveau radical, Ricœur mobilise alors l'idée husserlienne de *Rückfrage*, l'interrogation « à rebours » vers un fondement qui n'est jamais donné.

3. Un fondement inaccessible. La Rückfrage

Chez Husserl, la *Rückfrage* est une méthode critique qui, sans réduire la validité des sciences, remonte à leur enracinement dans l'expérience ordinaire — monde commun, partagé, implicite. La science dérive du monde de la vie en ce sens qu'elle s'y réfère et en provient, mais elle ne s'y réduit pas : sa prétention à la validité demeure irréductiblement originaire.

Dans un texte essentiel, Ricœur accentue cette dualité en distinguant priorité ontologique du *Lebenswelt* et priorité épistémologique de l'idéal scientifique.[120] « Ramener » les idéaux scientifiques au monde vécu signifie reconnaître leur genèse dans l'expérience pré-scientifique, mais non dissoudre leur validité dans cette origine. Pour éviter tout réductionnisme, Ricœur réinterprète le *Lebenswelt* non comme substrat naturel originaire, mais à la lumière d'analyses historico-sociales proches de Alfred Schutz : le monde de la vie est un monde déjà structuré par l'action, l'évaluation, la coappartenance et la dimension communautaire du « vivre-avec ».[121]

C'est dans cette direction que se déplace l'usage ricœurien de la *Rückfrage*. Il délaisse la seule question de la genèse des sciences pour viser la genèse du savoir historique. L'histoire comme connaissance est elle-même une idéalisation, mais ses catégories (« référentialité », « temporalité », « agents ») renvoient au travail de mise en intrigue qui configure des ressources pré-narratives de l'action. La *Rückfrage* ne donne donc pas accès au *Lebenswelt* comme structure explicite mais à *l'opération qui traduit ses schèmes prénarratifs en composition narrative* : à la sphère de la *mimésis* II. Autrement dit, elle ne révèle pas directement la structure du monde vécu, elle thématise son « don » sous la forme de médiations narratives. Le *Lebenswelt* reste en retrait, condition du sens attribué à l'action plutôt que contenu disponible. Toute connaissance historique renvoie donc au *Lebenswelt* par le biais du *muthos*. La narration manifeste à la fois la rupture d'avec l'action, et la continuité avec les structures pré-narratives qui la sous-tendent. Dès lors, ce monde de la vie doit être pensé comme un monde qui sollicite la narration, qui se donne comme « narrable ». L'événement porte en lui une demande de récit et apparaît comme porteur d'un appel, d'une « demande de narration » qui oriente le travail de la fiction. Cette dimension prépare une conception esthétique sémiotique, que Ricœur semble tenir en compte dans les entretiens considérés dans le premier chapitre de cette thèse : l'œuvre narrative (ou poétique) ne se contente pas d'être un signe, elle thématise sa capacité à signifier, en assumant le caractère problématique et expressif de l'expérience.

[120] P. Ricœur, *L'originaire et la question-en-retour dans la Krisis de Husserl*, dans À l'école de la phenomenologie, cit., p. 361-378.
[121] A. Schutz et T. Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, UTB, Berlin 2017.

En effet, cet horizon d'analyse conduit à reconnaître que la notion de productivité imaginative n'est pas le point ultime d'une réflexion esthétique chez Ricœur. Une productivité plus fondamentale fonde les opérations fictives : elle fait surgir l'interprétation comme unique voie d'accès à un réel toujours déjà médié, toujours en retrait. C'est en ce sens que la suite du chapitre s'orientera vers une théorie du signe comme structure fondatrice de l'esthétique ricœurienne, et vers deux de ses modalités : l'expressivité et la performativité.

III – UNE PRODUCTIVITE PLUS ORIGINELLE

Dans la continuité de ce qui a été dit jusqu'à présent, nous allons maintenant thématiser deux déclinaisons de ce que nous venons de définir comme une productivité plus originelle dans la thématisation ricœurienne de l'esthétique, capable de structurer le sens même de la démarche philosophique de l'auteur : une démarche qui tente d'intégrer l'analyse phénoménologique du *Lebenswelt* avec son questionnement typiquement herméneutique, en interrogeant le sens de son émergence au niveau linguistique et narratif.

De manière assez classique, nous nous référerons donc tout d'abord à la théorie ricœurienne du symbole, où l'auteur réfléchit explicitement sur l'intégration de l'approche herméneutique dans les analyses phénoménologiques développées dans les années '50 et '60. Notre intention sera, en particulier, de montrer comment la productivité que le symbole thématise *en soi* doit être comprise dans le cadre d'une théorie du sens qui prend le signe comme unité de base. De ce point de vue, il ne s'agira pas encore de parler de *performativité* au sens strict. Il s'agira cependant de faire un pas décisif vers celle-ci, en entrevoyant une manière de concevoir une productivité différente de celle, imaginative et fondatrice, que nous avions thématisée en réfléchissant sur le caractère d'ouverture intentionnelle du signe.

D'autre part, nous voudrions en effet souligner qu'au-delà de ce parcours canonique autour de la notion de « symbole », il existe chez Ricœur la nécessité de penser plus précisément l'idée même d'un sens qui devient action, en relisant de manière spécifique les intuitions d'Austin et de Searle sur le « performatif ». Certains textes importants des années 70, et notamment *La sémantique de l'action,* nous en donneront la possibilité. Dans l'ensemble, nous aimerions donc proposer une idée très large de la productivité, généralement performative dans la mesure où il s'agit de l'opposer à la productivité imaginative, mais aussi spécifiquement, dans la mesure où il s'agit de voir que dans cette réflexion, la reprise des thèses d'Austin et de Searle joue un rôle important. Il s'agira d'ailleurs de voir que ce qu'une analyse ricœurienne du symbole met en thème pourrait, sous un aspect spécifique et indépendamment des développements ricœurien, se rapprocher de l'idée fondamentale qui sous-tend l'introduction de la catégorie du performatif : un sens qui devient événement, dont la vérité ou la fausseté est remplacée par l'efficacité contextuelle.

1. Symbole

a) Symbole et expressivité

L'entrée de Ricœur dans la question du symbole coïncide avec la clôture de sa philosophie de la volonté (1960). L'enjeu est décisif : penser philosophiquement ce qui résiste à la rationalisation conceptuelle, en particulier l'essence irrationnelle du vouloir-mal. Le symbole apparaît ainsi comme le seul lieu où la volonté mauvaise se manifeste expressivement. D'où l'« empirique du mal » élaborée dans *Finitude et culpabilité*, où Ricœur traverse la « forêt des

symboles » (chute, tache, exil, etc.), non pour les réduire à des concepts, mais pour y reconnaître des configurations de sens qui rendent dicible une expérience qui, par nature, se dérobe à la thématisation rationnelle.

Dès lors, le symbole n'est pas irrationnel : il est l'expression adéquate d'un irrationnel, parce qu'il en épouse la contingence matérielle, culturelle et interprétative.[122] Le symbole « donne à penser » précisément dans la mesure où il oppose à la réflexion trois types de résistance productrice :

1. Opacité matérielle, irréductible à la clarté conceptuelle ;
2. Inscription culturelle, qui conteste toute prétention universaliste de la rationalité pure ;
3. Surdétermination interprétative, qui ouvre nécessairement à un conflit d'interprétations.

Cette résistance fonde ainsi l'exigence herméneutique : la réflexion, mise en échec, doit se reprendre médiatement à travers une lecture. D'où la structure intentionnelle du symbole comme double sens (1965) : un sens littéral en porte un autre, latent, dont l'accès est toujours problématique, disputé, pluriel. Le symbole devient ainsi le modèle paradigmatique d'une herméneutique "longue", articulant mouvement archéologique (mise au jour des strates de sens) et mouvement téléologique (appropriation).

En ce contexte, Ricœur dégage une valence positive du symbole : il est le lieu d'une véritable expressivité du monde. Dans *Herméneutique des symboles et réflexion philosophique*, cette intuition est systématisée : le symbole permet une communicabilité entre expérience matérielle et langage, en tant qu'il manifeste une résonance du cosmos dans la conscience. La structure intentionnelle du symbole devient alors le lieu d'un passage entre expressivité cosmique et signification linguistique, passage qui ne dérive d'aucun geste reproductif, mais d'une véritable production de sens, enracinée dans des phénomènes limites (le sacré, le désir, l'imaginaire, le poétique).

C'est ici que s'esquisse une productivité plus fondamentale que celle de l'imagination fictionnelle. Car la symbolique, en son noyau, renvoie à une expressivité prélinguistique du monde : un niveau où le sens et la sensation coïncident encore, où la signification n'est pas encore objectivée. Ricœur identifie trois lieux canoniques de cette nouvelle expressivité :

1. Le religieux, où mythe et rite articulent une efficacité préverbale ;
2. Le psychanalytique, où le symbole hésite entre bios et logos ;
3. Le poétique, où il crée une atmosphère, un état d'âme.

À partir de là, une conséquence majeure se profile : avant toute variation imaginative ou toute polysémie langagière, il existe une productivité originaire de l'expérience, une expressivité qui « porte » le sens avant de le signifier. C'est cette dimension qu'autorise à penser *De l'interprétation* (1965), où Ricœur affirme que le problème du symbole est devenu celui du langage lui-même : ce dernier n'exprime que parce que quelque chose — cosmos, désir, imaginaire — veut déjà se dire en deçà du langage.

De manière significative, Ricœur reconnaît dans *Parole et symbole* (1975) que « quelque chose » du symbole ne passe pas dans la métaphore. Ce « non-passage » est précisément ce qui constitue la puissance et l'efficacité du symbole : une dimension préverbale qui se situe « au niveau esthétique (au sens kantien) de l'expérience ».[123] Ce niveau désigne un moment performatif : moment où l'expérience s'auto-donne comme signifiante, sans médiation conceptuelle, produisant elle-même la nécessité d'une expression qui viendra ensuite.

---

[122] P. Ricœur, *Herméneutique des symboles et réflexions philosophique*, in *Le conflit des interpretation*, Seuil, Paris 1969.
[123] P. Ricœur, « Parole et symbole », dans *Revue des sciences religieuses*, 49 (1-2) (1975), p. 142-161.

Le symbole manifeste donc une productivité originaire, non imaginative mais expressive, où le sens n'est pas encore représenté, mais advient ; il est performatif en ce qu'il fait surgir le sens comme événement, et rend possible toute fixation linguistique ultérieure.

C'est précisément cette productivité — enracinée dans le don même de l'expérience, dans la manière dont le monde se rend signifiant — qui fonde la nécessité d'une herméneutique (car ce surgissement est opaque, contingent, pluriel) et la possibilité d'une esthétique ricœurienne, construite à partir du conflit interprétatif suscité par l'excès expressif du symbole.

Enfin, si le thème du symbole s'efface progressivement dans l'œuvre ultérieure, c'est parce que Ricœur privilégie des paradigmes linguistiques plus larges (métaphore, poétique, texte) ; mais cet effacement n'annule pas sa fonction fondatrice. Il en déplace simplement la portée : la productivité expressive qu'il révèle devient le fonds transcendantal sur lequel se déploient les formes plus élaborées de la productivité linguistique (récit, métaphore) et surtout le problème de la polysémie linguistique.

b) Symbole et polysémie

Dans *Finitude et culpabilité*, Ricœur avait déjà montré que toute analyse du symbole comporte un double mouvement : la reconnaissance d'une structure problématique du sens et, simultanément, l'espoir de pouvoir en proposer une interprétation. *De l'interprétation* approfondit décisivement ce geste. Le symbole y est défini comme une « architecture du sens », c'est-à-dire comme une structure intentionnelle dans laquelle un sens primaire renvoie à un sens secondaire, latent, figuré ou amplifié.[124] En ce faisant, toutefois, Ricœur vise à déplacer l'attention : il ne s'agit plus d'appréhender le surgissement originaire de la signification dans l'expérience, mais de déterminer quelles *structures linguistiques* sont capables d'accueillir, de thématiser et d'ordonner ce surgissement. Le symbole devient ainsi l'indice d'un type particulier de fonction sémiotique : celle où un même signe peut viser plusieurs sens tout en conservant l'unité d'un renvoi interne.

Ricœur distingue certes le signe du symbole ; néanmoins, la compréhension de la structure intentionnelle du signe devient la propédeutique nécessaire à celle du symbole. Le symbole, en ce sens, est un « signe de degré composé » : il désigne une chose, mais désigne simultanément un sens qui ne peut être atteint qu'à travers le sens littéral qui l'abrite.

Cette réduction du symbole au registre linguistique n'est pas sans conséquences : elle sert à rediriger la question de sa productivité. Ce que nous avions reconnu comme productivité expressive — le moment où la signification advient conjointement à l'expérience — est désormais reconfiguré comme productivité linguistique, c'est-à-dire comme *phénomène de polysémie*. Le symbole devient exemplaire non pas parce qu'il manifesterait une performativité fondamentale du vécu, mais parce que sa structure multivoque exige interprétation et déploiement herméneutique. Dès lors, la productivité symbolique se trouve cadrée à l'intérieur du champ plus large du langage poétique et de la référence métaphorique, tels que Ricœur les développera dans *La métaphore vive*. Ce donc qui rend le symbole problématique n'est plus principalement l'émergence expressive du sens, mais l'ambiguïté structurale du signe linguistique. La polysémie devient la clef du raisonnement : toutes les œuvres dotées d'une pluralité de significations sollicitent l'interprétation précisément parce qu'elles suspendent la signification immédiate et posent la question «

[124] P. Ricoeur, *De l'interpretaion*, Seuil, Paris 1965, p. 16-28.

quel est le sens ? ». Le symbole, en tant qu'expression paradigmatiquement multivoque, conduit ainsi naturellement à la nécessité d'une théorie herméneutique qui puisse arbitrer, entre plusieurs interprétations possibles, et rendre compte de leur conflit structurel.

Cependant, en soulignant ce encadrement des analyses sur le symbole, on doit en même temps nous rendre compte que ce déplacement du symbole vers la polysémie contient en lui une ambiguïté.

Il serait trop limitant d'en conclure que Ricœur abandonne la productivité expressive primitive que nous avions identifiée. *Parole et symbole* maintient explicitement que « quelque chose » du symbole ne passe pas dans la métaphore : un « non-passage » qui manifeste une dimension préverbale, préconceptuelle, expressive du sens — et que Ricœur caractérise comme « puissance » ou « efficacité ». Cette dimension, située « au niveau esthétique (au sens kantien) de l'expérience », demeure le point aveugle du cadrage linguistique, son noyau inquiet. Elle constitue l'arrière-fond d'une signification qui n'est pas seulement ce qui fixe, mais ce qui se fait performativement action, ce qui advient dans le sentir avant de s'inscrire dans le langage.

C'est sur cette tension que s'ouvre la possibilité d'une esthétique ricœurienne proprement dite : une esthétique qui ne serait pas seulement herméneutique (interprétation de la polysémie), mais phénoménologique-herméneutique (prise en compte de la donation expressive du sens). Le symbole, même lorsqu'il est ramené à la structure du signe, laisse ainsi transparaître une performativité originaire dont Ricœur ne cesse de chercher la traduction linguistique, sans jamais en épuiser la source. C'est cette performativité — signifiante et agissante — qu'il faudra interroger dans la section suivante.

1. Langage ordinaire

a) Une idée différente de la productivité

En fait, au cours des années 1970, on devrait même relever que Ricœur ne se contente pas d'intégrer la théorie du symbole dans une conception plus stable de la signification métaphorique. Une interrogation nouvelle, plus radicale, s'impose progressivement : celle des contours mêmes de la notion de « signification ». Le langage ne serait alors pas seulement ce qui stabilise l'expérience, mais ce qui reçoit une signification qui procède de l'événement lui-même, et qui, pour cette raison, possède un caractère ambigu : il fixe l'expérience, mais c'est aussi l'événement qui « nous fixe », qui « nous marque ». La référence fréquente à une « sémantique de l'action », notamment dans la description de la mimésis I, confirme cette orientation : Ricœur pense le sens comme l'indice d'un monde d'actions déjà porteur de structures de signifiance.

Cette inflexion n'oriente donc pas Ricœur vers une sémantique formaliste, mais vers une conception pragmatique du sens, jusqu'à affirmer que « Husserl s'arrête là où Austin commence ».[125] La signification d'un énoncé n'est jamais réductible aux informations qu'il transmet : elle inclut les comportements, les attentes, les engagements pratiques qu'il implique. « Je te promets que… » ou « il pleut aujourd'hui » ne diffèrent pas seulement par leur contenu informatif, mais par le type d'actions, d'attitudes, de normes d'interaction qu'ils exigent de leurs locuteurs. Chaque énonciation possède dès lors une productivité propre, une manière spécifique de transformer le monde auquel elle s'adresse et d'engager l'agent qui parle.

[125] P. Ricoeur, *La sèmantique de l'action*, CNRS édition, p. 14.

Se dessine ainsi une productivité d'un type encore inexploré dans la réflexion ricœurienne : une productivité qui n'est plus imaginaire, ni expressive, mais intrinsèquement liée à l'acte de signifier en tant qu'il est agir. Ce déplacement prépare explicitement l'entrée dans une problématique nouvelle : celle de la performativité. En effet, pour que le sens soit compris adéquatement, il ne suffit pas de déployer la capacité imaginative de fiction ou la dimension expressive du monde ; il faut également reconnaître que certains énoncés « font » ce qu'ils disent, qu'ils nous obligent à accomplir des actes ou à entrer dans des régimes de comportement. C'est cette dimension active du sens – son pouvoir de requérir quelque chose du monde et de nous – que la théorie de la performativité permettra enfin de nommer et d'intégrer à la philosophie de l'action ricœurienne.

b) Dire et faire

C'est donc avec *La sémantique de l'action* que Ricœur s'approprie l'intuition fondamentale de la pragmatique du langage : certains énoncés n'ont pas seulement un contenu informatif, mais accomplissent une action. C'est pourquoi il accorde une importance décisive à *Les actes de langages* de Searle[126]. Le point crucial n'est pas tant la taxinomie interne de la pragmatique que l'idée directrice selon laquelle le sens peut devenir action. Cette intuition, déjà explorée dans le long travail ricœurien sur Austin entre 1971 et 1980,[127] nourrit l'élaboration d'une conception élargie de la « signification ».

Ricœur s'intéresse à la théorie des actes de langage non pour réduire l'action à un réseau de notions conceptuelles (intention, agent, motivation), mais pour restituer la structure processuelle du faire : c'est le lien, au sein d'une action, entre ses séquences, ses règles et son intelligibilité. L'introduction, par Austin, d'énoncés dits « performatifs » permet à Ricœur de refuser le postulat implicite selon lequel seule la constatation rend l'action intelligible, tout en soulignant que tout acte d'énonciation renvoie à une structuration pré-narrative de l'expérience.

Au-delà de l'opposition initiale entre constatifs et performatifs, Ricœur suit Austin lorsqu'il reconnaît que tout énoncé comporte une dimension performative : chaque énonciation possède une « force » illocutoire, c'est-à-dire un comportement requis pour que son sens soit effectif. Décrire un fait (« Le ciel est bleu ») signifie déjà accomplir une action (affirmer, informer) selon des règles ; inversement, promettre implique une autre configuration *comportementale*. Ricœur reprend ainsi la triade austinienne : acte locutoire (information), acte illocutoire (action linguistique requise), acte perlocutoire (effet produit).

C'est en intégrant cette stratification que Ricœur insère dans sa théorie de la signification un moment où le sens d'un énoncé est lui-même action : non pas ce par quoi l'action est seulement représentée, mais un segment de l'action elle-même. Comme il le note à propos des énoncés volitifs, la volonté « inaugurant » l'action, le dire devient déjà un commencement de faire — superposition de l'intention et de l'inchoation de l'acte. Ici, la force illocutoire ne peut plus être isolée des effets perlocutoires : comprendre un énoncé volitif exige d'intégrer les réactions attendues, les engagements pris et le comportement contexte-dépendant qu'il déclenche.

---

[126] J. Searle, *Les actes de langage*, Hermann, Paris 1996.

[127] Il existe, au sein des Archives Ricœur, d'importants matériaux relatifs à l'étude de l'approche pragmatique du langage, conservés sous le titre de *« Austin, Searle etc. » [Notes] [1971-1980],* Fonds Ricœur et *« Austin » [Documents] [1971-1980]*. Leur présence nous permet véritablement d'affirmer, comme nous l'avons fait plus haut, l'intérêt ricœurien pour une intégration de l'analyse phénoménologique avec les suggestions issues de la pragmatique linguistique. Mais leur présence nous permet également de comprendre en quel sens ces documents peuvent s'inscrire dans le cadre plus large de l'anthropologie ricœurienne, en indiquant la possibilité, propre à l'analyse du langage ordinaire, de désigner le sujet de son énonciation : de montrer, autrement dit, une capacité d'autodésignation qui constitue le fondement de l'approche éthique de Ricœur.»

Cette compréhension pragmatique du sens rejoint rétrospectivement l'intuition, déjà présente dans la doctrine du symbole, selon laquelle certains phénomènes significatifs — religieux, psychanalytiques, poétiques — ne peuvent être réduits à de la simple information : ils expriment une dimension de l'expérience où la signification et le faire humain se confondent. Mais alors que l'analyse symbolique avait été progressivement ramenée à une théorie linguistique du « double sens », au prix d'une réduction de l'expressivité à la polysémie, la pragmatique permet désormais à Ricœur de réinscrire au cœur du langage une productivité qui ne dépend plus de l'imaginaire ni de l'expressivité du cosmos, mais de la capacité du sens à engager des actions.

Ce geste entraîne une conséquence importante pour l'esthétique ricœurienne, qui on est en train d'articuler ici.

Dans un contexte beaucoup plus large, en effet, nous devrions dire que reconnaître que le sens comporte un moment où il devient action permet de mieux comprendre le passage, dans la théorie mimétique, de la *mimésis* I à *mimésis* II : ce n'est que si notre compréhension ordinaire de l'action – notre manière de nous comporter – coïncide avec une certaine manière de signifier que celle-ci pourra également être signifiante au sens linguistique, en structurant son propre véritable récit.

Le recours à la tradition pragmatique éclaire également le passage de la *mimésis* II à la *mimésis* III : la compréhension narrative dépend de l'action du lecteur. Parce que le sens est un acte, la lecture est accomplissement : l'œuvre existe « en puissance », car sa signification coïncide avec l'action que nous accomplissons pour l'interpréter. Le texte n'a de signification qu'à travers l'acte par lequel un sujet l'achève.

La théorie des actes de langage devient ainsi un instrument conceptuel pour comprendre non seulement comment l'expérience exige une configuration narrative, mais aussi comment que cette configuration narrative exige l'acte de son lecteur. En ce sens, l'analyse pragmatique ne remplace pas la problématique esthétique ricœurienne : elle en constitue un approfondissement décisif. Elle permet d'articuler l'idée que l'expérience devient significative parce qu'elle réclame une narration, et que cette narration est effective seulement si un sujet en accomplit la lecture. Entre don de l'expérience et récit achevé se trouve alors une zone intermédiaire — le lieu de la performativité du sens — qui donne sa cohérence à l'esthétique sémiotique ricœurienne.

I – AU LIEU D'UNE HISTOIRE DE LA NOTION DE « PERFORMATIF »

À première vue, il peut sembler encore surprenant d'associer directement la réflexion sur l'esthétique ricœurienne à la notion de « performatif ». C'est pourquoi le présent chapitre s'attachera à discuter directement certaines des principales instances présentées par cette notion, en évaluant leur applicabilité à l'étude de l'esthétique ricœurienne présentée jusqu'à présent. Toutefois, en nous référant à ce que nous avons déjà dit dans l'introduction générale à cette thèse (cf. supra *Introduction*), nous n'opterons pas pour un examen historico-critique de ce que de nombreux chercheurs et disciplines entendent aujourd'hui par l'utilisation de ce mot. Un tel examen serait en effet trop vaste. D'ailleurs, peut-être que la notion même de « performatif » entend, par sa structure elle-même, échapper à quelque chose comme à son classement dans un système catégoriel, apparaissant aux côtés de termes tels que « beau », « laid », « tragique », « expressif » etc…. Elle entend plutôt aller à la racine de cette émergence catégorielle, en indiquant quelque chose comme une zone où le sens et l'expérience ne font qu'un, où ce qui deviendra ensuite une catégorisation est perçu à l'état naissant.

Au lieu d'une reconstruction historico-critique de cette notion, nous nous concentrerons donc sur une double opération méthodologique : d'une part, en remontant aux origines de cette notion, nous aimerions la rassembler autour de ce qui semble vraiment être son noyau fondateur – une méditation particulière sur la nature du signe. (cf. *infra* §5.1). D'autre part, nous aimerions montrer comment il peut fournir un terrain d'entente pour justifier son application à l'étude de la philosophie Ricœurienne et, en particulier, à l'émergence de son esthétique. Notamment, on verra l'utilisation que Ricœur propose de l'idée (anti-expressive) de performativité par rapport à la configuration d'une identité narrative (cf. *infra* §5.2). En retraçant donc les études qui ont déjà été menées sur la notion d'« identité narrative » en la comparant à celle d'« identité performative » (la référence principale sera évidemment les travaux de Judith Butler), nous voudrons souligner le fait qu'une réflexion sur la question plus générale de l'identité, tant dans les termes narratifs de Ricœur que dans ceux, plus proprement, de la performance, met avant tout en évidence une notion commune d'identité au sens anti-expressif : l'identité ne serait pas en ce sens l'expression d'une substance immuable, mais plutôt le produit d'une narration ou d'une répétition gestuelle et narrative. D'une part, nous aurons donc affaire à l'idée d'un performatif nettement déplacé et intéressé par l'hybridation avec les *Performance Studies* : capacité répétitive d'un geste, d'une pratique ou d'un récit ; d'autre part, nous aurons affaire à l'idée d'un performatif comme énonciation capable d'accomplir une action dans un contexte donné, dont un certain récit devra tenir compte.

Grâce à cette opération, dans la dernière partie du chapitre (cf. *infra* §5.3), nous proposerons la possibilité de rapprocher deux paradigmes de compréhension généralement considérés comme opposés : celui herméneutique-textuel, que Ricœur contribue à fonder, et celui performatif, dont Erika Fisher-Lichte a récemment proposé une vaste systématisation.

1. Austin, Butler. Ou du performatif vers la performance (1/2)

L'hypothèse fondatrice de la théorie austinienne du « performatif », formulée dans *Quand dire c'est faire*,[128] consiste à identifier des énoncés qui sont en fait, dans les circonstances appropriées, des action. La question n'est donc pas de savoir si « je vous déclare mari et femme » est vrai ou faux, mais si l'acte linguistique produit effectivement l'état de choses qu'il institue. Cette intuition bouleverse la conception représentative du langage : certaines expressions n'ont pas pour fonction de décrire, mais d'opérer. Avec la réélaboration austinienne de la « force illocutoire », cette idée se complexifie mais demeure : tout acte linguistique comporte un aspect de son sens dépendant de règles pragmatiques d'énonciation qui conditionnent sa réussite.

Dans cette perspective, Searle systématise les intuitions d'Austin : en analysant les conditions essentielles et accessoires de réussite, il montre que la signification ne peut être comprise indépendamment de son ancrage pragmatique — contexte social, normes d'usage, comportements attendus. Sa taxinomie des actes linguistiques (assertifs, directifs, commissifs, expressifs, déclaratifs) structure durablement la philosophie du langage contemporaine. Dans ce cadre, la discussion porte sur la détermination des conditions de félicité, sur le statut des règles constitutives, et sur la manière dont ces règles rendent possible l'identification même d'un acte de parole.

Cependant, l'approche pragmatique au langage ne se limite pas aux énoncés institutionnels ou rituels. Elle soulève aussi la question de savoir si des pratiques discursives non strictement institutionnelles — poésie, écriture fictionnelle — peuvent être décrites en termes de force illocutoire. Pourtant, même avec cette extension, la théorie du performatif demeure insuffisante pour rendre compte du développement ultérieur de la notion de « performativité », qui implique désormais un lien avec l'histoire et la théorie de la performance artistique.

Le passage véritablement décisif s'opère donc avec Judith Butler, qui déplace le centre de gravité du débat. L'intuition austinienne — dire, c'est faire — devient chez elle le point de départ d'une théorie générale de la performativité, dont le domaine d'application excède largement le terrain linguistique. Butler étend la notion pour penser la constitution normative des catégories d'« identité », de « genre » et de « sexe ». Comme l'observe Fischer-Lichte, là où Austin interroge les conditions de « félicité » d'un énoncé, Butler analyse les conditions d'incorporation à travers lesquelles des normes culturelles prennent corps.[129] La performativité butlérienne ne se définit donc plus comme efficacité illocutoire d'un acte linguistique, mais comme effet produit par l'itération de pratiques discursives et corporelles. Le genre ne préexiste pas à ses manifestations expressives : il est l'effet sédimenté de gestes, de normes, de conventions — un processus performatif et non une expression. S'inspirant de Foucault, Butler soutient que sexe et genre sont des productions du pouvoir, des effets d'une répétition normative naturalisée par les pratiques. D'où la célèbre synthèse : ce que nous tenons pour une « essence intérieure » n'est en réalité qu'un effet hallucinatoire de gestes stylisés du corps.

Ce glissement implique un déplacement majeur : la source de la performativité ne se situe plus dans la coïncidence originelle entre signification et action (comme chez Austin), mais dans la répétabilité — l'itérabilité — des actes qui instaurent des normes. La performativité se fonde dans la possibilité même de répéter des gestes, des discours, des cadres rituels ; ce n'est pas l'énoncé singulier qui agit, mais la série normative qu'il réactive.

---

[128] J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris 2024.
[129] E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, cit.

C'est précisément ce caractère itératif qui rend la notion pertinente pour les *Performance Studies*. Butler met en lumière ce que Carlson appelle « modalité autoréflexive » de la performance et Schechner son caractère de « *showing doing* » :[130] toute performance s'inscrit dans des modèles comportementaux préexistants qu'elle réitère, transforme ou subvertit. Le sujet agit « comme s'il était quelqu'un d'autre », et chaque geste apparaît comme un comportement restauré, selon la célèbre définition de Schechner — ce qui permet, comme le note Josette Féral, de réconcilier performativité et performance.[131]

Toutefois, d'un point de vue philosophique, ce changement de paradigme appelle une enquête précise. D'un côté, Butler offre aux *Performance Studies* un socle conceptuel solide : la performativité devient un mécanisme théorique permettant de lier discours, action et constitution du social. De l'autre, elle s'éloigne de l'intention initiale d'Austin et de son développement par Searle : la force illocutoire, élément central de la théorie pragmatique, cède la place à l'analyse de l'itération normative. De manière significative, les noms d'Austin et de Searle n'apparaissent presque jamais chez les premiers textes de Butler, tandis que Foucault, Nietzsche et Derrida occupent une place centrale — et, inversement, Ricœur ne s'appuie jamais sur Butler, Lacan ou Derrida lorsqu'il aborde la question du performatif.

Il serait donc naïf d'interpréter la performativité butlérienne comme une simple extension des intuitions d'Austin et Searle. Il s'agit plutôt d'un déplacement conceptuel majeur : la performativité ne renvoie plus à ce que fait un énoncé du seul fait d'être prononcé, mais à ce que produisent les pratiques et discours en tant que séries normatives répétables. Le fondement de la performativité ne réside donc plus dans la coïncidence entre dire et faire, mais dans l'itérabilité qui confère à certains actes une efficacité sociale.

Ce déplacement explique pourquoi la notion de performativité a pu être mobilisée pour penser à la fois la performance artistique, les processus de subjectivation et les effets du discours ; et il permet, historiquement, de comprendre comment la catégorie a pu être réinvestie philosophiquement, y compris dans la lecture que Ricœur propose de l'articulation entre action, signification et narration.

2. Austin, Derrida, Butler. Ou du performatif vers la performance (2/2)

Nous croyons donc que l'élaboration butlérienne du « performatif » trouve son ancrage moins dans une filiation directe à Austin que dans une relecture derridienne de la performativité. Butler le rappelle explicitement lorsqu'elle mobilise, dans *Ces corps qui comptent*, la notion de « citation » développée par Derrida :[132] la réussite d'un acte performatif ne dérive pas d'une intention souveraine, mais de sa capacité à réactiver — à citer — des pratiques normatives antérieures. La performativité est ainsi pensée comme l'effet de l'itération, et non comme l'efficacité originaire d'un énoncé isolé.

Ce geste déplace la thèse austinienne. S'il existe bien une tangence entre Austin et Derrida — Moati l'a montré en soulignant leur commune déconstruction du « mythe du sens » compris comme pure représentation —[133] la réorientation butlérienne repose sur une appropriation derridienne décisive : l'idée que la signification ne se définit

130 M. Carlson, *Performance. A critical Introduction,* cit., p. 189 ; R. Schechner, *Performance studies. An introduction,* cit., p. 28 et suivantes.
131 J. Féral, « De la performance à la performativité », dans *Communications,* 92(1), (2013), pp. 205-218.
132 J. Butler, *Ces corps qui comptent*, Multitude, Amsterdam 2018.
133 Cette synthèse heureuse de l'intuition austinienne sur le performatif est contenue dans R. Moati, *Derrida e le langage ordinaire,* Hermann, Paris 2014. Ce point avait déjà été repris, comme nous le verrons dans le corps du texte, dans une contribution antérieure datant de quelques années, où l'auteur s'attardait sur la lecture rigoureuse, mais différente, d'Austin opérée d'une part par son élève John Searle et d'autre part par Derrida lui-même. Dans R. Moati, *Derrida/Searle : Déconstruction et langage ordinaire,* puf, Paris 2009.

pas par référence à un contexte, mais par sa structure citationnelle. Certes, comme le remarque Fischer-Lichte, Austin et Butler partagent encore une même intuition : l'indétermination du performatif et sa ritualité. Mais l'architecture conceptuelle qui en découle diverge radicalement.

La discussion doit donc être replacée dans son point de bascule : la lecture derridienne d'Austin proposée dans *Signature événement contexte*.[134] Contre l'idée selon laquelle les actes performatifs reposent sur un contexte entièrement déterminable — principe qui fonde la « félicité » de l'énoncé chez Austin et Searle — Derrida soutient que tout énoncé est structurellement *itérable*. Si l'énoncé peut toujours être répété, déplacé, réinscrit, alors aucune liste de conditions de réussite ne peut jamais en épuiser l'efficacité. Le contexte est par nature insaturable. L'énoncé performatif n'est pas purement ancré dans une situation donnée : il est traversé par une « citationnalité » qui l'expose à l'écart, au déplacement, voire à l'échec. Cette critique a donc deux conséquences majeures. Premièrement, elle redonne une pertinence performative aux domaines qu'Austin avait exclus comme « parasitaires » — fiction, théâtre, poésie — précisément parce que ces espaces font fonctionner l'itération. Deuxièmement, elle délégitime la tentative même de Searle de décrire exhaustivement les conditions de réussite d'un acte illocutoire : si l'itérabilité est la condition originaire de toute énonciation, alors la performativité ne peut plus se fonder sur la saturation contextuelle, mais sur la répétition elle-même.

C'est ce geste que Butler réélabore au cœur de sa philosophie du genre. La performativité n'est plus la coïncidence entre dire et faire, mais l'effet d'une série d'actes et de discours dont la force se déploie dans l'itération. La normativité du genre se comprend alors non comme expression d'une identité préexistante, mais comme sédimentation temporelle de pratiques répétées, où se forment et se transforment les identités sexuées. Derrida — et non Austin — fournit ainsi à Butler le cadre théorique nécessaire pour articuler la performativité à la corporéité, au pouvoir et aux conditions sociales de l'incarnation. L'acte devient performatif parce qu'il s'inscrit dans une chaîne citationnelle, et non parce qu'il remplit des conditions de félicité préétablies. D'où une fracture conceptuelle nette : d'un côté, la lignée Austin–Searle, attentive aux conditions pragmatiques de l'efficacité d'un énoncé ; de l'autre, la lignée Derrida–Butler, pour laquelle la performativité s'enracine dans l'itération originaire de tout acte discursif. Comme le souligne Introna,[135] cette relecture « temporalisée » de la conventionnalité transforme l'acte linguistique en processus historique, susceptible de varier et de se reconfigurer dans la répétition.

Cette bifurcation permet enfin de mieux situer la position de Ricœur, sur laquelle on insistera dans la prochaine section. En effet, celui-ci mobilise la notion de performatif non en suivant la voie butlérienne-derridienne de l'itération, mais en s'inscrivant dans la tradition d'Austin et de Searle : il reprend l'idée de la force illocutoire pour l'intégrer dans une théorie plus large de l'action et de la signification. À travers elle, Ricœur clarifie notamment la notion centrale d'« identité », dont il montre qu'elle ne peut être pensée en termes d'expression. Mais là où Butler fonde la performativité sur l'itération des pratiques corporelles et discursives, Ricœur élabore son analyse à partir de la dimension illocutoire du sens, intégrée à la structure narrative et au devenir du soi. Il s'agit donc non seulement de voir l'utilisation que Ricœur fait des analyses d'Austin et de Searle en général, mais aussi de comprendre

---

[134] J. Derrida, Signature, évènement, contexte, dans *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972, p. 365-393.

[135] C. Introna, « Between iterability and assujettissement: performativity in Foucault, Butler and Derrida », dans *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio,* (2023), pp. 132-142 ; le texte de référence est la récente contribution de J. Butler, *When Gesture Becomes Event,* dans A. Street, J. Alliot et M. Pauker (éd.), *InterViews in Performance Philosophy. Crossings and Conversations,* Palgrave, Londres 2017, pp. 171-193

comment celles-ci peuvent se retrouver de manière fructueuse dans l'un des lieux clés de la réflexion ricœurienne à travers l'introduction de la notion d'« identité narrative ».

II – L'IDENTITE SANS EXPRESSION : RICŒUR A L'EPREUVE DU PERFORMATIF

La comparaison entre la position de Ricœur et celle de Butler sur le thème de l'identité personnelle n'est pas un sujet inconnu de la critique ricœurienne de ces dernières années. C'est précisément l'emphase et le succès de la position de Butler qui ont fait que la proposition de Ricœur sur l'identité comprise en termes narratifs a été reprise tantôt de manière opposée, tantôt de manière plus conciliante par rapport à celle de la philosophe américaine. Pour les deux, en effet, il s'agit de penser l'identité personnelle en dehors des termes substantialistes et, du point de vue de l'esthétique philosophique, non pas en termes d'expression (du caractère, du sexe biologique, de la pensée, de la nature divine, etc.), mais en termes de devenir : de sa capacité à perdurer (ou à se défaire) malgré (ou grâce à) ses modifications constantes. Avec toutefois une différence importante.

Si, en effet, pour Butler, ce caractère performatif de l'identité serait directement décliné dans l'idée d'une répétition ritualisée d'actes, pour Ricœur, c'est plutôt la notion d'« identité narrative » qui joue ce rôle, englobant également d'autres éléments au-delà de la reprise des thèses austiniennes sur la performativité. Notre tentative consistera donc à interroger cette opposition, sur la base de ce qui a déjà été fait par Marjoline Deschênes à partir de deux études de 2013 et 2016,[136] afin de souligner comment, dans une perspective esthétique, se joue une déclinaison différente de la notion de « performativité » : en déterminant la différence entre ces deux façons de comprendre l'identité en termes performatifs, on développe en effet une interprétation différente de ce qu'il faut entendre par la notion de « mimésis ».

Mais procédons par ordre, en rappelant d'abord brièvement les caractéristiques essentielles de la notion d'« identité narrative », afin de la confronter à l'intuition butlérienne sur sa performativité. Dans un second temps, en suivant de plus près l'hypothèse de Deschênes, nous mettrons en évidence le point esthétique fondamental de cette confrontation : la déclinaison différente que les deux philosophes proposent de la notion de « mimésis ». Enfin, nous verrons comment cette déclinaison différente joue également sur deux idées différentes de la performativité

[136] Il y a déjà une dizaine d'années, Deschênes s'interrogeait sur la possibilité de confronter la proposition théorique d'une identité narrative à celle d'une identité performative. Dans son étude de 2013, sur laquelle nous nous appuierons, l'auteure critiquait d'un point de vue féministe la position même de Butler, accusée de s'en prendre à un concept trop *naïf* de *mimésis :* essentiellement compris comme l'imitation d'un original. L'auteure présentait ainsi la perspective herméneutique ricœurienne comme capable de démanteler cette idée, en retraçant les développements de *la triple mimésis et* son lien avec la notion d'« identité narrative », considérée comme la réponse la plus appropriée pour aborder une notion de *mimésis créatrice et* non seulement imitatrice. Dans M. Deschênes, « Ricœur et Butler Lumières sur le débat sexe/genre, à travers le prisme de l'identité narrative », in *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies,* 4 (1), (2013), pp. 113-129. La perspective d'une confrontation entre le paradigme herméneutique de Ricœur et celui, performatif, de Butler a ensuite été approfondie dans certaines recherches consacrées à une déclinaison féministe des intuitions du penseur de Valence : ainsi, à côté du même numéro *d'Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* où figure la contribution de Deschenes (*Études Ricœuriennes / Ricœur Studies,* 4 (1), (2013)), nous signalons au moins, outre un deuxième bel article de Deschenes sur une comparaison différente entre Ricœur et Butler concernant la possibilité de renouveler le discours public, la contribution d'Annemie Halsema sur la notion de « soi éthique » : le point deviendrait en effet une déclinaison différente de la manière dont l'émergence de l'altérité de l'autre *détermine* la réflexivité propre au soi, pour Butler essentiellement produite, tandis que pour Ricœur, elle est médiatisée par le discours de l'autre. Dans M. Deschênes, *Paul Ricœur and Judith Butler on the Reference and the Renewal of Discourses,* in A. Halsema et F Henriques (éd.), *Feminist Explorations of Paul Ricoeur's Philosophy,* Bloomsbury, Londres 2016, pp. 80-94 ; et A. Halsema, *« The Accountable Ipse ». The Ethical Self in Ricœur's Hermeneutics and Butler's Poststructuralism,* in A. Halsema et F Henriques (éd.), *Feminist Explorations of Paul Ricoeur's Philosophy,* cit., pp. 69-79.

: l'une, celle de Ricœur, plus proche de la déclinaison searlienne des intuitions d'Austin, la seconde, celle de Butler, – comme cela est déjà clair – plus proche de celle de Derrida.

1. Identité narrative, identité performative : une rencontre problématique

Le concept d'« identité narrative », introduit à la fin de *Temps et récit III*, naît comme tentative d'articulation entre histoire et fiction : raconter une vie, saisir une histoire, devient la manière même de répondre à la question « qui ? », de s'adresser à l'identité de quelqu'un. Cette notion sera ensuite systématisée dans *Soi-même comme un autre*, où elle joue un rôle médiateur entre l'*idem* — l'identité conçue comme permanence numérique ou substantialité — et l'*ipse* — l'identité comme problème d'un maintien éthique de soi dans le changement. À travers la configuration narrative, un individu ou une communauté parvient à rendre raison du caractère temporel de l'identité, en intégrant ou en reconfigurant les événements signifiants d'une vie. L'identité n'est donc pas une donnée originaire à exprimer, mais le résultat d'une construction narrative toujours révisable. Ce point de départ explique en partie le dialogue souvent esquissé par la critique entre la différente position théorique de Ricœur et Butler, les deux remettant en cause une identité expressive, conçue comme manifestation d'une essence préalable (le masculin, le féminin, ou tout invariant ontologique). Sur ce plan, une convergence esthétique apparaît effectivement entre les deux philosophes : l'identité n'est pas l'expression d'un contenu originaire, mais une forme de stabilisation seconde. Cependant, leurs trajectoires divergent. Pour Ricœur, la dialectique *idem*/*ipse* vise à tenir ensemble permanence et changement, et introduit l'idée que le soi peut se « désigner responsable » de ses propres actes et de son histoire ; la configuration narrative fonctionne alors comme un espace où le sujet s'approprie — sans garantie — les récits qui le constituent. Butler, au contraire, déconstruit la logique de l'*idem* comme substance stable, mais ne reconduit pas cette déconstruction vers une figure éthique de l'*ipse*. L'identité performative, comprise comme répétition stratifiée d'actes, résulte d'un processus normatif où les discours et les pratiques corporisées produisent les effets de cohérence identitaire. D'où la critique récurrente, formulée notamment par Deschênes : là où Ricœur élabore la dialectique *idem*/*ipse* comme tension interne, Butler semble réduire l'identité au seul pôle *ipse*, compris non comme maintien responsable, mais comme effet de l'itération normative — ce qui laisse inexprimée la structure dialectique mise en avant par Ricœur.

Les lectures récentes ont affiné ce contraste. Pour Guilhem Causse,[137] Ricœur offre un modèle plus articulé dans lequel l'identité narrative permet de rendre compte des médiations par lesquelles un soi se reconnaît, se transforme ou se maintient dans le temps. Butler, en revanche, centre son analyse sur les rapports différentiels et les interdictions constitutives qui structurent l'identité sexuée, en insistant sur le coût politique de toute prétention à la cohérence identitaire. L'adoption d'une identité, dans sa perspective, relève moins d'un engagement volontaire que d'une inscription dans des logiques relationnelles de pouvoir qui configurent — et contraignent — les possibilités mêmes d'identification.

Finalement, selon Chiara Pavan [138], Ricœur et Butler échouent tous deux à fournir des critères permettant d'évaluer la qualité ou l'adéquation des récits et des discours qui structurent une identité. Ricœur offrirait à Butler la possibilité de distinguer entre récits authentiques et récits hétéro-dirigés ; inversement, Butler inviterait Ricœur à

[137] G. Causse, « L'identité est-elle genrée ? Butler vs Ricœur », dans *Revue d'éthique et de théologie morale,* 314 (2), (2022), pp. 91-105.
[138] C. Pavan, *Are There Authentic Self-Narratives? A Discussion with Paul Ricœur and Judith Butler,* dans S.-J. Arrien et B. Contreras Tasso (dir.), *From Vulnerability to Promise,* Bloomsbury, Londres, pp. 95-121.

considérer davantage la dimension située des récits, régis par des relations de pouvoir qui sélectionnent et hiérarchisent les configurations identitaires possibles. L'« attestation » ricœurienne — malgré ses limites — constitue alors un point charnière de ce dialogue : forme fragile de certitude, analogue à la confiance accordée à un témoignage, elle exprime le moment où un sujet dit « je » en assumant un récit ou une certaine narration comme la sien.

À ce point du débat, la divergence centrale apparaît clairement. Pour Ricœur, l'identité comporte nécessairement un moment d'appropriation volontaire — un « se reconnaître » narratif qui engage la responsabilité du soi. Pour Butler, une telle appropriation est suspecte : elle risque d'intensifier les violences normatives inhérentes aux processus identitaires et doit être remplacée par une conception relationnelle et différentielle de l'identité, où les catégories se définissent les unes par les autres dans une « carte dynamique du pouvoir ».

Ainsi, deux conceptions de la performativité identitaire s'opposent : chez Ricœur, elle est liée à l'acte d'énonciation de soi, à l'assomption responsable d'un récit ; chez Butler, elle est l'effet itératif de pratiques discursives et corporelles qui produisent la cohérence apparente des identités.

Pour notre perspective, ce contraste ouvre sur une interrogation esthétique fondamentale : si, pour les deux philosophes, l'identité n'est pas un donné originaire mais une construction seconde, alors la question doit être ramenée à une relecture du concept de *mimésis*. C'est bien sur ce terrain que se jouera le cœur de l'analyse : comprendre comment l'identité se forme — narrativement chez Ricœur, performativement chez Butler — à partir d'une opération mimétique non expressive, mais productrice. Ce déplacement permettra de reconstruire une autre racine proprement esthétique de la pensée ricœurienne, distincte du modèle structuraliste que Butler met en œuvre dans sa théorie du genre.

2. Identité narrative, identité performative : la *mimésis*

L'usage contrasté que Ricœur et Butler font de la notion de « performativité » dans leur réflexion sur l'identité s'enracine dans une contestation commune — mais différemment articulée — de la notion esthétique d'« expression ». Si Butler critiquait explicitement toute conception expressive du genre, Ricœur, plus réticent à développer directement une esthétique, mobilise néanmoins implicitement l'histoire même de l'« expression », dont le cœur théorique demeure la *mimésis*. C'est précisément en revenant à ce problème fondamental que l'on comprend la distance décisive entre Butler et Ricœur.

Pour Butler, déconstruire l'identité expressive revient à éliminer l'idée d'un original que le genre imiterait : le masculin ou le féminin ne sont pas l'expression d'une essence préalable, mais les effets stabilisés d'actes répétés. La performativité butlérienne repose ainsi sur l'itération et non sur l'imitation d'un modèle originaire. Ce geste déconstruit la *mimésis* platonicienne, non en lui substituant une théorie alternative, mais en la renversant par la parodie — comme l'atteste l'analyse du drag proposée en *Ces corps qui comptent*.[139] Pourtant, cette démarche continue paradoxalement de présupposer la structure platonicienne de la copie : l'« original » n'est ni affirmé ni supprimé, mais reproduit comme effet de l'itération. Il n'est pas antérieur à la répétition : il est produit par elle. Le modèle butlérien reste donc critique et déconstructif, sans dépasser pleinement la logique imitative qu'il cherche à dissoudre.

[139] J. Butler, *Ces corps qui comptent*, cit.

Ricœur, en revanche, hérite de la tradition aristotélicienne une conception foncièrement créatrice de la mimésis. Dans *Temps et récit*, puis dans *Soi-même comme un autre*, la *mimésis* devient la matrice d'une herméneutique du soi : « imiter » signifie surtout configurer, expliciter les liens pré-narratifs de l'existence, transformer la temporalité vécue en intrigue intelligible. Cette compréhension ouvre alors toute autre orientation de l'utilisation de la notion de « performativité » chez Ricœur. Contrairement à Butler, l'auteur inscrit l'identité dans une dialectique structurée par la narrativité et la capacité de configuration responsable d'un récit de vie : ce que le caractère a contracté, le récit peut le déployer. L'identité narrative ne détruit pas l'*idem* : elle le retravaille, en dévoilant son historicité et en l'ouvrant à la transformation. Là où Butler voit dans l'itération performative la matrice de déstabilisation des normes, Ricœur voit dans la *mimésis* narrative l'espace où se joue l'articulation du maintien du soi et du changement. La performativité ricœurienne n'est donc pas parodique : elle est configurante.

Ce déplacement mène à une compréhension profondément différente d'une identité « sans expression ». Pour Ricœur, l'identité non expressive ne signifie pas l'abandon de toute forme de stabilité, mais l'assomption responsable de ce qui, dans notre histoire, nous constitue. C'est pourquoi il mobilise un autre modèle de permanence : non celui du caractère, mais celui de la parole tenue, exemplifié par la promesse, acte illocutoire par excellence. À travers cet acte, Ricœur trouve un paradigme éthique permettant d'articuler performativité et identité : promettre, c'est commencer à faire ; tenir parole, c'est persister en tant que « qui ». La performativité searlienne — en particulier l'analyse de la promesse — devient ainsi un instrument pour penser l'*ipseité* comme maintien dans le changement.

Ainsi se dessine la divergence esthétique fondamentale entre Ricœur et Butler. Butler fonde la performativité sur l'*itérabilité*, déconstruisant l'expression comme illusion d'un original. Ricœur, au contraire, reconstruit la performativité au sein d'un modèle narratif de la *mimésis* : non une répétition parodique, mais l'explicitation d'un réseau de significations pré-narratives, ouvrant à la transformation responsable du soi. En définitive, les deux philosophies s'éloignent parce qu'elles héritent de deux conceptions irréconciliables de la *mimésis* — l'une platonicienne et déconstrutive, l'autre aristotélicienne et configurante — et donc de deux esthétiques implicites du soi.

3. Identité narrative, identité performative : deux idées de performatif et la question du signe

Face à ça, venons donc à quelques conclusions sur l'utilisation de la notion de « performativité » chez Ricœur.

Le rapprochement entre Butler et Ricœur à partir de la notion de « performativité » repose d'abord sur une *pars destruens* commune : l'identité n'est pas l'expression d'une essence préexistante. Toutefois, si l'identité est manifestement performative chez Butler — au sens d'une constitution normative par itération d'actes et de discours —, il est plus complexe de comprendre en quel sens elle l'est chez Ricœur. Dans les analyses précédentes, la performativité ne semblait émerger chez lui qu'indirectement, sous la forme d'une dialectique entre *idem* et *ipse*, médiatisée par la narration. L'identité ricœurienne n'était pas fondamentalement performative, mais avant tout narrative : une capacité de se maintenir dans son histoire en se reconnaissant soi-même à travers elle. Cependant, il est tout aussi vrai que, pour construire cette idée d'« identité narrative », l'auteur s'appuie à plusieurs reprises sur les analyses portant sur ce que signifie promettre, mobilisant ainsi l'un des types d'énoncés traditionnellement considérés comme fondamentaux pour comprendre la notion de « performativité ».

En effet, dans *Soi-même comme un autre* et *Parcours de la reconnaissance*, promettre n'est pas pour Ricœur seulement un thème éthique : c'est l'exemple paradigmatique d'un acte de langage dont la performativité engage le sujet dans son identité même. Si donc la critique ricœurienne a largement insisté sur les implications morales de la promesse,[140] c'est ici son potentiel esthétique et anthropologique qui importe : la promesse est un acte qui, en disant, fait — et qui, en faisant, identifie. En ce sens, Ricœur remplace la conception expressive de l'identité par une conception performative fondée sur un acte illocutoire précis, dans lequel le sujet s'engage par un « je promets » qui fait advenir quelque chose dans le monde.

Ce déplacement s'enracine dans la lecture ricœurienne d'Austin et dans son dialogue constant avec la pragmatique linguistique. De *La sémantique de l'action*, Ricœur s'intéresse au statut de la promesse comme acte illocutoire : promettre signifie se poser comme capable d'agir, comme auteur responsable d'une action future. La performativité de la promesse découle donc du fait qu'elle engage un sujet dans son pouvoir-faire. On comprend ainsi pourquoi Ricœur, même tardivement, se réfère davantage aux analyses de Searle et de Vanderbeken qu'à la critique derridienne ou bulterienne :[141] ce n'est pas l'itérabilité du signe qui l'intéresse, mais la capacité d'un acte linguistique à constituer la subjectivité à travers un engagement.

C'est précisément ici que se creuse la distance irréductible entre Ricœur et Butler. Pour Derrida — et Butler à sa suite — la performativité dérive de l'itérabilité structurale du signe, capable d'être réinscrit dans une infinité de contextes. La performativité est un effet de citation. Pour Ricœur, au contraire, le signe n'est pas défini par sa répétabilité, mais par son opacité, c'est-à-dire par sa capacité à faire apparaître le contexte d'énonciation et à renvoyer à une altérité. L'énonciation performative est l'acte par lequel un sujet se désigne et se reconnaît comme auteur de ses actes. De ce fait, la performativité ricœurienne engage toujours la responsabilité, la temporalité et le lien à autrui. Dans un certain sens, on pourrait même dire que Ricœur et Derrida convergent sur un même point : pour comprendre ce qu'est le performatif, il faut d'abord s'entendre sur ce que signifie « contexte ». Cependant, alors que chez Derrida l'on parvient à la conclusion déconstructiviste selon laquelle il n'est en réalité pas possible de parler de contexte — et qu'en fin de compte il ne reste que la répétition de nos actes et de nos énoncés — pour Ricœur, le contexte demeure la possibilité d'une attestation : il est l'espace où ce qui est dit se trouve lié au début d'une action, à un énoncé soutenu et validé par l'action qu'il suggère, ainsi que par la capacité du soi à se désigner. Chez Butler, *via* Derrida, l'identité performative est alors le produit de normes itératives, sans point d'ancrage originaire, toujours exposée à la répétition et à la subversion. Chez Ricœur, l'identité performative est l'espace où un sujet assume — sans l'exprimer — ce qui le relie à son histoire et à autrui ; la promesse manifeste cette possibilité

---

[140] Nous nous référons ici à la contribution désormais célèbre d'O. Abel, *La promesse et la règle,* Michalon, Paris 1996. L'auteur y replace les réflexions de Ricœur sur la promesse « dans une confiance initiale dans la vie, dans un mérite de principe aux capacités des sujets » (*ibid.,* p. 24), en montrant avant tout leur ancrage éthique et moral : le but de toute l'étude d'Abel reste de restituer la manière dont Ricœur a pensé l'articulation de l'idée du juste compris comme un individu capable de poursuivre une *promesse de bien* – en termes théologiques, Abel parle d'« une ville heureuse » – et en même temps les *règles de la justice* – en bref, une *sagesse pratique.* Cette approche sera ensuite reprise, par exemple, par Sophie-Jan Arrien, qui insistera sur le rôle central d'une réflexion sur la promesse pour penser le passage délicat entre les réflexions consacrées à l'identité en tant *qu'identité narrative* et l'identité en tant *qu'identité éthique et morale* d'un sujet, capable d'être responsable et imputable (S.-J. Arrien, « De la narration à la morale : le passage par la promesse », in *Cités,* 33, (1), (2008), pp. 97-108. Une contribution importante à cet égard reste celle de Pierre-Olivier Monteil, qui explore une origine éthique et morale ricœurienne de la promesse dans la notion, beaucoup moins explicite, d'« engagement » : un engagement « à prendre soin, dans la considération éprouvée pour une personne blessée, face à une injustice, ou en réaction au changement climatique » (P.-O. Monteil, « Promesse et engagement chez Paul Ricœur », in *Inflexions,* 46 (1), (2021), pp. 69-73.). Abel lui-même semblait partager cette opinion lorsqu'il se référait au célèbre article de P. Ricœur, « Sociologie et théologie : le *socius* et le prochain », cit., et voyait précisément dans l'engagement envers le prochain le moteur de sa notion de « sagesse pratique » (dans O. Abel, « La philosophie du proche », in *Cités,* 33 (1), (2008), pp. 109-118.

[141] P. Ricœur, *La mémoire et la promesse*, dans *Parcours de la reconnaissance*, Stock, Paris 2004, p. 189.

d'un maintien non expressif mais néanmoins responsable. Elle rend visible que la performativité, loin d'être répétition, est tension entre acte, signe et sujet.

Nous-semble donc que deux conceptions du signe structurent les deux conceptions du performatif. Du côté de Butler-Derrida : une performativité différentielle, fondée sur la répétition, la citation, la déstabilisation des normes. Le sujet y est un effet, jamais un point d'origine. Du côté de Ricœur : une performativité herméneutique, fondée sur le pouvoir de dire « je », sur la configuration narrative qui permet au sujet de se maintenir dans le temps et de se poser comme condition originelle pour esquisser le contexte d'énonciation. Le performatif ne renvoie donc pas chez Ricœur à l'itérabilité, mais à l'assomption d'un acte qui engage un « qui ».

Au terme de ce parcours, il apparaît alors que la performativité joue chez Ricœur un rôle double : elle constitue un outil heuristique pour son esthétique narrative et fournit une clé conceptuelle pour comprendre l'identité comme identité sans expression, distincte tant de l'essentialisme que de la pure itération butlérienne. En dernière analyse, l'écart entre Ricœur et Butler renvoie à une divergence fondamentale dans leur conception du signe : citationalité chez Butler ; renvoi et ouverture herméneutique chez Ricœur.

III – SIGNE, TEXTE, PERFORMANCE : HYPOTHESE D'UNE INTEGRATION

Dès le début du chapitre (§5.1 et *Introduction*), nous avions indiqué qu'une lecture butlérienne du performatif conduisait à substituer au modèle textualiste une nouvelle matrice de compréhension de l'action — celle de la performance —, en cohérence avec l'un des gestes fondateurs du « tournant performatif », consistant précisément à se détacher du paradigme du texte. Toutefois, nous avons souligné que le vrai point d'articulation concerne la nature du signe : pour Ricœur, sa performativité tient à son caractère d'ouverture, de renvoi et d'intentionnalité, à sa capacité à manifester un locuteur et un contexte ; pour Butler, elle dérive de sa réitération, de sa citationalité constitutive. À l'arrière-plan de cette divergence se profile l'interdit derridien de tout « hors-texte », position intenable pour Ricœur, pour qui la textualité reste un mode d'être du discours et non la condition ontologique de toute expérience.[142]

Certes, il est clair qu'une réflexion centrée sur la structure sémiotique du performatif ne couvre pas l'ensemble des problématiques traditionnellement associées à la performance : corporalité, médialité, matérialité, ritualité. Deux raisons, pourtant, justifient ce choix de réduire la question de la performativité à une différente conception du signe. D'abord, on doit souligner que cette recherche reste ancrée dans l'esthétique ricœurienne, qui ne prend jamais pour objets premiers les dimensions matérielles ou médiales de la performance, même si elle fournit des outils pour les aborder. Ensuite, ce resserrement permet de rapprocher deux traditions — herméneutique et performative — trop souvent présupposées incompatibles, alors que notre expérience ordinaire oscille sans cesse entre interprétation de performances et compréhension immédiate de celles auxquelles nous prenons part.

Dans cette perspective, l'enjeu n'est pas de confronter directement Ricœur et les *Performance Studies* : une telle comparaison serait artificielle, tant les corpus et les cadres théoriques divergent. Il s'agit plutôt d'utiliser Ricœur comme l'une des figures paradigmatiques d'une certaine manière de concevoir la compréhension — fondée sur la

[142] J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 2014.

textualité et la fixation du discours — pour interroger la possibilité d'un dialogue avec un paradigme performatif qui, depuis trente ans, revendique précisément une rupture avec ce modèle.

D'où l'hypothèse méthodologique : vérifier si une herméneutique issue de Ricœur, loin d'être condamnée à s'opposer à l'approche performative, peut au contraire la compléter en proposant une autre manière de penser la compréhension. Il ne s'agit plus d'opposer deux modèles, mais d'examiner leur tension productive, dans laquelle la conception du signe joue le rôle pivotal en tant que structure centrale tant du paradigme du comprendre textuel, quand performatif.

Ainsi, pour ce faire, les deux traditions de pensée doivent consentir à un déplacement mutuel. Les philosophies du performatif ne peuvent se borner à ignorer la question de la signification en s'en remettant exclusivement à la répétitivité ou à la matérialité du geste ; le paradigme herméneutique doit reconnaître que comprendre ne signifie pas toujours interpréter ni dégager un sens profond, et que certaines pratiques demandent à être saisies dans leur présence ou leur événementialité. Seulement en ce sens, la performativité, l'herméneutique et la textualité cessent d'être exclusives l'une de l'autre : elles dessinent un espace commun où se reconfigure la question de la compréhension en général, au-delà des oppositions traditionnelles entre texte et performance.

1. Comprendre une performance. Comprendre un texte

Aborder la question de la compréhension performative exige de reconnaître d'emblée une distinction fondamentale : on ne comprend pas une performance comme on comprend un texte. En effet, souvent, le paradigme du comprendre performatif mobilise propre ancrage au modèle de la performance, pour expliquer sa différence radicale par rapport au comprendre herméneutique, fondé sur l'analogie entre texte et action. Il faut donc s'interroger sur ce que signifie « comprendre » une performance, et plus précisément sur la manière dont son caractère performatif — événementiel, situé, interactif — conditionne sa saisie. Avec Fischer-Lichte,[143] cette différence apparaît immédiatement : la compréhension d'un texte suppose une prise de distance instaurée par la fixation sémiotique et l'autonomisation du discours, alors que la performance implique une participation inévitable du spectateur, dont les réactions deviennent constitutives de l'événement. Ainsi, alors que le texte s'offre comme un objet distancié, stable et reproductible — selon les quatre traits du « modèle du texte » mis en avant par Ricœur —, la performance se donne dans la co-présence, l'immédiateté et l'instabilité.

C'est dans ce cadre que Fischer-Lichte introduit la notion décisive d'« autopoïèse de du *loop de feedback* », par laquelle elle désigne le système dynamique d'interactions entre acteurs et spectateurs. Loin d'être un simple arrière-plan, ce réseau d'actions et de réactions constitue la matière même de l'événement performatif : tout acte scénique provoque une réaction du public, laquelle rétroagit sur les acteurs et modifie à son tour le déroulement de la performance. Des expériences emblématiques — la *Black Mountain Performance* de Cage, ou *4'33"* — ont permis de cristalliser ce principe d'une création de sens qui ne peut être ni entièrement planifiée, ni dissociée de la présence effective du public. La performance se définit alors par cette imprévisibilité structurale, par la manière dont elle se génère elle-même dans son hic et nunc.

Comprendre une performance, dans ce contexte, ne peut donc signifier la réduire à un texte latent ou à un contenu symbolique stabilisé. L'analyse *a posteriori* — qu'elle passe par une reconstruction historique, sociologique ou

143 E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, cit.

esthétique, ou par l'examen de traces — appartient certes aux pratiques réelles de compréhension, mais elle manque l'essentiel : l'expérience performative elle-même, qui disparaît au moment même où l'on tente de l'objectiver. Comme l'ont noté Mazzocut-Mis,[144] une performance reconduite sous forme de trace médiatique cesse d'être une performance pour devenir un autre type d'objet esthétique.

La compréhension authentique du performatif s'enracine donc dans la participation à l'événement, dans cette zone liminale où les distinctions entre subjectivité et objectivité, fiction et réalité, contemplation esthétique et engagement éthique, se brouillent. L'exemple de *Lips of Thomas* de Marina Abramović,[145] où l'artiste se blesse sur scène, montre comment la performance peut contraindre le spectateur à osciller entre réaction morale et réception esthétique, transformant la passivité en choix impliqué. Dans cette optique, « comprendre » signifie être affecté, être pris dans l'événement, se laisser transformer par lui.

Cette conception, qui rejoint les critiques de Susan Sontag contre l'hypertrophie de l'interprétation et son appel à une « érotisation de l'art »,[146] met l'accent sur la perception, la sensorialité, l'immédiateté plutôt que sur la médiation symbolique. Mais Fischer-Lichte nuance cette position : des processus herméneutiques demeurent possibles — pendant ou après l'événement —, bien qu'ils n'appartiennent pas au cœur de l'expérience performative. Ils relèvent d'un travail second, dérivé, lié à la traduction verbale ou conceptuelle du vécu.

Ainsi se dessine une tension forte entre compréhension performative et compréhension herméneutique. Ricœur fonde la compréhension sur la fixation d'un discours devenu texte et sur la possibilité d'une réappropriation réflexive. Fischer-Lichte, à l'inverse, fait de la participation immédiate et de la co-constitution de l'événement son principe central. La performance ne se comprend pas essentiellement en tant qu'objet interprétable, mais comme phénomène vécu. Dans ce contexte, maintenir une approche herméneutique à la performance et à une esthétique du performatif, signifiera renoncer à toute prétention universaliste de la pratique interprétative. Tous les aspects de l'expérience ne sont pas interprétables ; certains sont donnés dans une compréhension immédiate, préréflexive, qui relève de ce que les pragmatistes et aujourd'hui Michel appellent une « précompréhension » ou une connaissance spontanée du monde sensible et affectif.

Fisher-Lichte elle-même offre ici une clé conceptuelle essentielle : même si la performance rompt la chaîne classique signifiant/signifié et suspend la logique de renvoi propre au signe, elle n'en mobilise pas moins une forme de signifiance. Percevoir le corps de l'acteur « comme quelque chose » implique une structure sémiotique minimale : une perception signifiante où la matérialité, le signifiant et le signifié coïncident dans une forme d'auto-référentialité. Dès lors, la performance ne se situe pas hors du champ sémiotique, mais elle en propose une modalité spécifique : le moment où le renvoi s'interrompt, où le signe ne réfère plus à autre chose qu'à sa propre présence phénoménale. Ce glissement ouvre la possibilité d'une herméneutique nouvelle, non universaliste, attentive à la manière dont l'expérience devient signe — ou cesse de l'être. Une herméneutique qui ne cherche plus à traduire

---

144 M. Mazzocut-Mis, « Aesthetics, theatricality and performativity: an introduction », dans *Aisthesis* 12 (1), (2019), pp. 115-122

145 *Des performances* telles que *Lips of Thomas,* dans laquelle Marina Abramovic se coupe intentionnellement sur scène, remettent en question la contradiction même entre l'attitude réfléchie propre à une certaine appréciation esthétique et la tension active propre à une certaine réflexion éthique, teintant d'une connotation éthique une éventuelle inaction esthétique du spectateur, et d'une connotation esthétique une éventuelle intervention éthique de sa part sur scène. En somme, comprendre le caractère performatif de *la performance,* c'est avant tout y prendre part, en laissant de *côté* toute tentative de compréhension réfléchie et de contemplation désintéressée. Une trace peut être consulté à l'addresse https://www.guggenheim.org/artwork/5176.

146 S. Sontag, *Against interpretation and other essays*, Penguin, London 2025.

toute expérience en texte, mais qui examine la transformation de l'expérience en signification, la naissance du sens au cœur même de l'événement.

2. Le signe comme problème

La divergence entre compréhension herméneutique et compréhension performative provient, selon Fischer-Lichte, du fait que chacune mobilise un modèle sémiotique distinct : l'un insiste sur la capacité du signe à renvoyer à autre chose, l'autre sur sa possibilité d'être autoréférentiel. Le caractère performatif d'une performance doit ainsi être cherché dans la manière dont le signe peut s'indiquer lui-même, se manifester comme signe au moment même où il est institué. La dé-sémantisation apparaît alors non comme absence de sens, mais comme un processus spécifique de constitution du sens : la perception de « quelque chose *en tant que* quelque chose », où le sens surgit dans l'acte perceptif lui-même.

À partir de là, nous croyons cependant qu'un terrain commun entre philosophie herméneutique et esthétique du performatif devient visible : l'idée que compréhension et signification reposent sur la possibilité pour l'expérience de devenir signe. Ricœur l'avait déjà posé dans *Du texte à l'action* : la compréhension de soi et d'autrui passe par la médiation des signes, et l'appropriation interprétative suppose que l'auto-compréhension se constitue à travers œuvres et discours. Toutefois, même si la performativité insiste sur la dimension matérielle et intuitive de l'expérience, il reste possible d'identifier, la racine sémiologique commune au texte et à la performance : l'« institutionnalisation du signe », antérieure à sa déclinaison en renvoi ou en citation.

Plusieurs analyses ricœuriennes le confirment. Dans *La métaphore vive* la quasi-expérience du « voir comme », dans *Temps et récit*, la réflexions sur l'idée de du « rendre le dû aux morts », ou encore dans l'identité comme promesse, Ricœur thématise des moments où signifiant et signifié semblent coïncider, où langage et expérience deviennent indissociables. Le « voir comme » métaphorique relève de cette coïncidence de découverte et d'invention ; le traitement des « faits à la limite » dans *Temps et récit* envisage une zone où les régimes de référence fictionnel et historique se croisent ; l'expérience de l'identité comme « tenir foi à la parole donnée » manifeste un point où se suspend la logique représentative pour laisser place à une efficacité de langage. Certes, la référence demeure l'horizon structurant de l'herméneutique ricœurienne : la métaphore et le récit renvoient au monde, et la fixation linguistique reste nécessaire. Mais ces analyses révèlent aussi un moment où la dynamique sémiotique excède le simple renvoi, où apparaissent des configurations autoréférentielles proches — dans leur logique, sinon dans leur matérialité — de celles que Fischer-Lichte attribue à la performance.

Cette proximité éclaire une conséquence majeure : la performativité chez Ricœur, bien qu'orientée vers le monde et éloignée de toute théorie de la citation, peut néanmoins être pensée comme un moment où l'expérience devient signe sans médiation référentielle préalable. Fischer-Lichte, de son côté, montre que certaines performances dissolvent des couples conceptuels fondamentaux — art/réalité, signe/signification, sujet/objet — et interrogent la frontière entre expérience et symbolisation. Ricœur, quant à lui, reconnaît des moments où ces couples vacillent, mais soutient qu'ils doivent être stabilisés ensuite par une activité de mise en forme — un récit, un texte, une œuvre — qui ramène l'autoréférentialité à une intelligibilité.

Dès lors, nous semble que la question décisive n'est doit être pas l'opposition de deux modèles sémiotiques, mais le sens de l'insistance sur l'autoréférentialité de la signification. En effet, c'est Fischer-Lichte elle-même qui insiste sur l'existence de performances extrêmes — les actions de Nitsch, les « Rythm » d'Abramović — ou le spectateur

est exposé à une interrogation radicale sur le sens même de son expérience. Dans ces cas, l'autoréférentialité apparaît alors comme un outil conceptuel permettant de saisir une dimension essentielle de la performativité : l'institution d'un sens *en train de se faire*, toujours menacé par la possibilité (même dramatiquement) de l'absurdité du sens, ou du non-sens lui-même.

Ce déplacement permet de relire certains aspects du langage poétique et narratif chez Ricœur : eux aussi manifestent une dimension performative où le sens n'est pas immédiatement donné comme renvoi mais se constitue dans une remise en question du sens, dans une tension entre expérience et forme. Comme l'a noté Paolo D'Angelo, la sémiotisation des faits ne doit pas être considérée comme allant de soi : elle doit être interrogée *comme un problème*. L'expérience ne devient pas toujours signe ; elle doit « être instituée » comme telle, et cette institution mérite une analyse spécifique.[147]

Ainsi, loin d'effacer les différences entre compréhension herméneutique et compréhension performative, cette approche permet de dégager leur point de contact : elles se rejoignent dans la question fondamentale de l'institution du sens, du passage de l'expérience brute à la signification. Comprendre – dans l'un ou l'autre modèle – revient toujours, d'une manière différente, à interroger la possibilité pour une expérience de devenir signe de quelque chose. Il s'agira, dans la suite de l'analyse, d'articuler un modèle de compréhension qui tienne compte de cette spécificité sémiotique : un modèle capable de reconnaître à la fois le caractère problématique de l'institution du sens et la diversité des modalités par lesquelles langage, art et performance peuvent devenir signifiants.

3. Un problème d'interprétation ? Avec Ricœur, au-delà de Ricœur

a) L'universalité de l'herméneutique

Cette section interroge la possibilité d'articuler une approche herméneutique de la compréhension avec une esthétique du performatif, au prix d'un double déplacement : d'une part, un renoncement aux prétentions universalistes d'une herméneutique qui identifie comprendre et interpréter ; d'autre part, un dépassement de l'attachement traditionnel de l'herméneutique à la textualité. Si la réflexion de Ricœur fournit des indications précieuses pour critiquer l'universalité du modèle herméneutique, l'examen de la performance exige d'ouvrir la pensée herméneutique à des élaborations plus contemporaines, comme celles de Richard Shusterman.

En effet, une certaine herméneutique classique – particulièrement lorsqu'elle reconduit la compréhension au seul mouvement d'explicitation d'un sens latent – pourrait aisément se satisfaire de l'introduction d'un modèle sémiotique pour la performance : s'il y a signe, il y aurait nécessairement interprétation. Grondin formule cette position en termes ontologiques :[148] la finitude humaine condamnerait toute connaissance à transiter par des structures de renvoi, faisant de l'interprétation la condition même de la compréhension. Ainsi, comprendre un

---

147 P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento,* Laterza, Bari 2007. Par « esthétique sémiotique », D'Angelo entend ce style de pensée, développé vers le milieu des années soixante du siècle dernier, qui s'articule autour de l'idée d'un caractère « signifiant » de l'art : un art, c'est-à-dire, communicatif, exprimé par *des codes* et modelé selon des critères artistiques cohérents et de type structuraliste (ambiguïté du message esthétique, autoréflexivité et déviation par rapport à la norme). Les principaux représentants de ce courant seraient donc avant tout Emilio Garroni et Umberto Eco avec leurs ouvrages désormais célèbres *Semiotica ed estetica (Sémiotique* et esthétique) et *La struttura assente* (*La structure absente*). C'est à partir d'eux qu'une toute une saison de réflexion artistique selon le XXe siècle aurait pris pied (de la peinture au cinéma, de l'architecture au théâtre), comme le rappelle D'Angelo (P. D'Angelo, *L'estetica italiana del* Novecento, cit., pp. 257-258). Malgré l'importance indéniable de ces travaux, la réserve critique importante de l'esthétologue italien reste toutefois partageable dans la mesure où l'on y trouve une sorte d'acritique envers la considération de l'assimilation entre l'esthétique et le sémiotique. L'approche que nous développons dans le texte tend donc à partir de là, en essayant de faire dialoguer deux paradigmes à un moment où ils peuvent se croiser : le moment où l'expérience esthétique thématise sa *capacité* à devenir signe.

148 J. Grondin, *L'universalité de l'herméneutique*, puf, Paris1993.

événement performatif reviendrait toujours à le traiter comme signe, et donc à l'interpréter. Une telle position reconduirait cependant l'herméneutique à ce que le texte dénonce comme une forme d'*hubris* : prétendre annexer toute expérience signifiante à un processus interprétatif qui en dévoilerait la signification.

Pourtant, ce paradigme holistique de compréhension herméneutique a été largement remis en question dans la tradition elle-même. Il n'est pas vrai que toute perception d'un signe entraîne une interprétation : notre expérience quotidienne en témoigne. Les « images-signaux », les indications routières ou gestuelles, ou encore ce que Darras, nomme des « infra-signes »,[149] relèvent de structures sémiotiques qui ne déclenchent qu'une prise d'information. La compréhension peut être ici pure réception, sans travail interprétatif. Ainsi, toutefois, l'herméneutique contemporaine reconnaît aussi la nécessité d'une herméneutique « restreinte », qui renonce à l'universalité tout en ne réduisant pas son champ au texte ou au langage. De ce point de vue, la performance ne constitue pas un cas limite qui condamnerait l'herméneutique, mais un terrain d'examen pour déterminer où et comment un processus interprétatif peut légitimement s'enclencher.

C'est précisément ici que la critique de Fischer-Lichte devient stimulante. Elle refuse de comprendre la performance en termes d'« émergence de sens » susceptible d'être ensuite interprété : les performances contemporaines jouent sur la déliaison des signes, sur leur apparition et disparition sans renvoi, produisant des phénomènes émergents qui ne prétendent désigner rien d'extérieur à eux-mêmes. La perception et la production du sens sont un seul et même processus » dans la performance, selon elle ; comprendre la performance, c'est donc participer à son autopoïèse, non reconstruire un sens après coup. La production de sens ne se laisse donc pas réinscrire dans une structure sémiotique classique fondée sur le renvoi.

Toutefois, cette hostilité envers l'herméneutique repose souvent sur des présupposés que l'herméneutique « restreinte » ne partage pas : l'idée que tous les signes sont interprétables, que l'herméneutique vise toujours un sens caché, et que son objet privilégié est le texte. Une fois ces présupposés écartés, une autre question apparaît : la structure sémiotique autoréférentielle d'une performance, même si elle échappe à la textualisation, peut-elle néanmoins donner lieu à un processus interprétatif ? Ce qui est en jeu n'est pas une absorption de la performance dans le modèle textuel, mais la reconnaissance du *caractère problématique* du signe : problématique qui porte tant sur sa capacité à signifier que sur la possibilité même d'instituer l'expérience *comme signe*.

La conclusion provisoire peut être donc la suivante : reconnaître que l'herméneutique n'est pas universaliste ouvre l'espace d'un dialogue fécond avec l'esthétique du performatif. Ce dialogue ne consiste pas à textualiser la performance ni à la réintégrer dans le modèle classique du renvoi sémiotique, mais à examiner comment la performativité met au jour un aspect essentiel du signe — son caractère problématique — que partagent en profondeur aussi bien les analyses de Fischer-Lichte que certaines intuitions fondamentales de l'herméneutique ricœurienne.

b) L'herméneutique comme pratique restreinte

Dans *Homo interpretans*, Johann Michel reconstruit l'histoire d'une herméneutique renouvelée qui, à partir d'intuitions wittgensteiniennes, restreint enfin son champ aux seuls signes problématiques, c'est-à-dire aux situations où apparaît un défaut d'intelligibilité. « L'interprétation n'a lieu que lorsque l'agent humain est confronté

[149] B. Darras, « Sémiotiques des signes visuels et du design de l'information », *in Images et sémiologie*, Publications de la Sorbonne, Paris 2008, p. 123-150.

à un malentendu », écrit-il :[150] toute activité signifiante n'engendre donc pas nécessairement un processus interprétatif. Cette idée entre en forte résonance avec Ricœur, pour qui l'herméneutique doit devenir critique lorsqu'elle affronte des interprétations concurrentes. Comme l'a montré Busacchi, Ricœur esquisse dès *De l'interprétation* une herméneutique apte à articuler « expliquer » et « comprendre » — la fameuse formule « expliquer davantage pour mieux comprendre » — en reconnaissant, au fondement du symbolique, une dimension de résistance et de problématicité qui déclenche le mouvement interprétatif.[151] À la suite de Schleiermacher, il faut affirmer que la « non-compréhension » constitue le phénomène originaire de toute herméneutique.

Reste que cette proposition ricœurienne demeure limitée : elle s'applique essentiellement aux textes et, en leur sein, aux expressions linguistiques marquées par la tension sens littéral / sens second. La radicalisation proposée dans cette section consiste précisément à élargir la problématicité herméneutique : le « sens second » n'est plus qu'un cas parmi d'autres d'ambiguïtés possibles — non-sens, incohérences, opacités — qui peuvent survenir dans des phénomènes non linguistiques. L'herméneutique se fonde alors non sur la textualité, mais sur l'apparition plus générale d'une difficulté de sens.

Dans cette perspective, la compréhension des performances rencontre deux issues. La première, fidèle à la thèse de la « non-distance » chère à Fischer-Lichte, consiste à tenir l'événement performatif pour un domaine de l'expérience qui ne relève pas d'une compréhension herméneutique : l'immédiateté sensible, la fusion du sujet percevant et de l'objet perçu, l'échange direct entre performeurs et spectateurs inviteraient à penser une compréhension « spontanée » ou pré-réflexive, étrangère à l'interprétation. Nous croyons toutefois que cette thèse ne suffit pas. Car une esthétique du performatif est aussi — et peut-être surtout — une *esthétique de la problématisation* : reconnaître la performativité d'un événement, c'est être soudainement confronté à une difficulté de sens, à l'effondrement des catégories habituelles (théâtre / vie, acteur / spectateur, fiction / réalité), comme Fischer-Lichte admet elle-même. L'expérience performative ne se contente pas d'activer une compréhension immédiate ; elle introduit un trouble herméneutique, un « moment d'indécision » où la question du sens se pose avec une intensité particulière. Or c'est précisément ce type de situation que vise l'herméneutique restreinte : non l'interprétation de tout, mais l'interprétation lorsque quelque chose résiste.

Ainsi, la performativité peut entrer en résonance avec une herméneutique non universaliste. Plutôt qu'un affrontement frontal entre deux modèles de compréhension, se dessine une possible convergence : la performance, parce qu'elle met en crise nos cadres de signification, constitue un terrain privilégié pour une herméneutique qui

---

150 J. Michel, *Homo interpretans,* Hermann, Paris 2017, p. 20.

151 Pour Busacchi, cela était déjà tout à fait clair dans son ouvrage *Per un'ermeneutica critica :* à travers une analyse attentive du texte de Ricœur *Ermeneutica e critica delle ideologie,* Busacchi approfondit la position de Jervolino qui, jusqu'alors, s'était uniquement attardé sur la restitution canonique de la dialectique ricœurienne expliquer/comprendre. Celle-ci, affirmait Busacchi, « ne naît pas chez Ricœur *ex nihilo.* Ricœur doit quelque chose, d'une part, au débat *Hermeneutik/Ideologiekritik* et, d'autre part, à l'accord sur l'interprétation habermassienne *de* sa propre interprétation de Freud ». Dans V. Busacchi, *Per un'ermeneutica critica,* Rubbettino, Milano 2010, pp. 103-104 ; ce point est ensuite repris de manière approfondie et analytique dans V. Busacchi, *Habermas and Ricœur's Depth Hermeneutics, From Psychoanalysis to a Critical Human Science,* Springer, Berlin 2016, où l'auteur met bien en évidence la valeur de la (dé)formation des intuitions freudiennes pour élaborer une théorie herméneutique « critique », sur le projet de ce qui avait déjà été proposé par J. B. Thompson, *Critical Hermeneutics: A Study in the Thought of Paul Ricoeur and Jürgen Habermas,* Cambridge University Press, Cambridge 1981. En fait, dans les deux cas, le point essentiel pour l'élaboration de la proposition herméneutique ricœurienne se retrouve dans la comparaison avec celle de Habermas dans *Ideologiekritik et* dans sa lecture de Freud (J. Habermas, *Conoscenza e interesse ;* Laterza, Bari 2012). En tout état de cause, il convient de préciser qu'il ne s'agit pas de faire coïncider la déclinaison « critique » de l'herméneutique avec celle « méthodologique ». L'intérêt – explicite chez Ricœur – pour une dimension de *critique idéologique* et de reconstitution du sens reste en effet indéniable et prépondérant par rapport aux problèmes de nature méthodologique qui animaient Schleirmacher, et d'une certaine manière Dilthey lui-même. Nous voudrions plutôt suggérer une plus grande consonance entre l'« herméneutique critique » ricœurienne et la tradition herméneutique de nature méthodologique, par rapport à celle de nature ontologique.

ne se déploie qu'à partir d'un « don problématique du sens ». L'expérience performative n'exige pas d'être textualisée, mais elle peut, lorsqu'elle trouble, susciter l'interprétation — exactement au point où se manifeste l'opacité du sens.

4. « Betwixt and between »

La manière spécifique dont une esthétique du performatif conçoit le caractère problématique de l'événement performatif, dont une structure sémiotique autoréférentielle doit se charger, prend le nom de situation « betwixt and between ».

> Alors que le théâtre psychologique et réaliste, à partir du XVIIIe siècle, a maintes fois postulé que le corps de l'acteur ne devait être perçu par le spectateur que comme le corps du personnage – un postulat qui, comme l'ont démontré les passages de Simmel, ne peut être réalisé dans la pratique –, le théâtre contemporain joue avec la multistabilité perceptive. L'attention se concentre principalement sur le moment de la déstabilisation, où la perception passe du corps phénoménal au personnage représenté. Le sujet qui perçoit se trouve à la frontière entre deux modes de perception, tandis que le corps réel de l'acteur et le personnage fictif alternent au premier plan.[152]

Le point est essentiel : l'ambiguïté principale qu'une esthétique du performatif place au centre de ses études est en effet celle qui concerne l'indécidabilité dans la mise en avant d'un ordre perceptif plutôt qu'un autre, car les deux sont légitimement présents dans le déroulement de l'événement performatif lui-même. C'est donc la raison du caractère essentiellement autoréférentiel du modèle sémiotique utilisé pour comprendre le caractère performatif de la performance : une référence interne, dans laquelle la représentation ne renvoie pas à une réalité extérieure à elle-même, mais se rend co-présente. Et cela vaut autant pour un événement plus canonique, comme une représentation théâtrale, que pour une *performance* proprement dite. Qu'il s'agisse d'Hamlet ou du corps d'un performeur, une ambiguïté structurelle traverse l'événement performatif auquel ils participent : l'ordre perceptif de l'histoire racontée et du monde réel coexistent et le spectateur peut passer de l'un à l'autre ; de la même manière, bien que de façon certainement plus dramatique, dans le déroulement d'une *performance,* le spectateur se retrouve à faire coïncider deux ordres différents de perception et de signification, rendant leur co-présence violemment problématique. Dans *Lips of Thomas et* dans la série *Rythm,* Ambramovic expérimente de nouvelles façons de concevoir la frontière entre l'éthique et l'esthétique, plongeant le spectateur dans des situations rendues complexes précisément par la coexistence de deux ordres différents de perception et de signification : en accomplissant des actes de blessure publique ou en mettant son corps à la disposition du public pendant six heures, l'artiste joue sur la possibilité que l'interprète soit *à la fois* acteur et sujet (ou objet) éthique. I

Or, face à une telle approche esthétique, l'herméneutique philosophique ne s'est sans doute engagée que récemment dans l'utilisation de ses propres ressources épistémologiques : et ce, soit en raison d'un facteur lié à l'aversion que les études sur la performativité avaient à l'égard des paradigmes herméneutiques de compréhension, soit parce que, au cours des mêmes années où s'articulait une réflexion sur le performatif dans le cadre des *Performance Studies,* l'herméneutique connaissait l'une de ses périodes d'expansion les plus importantes dans sa version textuelle et ontologique. D'autre part, on ne peut cacher le fait que, même dans sa version la plus radicalement « restreinte », liée à la problématique du sens, l'herméneutique philosophique traite aujourd'hui principalement d'objets d'interprétation liés à des situations beaucoup moins intenses. Ainsi, par exemple, les

[152] E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance,* cit., p. 89 (*Traduction de l'auteur*).

situations prises en considération par Michel sur la base de Christian Berner pour montrer l'originalité d'un moment problématique dans le processus interprétatif – un *détour du sens* – concernent avant tout soit une « vocation scientifique » des techniques interprétatives (pensons classiquement à la pratique herméneutique juridique, philologique ou exégétique), soit les multiples cas où le sens, pour des « agents ordinaires (non experts) », devient confus dans leur « vie ordinaire ».[153] En d'autres termes, des phénomènes souvent déjà à la limite de la tradition esthétique elle-même, tels que ceux abordés dans les *Performance Studies,* ne pouvaient donc que résulter d'un domaine encore trop étranger aux efforts récents de l'herméneutique philosophique et de ses diverses déclinaisons. Cependant, étant donné qu'un tel rétrécissement nous semble dicté par des raisons purement contingentes, la présente section prétend pouvoir légitimement confronter un paradigme herméneutique de compréhension avec les instances d'une esthétique du performatif, faisant ainsi un pas supplémentaire dans la direction des récentes approfondissements de l'herméneutique philosophique.

C'est Michel lui-même qui a préparé le terrain pour cet élargissement lorsqu'il a proposé une *greffe* pragmatiste sur le savoir herméneutique, soulignant tout d'abord que Dewey lui-même comparait l'expérience créatrice, jamais vécue auparavant, « à une intrigue, qui comportait un début des événements, leur progression et leur fin » ; puis notait qu'« il n'existe pas d'« expérience » sans se mettre à l'épreuve de l'incompréhensibilité ».[154] En fait – poursuivons-nous maintenant – la situation « betwixt and between » décrite par Fischer-Lichte ne contredit pas les termes utilisés par exemple par Scholz pour définir la donnée de l'objet herméneutique : complexe, incohérent et indéterminé. Même dans *des performances* ou des actions moins dramatiques que celles d'Abramovic ou de Nitsch – pensons aux *Happenings Water Walk ou* au célèbre *4'33"* de Cage – l'expérience esthétique est précisément traversée par ces trois caractéristiques :[155] le spectateur est confronté *à ce moment-là* à une problématique fondamentale du sens, déterminée (1) par la complexité de l'objet interprété (dans *Water Walk*, nous assistons à une *performance* qui consiste en une interaction avec une série d'objets disparates qui *ne* feraient normalement *pas* partie d'une *performance* musicale), (2) par son incohérence (tant dans *Water Walk* que dans *4'33",* la *performance* est à la fois comprise comme un concert et comme un non-concert) et (3) par son indétermination (les deux *performances* sont telles parce que le spectateur, après quelques secondes, ne sait pas à quoi s'attendre).[156]

En d'autres termes, il nous semble que le contexte proposé par un événement performatif est radicalement un contexte de problématique du sens : un contexte, c'est-à-dire, où l'expérience esthétique est traversée par une

---

153 Dans C. Berner, *Au détour du sens,* Cerf, Paris 2007, et J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique ?,* cit., pp. 107-111. Le point essentiel pour notre étude se présente comme un prolongement de cette approche : non seulement il faut distinguer entre une « bonne » et une « mauvaise » compréhension dans des situations techniques ou ordinaires, en dissociant l'acte de comprendre de l'idée purement efficacité de la compréhension – nous comprenons aussi, et avant tout, lorsque nous faisons l'effort de comprendre (*ibid.,* pp. 101-107) –, mais il faut également envisager la possibilité d'être confronté à des situations radicalement critiques, dans lesquelles la compréhension reste précaire et l'effort d'interprétation « à la croisée du moral et du psychologique » (*ibid.,* p. 110) est explicitement mis à l'épreuve dans une dimension éthique, comme c'est le cas, par exemple, dans le cas d'une *performance.*

154 *Ibid.,* p. 115.

155 O. R. Scholz, *Compréhension, interprétation et herméneutique,* dans C. Berner et D. Thouard (dir.), *Sens et interprétation,* Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2008, pp. 67-80.

156 Une reproduction des deux happenings peut être visionnée sous forme de vidéo à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=o68sG69ADNA et https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU : dans le premier cas, il s'agit d'une interprétation par Cage lui-même de *Water Walk,* en 1960, lors de la célèbre émission télévisée *I've got a secret,* diffusée de 1952 à 2006. Dans le second cas, il s'agit d'une réédition de « 4 33 » par le Berliner Philharmoniker. Nous n'avons en effet pas trouvé de reproduction par Cage lui-même. Dans tous les cas, le premier Happening consiste en une sollicitation multimodale d'un piano, d'une bande magnétique et d'une autre série d'objets d'usage quotidien, dont une baignoire autour de laquelle Cage marche (d'où le nom *Water Walk).* Le second est une exécution de quatre minutes et trente-trois secondes de silence. La partition indique simplement « 1. Tacet » pour un ou plusieurs instruments.

remise en question de ses propres limites et, pour cette raison, d'une part maintient ses participants dans une condition « entre deux », et d'autre part les oblige également à une recherche continue du sens de ce moment, de la meilleure façon d'intervenir ou de ne pas intervenir dans celui-ci – en tout cas pour avoir fait preuve d'un effort adéquat dans sa compréhension. Avec les belles paroles de Michel :

> Tout comme la suspension du sens représente le pôle de réceptivité de l'herméneutique, la reconstruction du sens représente son pôle d'activité. Si elle n'a jamais assuré son succès, si elle peut être un processus interminable, l'interprétation ne peut devenir créatrice ou productive qu'à la condition d'une conquête du sens qui est en même temps une aventure.[157]

Or, face à cette synthèse, nous devons noter que, même si l'on parvient sans trop de difficulté à faire converger le caractère problématique de l'événement performatif vers l'expérience fondamentale de la compréhension herméneutique, certains doutes peuvent néanmoins surgir quant à ce moment tout aussi fondamental dans l'expérience herméneutique auquel Michel et d'autres font allusion par l'expression « reconstruction du sens » : c'est-à-dire le moment où l'on *s'engage* à rétablir le sens d'une situation donnée et qui, bien qu'il s'agisse d'une expérience courante face à l'ambiguïté quotidienne, semble beaucoup moins évident dans le contexte « betwixt and between » de *la performance,* où l'ambiguïté est maintenue de force et où, souvent, les participants semblent être appelés à une réaction plus impulsive que réfléchie et médiatisée.

a) Une critique a posteriori

Après avoir dégagé un terrain commun entre herméneutique et esthétique du performatif autour de la problématique du sens, on devrait reconnaitre une autre critique formulée par Fischer-Lichte à la tradition de pensée herméneutique : celle qui vise son caractère fondamentalement a posteriori. Dans *The Transformative Power of Performance* comme dans *Ästhetik des Performativen*, elle souligne que, dans une performance, la crise du sens ne se résout pas par un travail réflexif ou contemplatif, mais par une réaction émotionnelle immédiate ; toute tentative ultérieure de compréhension se traduit inévitablement par la production d'un texte autonome, éloigné de l'événement vécu. La compréhension herméneutique semble donc ignorer l'exigence *hic et nunc* d'une expérience fondée sur la participation corporelle et sur l'impact *sensible* de la performance.

Toutefois, une fois de plus l'identification de l'herméneutique à la seule textualisation ne tient que si l'on maintient une conception extensive et universaliste de l'interprétation. Or, une herméneutique recentrée sur la problématisation du sens ne coïncide pas nécessairement avec une traduction linguistique de l'événement : la « suspension » du sens est au contraire pleinement partageable avec l'expérience performative décrite par Fischer-Lichte. Ce qui la distingue n'est donc pas la suspension elle-même, mais la médiation réflexive qui caractérise l'acte herméneutique et qui suppose une reconstruction ultérieure du sens. Le cœur du débat se déplace ainsi : non plus l'opposition entre distance herméneutique et immersion performative, mais la différence entre une compréhension immédiate, émotionnelle, et une compréhension médiatisée, reconstructive.

Avant d'aborder frontalement ce point, une précision s'impose : en effet, nous semble que la critique adressée par Fischer-Lichte ne prend pas toujours en compte la condition de possibilité même de toute compréhension — condition qui vaut tout autant pour la performance que pour le texte. Toute compréhension, même émotionnelle,

[157] J. Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique ?,* cit., p. 169.

est guidée par un principe implicite d'équité interprétative : ce que Meier appelait au XVIIIe siècle le « principe d'équité herméneutique » et que Quine et Davidson ont reformulé en « principe de charité ». Ce principe invite l'interprète — ou plus largement l'agent— à présupposer du sens dans ce qu'il reçoit, à tenir pour légitime l'intention signifiante de l'autre tant que rien n'indique le contraire. Comme le résume Michel, être équitable signifie « partir du principe que ce qui est exprimé a un sens ».

Cette règle minimale éclaire aussi la réception performative. Pour qu'un spectateur puisse réellement entrer dans l'espace liminaire d'une performance, il doit adopter — au moins implicitement — cette présomption de sens : sans cela, il ne participerait pas, ne prêterait même pas attention à ce qui se joue. L'exemple de *Water Walk* de Cage l'illustre bien : En applaudissant face à une performance qui mime, en la parodiant, un concert classique, un public non spécialisé — surpris — adhère néanmoins à l'idée que l'événement est doté de sens et agit en conséquence (réactions, rires, applaudissements). Il accepte, même sans le formuler, la règle fondamentale qui permet à l'autopoïèse performative de se déployer.

Le principe d'équité permet ainsi d'imaginer une première convergence robuste entre herméneutique et esthétique du performatif : toutes deux reposent sur un engagement préalable envers une signification sensée de l'événement. La performance mobilise certes davantage la suspension du sens — jusqu'à risquer la rupture — mais elle n'échappe pas à la présomption de sens qui rend l'expérience possible. L'herméneutique, de son côté, doit être poussée dans ses retranchements : elle ne vise pas seulement la résolution d'ambiguïtés, mais aussi la capacité de demeurer productivement dans l'ambiguïté — en reconnaissant que « l'ininterprétable reste toujours une possibilité », comme limite interne de toute interprétation.

C'est précisément cette limite que met au jour l'événement performatif. Il oblige à élargir le modèle herméneutique, à reconnaître que la compréhension ne se réduit pas à un travail réflexif différé, et à admettre que certaines expériences esthétiques instaurent un sens qui ne peut être reconstitué qu'à partir d'une participation affective et corporelle. En même temps, l'esthétique du performatif doit reconnaître que même l'immédiateté émotionnelle repose sur une anticipation de sens. C'est à partir de cette double contrainte — ouverture à l'ambiguïté et présomption minimale de signification — que peut se jouer la confrontation décisive, dans la suite du chapitre, entre médiatisation herméneutique et compréhension immédiate dans le contexte performatif.

b) Rétablir le sens

Le modèle herméneutique de la compréhension que nous avons mobilisé jusqu'ici s'inscrit dans la continuité d'une tradition pour laquelle comprendre signifie toujours s'engager dans une expérience de médiation. Cependant, la tradition à laquelle nous nous référons — une herméneutique « restreinte » — maintient cette médiation tout en la dissociant d'une prétention universaliste. L'interprétation ne s'active que lorsque surgit un malentendu : elle implique toujours l'effort de « remplacer un signe par un autre signe ». L'ambiguïté correspond donc au moment où la chaîne de renvois qui articule notre expérience se suspend, et où une intelligibilité nouvelle doit être reconstruite. De nombreux exemples montrent bien comment une perturbation de la chaîne habituelle de références impose un travail réflexif de reconfiguration sémiotique. Reconnaître ce caractère médiatisé de la compréhension herméneutique constitue un point de départ essentiel. Mais cela ouvre aussi une question déterminante : existe-t-il plusieurs types de compréhension interprétative et, si oui, lesquels ? Par exemple, interpréter la *Fontaine* de Duchamp, ou une phrase ambiguë d'un ami, n'engage manifestement pas les mêmes

opérations. En même-temps, on devrait admettre que souvent l'esthétique du performatif critique un « modèle herméneutique » sans distinguer les variantes possibles de la reconstruction du sens. C'est pourquoi l'analyse de Richard Shusterman, dans *The Logic of Interpretation*, est particulièrement utile : elle distingue trois familles de modèles herméneutiques — descriptifs, prescriptifs, performatifs — qui recomposent différemment la chaîne de renvois rompue par l'ambiguïté.[158]

1. Modèles descriptifs : L'interprétation consiste ici à formuler des assertions évaluables selon des critères de vérité, de plausibilité ou de pertinence subjective. Reconstituer le sens revient à réinscrire l'objet ambigu dans une chaîne de renvois qui puisse être décrite adéquatement. De nombreuses théories essentialistes de l'art fonctionnent ainsi : dire que la Fontaine « est une œuvre d'art » implique de démontrer qu'elle possède des qualités susceptibles de fonder cette classification.
2. Modèles prescriptifs : L'interprétation est alors confiée à une tradition ou à une communauté compétente. Le sens d'un objet ambigu est établi par ce que les experts disent qu'il doit être — « X doit être vu comme Y ». C'est la logique mise en valeur par Danto : la Fontaine n'est pas « vraie » ou « fausse » en tant qu'œuvre d'art, elle l'est parce qu'un monde de l'art (critiques, artistes, institutions) l'a instituée comme telle. Le renvoi est ici reconstruit non par adéquation descriptive, mais par inscription dans un réseau normatif.
3. Modèles performatifs : La reconstruction du sens advient par l'exécution d'une performance : interpréter, c'est recréer l'objet interprété. La résolution de l'ambiguïté ne dépend ni d'une vérité ni d'une norme, mais de l'efficacité de la performance, de sa capacité à convaincre le public *hic et nunc*. Le « voir comme » métaphorique et narratif chez Ricœur, ou l'interprétation d'un passage musical ou théâtral problématique, illustrent ce modèle : chaque exécution génère une configuration sensée singulière. L'interprétation performative ne réinsère pas seulement l'objet dans une chaîne de renvois : elle produit cette chaîne à travers l'acte même d'interpréter.

Avec ces distinctions en main, une conclusion provisoire s'impose : les deux premiers modèles — descriptif et prescriptif — restent dominés par un renvoi second, un moment effectivement réflexif qui intervient après le surgissement d'une ambiguïté du sens. Ils sont donc surtout ceux que l'esthétique du performatif récuse. Bien que possibles, telles opérations appartiennent à un « après-coup » de la performance et non à sa compréhension proprement dite.

Or, même le modèle d'interprétation performative semble d'abord reconduire une médiation réflexive : toute interprétation concertiste ou théâtrale présuppose un travail préparatoire, un choix entre plusieurs solutions. Ne serions-nous donc jamais capables d'un type de compréhension interprétative non médiatisé ?

C'est ici que la confrontation avec l'esthétique du performatif ouvre une piste nouvelle : peut-être la compréhension du caractère performatif d'une performance ne s'accomplit-elle pas sous la forme d'une médiation ultérieure, mais dans l'événement lui-même. Peut-être certains cas-limites montrent-ils la possibilité d'une compréhension « en acte », qui ne résout pas l'ambiguïté mais en fait le lieu même de la signification.

Autrement dit : l'expérience performative pourrait révéler la possibilité d'une compréhension interprétative qui n'attend pas l'après-coup pour se constituer. Et c'est précisément ce point qu'il s'agira désormais d'explorer.

---

[158] R. Schustermann, « *The logic of interpretation* », *Philosophical Quarterly* 28 (113) (1979), p. 310-324.

c) Herméneutique performative et performance

En effet, l'analyse de Fischer-Lichte montre que sortir de la situation liminale propre aux performances — ce « betwixt and between » où les cadres ordinaires du sens vacillent — ne consiste ni à accumuler davantage d'informations ni à mobiliser une compétence savante, mais à « suivre l'impulsion à l'action ». La résolution de l'ambiguïté ne relève pas d'une médiation réflexive a posteriori mais d'un geste inscrit dans l'événement même, dans son *hic et nunc*.

Pourtant, même en intégrant cette dimension performative dans un modèle herméneutique, la performance résiste : elle met en crise le postulat herméneutique selon lequel toute compréhension serait médiatisée, réflexive, et toujours postérieure à la rupture de sens. La critique de Fischer-Lichte rappelle qu'une performance ne se laisse pas assimiler à un spectacle classique ni à un texte à déchiffrer : elle ne propose pas d'emblée un matériau déjà sémiotisé à réorienter. La résolution de l'ambiguïté ne passe pas par une réinscription dans une chaîne de renvois, mais par une intervention depuis l'intérieur de l'événement.

Cette résistance rejoint peut-être les analyses de Shusterman : « sous l'interprétation »,[159] il existe une sphère d'expérience infra- ou pré-interprétative, affective, somatique, qui échappe aux schèmes herméneutiques. La performance, dans cette perspective, peut être comprise comme un lieu où cette dimension s'exprime de manière spécifique : elle produit du sens non par renvoi, mais par immanence incarnée. Comprendre un événement perormatif, ce n'est pas le traduire en renvois, mais reconnaître cet excédent par rapport à l'interprétation.

Toutefois, il serait insuffisant de conclure que la performance est pure précompréhension. Car si les réactions corporelles et affectives dominent, elles ne se réduisent ni à des automatismes ni à un déterminisme comportemental. Elles manifestent plutôt un noyau d'interprétation germinale : même dans l'urgence d'une performance extrême — comme *Rhythm 0* — les participants évaluent implicitement ce qui est « adéquat », ce qui mettrait fin à la performance, ce qui serait irresponsable ou dangereux. Ce discernement fait déjà signe vers une première articulation du sens, bien que non encore médiatisée, non encore réfléchie : une forme minimale, précaire, mais réelle, d'interprétation.

Autrement dit, il s'agit de reconnaitre que l'ambiguïté du sens qui est en jeu est spécifique : ce n'est pas celle du sens déjà constitué, mais celle de la possibilité même pour l'expérience de devenir signe. Une performance rend problématique l'institution du signe elle-même ; elle met en scène un moment où la sémiotisation est encore incertaine, fragile, exposée à l'absurde. Le modèle autoréférentiel de Fischer-Lichte traduit précisément cette dynamique : la performance exhibe le point où le signe s'instaure.

Cela ouvre un espace herméneutique nouveau. Car si la performance empêche le déplacement de la compréhension vers un après-coup, elle ouvre en même temps la possibilité d'une herméneutique du surgissement, où ce qui n'est pas interprétable devient le point de départ d'une interprétation germinale. L'interprétation descend alors de ce qui est « sous l'interprétation », selon la formule de Shusterman : il existe une continuité entre la dimension affective non construite et les premières tentatives de donner sens.

Loin de réduire ce passage à un dualisme « réaction immédiate vs interprétation discursive », il faut donc reconnaître un tier : une zone frontière où l'expérience est encore problématique, mais déjà partageable, transmissible, rendue

[159] R. Schustermann, *Sous L'interprétation*, Eclat, Paris 1994.

publiquement signifiante. C'est là que se constitue une première forme de signe — et donc la condition de possibilité de toute compréhension ultérieure.
Dans cette perspective, une véritable herméneutique de l'événement performatif implique une articulation entre ce que Schustermann appelle « somaesthétique » et ce que on a appelle jusqu'à présent « herméneutique » : non pas une discipline nouvelle, mais la reconnaissance que les premières réponses corporelles à une situation ambiguë peuvent elles aussi faire l'objet d'une structuration de sens. L'interprétation performative permet alors de penser l'interprétation comme action — une praxis qui maintient la problématicité ouverte tout en la rendant communicable.

Ainsi, les réactions corporelles sollicitée par *Rhythm 0*, malgré leur évident caractère impulsif, sont traversées par un discernement qui fonde leur potentiel interprétatif. Ce discernement inaugure la possibilité d'une compréhension incarnée, qui n'est ni un pur réflexe somatique ni une élaboration réflexive complète, mais un premier mouvement de mise en sens. En définitive, la performance offre un terrain privilégié pour penser une compréhension interprétative non-médiatisée, non réflexive, mais néanmoins orientée vers le sens : un espace où le signe se constitue, où l'ambiguïté se transforme en communication possible. Ce modèle permet de réunir corps et réflexion, immédiateté et critique, événement et discours. L'expérience performative, tout en restant irréductible dans son déroulement, peut devenir un objet de compréhension commune précisément parce qu'elle met en crise — et révèle — la transition entre expérience et signe, entre vie et interprétation.

CONCLUSION
LE GESTE

Peut-on se risquer à écrire sur une pièce de théâtre quand on a été blessé par elle ? Oui, blessé.[160]

La conclusion de ce travail ne consistera pas seulement en une récapitulation, mais plutôt en une relance. L'attribution légitime de la catégorie « performatif » pour parler d'une esthétique ricœurienne a en effet déjà été récapitulée au cours des trois premiers chapitres (cf. en particulier *supra* §3.3.3) et largement débattue dans le quatrième et le cinquième. Elle a montré la présence de lieux où la réflexion ricœurienne s'attarde, avant de s'inscrire dans son horizon linguistique et référentiel bien connu, sur des questions à caractère spécifiquement esthétique : l'expérience du « voir comme » métaphorique, l'élaboration d'une théorie de la *mimésis* narrative et la thématisation de la dimension expressive et performative de l'expérience. Tous ces aspects, comme nous l'avons vu, renvoient à la problématique propre à une interrogation esthétique-herméneutique, lorsqu'elle cherche à concilier la « diction » du caractère singulier de l'expérience et, en même temps, sa validité intersubjective, trouvant « dans la métaphoricité du langage symbolique leur horizon expressif le plus correct, c'est-à-dire le plus justifié au niveau de l'ontologie » , pour reprendre les belles paroles de Roberto Diodato sur la nature du discours esthétique.[161]

Dès le premier chapitre, nous suivions ainsi comment une question esthétique dans l'œuvre de Ricœur ne pouvait que décliner de manière particulière l'instance fondamentale d'une esthétique narrative-sémiotique : méditer, c'est-à-dire, sur l'aspect communicatif de l'expérience esthétique, en réfléchissant sur la nature sémiotique de l'œuvre d'art et de son expérience, sur son aspect proprement intentionnel – son *s'adresser à...* – et, enfin, surtout, sur la question bien plus radicale qui interroge l'institution même de quelque chose *comme signe*.

C'est précisément sur ce point que nous avons conclu notre analyse, en formulant une hypothèse de rapprochement entre une modalité de compréhension herméneutique – traditionnellement plus sensible à la question du signe – et les instances défendues par une esthétique du performatif, traditionnellement hostiles à un style de compréhension herméneutique – suspensif, médiatisé et réflexif – mais précieux pour cadrer les traits d'une question esthétique ricœurienne. Nous aimerions donc consacrer les dernières lignes de ce travail à cette conclusion spécifique, en proposant – comme c'est souvent le cas dans les travaux philosophiques – non pas tant une conclusion, mais plutôt une *base solide* pour pouvoir rouvrir un débat que l'on croyait déjà clos.

La tension explicite qui traversait notre dernier chapitre jouait en effet entièrement sur la possibilité de faire converger deux expériences de compréhension apparemment aux antipodes. D'une part, nous insistions sur l'existence d'un mode de compréhension basé sur une suspension, une médiation et une réflexion du sens, dont Ricœur restait certainement l'un des principaux représentants ; d'autre part, nous insistions sur l'existence d'un

[160] P. Ricœur, « Réflexions sur "Le diable et le bon dieu" », dans Esprit, 184 (27), (1951), pp. 711-719.
[161] R. Diodato, *Logos estetico,* Morcelliana, Brescia 2012, p. 184.

paradigme de compréhension proprement performatif, basé sur l'immédiateté et la spontanéité, dont nous prenions comme exemple l'élaboration donnée par Fischer-Lichte dans son *Ästhetik des Performativen.*

Une convergence nous semblait donc souhaitable non seulement en général, comme tentative de dialogue entre deux modèles qui continuent chacun à conserver leur légitimité, mais aussi en particulier : cette convergence avait en effet nourri la possibilité de retrouver quelque chose comme une esthétique de la page ricœurienne, articulée autour d'une méditation sur le caractère productif de l'expérience artistique et sur la pleine légitimité d'une compréhension a posteriori de l'événement performatif, certes différente de sa structuration *hic et nunc,* mais tout aussi nécessaire à son cadrage. De manière tout à fait inconsciente, Ricœur mettait en pratique ce type de compréhension en 1951, en écrivant la critique théâtrale au *Le Diable et le Bon Dieu* de Sartre, critique dont nous avons tiré la citation en exergue. La réponse à cette question – peut-on écrire sur le théâtre même lorsque nous en sommes blessés ? – était en effet radicalement positive pour Ricœur. Être « blessé » par une représentation théâtrale n'empêche pas de pouvoir la reprendre par la suite, même si elle prend alors « un autre sens », lié à sa nouvelle médiation et à sa réflexion.[162]

À la lumière de cela, le point sur lequel il nous semble décisif de conclure devient alors une reprise radicale de cette possibilité de convergence. En effet, nous avons déjà beaucoup insisté, dans le dernier chapitre (cf. en particulier *supra* §5.3.4.3), sur la proposition d'une herméneutique adaptée aux exigences mises en avant par le modèle de compréhension propre à une esthétique du performatif. Nous sommes partis de Ricœur, en évaluant positivement l'exigence méthodologique de sa démarche, pour dépasser les limites liées à une approche trop ancrée dans une herméneutique de la textualité et du double sens. On concluait cependant en évoquant une modalité de compréhension proprement interprétative qui ne partageait pas le caractère médiat et réflexif lié à la traduction de l'événement en quelque chose d'analogue à un texte : on faisait allusion, en d'autres termes, à une compréhension capable de répondre à la problématique du sens mise en évidence par l'événement performatif, tout en lui restant immanente. Plus encore, il insistait sur le fait que cette problématique du sens n'était pas une problématique quelconque, mais celle qui concernait l'établissement de quelque chose *comme signe.* Résoudre la situation « betwixt and between », la comprendre, consistait donc avant tout à s'y trouver, en thématisant le fait qu'elle ne renvoyait pas à l'extérieur d'elle-même, mais qu'à un certain moment *elle pouvait* le faire et, pour cette raison, elle ouvrait une série de possibilités d'intervention sur sa propre scène. Il était donc suggéré que l'interprétation, dans ce contexte, était avant tout une *action appropriée* dans laquelle il n'y avait pas en jeu une problématique du sens quelconque, mais celle de l'établissement même d'une signification pour l'événement : la première apparition d'une structure sémiotique qui, par la suite, aurait peut-être distingué de manière trop a-problématique entre une signification et un signifiant de l'événement performatif.

À la fin de ce parcours, nous serions cependant plus à un nouveau départ qu'à une conclusion et, certainement, au point décisif : à quelle expérience ferions-nous en effet plus concrètement allusion lorsque nous parlons d'un modèle compréhensif non médiatisé et non réflexif, mais tout aussi capable de faire face à une problématique du sens de l'expérience, sinon *à la problématique du sens de l'expérience par excellence* – sa *capacité* à se constituer comme renvoi, comme signe ?

---

[162] P. Ricœur, « Réflexions sur « Le diable et le bon dieu » », cit., p. 711.

Il existe une piste très prometteuse qui nous permet d'approfondir le modèle herméneutique esquissé ci-dessus et d'isoler, dans ce que nous pouvons appeler la compréhension de l'événement performatif, un moment véritablement interprétatif : c'est le moment où la spontanéité de la réaction, basée sur des mécanismes psychophysiologiques innés ou acquis, devient elle-même *un geste*. Cette piste de réflexion n'est certainement pas la seule, mais elle pourrait certainement être celle sur laquelle convergent bon nombre des idées fournies dans notre travail de recherche et, surtout, dans sa partie finale. Il ne fait en effet aucun doute que le moment où le sens s'instaure, où un signe devient possible sur la scène performative, est au fond un moment gestuel. Mazzocut-Mis l'avait déjà remarqué dans sa longue analyse consacrée à la notion de « geste » et de « pantomime » dans le théâtre français du XVIIIe siècle. Le geste était l'établissement d'un sens qui n'avait rien à voir avec une expression spontanée et immédiate, mais plutôt avec « l'utilisation d'un langage qui a ses propres règles et qui doit non seulement être « ressenti » (car intraduisible), mais aussi contrôlé et maîtrisé par l'acteur ».[163] Il nous rapprochait, poursuivait Mazzocut-Mis, du langage des enfants ou des muets : naturel, mais codifié.[164] À nos yeux, cette expérience peut donc devenir l'expérience fondamentale pour penser l'établissement du signe comme structure de signification : dans le geste, on donne en effet un sens à la fois immanent à la scène, mais potentiellement capable de renvoi ; capable, c'est-à-dire, de nous apparaître simultanément dans son expressivité spontanée et dans sa problématisation ultérieure. Reconnaître l'existence de quelque chose comme un geste permettait donc de répondre affirmativement à la question posée en exergue, en reconnaissant à la fois les différences mutuelles d'expérience et leur continuité : oui, on pouvait décidément écrire sur le théâtre même si nous en avions été blessés, car les gestes scéniques y instituent un sens dont nous pouvons penser une reprise sémiotique ultérieure.

Le contexte performatif d'un *happening* ou d'une *performance* nous oblige cependant peut-être à aller au-delà de cette remarque, pourtant importante. Dans ces contextes, en effet, ce sont souvent des actions banales répétées qui sont thématiques, ainsi que des matériaux simples sollicités à plusieurs reprises. Celles-ci, pour ainsi dire, ne sont pas dans l'espace comme pourrait le faire une expression de joie ou de colère sur une scène de théâtre, mais *s'imposent progressivement :* elles *deviennent geste* dans leur répétition, dans leur capacité à attirer l'attention sur elles, échappant à la précompréhension qui régirait autrement leur occurrence dans d'autres contextes plus ordinaires.

Et c'est précisément par une méditation autour de cette expérience qu'il nous semble le plus approprié de conclure, à la fin des nombreuses pages de cet ouvrage : le *devenir* geste. Le *devenir* geste de ce qui, autrement, resterait dans l'ordre du pré-compris, c'est en effet précisément avoir le privilège, dans le contexte suspendu du *happening* ou de la performance, de pouvoir atteindre ce moment où le sens de l'expérience s'est formé pour la première fois. Ce moment où elle n'était pas donnée pour acquise et où elle s'est néanmoins instituée : ce moment, c'est-à-dire celui où ce que nous vivons apparaît à la fois comme une simple réaction physiologique ou une action habituelle, et comme chargé de sens : un sens autre que celui qui se vérifie à ce moment-là, tout en lui restant immanent. Pour reprendre les belles paroles de Fischer-Lichte, cela apparaît comme une structure signifiante dans laquelle ce qui est produit est *la matérialité même de l'événement :* le corps *en tant que* corps, le sang *en tant que* sang, le son *en tant que* son.

---

163 M. Mazzocut-Mis, « Gesto e pantomima. Azione e rappresentazione nel Settecento francese », dans *Acting Archives Review,* 3 (2), (2013), pp. 1-52, en particulier p. 30.
164 *Ibid.,* p. 31.

À ce stade, nous nous souvenons des nombreuses réflexions que Carlo Sini a consacrées au thème du geste et de la gestuelle : il serait impossible de toutes les passer en revue. Il est toutefois possible d'en retenir quelques points que nous estimons essentiels pour conclure notre discours, en développant davantage ce qui a été dit jusqu'à présent. Dès le début des années '90, en effet, le philosophe italien a structuré certaines intuitions fondamentales autour du thème du geste, en suivant essentiellement deux axes de recherche.

Tout d'abord, soulignait Sini, l'émergence d'un sens était en fait une question de gestuelle. Le geste était « une ouverture, une prise de distance [...] pour laquelle il y a quelque chose à faire, c'est-à-dire qu'il faut répondre et correspondre à ce qui se passe ».[165] À travers toute une tradition qui lui vient de l'étude du pragmatisme américain – Peirce et surtout Mead –, Sini souligne que le geste « est l'articulation originelle » du sens : une oscillation entre venir *de* et se diriger *vers,* d'où naîtra alors quelque chose comme un soi et un autre, un sujet et un objet et toutes les oppositions fondamentales dont se compose la signification. Le point d'articulation entre cette communication gestuelle et l'émergence d'un sens proprement objectif, comme on le sait, aurait ensuite été retrouvé par le philosophe dans le geste fondamental de la « voix » : celle-ci partagerait en effet un enracinement essentiel dans l'univers gestuel originel. Ainsi, le cri de l'enfant serait avant tout un geste parmi les gestes, comme tendre la main ou ouvrir les yeux. D'autre part, il porterait cependant en lui une fonction objectivante. La voix, par nature, devient un geste « pour tous » : « elle s'élève au-dessus des émetteurs et rebondit en eux »,[166] préparant les conditions pour l'émergence d'un langage codifié, d'une compréhension de « ceci » et « cela ». Nous ne nous intéressons pas ici à l'évolution de ces intuitions, ni à retracer toutes les caractéristiques que Sini attribue à la gestuelle vocale et à la gestuelle générale, ni même à leur genèse dans le comportement animal.

En effet, – et c'est le deuxième ordre d'idées que nous aimerions brièvement retracer ici – Sini entremêle ces réflexions de nature généalogique avec une conviction plus fondamentale. Le point le plus important pour la réflexion du philosophe ne semble en effet pas être en soi de retracer ce chemin vers l'origine : du geste au sens, du particulier au général, du sujet à l'objet, etc. Il s'agirait plutôt de réaffirmer que ces oppositions dyadiques sont, en réalité, illusoires. Elles le sont parce qu'elles ne peuvent structurellement pas thématiser le fait qu'elles ne surgissent que du point de vue d'une signification *déjà constituée.* Dès *Il simbolo e l'uomo,* Sini avait bien compris ce point, préparant de manière plus analytique le chemin qu'il parcourra de manière synthétique dans *Gli abiti, le pratiche, i saperi* : pour paraphraser, nous devrions en effet dire que nous ne pouvons pas vraiment dire ce qu'est le geste, mais nous pouvons dire *ce que l'univers de nos significations dit que le geste est.*[167] Il n'y a donc pas de réflexion ou de moment où nous pouvons dire « voilà, le geste est devenu une signification publique et reconnaissable », mais nous pouvons toujours nous rappeler l'existence d'une pratique, au sein de l'univers des significations « déjà données », qui nous amène à nous interroger sur leur apparition : la philosophie. Constituant et constitué ne seraient donc pas une opposition absolue, mais une opposition donnée à l'intérieur de ce qui est déjà constitué – notre façon de nous comprendre, d'utiliser les mots, etc.

En réalité, bien que suggestif, il ne s'agit pas ici de retracer ce deuxième ordre de réflexions, ni de suivre les développements connus vers ce que Sini lui-même a défini comme une « pensée des pratiques ». Nous soulignerons

165 C. Sini, *Gli abiti, le pratiche, i saperi,* Jaca Book, Milan 2003, p. 20.
166 *Ibid.,* p. 33.
167 C. Sini, *Il simbolo e l'uomo,* Egea, Milan 1991, p. 173.

cependant que cet ordre de réflexions peut avoir un impact décisif pour conclure le présent travail de recherche, en le relançant.

Tout d'abord, pour une raison somme toute banale : une réflexion sur le geste ainsi formulée pourrait constituer un excellent moyen de compléter l'approche ricœurien que nous avons suivie dans les quatre premiers chapitres de ce travail. Partageant la même formation phénoménologique, ainsi qu'un intérêt commun d'abord sémiotique puis herméneutique, les réflexions des deux philosophes pourraient à juste titre être qualifiées de complémentaires : la perspective génétique de Sini, centrée sur la pratique de l'émergence du sens, viendrait compléter celle de Ricœur, qui le conçoit comme déjà toujours textualisé et codifié. Cette dernière pourrait en revanche éclairer davantage les analyses de la première par rapport à ce qu'elle entend comme déjà constitué.

Deuxièmement, ces considérations sur la gestuelle apporteraient également un éclairage important à notre réflexion sur l'esthétique ricœurienne, qui s'attache à mettre en lumière les aspects de la spéculation de Ricœur dans lesquels le sens se laisse saisir à l'instant qui précède sa fixation dans une référence : où, pourrions-nous dire, nous pourrions peut-être encore percevoir quelque chose de cette communicativité gestuelle objectivable dans l'univers actuel des significations.

À côté de ce premier ordre de considérations, il en existe cependant un autre, lié au premier, sur lequel nous souhaitons nous attarder plus longuement. La description du geste évoquée par Sini est en effet une description particulière qui, à y regarder de plus près, ne semble communiquer que partiellement avec ce que nous entendions au début de cette conclusion. Le geste scénique, auquel nous faisions allusion au début, est un geste qui vit *dans* et d'un espace codifié ou, comme dans le cas de la performance*,* d'un espace qui, à un certain moment, est codifié : c'est un geste qui se produit sur la scène théâtrale, tout comme dans le lieu où se déroule la *performance* ou *le happening.* Il ne semble certainement pas s'agir de ce geste, à la saveur presque transcendantale, que Sini imagine à l'origine de la communication humaine, reprenant et corrigeant toute une tradition de pensée évolutionniste qui, depuis Darwin, s'entremêle avec les réflexions du pragmatisme américain. Il ne semble pas s'agir de ce geste car il reste invisible dans la réflexion de Sini : un geste qui, précisément parce qu'il a toujours été produit dans un univers de significations, ne peut être désigné directement, mais seulement comme un manque : comme l'*autre* par rapport à la signification. Au contraire, le geste de l'événement performatif est un geste que nous pouvons désigner directement et avec lequel, pour le comprendre, nous devons entrer directement en relation.

Néanmoins, il nous semble que les deux expériences différentes du geste peuvent s'éclairer mutuellement, nous offrant ainsi un terrain fertile sur lequel esquisser le type d'interprétation performative auquel nous avons fait allusion à la fin du dernier chapitre : moment préparatoire à une interprétation réfléchie et médiatisée que, pour paraphraser Mazzocut-Mis, nous pourrions définir en termes très généraux comme la remise en question d'« un sens qui, dans le silence de la parole ou même en contraste avec la parole elle-même, se forme à travers la signification de la posture, de la démarche, du visage et du regard »[168] – en somme, du geste.

Le point central du discours de Sini est en effet que le geste, originel, est en réalité depuis toujours perdu. C'est quelque chose que nous *pensons* et *disons*, voire quelque chose en quoi *nous croyons* ; mais c'est précisément pour cette raison que c'est quelque chose que nous construisons a posteriori, à partir de nos façons d'aborder les significations

168 M. Mazzocut-Mis, « Gesto e pantomima. Azione e rappresentazione nel Settecento francese », cit., p. 2 ; avec référence à D. Barnett, *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting,* C. Winter, Heidelberg 1987.

actuelles et, plus généralement, d'aborder les choses du monde. De ce point de vue, le geste performatif, celui qui se donne sur scène ou qui s'impose dans le déroulement de la performance*,* ne fait donc pas exception. Il apparaît comme l'une des manières d'agir de l'Occident et, plus précisément, comme une forme artistique plus ou moins institutionnelle. En effet, même lorsque le performeur ou, plus généralement, un artiste expérimente avec nos catégories habituelles de compréhension, le geste performatif se retrouve déjà classé dans le sens du constitué : par exemple, dans une série de significations qui structurent ce que nous savons de l'art, de l'éthique, de l'espace. En ce sens, le discours de Sini serait donc instructif car il nous rappellerait qu'au fond, à un éventuel principe esthétique, même dans sa déclinaison performative, on ne peut attribuer l'importance propre à un fondement, à un principe premier et fondateur. En effet, ce principe premier, s'il existe, serait quelque chose qui se pose après – à partir de l'horizon *actuel* de la signification –, à partir de ce qui est déjà constitué. Le reste ne serait que « bavardage sur le non-fondement ».[169]

Néanmoins, nous devons reconnaître que la thématisation de quelque chose comme un *geste* performatif semble avoir une prétention plus grande que celle de simplement remettre en question nos catégories habituelles de compréhension.

Nous l'avons donc dit dans le dernier chapitre et nous pouvons maintenant l'appliquer à cette conclusion sur la valeur de la question du geste pour notre recherche : l'événement performatif a en effet la prétention d'imiter ce moment où quelque chose est institué *comme geste, devenant ainsi significatif*. Si nous voulons, en utilisant la terminologie de Sini, nous pourrions en effet dire qu'un événement performatif serait une pratique (même discrètement codifiée) qui veut nier son caractère a posteriori – en nous donnant l'illusion d'y parvenir effectivement à l'origine de l'institutionnalisation du sens. Il y a en effet une fiction dans la reconnaissance de quelque chose comme performatif, un « enchantement » pour reprendre les termes de Fischer-Lichte ; mais une fiction-enchantement qui nous permet d'oublier, l'espace d'un instant, que ce à quoi nous participons est néanmoins le produit de notre façon d'être au monde, de significations qui se sont déjà constituées et qui nous constituent ; une fiction-enchantement qui nous permet d'imiter cette origine, ce moment où le geste a pris du sens.

Et en effet, ce qui se passe sur la scène performative, c'est que, contrairement et bien plus que ce qui se passe sur la scène théâtrale, nous sommes amenés à voir les choses ordinaires *comme des gestes*. La répétition continue de l'action, ainsi que sa prolongation ou son intensification (et en général tout ce que fait *l'interprète* pour nous amener dans une situation « entre deux ») a pour résultat d'imposer les éléments de la scène non pas comme une action ordinaire pré-comprise, mais comme *un geste,* dont nous n'avons fait que souligner le caractère radicalement problématique tout au long du dernier chapitre. Nous pouvons donc ajouter maintenant : geste, qui se situe à mi-chemin entre ce que Sini entend comme une « réponse et correspondance » originelles et l'univers des significations instituées, « système conventionnel de signes qui ont perdu tout rapport visible avec la « chair » des graphèmes corporels et des gestes primaires ».[170] Un geste à mi-chemin qui, cependant, ne coïncide en rien avec les réflexions que le philosophe milanais consacrait à la gestuelle « vocale », passeuse de la corporéité à la signification. Un geste à mi-chemin qui *tente* plutôt d'*imiter* cette institution originelle et problématique du sens, dans laquelle ce qui est là sur scène – ordinaire et pré-compris – en indiquant seulement lui-même instille le doute qu'au fond, à ce moment-

169 C. Sini, *Il simbolo e l'uomo,* cit. p. 176.
170 C. Sini, *Gli abiti, le pratiche, i saperi,* cit., p. 41.

là, on indique aussi *autre chose,* un excédent – c'est-à-dire le *devenir* geste. En ce sens, nous aimerions donc relancer les analyses sur le geste, en les suspendant à mi-chemin entre une argumentation de type théorique-génétique (*à la* Sini) et celles qui ont dès le départ concerné notre recherche, de nature esthétique.

Mais ce n'est pas tout : il nous semble en effet qu'il existe au moins un deuxième point qui nous permet d'affiner notre conclusion, car l'idée d'un « *faire* du geste » dans le contexte performatif pourrait également être interprétée différemment de ce que nous avons fait jusqu'à présent, c'est-à-dire d'une manière qui attribue un rôle essentiel non seulement à celui qui commence le geste, mais aussi à celui qui le reçoit et le comprend.

C'est en ce sens, en effet, que nous estimions légitime de parler d'*interprétation* dans le contexte performatif. Notamment, c'est dans la diversité de ces réactions qu'il nous semblait possible de penser quelque chose comme une interprétation performative : une réponse corporelle qui serait considérée comme la plus *appropriée pour supporter ou conclure la situation « betwixt and between ».* Immergés dans celle-ci, nous sommes en effet appelés à réagir, mais ensuite, lors de l'analyse, à réfléchir également au fait que deux choses se produisent en réalité dans cette réaction : la première est évidemment une sollicitation de réactions spontanées et acquises, la seconde est l'intervention elle-même suscitée par ces réactions, où une compréhension interprétative peut s'enraciner.

Le point qu'il est donc essentiel de souligner maintenant est précisément que le terrain sur lequel réfléchir aux contours de quelque chose comme une interprétation performative n'est pas simplement celui qui interroge la diversification des réactions corporelles, ni celui qui se concentre sur ce que fait l'interprète, mais celui *où la réaction même du spectateur peut se transformer en geste*. C'est à ce moment-là que nous pouvons réellement nous bercer de l'illusion de revenir à cet instant où le jeu muet des « réponses et correspondances » se transforme en *autre* chose, en signification objectivable. C'est à ce moment-là, en outre, que nous pourrons alors penser à quelque chose comme une interprétation performative, en nous appuyant sur son caractère problématique.

Tout en s'appuyant sur la réflexion de Sini, il s'agit alors de voir que cette possibilité de refaire le geste de l'ordinaire sur la scène performative indique un autre terrain pour parler du passage du geste au sens, différent du terrain philosophique, mais de nature tout aussi interprétative. Un terrain où nous sommes appelés à répondre à l'ambiguïté de sens générée par la situation « betwixt and between » et où nous sommes ramenés à une *possibilité* de réaction qui exige une certaine universalité : l'intention de résoudre ou de maintenir cette situation *de la manière la plus appropriée possible*.

En d'autres termes, nous serions confrontés à un terrain où ce qui est précompris est radicalement remis en question, nous obligeant à remonter à la capacité même *de l'événement à devenir significatif*. Seulement, cette fois-ci, il ne s'agit pas d'évaluer cette capacité à devenir significatif en réfléchissant à ce que fait l'artiste et, en définitive, à travers un paradigme profondément visuel : voir un acteur expressif ou un bon interprète ; mais il s'agit d'évaluer cette capacité à se rendre significatif à travers le paradigme du *faire :* accomplir nous-mêmes une action adaptée à ce qui se passe sur scène, en interpréter l'ambiguïté du sens et voir qu'elle offre la possibilité d'indiquer la possibilité d'*un geste* de nos actions et, en lui, de son altérité : l'annonce d'un sens.

Au fond, il ne nous semble donc pas absurde d'associer à cette conclusion esthétique et théorique ce qu'Antonin Artaud osait déjà dire dans son célèbre *ouvrage Le Théâtre et son double*, lorsqu'il parlait du fait que « toute effigie authentique a une ombre qui constitue son « double » » et que « l'art cesse d'avoir de l'importance à partir du moment où le sculpteur, en modelant, pense avoir libéré une sorte d'ombre dont l'existence va troubler son repos

».[171] En effet, ce n'est pas « s'attarder sur la forme artistique » qui doit être au cœur de l'expérience esthétique, mais son « noyau fragile et agité, insaisissable aux formes »,[172] et reproductible – ajoutons-nous maintenant – sur la scène performative grâce à ce mouvement interprétatif particulier qui l'accompagne.

En outre, il ne serait pas risqué de dire que c'est précisément ici, dans cette illusion de participation au moment germinal du sens, que réside peut-être le sens même d'une recherche d'*herméneutique-esthétique*, qui fait de l'institution du geste l'un de ses noyaux fondateurs : une recherche, c'est-à-dire, qui évite de résoudre les questions concernant la naissance du sens au niveau d'une spéculation théorique, préférant les aborder de manière paradoxale. Et en effet, nous serions précisément confrontés à un paradoxe dans la mesure où cette recherche entendrait poser la question du geste et de l'émergence du sens en respectant avant tout sa nature conceptuelle et spéculative – elle produit un savoir par concepts et spéculations – mais aussi en se rappelant qu'elle ne pourra jamais le faire ni directement, ni à partir de cet horizon conceptuel et spéculatif lui-même. Elle sera plutôt appelée à imiter son résultat théorique le plus fécond : l'indication d'un autre que soi – la *performance* et, plus généralement, l'art – où la question du geste ne peut être sublimée conceptuellement, mais seulement expérimentée : expérimentée mais, précisément pour cette raison, expérimentée dans la possibilité d'indiquer *autrement,* de *fonder* ce que nous appellerons ensuite réflexion et spéculation, éventuellement l'écriture de quelque chose dont « nous avons été blessés ».

[171] A. Artaud, *Le théâtre et son double,* dans, *Le théâtre et son double,* Gallimard, Paris, pp. 125-254, en particulier p. 131.
[172] *Ibid.,* p. 133.

Bibliografia – Bibliographie

La bibliografia qui raccolta viene divisa nella maniera seguente, nella speranza di renderne più agevole la consultazione al lettore.
Prima vengono elencate le opere edite di Paul Ricœur («Opere di Paul Ricœur»), seguite dai suoi manoscritti inediti («Testi inediti»): in parentesi quadra si trova l'anno di apparizione originaria dei testi. Successivamente viene fornito l'elenco di opere riguardanti la diretta discussione critica della produzione autoriale («Opere su Paul Ricœur»). Infine, viene proposto l'elenco di ulteriori studi critici citati nel testo, divisi per capitolo e, dunque, area tematica («Ulteriore bibliografia»). In quest'ultima sezione, qualora la medesima opera comparisse in due capitoli differenti viene riportata due volte anche nelle sezioni bibliografiche apposite. Ove è stato possibile, anche in tutti questi casi è indicato fra parentesi quadra l'anno di prima pubblicazione dell'opera citata.
In ogni caso, la bibliografia qui presentata è in versione italiana. Nondimeno, si è fornito nel testo francese il riferimento ai testi originali in nota, al fine di assicurarne quanta più coerenza e autonomia possibile.

La bibliographie réunie ici est organisée de la manière suivante, dans le but d'en faciliter la consultation par le lecteur. Sont d'abord répertoriées les œuvres publiées de Paul Ricœur (« Œuvres de Paul Ricœur »), suivies de ses manuscrits inédits (« Textes inédits ») ; l'année de la première parution y est indiquée entre crochets. Vient ensuite la liste des travaux consacrés à la discussion critique directe de sa production philosophique (« Ouvrages sur Paul Ricœur »). Enfin, sont recensées les études critiques complémentaires citées dans le corps du texte, réparties par chapitre et, par conséquent, par aire thématique (« Bibliographie complémentaire »). Dans cette dernière section, lorsqu'un même ouvrage est mobilisé dans plusieurs chapitres, il est mentionné à chaque fois dans les sections bibliographiques correspondantes ; chaque fois que cela a été possible, l'année de la première publication est également indiquée entre crochets.
Dans cette perspective, la bibliographie complète figure dans la version italienne du présent travail ; l'auteur a néanmoins veillé à faire apparaître, dans le texte français, les références aux ouvrages en langue française effectivement cités, afin d'en assurer la plus vaste cohérence et l'autonomie.

Opere di Paul Ricœur – Œuvres de Paul Ricœur

Ricœur, Paul. 2022 [1950]. *Il volontario e l'involontario*. Brescia: Morcelliana.

—. 2015 [1951]. «Recensione a J.P. Sartre, "Il Diavolo e il Buon Dio"». In *Logoi.ph*, 1 (2): 148-155.

—. 2002 [1959]. *Il simbolo dà a pensare*. Brescia: Morcelliana.

—. 2021 [1960]. *Finitudine e colpa*. Brescia: Morcelliana.

—. 2016 [1961]. «Philosophie, sentiment et poésie. La notion d'a priori selon Mikel Dufrenne». In *Esprit*, 293 (3): 504–512.

—. 1991 [1960]. *Il socius e il prossimo*. In Ricœur, P. *Storia e verità*, 101–116. Cosenza: Costantino Marco editore.

—. 2025 [1965]. *Della interpretazione. Saggio su Freud*. Milano: Jaca Book.

—. 2020 [1969]. *Il conflitto delle interpretazioni*. Milano: Jaca Book.

—. [1961]. «Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica (I)». In *Il conflitto delle interpretazioni*, 303–330. Milano: Jaca Book.

—. [1962]. «Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica (II)». In *Il conflitto delle interpretazioni*, 331–348. Milano: Jaca Book.

—. [1963] «Struttura ed ermeneutica». In *Il conflitto delle interpretazioni*, 41–76. Milano: Jaca Book.

—. [1966] «Il problema del doppio senso come problema ermeneutico e come problema semantico». In *Il conflitto delle interpretazioni*, 77–92. Milano: Jaca Book.

—. [1967] «La struttura, la parola l'avvenimento». In *Il conflitto delle interpretazioni*, 93–114. Milano: Jaca Book.

—. [1969] «L'atto e il segno secondo Jean Nabert». In *Il conflitto delle interpretazioni*, 225–238. Milano: Jaca Book.

—. 1993 [1970]. *Fenomenologia del volere e approccio mediante il linguaggio ordinario*. In *Filosofia e linguaggio*, 95–110. Milano: Guerini e Associati.

—. 2025 [1971-1972]. *Hérmeneutique*, *Cours professé à l'Institut Supérieur de Philosophiede l'Université Catholique de Louvain 1971-1972*, Paris: Fonds Ricœur.

—. 2020 [1974]. «Psicanalisi e arte». In Ricœur, P., *Attorno alla psicanalisi*, 234–264. Milano: Jaca Book.

—. 2024 [1975]. *L'imagination*. Paris: Seuil.

—. 2024 [1975]. *Lectures on imagination*. Chicago: The University of Chicago Press.

—. 2020 [1975]. *La metafora viva*. Milano: Jaca Book.

—. 1980. «Pour une théorie du discours narratif». In Tiffeneau, D., (a cura di), *La narrativité*, 1–68. Paris: Éditions du CNRS.

—. 1980. «Récit fictif – récit historique». In Tiffeneau, D., (a cura di), *La narrativité*, 251–271. Paris: Éditions du CNRS.

—. 1981. *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

—. 2016 [1983-1985]. *Tempo e racconto*. 3 voll. Milano: Jaca Book.

—. 1993 [1985]. *Parola e simbolo*. In *Filosofia del linguaggio*. Milano: Guerini e Associati.

—. 1986. «Poetica e simbolica». In Molari, C., (a cura di), *Iniziazione alla pratica della teologia*, vol. I, 35–63. Brescia: Queriniana.

—. 2016 [1986]. *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*. Milano: Jaca Book.

—. [1969]. «Dell'interpretazione». In *Dal testo all'azione*, 11–34. Milano: Jaca Book.

—. [1970]. «Che cos'è un testo». In *Dal testo all'azione*, 133–154. Milano: Jaca Book.

—. [1971]. «Fenomenologia ed ermeneutica: partendo da Husserl». In *Dal testo all'azione*, 37–70. Milano: Jaca Book.

—. [1975] «Il compito dell'ermeneutica partendo da Schleiermacher e da Dilthey». In *Dal testo all'azione*, 71–96. Milano: Jaca Book.

—. [1975] «La funzione ermeneutica della distanziazione». In *Dal testo all'azione*, 97–114. Milano: Jaca Book.

—. [1977]. «Spiegare e comprendere». In *Dal testo all'azione*, 155–175. Milano: Jaca Book.

—. 2004 [1986]. *À l'école de la phénoménologie*. Paris: Vrin.

—. [1953]. «Sur la phénoménologie». In *À l'école de la phénoménologie*, 159–185. Paris: Vrin.

—. [1967]. «La cinquième méditation cartésienne de Husserl». In *À l'école de la phénoménologie*, 233–272. Paris: Vrin.

—. [1980]. «L'originaire et la question-en-retour dans la *Krisis* de Husserl». In *À l'école de la phénoménologie*, 361–377. Paris: Vrin.

—. 1994 [1991]. *Conferenze su ideologia e utopia*. Milano: Jaca Book.

—. 1991. «Événement et sens». In Petit, J.-L., (a cura di), *L'événement en perspective*, 39–58. Paris: Éditions de l'EHESS.

—. 1994. «Prèface». In Nabert, J., *L'expérience intérieure de la liberté et autres essais de philosophie morale*, V–XXVIII. Paris: Presses Universitaires de France.

—. 1997 [1995]. *La critica e la convinzione*. Milano: Jaca Book.
—. [1995]. «Da Valence à Nanterre». In *La critica e la convinzione*, 19-70. Milano: Jaca Book.
—. [1995] «L'esperienza estetica». In *La critica e la convinzione*, 131-148. Milano: Jaca Book.

—. 1995. «Reply to Eugene F. Kaelin». In Hahn, L. E. (a cura di), *The Philosophy of Paul Ricœur*, 256–258. Chicago e La Salle: Open Court.

—. 2013 [1995]. *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*. Milano: Jaca Book.

—. 2015 [1996]. «Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica». *Logoi.ph* 1, n. 2: 41–59.

—. Castoriadis, Cornelius. 2017 [1999]. *Dialogo sulla storia e sull'immaginario sociale*. Milano: Jaca Book.

—. 2003 [2000]. *La memoria, la storia e l'oblio*. Milano: Cortina.

—. 2017 [2000]. *La semantica dell'azione*. Milano: Jaca Book.

—. 2002. *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*. Palermo: Aesthetica.

—. 2004. «La Philosophie d'avant la promesse». In Crépon, M. e De Launay, M. (a cura di), *La Philosophie au risque de la promesse*, 25–34. Paris: Bayard.

—. 2005. *Percorsi del riconoscimento*. Milano: Cortina.
—. [2005]. «Una fenomenologia dell'uomo capace». In *Percorsi del riconoscimento*, 107–126.
—. [2005]. «La memoria e la promessa». In *Percorsi del riconoscimento*, 127–152.

—. 2023 [2010]. *Ermeneutica*. Milano: Jaca Book.
—. [1969] «La metafora e il problema centrale dell'ermeneutica». In *Ermeneutica*, 159–182. Milano: Jaca Book.
—. [1981] «Logica ermeneutica?». In *Ermeneutica*, 105–158. Milano: Jaca Book.

—. 2016. «Architecture et Narrativité». *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 7, n. 2: 20-30.

Testi inediti di Ricœur – Textes inédits de Paul Ricœur

Ricœur, P. 1933; 1955–1956. «Heidegger.» [Cours et notes]. Paris: Fonds Ricœur, boîte 19, 69-b.

—. «Le Problème de l'exégèse et de l'herméneutique chez Schleiermacher et Dilthey, Heidegger et Gadamer» [Cours, documents, notes et notes de lectures]. Paris: Fonds Ricœur, boîte 34, SP2.

—. 1961–1962. «Le Temps» [Cours et notes]. Paris: Fonds Ricœur, boîte 10, cote 35.

—. 1973–1974. «Histoire du problème de l'imagination» [Cours et notes de lecture]. Paris: Fonds Ricœur, tiroir 1, CL4.

—. 1971–1980 «Austin» [Documents], Paris: Fonds Ricœur, cote 135.

—. 1971–1980. «Austin, Searle etc.» [Notes], Paris: Fonds Ricœur, cote 136.

Opere su Paul Ricœur – Œuvres sur Paul Ricœur

Abel, O. 1996. *La promesse et la règle*. Paris: Michalon.

—. 2008. «La philosophie du proche». In *Cités* 33 (1): 109–118.

Akue Adotevi, M. K. 2015. «L'imagination dans le langage. De l'innovation sémantique à l'innovation pragmatique». In *Revue du C.A.M.E.S* 5: 257–268.

Amalric, J.-L. 2013. *L'imagination vive. Une genèse de la philosophie ricurienne de l'imagination*. Paris: Hermann.

—. 2016. «Símbolo, métafora e narrativa: o estatuto do fictional em Ricœur.» In Wu, R. e Reichert do Nascimento, C. (a cura di), *Pensar Ricœur: vida narração*, Porto Alegre: Edições Clarinete, 131–167.

—. 2017. «Ricœur, Castoriadis: The Productive Imagination between Mediation and Origin». In Adams, S. (a cura di) *Ricœur and Castoriadis in Discussion: On Human Creation, Historical Novelty, and the Social Imaginary*, London: Rowman and Littlefield, 77–110.

—. 2021. «Le statut de l'utopie dans la philosophie de l'imagination de Ricœur». In Roman, S. (a cura di), *Penser l'utopie aujourd'hui avec Paul Ricœur*, 37–55. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.

—. 2024, *Préface à l'édition française*, in Ricœur, P., *L'imagination*, 7–15. Paris: Seuil.

Amalric, J. L., e Petit, J. L. 2014. «Ricœur et la théorie de l'action». In *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 5 (1): 142–152.

Ascarate, L. 2022. *Imaginer selon Paul Ricœur*. Paris: Hermann, 39–61.

Annovazzi, C. 2013. «Tra parola e immagine: prospettive estetiche». *ENTHYMEMA* 9: 92-105.

Arrien, S.-J. 2007. «Ipséité et passivité: le montage narratif du soi (Paul Ricœur, Wilhelm Schapp et Antonin Artaud)». In *Laval théologique et philosophique* 63 (3): 445–458.

—. 2008. «De la narration à la morale: le passage par la promesse». In *Cités* 33 (1): 97–108.

Baroni, R., e Paschoud, A. 2021. «L'héritage de Ricœur : du récit à l'expérience». *Cahiers de narratologie* 39.

Bouchindhomme, C. 1990. «Limites et présupposés de l'herméneutique de Paul Ricœur». In Bouchindhomme, C., e Rochlitz, R. (a cura di), *Temps et récit en débat*, 163–183. Paris: Cerf.

Breitling, A. 2013. «L'exemplarité du singulier: Auschwitz un défi de la philosophie de l'histoire». In Dosse, F., e Goldstein C., *Paul Ricœur : Penser la mémoire*, 117–131. Paris: Seuil.

Brezzi Guerrera, F. 1969. *Filosofia e interpretazione. Saggi sull'ermeneutica restauratrice di Paul Ricœur*. Bologna: Il Mulino.
—. 1999. *Ricœur: interpretare la fede*, Padova: EMP.
—. 2006. *Introduzione a Ricœur*. Bari: Laterza.

Busacchi, V. 2010. *Pulsione e significato. La psicoanalisi di Freud nella filosofia di Paul Ricœur*. Milano: Unicopli.
—. 2011. *Per un'ermeneutica critica. Studi su Paul Ricœur*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
—. 2016. *Habermas and Ricœur's Depth Hermeneutics, From Psychoanalysis to a Critical Human Science*. Berlin: Springer.
—. 2018. «Ricezione di Paul Ricœur in Italia. L'opera di Domenico Jervolino e il ruolo dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli». In *Critical Hermeneutics*, 2: 91–133.
—. 2020. «La via dell'ermeneutica critica». *DISCIPLINE FILOSOFICHE* 30 (2): 43–45.
—. 2022. «Paul Ricœur: la Shoah tra rappresentazione e verità». In Scroccu, G. (a cura di) *Antigiudaismo e antisemitismo dall'età antica all'età contemporanea. Un percorso di riflessione fra filosofia e storia*, 165–180. Cagliari: UNICApress,.
—. 2023. «Between Merleau-Ponty and Ricœur. The Attention and the Involuntary». In *Critical Hermeneutics* 7 (1): 91–115.

Cambron, M. (a cura di). 2013. «L'héritage littéraire de Paul Ricœur.» *Fabula / Les colloques* 2. URL: https://www.fabula.org/colloques/sommaire1852.php (consultato 3 giugno 2025).

Cambiano, G. 2015. «Ricœur et Aristote, point de départ et terme de comparaison». In *Revue des Sciences philosophiques et théologiques* 99 (4).

Casucci, M. 2018. «Alcune note sulla ricezione ricœuriana di Heidegger. A partire da Il cogito e l'ermeneutica di Domenico Jervolino». In *Critical Hermeneutics* 2: 205–226.

Causse, G. 2022. «L'identité est-elle genrée? Butler vs Ricœur». In *Revue d'éthique et de théologie morale* 314 (2): 91–105.

Câlin, R. 2014. «À la charnière de l'image et du langage : deux approches du schématisme de l'imagination chez Paul Ricœur». *Philosophiques* 41 (2): 253–273.

Colleoni, A. 2019. «Creatività immaginativa e radicamento riproduttivo in Paul Ricœur». In *ACME*, 71 (2): 215–226.

Contini, A. 2020. «Black e Ricœur filosofi della metafora». *Aisthema*, 7 (1): 117-151.

D'Alessandris, F. 2023. *La persona e la traccia.* Pisa: ETS.

Dastur, F. 2011. «La critique ricœurienne de la conception de la temporalité dans Être et temps de Heidegger». In *Archives de philosophie* 74 (4): 565–580.

Davidson, S. 2016. *Intersectional Hermeneutics.* In Davidson, S. e Vallée, M.-A. (a cura di), *Hermeneutics and Phenomenology in Paul Ricœur*, 159–174. Cham: Springer.

Deprez, S. 2015. «Ricœur et La Sociologie». In *Revue Philosophique de Louvain* 113 (4): 619–643.

De Ryckel, C., e Delvigne F. 2010. «La construction de l'identité par le récit». In *Psychothérapies*, 30 (4): 229–240.

Dosse, F. 2013. *L'événement entre Kairos et trace.* In Dosse, F., e Goldstein C., *P. Ricœur : Penser la mémoire*, 261–276. Paris: Seuil.
—. 2014. «Travail et devoir de mémoire chez Paul Ricœur». In *Inflexions* 25 (1): 61–70.
—. 2015. «L'événement historique: une énigme irrésolue». In *Nouvelle revue de psychosociologie* 19 (1): 13–27.
—. 2017. «L'imaginaire social comme moteur de l'histoire chez Ricœur et Castoriadis». In Lecis, P. L., Lorini, G., Busacchi, V., Salis, P., e Loddo, O. G. (a cura di), *Verità Immagine Normatività*, 179–208. Bologna: Quodlibet.
—. 2021. *Amitiés philosophiques.* 249–277. Paris: Odile Jacob.

Escudier, A. 2002. «Entre épistémologie et ontologie de l'histoire». In *Le Débat* 122 (5): 12–23.

Foessel, F. 2015. «Le sens et le sensible. Le différend Merleau-Ponty/Ricœur sur l'autorité de la perception». In *Chiasmi* 17: 275–290.

Galanti Grollo, S. 2021. *L'alterità della carne. Il tema del corpo nel pensiero di Paul Ricœur.* Bologna: Quodlibet.

Geniusas, S. 2015. «Between Phenomenology and Hermeneutics: Paul Ricœur's Philosophy of Imagination». In *Human Studies* 38 (2): 223–241.

Geraets, T. F. 1993. *Presentazione*, in Jervolino, D. *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricœur*, 11–12. Napoli: Generoso Procaccini editore.

Grampa, G. 1986. *Introduzione*. In Ricœur P. *La metafora viva*, IX-XXVI, Milano: Jaca Book.

Greisch, J. 1995. «Témoignage et attestation». In Greisch J. (a cura di), *L'herméneutique à l'école de la phénoménologie*, 305–326. Paris: Beauchesne.

—. 2001. *Paul Ricœur. L'itinérance du sens*. Paris: Millon.

Grondin, J. 1993. «L'herméneutique positive de Paul Ricœur. Du temps au récit». In *Revue de Métaphysique et de Morale* 3: 413–427.

Halsema, A. 2016. *The Accountable Ipse*. In Halsema A., e Henriques, F., (a cura di), *Feminist Explorations of Paul Ricœur's Philosophy*, 69-79. London: Bloomsbury.

Hesse, G. 2004. «L'innovation métaphorique et la référence selon Paul Ricœur et Max Black: une antinomie philosophique». *Revue Philosophique de Louvain* 102 (4): 630–659.

Jervolino, D. 1993. *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricœur*. Genova: Marietti.

Kaelin, E. F. 1995. «Paul Ricœur's Aesthetics. On How to Read a Metaphor». In Hahn, L. E. (a cura di) *The Philosophy of Paul Ricœur*, 237–258. Chicago e La Salle: Open Court.

Kearney, R. 1988. «Paul Ricœur and the hermeneutic imagination». *Philosophy and Social Criticism* 14 (2): 115–145.
—. 1998. *Poetics of Imagining: Modern and Post-modern*, New York: Fordham University Press, 142–177.
—. 2015. *Ricœur's Wager of Flesh: Between Phenomenology and Hermeneutics*. In Savage R. (a cura di), *Paul Ricœur in the Age of Hermeneutical Reason*, 122–129. Lanham: Lexington Press.
—. 2016. «Thinking the Flesh with Paul Ricœur». In Davidson, S. e Vallée, M.-A. (a cura di), *Hermeneutics and Phenomenology in Paul Ricœur*, 31-40. Cham: Springer.
—. 2016. «Between Flesh and Text: Ricœur's Carnal Hermeneutics». In *Eco-Ethica* 5: 219–231.
Lelièvre, S. 2014. «Langage, imagination et référence. Ricœur lecteur de Wittgenstein et Goodman». In *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 5 (1): 49–66.
—. 2016. «La philosophie ricœurienne de l'esthétique entre poétique et éthique». *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 7 (2): 43–73.
—. 2023. «Une philosophie Ricœurienne de l'image». In *Studia Phaenomenologica* 23: 245–267.
Madruzza, A. e Righetti, F. 2015. «Ricœur spettatore di Sartre: il mancato lirismo del tragico», Postfazione a P. Ricœur, «Recensione a J.P. Sartre, "Il Diavolo e il Buon Dio"». In *Logoi.ph*, 1 (2): 156-158.

Maiolini, R. 2005. *Tra fiducia esistenziale e fede in Dio. L'originaria struttura affettivo-simbolica della coscienza credente.* Milano: Glossa.

Martinengo, A. 2008. *Il pensiero incompiuto. Ermeneutica, ragione, ricostruzione in Paul Ricœur.* Reggio Emilia: Aliberti.
—. 2013. «Le travail de l'image Métaphore et performativité chez Paul Ricœur.» *Klesis* 28: 23–34.

Melchiorre, V. 1972. *L'immaginazione simbolica.* Bologna: il Mulino.

Messori, R. 2000. «Paul Ricœur e i paradossi dell'estetica». *Studi di estetica* 22: 113–134.
—. 2011. *Un'etica della parola: tra Ricœur e Dufrenne.* Palermo: Aesthetica.
—. 2013. *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni tra esperienza estetica e figurazione.* Bologna: Quodlibet.

Michel, J. 2013. *Ricœur et ses contemporains.* Paris: Presses Universitaires de France.
—. 2013. «L'enigme de La Répresentance». In Dosse, F., e Goldstein, C. (a cura di), *Paul Ricœur : Penser la Mémoire*, Paris: Seuil, 277–290.
—. 2014. «Ricœur et la philosophie analytique». In *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 5 (1).
—. 2019. «Herméneutique et sciences humaines: l'héritage de Dilthey dans la pensée de Ricœur». In Marmasse, G., e Picardi, R. (a cura di), *Ricœur et la pensée allemande*, 273–287. Paris: Éditions du CNRS.
—. 2021. «Il modernismo paradossale di Paul Ricœur». In *InCircolo* 12: 17–34. (trad. da Michel, J., «Le modernisme paradoxal de Paul Ricœur», *Archives de philosophie* 64 (2004): 643–657.
Mongin, O. 1998. *Paul Ricœur.* Paris: Seuil.

Nebuloni, R. 2006. *Riflessività e coscienza simbolica.* Milano: Vita e Pensiero.

Pavan, C. 2025. *Are There Authentic Self-Narratives? A Discussion with Paul Ricœur and Judith Butler.* In Arrien, S.-J., e Contreras Tasso. B. (a cura di), *From Vulnerability to Promise*, 95–121. London: Bloomsbury.

Pellauer, D. 2007. *Ricœur. A Guide for the Perplexed.* London: Continuum.

Petit, J.-L. 2014. «Ricœur et la théorie de l'action.» In *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 5 (1): 142–152.

Pierron, J.-P. 2008. «Les rêveries de la volonté bachelardiennes et la poétique de la volonté ricœurienne». In *Cahiers Gaston Bachelard* 10: 105–124.

Pirovolakis, E. 2010. *Reading Derrida and Ricœur. Improbable Encounters between Deconstruction and Hermeneutics.* New York: SUNY Press.

Possati, L. 2012. *Ricœur face à l'analogie. Entre théologie et déconstruction.* Paris: L'Harmattan.

Renzi, E. 1967. «Freud e Ricœur». in *Aut Aut*, 98: 7–51.

Righetti, F. 2013. «Il problema della confessione del male: antropologia di Paul Ricœur e le sue fonti filosofico-religiose». *Dialeghestai. Rivista telematica di filosofia* 14. Disponibile all'indirizzo: https://mondodomani.org/dialeghestai/.

Rochlitz, R. 2001. «Mémoire et pardon. Le statut politique des actes symboliques». In *Critique* 646.

Rojtman, B. 2008. «Paul Ricœur et les signes.» *Cités* 33 (1): 63–82.

Romano, C. 2024. «Les apories de l'identité narrative». In *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 15 (1): 62–85.

Savage, R., (a cura di). 2020. *Paul Ricœur and The Lived Body*. Lanham: Lexington.

Salvioli, M. 2009. «Il simbolo nella fenomenologia ermeneutica di Paul Ricœur». In *Divus Thomas* 112 (2): 13–64.

Scott-Baumann, A. 2013. *Ricœur and the Negation of Happiness*. Londra: Bloomsbury.

Sini, C. 2017. «Ricœur e la sfida semiologica». In *Lo spazio del segno*, Milano: Jaca Book, 191-203.
Tangelyi, L. 1998. *Der Zwitterbegriff Lebensgeschichte*. München: Fink.
—. 2011. «Refiguration de l'expérience Temporelle Selon Ricœur». In *Archives de Philosophie* 74 (4): 611–28.

Talamo, R. 2009. «Mimesis e referenza tra Auerbach e Ricœur». In Castellana, R. (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, 145–151. Roma: Artemide.

Tétaz, J.-M. 2014. «La métaphore entre sémantique et ontologie. La réception de la philosophie analytique du langage dans l'herméneutique de Paul Ricœur». In *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 5 (1): 66–81.
—. 2020. «Paul Ricœur. Filosofia del linguaggio ed ermeneutica : alcune osservazioni su L'ultimo Wittgenstein e l'ultimo Husserl sulla questione del linguaggio». In *Azimuth* 15, (1): 213–222.

Thevenot, L. 2012. «Des Institutions en Personne: Une sociologie pragmatique en dialogue avec Paul Ricœur.» *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 3 (1): 11–33.

Thompson, J. B. 1981. *Critical Hermeneutics: A Study in the Thought of Paul Ricœur and Jürgen Habermas*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tiaha, D.-L.-D. 2011. «Genèse phénoménologique de la reconnaissance: La chair, l'autre et le corps propre». In *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 2 (2): 146–170.
—. 2012. *Gadamer et Ricœur. La conception herméneutique du langage.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Valentini, T. 2022. «Paul Ricœur. Il linguaggio metaforico come espressione di libertà creativa». In Baldazzi, A., Gentile, A., e Valentini, T. (a cura di) *La creatività. Prospettive e orizzonti di ricerca nelle scienze umane e sociali*, 329–350. Milano: Mimesis.

Vallée, M.-A. 2007. «L'esquisse d'une herméneutique de l'espace chez Paul Ricœur». In *Arguments. Revue de philosophie de l'université de Montreal* 2 (1): 49–60.
—. 2012. *Gadamer e Ricœur. La conception herméneutique du langage.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Wolff, E. 2020. «The Place of Max Weber in Ricœur's Philosophy: Power, Ideology, Explanation». In *Journal of French and Francophone Philosophy* 28 (2): 70–93.

Wu, R., e Reichert do Nascimento, C. (a cura di). 2016. *Pensar Ricœur: vida narração.* Porto Alegre: Edições Clarinete.

Ulteriore bibliografia – Bibliographie complémentaire

Introduzione – Introduction

Bachmann-Medick, D. 2016. *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Berlin: De Gruyter.

Berns, U. 2009. «The Concept of Performativity in Narratology». In *European Journal of English Studies*, 13 (1): 93–108.
—. 2014. *Performativity*. In Hühn, P., Meister, J. C., Pier, J., e Schmid, W. (a cura di) *Handbook of Narratology*, 677–691. Berlin: De Gruyter.
Conquergood, D. 1989. «Poetics, Play, Process, and Power: The Performative Turn in Anthropology». In *Text and Performance Quarterly*, 9 (1): 82–88.
—. 1991. «Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics». In *Communication Monographs*, 58 (2): 179–194.

Carlson, M. 2017. *Performance. A Critical Introduction*. Abingdon: Routledge.

D'Angelo, P. 1997. *L'estetica italiana del Novecento*. Bari: Laterza.

Fischer-Lichte, E. 2014. *Estetica del performativo*. Milano: Carocci.

Franzini, E. 1999. *Estetica e filosofia dell'arte*. Milano: Guerini e Associati.

Herrmann, M. 1998. «Das theatralische Raumerlebnis». In Steffan, C. (a cura di), *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft: Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*, 270–281. Berlin: Max Niemeyer Verlag.

Jeanneret, C. 2021. «Performance et performativité». In Goulet, A.-M., Domínguez, J. M. e Oriol, É. (a cura di), *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)*. Rome: Publications de l'École française de Rome.

Katherine, J. 2019. «Performance and Performativity». In Agnew, V., Lamb, J. e Tomann, J. (a cura di), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*, 169-172. Abingdon: Routledge.

Lyotard, J.-F. 2014 [1979]. *La condizione postmoderna.* Milano: Feltrinelli.

Martinengo, A. 2021. «Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione». In *La Deleuziana*, 0: 30–43.
—. 2014. *Prospettive sull'ermeneutica dell'immagine*, Bologna: Quodlibet.

Martschukat, J. e Patzold, S. (a cura di). 2003. *Geschichtswissenschaft und «performative turn»: Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Cologne/Weimar/Wien: Böhlau.

Michel, J. 2025. *Lire les images*, Paris: Presses Universitaires de France.

Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Schechner, R. 1985. «Victor Turner's Last Adventure». In *Anthropologica*, 27 (1/2): 190–206.
—. 2013. *Performance Studies: An Introduction*. Abingdon: Routledge.

Taruskin, R. 1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press.

Wirth, U. (a cura di). 2002. *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp.

Primo capitolo – Premier chapitre [*Un'estetica narrativo-semiotica*/*Une esthétique narrative-sémiotique*]

Austin, J. L. 2025 [1958]. *Come fare cose con le parole*. Genova: Marietti.

Barthes, R., 2003 [1953]. *Il grado zero della scrittura*, Torino: Einaudi.

Basch, V. 2022 [1896]. *Essai critique sur l'esthétique de Kant.* Paris: Alcan.

Costa, V., E. Franzini, e P. Spinicci. 2002. *La fenomenologia.* Torino: Einaudi.

Costa, V. 2008. Introduzione. In *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo*, di E. Husserl. Bologna: Quodlibet.

D'Angelo, P. 1997. *Introduzione*. In Kant, I. *Critica del Giudizio*. Bari: Laterza.

Eco, U., 2013 [1962]. *L'opera aperta*. Milano: Bompiani.

Frege, G. 2023 [1892]. *Senso, funzione e concetto*. Bari: Laterza.

Franzini, E. 1984. *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*. Milano: Unicopli.

Gadamer, H. G. 1989 [1966]. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani.

Granger, G.-G. 2012 [1968]. *Essai d'une philosophie du style*. Paris: Odile Jacob.

Greisch, J. 2001. *Le Cogito herméneutique*. Paris: Vrin.

Grondin, J. 2003. *Le Tournant herméneutique de la phénoménologie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Heidegger, M. 2001 [1927]. *Essere e tempo*. Milano: Longanesi.

Hjelmslev, L. 1968 [1928]. *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi.

Husserl, E. 2008 [1910-1911]. *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo*. Bologna: Quodlibet.
—. 2015 [1936]. *La Crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*. Milano: Il Saggiatore.

Kant, I. 1997 [1790]. *Critica del Giudizio*. Bari: Laterza.
—. 2017 [1790]. *Critica del Giudizio*. Milano: Bompiani. (A cura di M. Marassi)

Lyotard, F. 2023 [1995]. *Anima minima*. Napoli: Eutimia.

Marassi, M. 2017. *Introduzione*. In *Critica del Giudizio*, di I. Kant. Milano: Bompiani.

Mazzocut-Mis, M., e P. Giordanetti. 2007. *I luoghi del sublime moderno*. Milano: LED.

Romagnoli, E. 2023. *Oltre l'opera d'arte*. Pisa: ETS.

Scaravelli, L. 1968. *Scritti kantiani.* Firenze: La Nuova Italia.

Secondo capitolo – Deuxième chapitre [*La metafora/La métaphore*]

Aristotele. 2002. *Poetica.* Milano: BUR.

Black, M. 1954. «Metaphors». *Proceedings of the Aristotelian Society* 55: 273–294.
—. 1962. *Models and Metaphors.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Blumenberg, H. 2009 [1969]. *Paradigmi per una metaforologia.* Milano: Raffaello Cortina.

Cohen, J. 1974. *La struttura del linguaggio poetico.* Bologna: Il Mulino.

Contini, A. 2020. «Pensare per metafore. Dall'"Interaction view" alla teoria della metafora concettuale». In A. Contini A. e Giuliani, A. (a cura di) *La metafora fra conoscenza e innovazione*, 1-45. Milano: Mimesis.

Davidson, D. 1978. «What metaphor means». *Critical Inquiry* 5 (1): 31–47.

Davidson, S., e Vallée, M.-A. (a cura di) 2016. *Hermeneutics and Phenomenology in Paul Ricœur. Between Text and Phenomenon.* Berlin: Springer.

Derrida, J. 1997 [1971]. *La mitologia bianca,* in Derrida, J. *Margini della filosofia* 273–349. Torino: Einaudi.

Fontanier, P. 1977 [1821-1830]. *Figures du discours.* Paris: Flammarion.

Forceville, C. 1998. *Pictorial Metaphor in Advertising.* Londra: Routledge.

Frye, N. 2000 [1957]. *Anatomia della critica.* Torino: Einaudi.

Genette, G. 1969 [1966]. *Figure: retorica e strutturalismo.* Torino: Einaudi.

Gibbs, R. W. 2010. «Metaphor and Thought: The State of the Art». In Gibbs, R. W. (a cura di) *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, 3–28. Cambridge: Cambridge University Press.

Giuliani, A. 2022. «Conoscenza e creatività della metafora: le radici di una questione filosofica». In Giuliani A., e Manera, L. (a cura di) *Conoscere per metafore. Aspetti estetici della metafora conoscitiva*. Milano: Mimesis.
—. 2023. «Il significato metaforico come problema filosofico: un confronto tra Black, Goodman e Davidson». In *Estetica. Studi e Ricerche* 13 (1): 173–188.

Goodman, N. 2017 [1968]. *I linguaggi dell'arte.* Milano: Il Saggiatore.

Gruppo μ. 1999 [1970]. *Retorica generale.* Milano: Bompiani.

Heidegger, M. 2014 [1927]. *Essere e tempo.* Milano: Longanesi.

Hesse, M. 1980 [1963]. *Modelli e analogie nella scienza.* Milano: Feltrinelli.

Jakobson, R. 2002 [1963]. *Saggi di linguistica generale.* Milano: Feltrinelli.

Johnson, M. 2010. «Philosophy's Debt to Metaphor». In Gibbs, R. W. (a cura di) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kearney, R. 1988. «Paul Ricœur and the Hermeneutic Imagination». *Philosophy and Social Criticism* 14 (2): 115–145.
—. 2018. «Exploring Imagination with Paul Ricœur». In Geniusas, S. (a cura di) *Stretching the Limits of Productive Imagination: Studies in Hermeneutics, Phenomenology, and Neo-Kantianism*, 186-204. Lahnam: Rowman and Littlefield.

Lakoff, G., e M. Johnson. 2005 [1980]. *Metafora e vita quotidiana.* Milano: Bompiani.

Lakoff, G., e M. Turner. 1989. *More than Cool Reason.* Chicago: University of Chicago Press.

Lelièvre, S. 2014. «Langage, imagination et référence. Ricœur lecteur de Wittgenstein et Goodman». In *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 5 (1): 49–66.
—. 2016. «La philosophie ricœurienne de l'esthétique entre poétique et éthique». In *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 7 (2): 43–73.
—. 2023. «Une philosophie Ricœurienne de l'image». In *Studia Phaenomenologica* 23: 245–267.
Michel, J. 2017. *Homo interpretans.* Paris: Hermann.
—. 2023. *Qu'est-ce que l'herméneutique ?* Paris: Presses Universitaires de France.

Nerlich, B., e Clarke, D. D. 2001. «Mind, Meaning and Metaphor: The Philosophy and Psychology of Metaphor in 19th–Century Germany». In *History of the Human Sciences* 14 (2): 39–61.

Nietzsche, F. 2015 [1896]. *Su verità e menzogna in senso extramorale.* Milano: Adelphi.

Pierron, J.-P. 2016. *Ricœur: philosopher à son école.* Paris: Vrin.

Prandi, M. 2017. *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language.* New York-London: Routledge.

Richards, I. A. 1936. *The Philosophy of Rhetoric.* London: Oxford University Press.

Rochlitz, R. 1990. «Proposition de sens et tradition: l'innovation sémantique selon Paul Ricœur». In Bouchindhomme, C., e Rochlitz, R. (a cura di) *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, 139–161. Paris: Éditions du Cerf.
Rozzoni, C. 2011. «Lo Spazio Estetico. Il "rovesciamento del cartesianismo" in Deleuze e Merleau-Ponty». *Chiasmi International* 13: 217–239.

Searle, J. R. 1975. «The Logical Status of Fictional Discourse». *New Literary History* 6 (2): 319–332.
—. 1993. «Metaphor». In Ortony, A. (a cura di), *Metaphor and Thought*, 83-111. Cambridge: Cambridge University Press.

Schon, D. 2011 [1963]. *Displacement of Concepts*. Londra: Routledge.

Turbayne, C. M. 2002 [1962]. *The Myth of Metaphor*. Whitefish, MT: Literary Licensing.

Vanhese, G. 2003. «Gaston Bachelard et la traduction de l'image». *Cahiers Gaston Bachelard* 1: 158–167.

Wittgenstein, L. 2009 [1953], *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2009.

Terzo capitolo – Troisième chapitre [*Il racconto/Le récit*]

Arnaud, D. 2019. «Qu'est-ce qu'interpréter une œuvre d'art ?». In *Philosophique* 22 [Online]. Ultima consultazione 10 luglio 2025.

Auerbach, E. 2000 [1946]. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. 2 voll. Torino: Einaudi.

Bertoni, F. 2010. *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*. Milano: Ledizioni.

Berti, E. 2019. *Scritti su Heidegger*. Pistoia: Petite Plaisance.

Bourdieu, P. 2022 [1992]. *Le regole dell'arte*. Milano: Il Saggiatore.

Cattaneo, F. 2008. *Azione e narrazione*. Milano: Vita e Pensiero.
—. 2011. *Etica e narrazione. Il contributo del narrativismo contemporaneo*. Milano: Vita e Pensiero.

Carlson, M. 2018. *Performance. A Critical Introduction*. London: Routledge.

Caracciolo, M. 2014. *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*. Berlin: De Gruyter.

Chateau, D. 2017. «JAUSS Hans Robert 1921-1997». In Talon-Hugon, C. (a cura di) *Les théoriciens de l'art*, 355-258. Paris: Presses Universitaires de France.

Collingwood, R. G. 2018 [1946]. *The Idea of History*. Bristol: Read & Co. History.

Denham, S., e McCulloh, M. (a cura di) 2006. *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma*. Berlin: De Gruyter.

Diotto, C. 2025. *Mythos, o del rapporto tra romanzo e verità*. Milano: Mimesis.

D'Angelo, P. 2014. *L'estetica italiana del Novecento*. Bari: Laterza.

Eco, U. 1979. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.

Felman, S. 1983. *The Literary Speech Act: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Ferraris, M. 1988. *Storia dell'ermeneutica*. Milano: Bompiani.

Fludernik, M. 2008. «Narrative and Drama». In Pier, J. e García Landa, J. Á (a cura di) *Theorizing Narrativity*, 355–384. Berlin: De Gruyter.
—. 2010. *De la narratologie naturelle: une synthèse rétrospective*. In Patron S. (a cura di) *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, 69–94. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Gallie, W. B. 1964. *Philosophy and Historical Understanding*. London: Chatto & Windus.

Gadamer, H. G. 2001 [1960]. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani.
—. 2022 [1978]. «Esperienza estetica ed esperienza religiosa». In Gadamer, H. G. *Scritti di estetica*, 69–70. Milano: Aesthetica.

Genette, G. 1989. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.

Ginzburg, C. 2006. *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*. Milano: Feltrinelli.

Greimas, A. J. 2000 [1966]. *La semantica strutturale*. Milano: Guanda.
—. 2001 [1974]. *Del senso*. Milano: Bompiani.
—. 2019 [1976]. *Maupassant. La semiotica del testo in esercizio*. Milano: Bompiani.

Grondin, J. 2002. «Gadamer's Basics Understanding of Understanding» In Dostal, R. (a cura di) *The Cambridge Companion to Gadamer*, 36–51. Cambridge: Cambridge University Press.
—. 2003. *Le Tournant herméneutique de la phénoménologie.* Paris: Presses Universitaires de France.

Greisch, J. 1985. *L'age herméneutique de la raison.* Paris: Cerf.
—. 1994. *Ontologie et temporalité. Esquisse d'une interprétation intégrale de Sein und Zeit.* Paris: Presses Universitaires de France.
—. 2001. *Le Cogito herméneutique.* Paris: Vrin.

Habermas, J. 1986. «Eine Art Schadensabwicklung. Die apologetischen Tendenzen in der deutschen Zeitgeschichtsschreibung». *Die Zeit*, 11 luglio.

Heidegger, M. 2014 [1927]. *Essere e Tempo.* Milano: Longanesi.
—. 1977 [1950]. *L'origine dell'opera d'arte*, in Heidegger, M., *Sentieri interrotti*, 3-69. Firenze: La Nuova Italia
—. 1998 [1989]. *Il concetto di tempo*. Milano: Adelphi.

Helenius, T. 2022. «Ricœur and Gadamer». In George T. e Van Der Heiden G.-J. (a cura di) *The Gadamerian Mind*, 275–287. London: Routledge.

Holub, H. R. 1995. «Reception theory: School of Constance» In Selden, R. (a cura di) *The Cambridge History of Literary Criticism*, 319–346. Cambridge: Cambridge University Press.

Iser, W. 1970. *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa.* Konstanz: Universitätsverlag.
—. 1985. «Feigning in Fiction». In Valdes M. e Miller O. (a cura di) *The Identity of the Text*, 204–228. Toronto: University of Toronto Press.
—. 1987. «Representation: A Performative Act». In Krieger M. (a cura di) *The Aims of Representation: Subject/Text/History*, 217–232. New York: Columbia University Press.
Jauss, H. R. 1999 [1970]. *Storia della letteratura come provocazione.* Bologna: Il Mulino.
—. 2011 [1972]. *Breve apologia dell'esperienza estetica.* Milano: Mimesis.
—. 1987 [1978]. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica.* Bologna: Il Mulino.
—. 1979. «La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis». *Poétique* 39: 261–274.

Kalinowski, I. 1997. «Hans Robert Jauss et l'esthétique de la reception». *Revue germanique internationale* 8: 151–172.
Kaplan, S. 1973. «Bob and Carol and Ted and Alice». In Hintikka, K. J. J., Moravcsik, J. M. E., e Suppes P. (a cura di) *Approaches to Natural Language*, 490–518. Dordrecht: Springer.

Kripke, S. 1999. *Nome e necessità.* Milano: Bollati Boringhieri.
—. 2011. *Philosophical Troubles: Collected Papers*, Oxford: Oxford University Press.

LaCapra, D. 1983. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Lanser, S. S. 1992. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction.* Princeton, NJ: Princeton University Press.
—. 2004. «Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice». In Bal, M. (a cura di) *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, 123–139. London and New York: Routledge.

Michel, J. 2025. *Lire les images. Herméneutique de l'art.* Paris: Presses Universitaires de France.

Nolte, E. 1986. «Die Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 giugno.

Novick, P. 2009. *That Noble Dream. The "Objectivity Question" and the American Historical Profession.* New York: Cambridge University Press.

Otto, R. 2009 [1917]. *Il Sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione con il razionale.* Milano: SE.

Page, R. E. 2006. *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology.* Basingstoke: Palgrave.

Parker, A., e Kosofsky Sedgwick, E. 1995. *Performativity and Performance.* London: Routledge.

Pfister, M. 1988. *The Theory and Analysis of Drama.* Cambridge: Cambridge University Press.

Pillet, F. 2011. «Que reste-t-il de l'École de Constance?». In *Études Germaniques* 263 (3): 763–781.

Pratt, M. L. 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington: Indiana University Press.

Predaval Magrini, M. V. 1986. «Teorie Della Spiegazione Storica Nella Filosofia Angloamericana Del Secondo Dopoguerra.» *Rivista Di Storia Della Filosofia* 1: 113–34.

Propp, V. 2000 [1928]. *La morfologia della fiaba.* Torino: Einaudi.

Rosa, G. 2008. *Il patto narrativo.* Milano: Il Saggiatore.

Searle, R. 1995. «The Logical Status of Fictional Discourse». In *New Literary History* 6 (2): 319–332.

Schapp, W. 2017 [1953]. *Reti di storie. L'essere dell'uomo e della cosa.* Milano: Mimesis.

Schütte, U. 2020. *W.G. Sebald: Leben und literarisches Werk.* Berlin: De Gruyter.

Tedesco, S. 2019. *Fuoco pallido. W. G. Sebald e l'arte della trasformazione.* Milano: Meltemi.

Todorov, T. 1993. *I generi nel discorso.* Firenze: La Nuova Italia.

Thouard, D. 1997. «Les trois possibilités de l'herméneutique après Kant». In Rastier F., Salanskis, J.-M. e Scheps R. (a cura di) *Herméneutique: textes, sciences*, 33–55. Paris: Presses Universitaires de France.

Velten, H. R. 2012. «Performativity and Performance». In Neumann, B. e Nünning, A. (a cura di) *Travelling Concepts for the Study of Culture*, 249–266. Berlin: De Gruyter.

Volpi, F. 2010. *Heidegger e Aristotele.* Bari: Laterza.

Weber, M. 2003 [1922]. *Il metodo delle scienze storico-sociali.* Torino: Einaudi.

White, H. 2019 [1973]. *Metahistory. Retorica e storia.* Milano: Meltemi.

Quarto capitolo – Quatrième chapitre [*L'immaginazione*/*L'imagination*]

Alain. 1947 [1920]. *Il sistema delle arti.* Milano: Muggiani.

Alquié, F. 1986 [1955]. *Filosofia del surrealismo.* Torino: Hopefulmonster.

Bandi, F. 2018. *La percezione armata.* Milano: Mimesis.

Barbaras, R. 1998. *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty.* Paris: Vrin.

Beaujour, M. 1963. «Sartre and Surrealism». In *Yale French Studies* 30: 86–95.

de Beauvoir, S. 1995 [1960]. *L'età forte.* Torino: Einaudi.

Breton, A. 1987 [1930]. *Secondo Manifesto del Surrealismo*, Torino: Einaudi, pp. 57–120.

Busacchi, V. 2011. *Per un'ermeneutica critica. Saggi su Paul Ricœur.* Milano: Rubbettino.

Carbone, M. 2011. *La Chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma.* Paris: Vrin.

Carrouges, M. 1950. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme.* Paris: Gallimard.

Colvile, G. M. M. 1977. «Eléments Surréalistes Dans "La Nausée" : Une Hypothèse de l'écriture». In *L'Esprit Créateur* 17 (1): 19–28.

Costa, V. 2018. «Un altro presente: le modificazioni immaginative». In *Studi di estetica* 11 (2): 23–36.

Danto, A. 2014. *Che cos'è l'arte?* Milano: Johan Levi.

Darwish, H. 2017. *Problématique de la méthode et herméneutique du dialogue.* Balti: Presses Académiques Francophones.

Doufourcq, A. 2011. *Merleau-Ponty: une ontologie de l'imaginaire.* Dordrecht: Springer.

Dufrenne, M. 1973. *La poétique.* Paris: Presses Universitaires de France.
—. 1976. *Esthétique et Philosophie.* Vol. II. Paris: Klincksieck.

Fink, E. 1969. *Oasi di gioia. Idee per un'ontologia del gioco.* Salerno: Rumma.
—. 1991. *Il gioco come simbolo del mondo.* Firenze: Hopefulmonster.

Flajoliet, A. 2021. «Analoga and Phantasmata: On the Intuitiveness of Imagination in Husserl and Sartre». In *Research in Phenomenology* 51 (2): 221–45.

Formaggio, D. 1981. *Arte.* Milano: Mondadori.
—. 1982. «M. Dufrenne, la Natura e il senso del poetico». In *Fenomenologia e scienze dell'uomo* 2: 7–18.
Franzini, E. 1982. «Natura e poesia. Su un inventano degli a priori di M. Dufrenne». *Fenomenologia e scienze dell'uomo* 2: 67-90.
—. 1984. *L'estetica francese del '900.* Milano: Unicopli.
—. 2008. *I simboli e l'invisibile.* Milano: Il Saggiatore.
—. 2014. «Dufrenne e gli esiti dell'estetica fenomenologica». In *Studi di estetica* 1–2: 135-60.

Gadamer, H. G. 2022. *Scritti di estetica.* Milano: Aesthetica.

Greisch, J., e Kearney, R. 1991. *Les métamorphoses de la raison herméneutique.* Paris: Cerf.

Hegel, G. W. F. 2002 [1817]. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio.* Bari: Laterza.
—. 2000 [1823]. *Lezioni di estetica.* Bari: Laterza.

Heidegger, Martin. 2019 [1929]. *Che cos'è metafisica.* Milano: Adelphi.

—. 1977 [1950]. *L'origine dell'opera d'arte*, in Heidegger, M., *Sentieri interrotti*, 3-69. Firenze: La Nuova Italia.

Huizinga, J. 1967 [1938]. *Homo ludens*. Torino: Einaudi.

Husserl, E. 2018 [1913]. *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique.* Paris: Gallimard.
—. 2017. [1950] *Meditazioni cartesiane.* Brescia: La Scuola.

Lavigne, J.-F. 2018. *Introduction*. In Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique.* Paris: Gallimard.

Mannheim, K. 1999 [1929]. *Ideologia e utopia.* Bologna: Il Mulino.

Marx, K., e Friedrich E. 2014 [1932]. *L'ideologia tedesca.* Milano: Bompiani.

Michel, J. 2003. «Le paradoxe de l'idéologie revisité par Paul Ricœur» In *Raisons politiques* 13: 149–72.
—. 2008. «Le libéralisme politique de Paul Ricœur à l'épreuve des totalitarismes». In *Cités* 33 (1): 17–30.
—. 2023. *Qu'est-ce que l'herméneutique ?* Paris: Presses Universitaires de France.
—. 2024. *Lire les images*. Paris: Presses Universitaires de France.

Nielsen, C. R. 2022. «Gadamer On Play And The Play Of Art». In George T. e van der Heiden G.-J. (a cura di), *The Gadamerian Mind,* 139–54. New York: Routledge.

Piana, G. 1988. «Il lavoro del poeta. Saggio su Gaston Bachelard». In Piana G., *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione.* Milano: Guerini e Associati.

Price, H. H. 1963. *Pensiero ed esperienza.* Milano: Fabbri.

Romagnoli, E. 2023. *Oltre l'opera d'arte.* Pisa: ETS.

Rozzoni, C. 2017. *Nell'immagine. Realtà, fantasia, esperienza estetica.* Milano: Le Monnier.
—. 2023. *The Phenomenological Image. A Husserlian Inquiry into Reality, Phantasy, and Aesthetic Experience.* Berlin: De Gruyter.

Ryle, G. 2007 [1949]. *Il concetto di mente.* Bari: Laterza.

Sargent, L. T. 2008. «Ideology and Utopia: Karl Mannheim and Paul Ricœur». In *Journal of Political Ideologies* 13 (3): 263–273.

Sartre, J.-P. 2007 [1940]. *L'immaginario*. Torino: Einaudi.
—. 2023 [1943]. *L'essere e il nulla*. Milano: Il Saggiatore.

Schiller, F. 2021 [1795]. *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*. Milano: Bompiani.

Schleiermacher, F. 2002 [1835]. *Estetica*. Milano: Aesthetica.

Searle, J. 2009 [1969]. *Atti linguistici. Saggi di filosofia del linguaggio*. Milano: Bollati Boringhieri.

Shusterman, R. 1990. «Beneath Interpretation». *The Monist* 73 (2): 181–204.

Sontag, S. 2022 [1966]. *Contro l'interpretazione e altri saggi*. Milano: Nottetempo.

Summa, M. 2020. «Expression and the Performative». In Guidi L. e Rentsch T. (a cura di), *Phenomenology as Performative Exercise,* 99–119. Leiden: Brill.

Vilhauer, M. 2010. *Gadamer's Ethics of Play: Hermeneutics and the Other*. New York: Lexington Books.

Quinto capitolo – Cinquième chapitre [*La performatività/La performativité*]

Austin, J. L. 2025 [1958]. *Come fare cose con le parole*. Genova: Marietti.

Begby, E. 2015. Hermeneutics and Pragmatism. In Malpas J. e Gander H.-H. (a cura di) *The Routledge Companion to Hermeneutics*, 612–622. Oxon-New York: Routledge.

Berner, C. 2007. *Au détour du sens*. Paris: Cerf.

Bettcher, T. M., e Ann, G. (a cura di) 2009. «Transgender Studies and Feminism: Theory, Politics, and Gender Realities». In *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy* 24 (3).

Butler, J. 2013 [1990]. *Questione di genere*. Bari: Laterza.
—. 1996 [1993]. *Corpi che contano*. Milano: Feltrinelli.
—. 2017. «When Gesture Becomes Event». In Street, A. Alliot, J. e Pauker, M. (a cura di) *InterViews in Performance Philosophy. Crossings and Conversations*, 171–193. London: Palgrave.

Cage, J., Kirby, M. e Schechner, R. 1965. «An Interview with John Cage». In *The Tulane Drama Review* 10 (2): 50–72.

Calenge, S. 2020. *Les Logiques herméneutiques*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion.

Carlos, L. 2004. *Introduction*. In Goldberg, R., *Performance: Live Art since the 60s*. London: Thames & Hudson.

Carlson, M. 2017. *Performance. A Critical Introduction*. London: Routledge.

Cavarero, A., e Restaino F., 2002. *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*. Milano: Mondadori.

D'Angelo, P. 2014. *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*. Bari: Laterza.

Danto, A. 1964. "The Artworld." *The Journal of Philosophy* 61 (19): 571–584.
—. 2014. *Che cos'è l'arte?* Milano: Johan Levi.

Davidson, D. 1973. «Radical Interpretation». In *Dialectica* 27 (3/4): 313–328.
—. 2003. *Soggettivo, intersoggettivo, oggettivo*. Milano: Cortina.

De Marinis, M. 1988. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze: La Casa Usher.

Derrida, J. 1997 [1988]. «Firma evento contesto». In *Margini della filosofia*, 395–424. Torino: Einaudi.1988.

Féral, J. 2013. «De la performance à la performativité». In *Communications* 92 (1): 205–218.

Fischer-Lichte, E. 2014. *Estetica del performativo*. Milano: Carocci.

Gens, J.-C. 2008. *Élements pour une herméneutique de la nature*. Paris: Cerf.

Gusman, T. 2014. «Una nota sull'estetica del performativo di Erika Fischer-Lichte». In *Comunicazioni sociali* 1: 49–58.

Habermas, J. 2012. *Conoscenza e interesse*. Bari: Laterza.

Herrmann, M. 2023 [1914]. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin: Weidmann.
—. 1998 [1931]. *Das theatralische Raumerlebnis*. In Corssen, S., *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft: Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*, 270–281. Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag.

Huizinga, J. 1967. *Homo Ludens*. Torino: Einaudi.

Introna, C. 2023. «Between Iterability and Assujettissement: Performativity in Foucault, Butler and Derrida». In *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*: 132–142.

Kirby, M. 1968. *Happenings*. Bari: De Donato.

Lane, G. 1991. *Introduction*. In *Quand dire c'est faire*. Paris: Seuil.

Lyotard, J. F. 2014 [1979]. *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli.

MacIntyre, A. 2007. *Dopo la virtù*. Milano: Armando Editore.

Marinetti, F. T. 1960 [1913]. *Il teatro di varietà. Manifesto futurista*. In Marinetti, F. T., *Il teatro II*, 255–260. Roma: Vito Bianco.

Maturana, H. R., e Varela, F. 1995 [1987]. *L'albero della conoscenza*. Milano: Garzanti.

Mazzocut-Mis, M. 2019. «Aesthetics, Theatricality and Performativity: An Introduction». In *Aisthesis* 12 (1): 115–122.

Moati, R. 2009. *Derrida/Searle: Déconstruction et langage ordinaire*. Paris: PUF.
—. 2014. *Derrida e le langage ordinaire*. Paris: Hermann.

Nieddu, A. M., e Busacchi, V. (a cura di). 2019. *Pragmatismo ed ermeneutica. Soggettività, storicità, rappresentazione*. Milano: Mimesis.

Peirce, C. S. 2003. *Semiotica*. In Peirce, C., S., *Opere*, 47–282. Milano: Bompiani.

Prosser, J. 1998. *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York: Columbia University Press.

Quine, W. V. O. 2008. *Parola e oggetto*. Milano: Il Saggiatore.

Romele, A. 2019. *Digital Hermeneutics: Philosophical Investigations in New Media and Technologies*. Abington: Routledge.

Schechner, R. 1986. *Between Theatre and Performance*. Pennsylvania: University of Pennsylvania.
—. 2013. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.

Schleiermacher, F. 2002 [1832-1833]. *Estetica*. Milano: Aesthetica.

Schusterman, R. 1978. «The Logic of Interpretation». In *The Philosophical Quarterly* 28 (113): 310–324.
—. 1988. «Croce on Interpretation: Deconstruction and Pragmatism». In *New Literary History* 20 (1): 199–216.

—. 1990. «Beneath Interpretation». In *The Monist* 73 (2): 181–204.
—. 2010 [1992]. *Estetica pragmatista*. Palermo: Aesthetica.

Searle, J. 1975. «A Taxonomy of Illocutionary Acts». In Gunderson, K. (a cura di), *Language, Mind and Knowledge*, 344–369. Minneapolis: University of Minnesota Press.

—. 2009. *Atti linguistici. Saggi di filosofia del linguaggio*. Milano: Bollati Boringhieri.

T. Gusman. 2014. *Introduzione*. In Fischer-Lichte E., *Estetica del performativo*, 9–19.

Vessy, D. 2010. «Dewey, Gadamer and the Status of Poetry among the Arts». In Fairfield P. (a cura di), *John Dewey and Continental Philosophy*, 161–173. Illinois: Southern Illinois University Press.

Velotti, S. 2008. *Introduzione*. In C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, IX-XII. Bari: Laterza.

Zanchetti, G. 1993. *John Cage. Alle radici delle seconde avanguardie*. Milano: Archivio di Nuova Scrittura.

Conclusione - Conclusion

Artaud, A. 1968. *Il teatro e il suo doppio*. Torino: Einaudi.

Barnett, D. 1987. *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: C. Winter.

Diodato, R. 2012. *Logos estetico*. Brescia: Morcelliana.

Fischer-Lichte, E. 2014. *Estetica del performativo*. Milano: Carocci.

Mazzocut-Mis, M. 2013. «Gesto e pantomima. Azione e rappresentazione nel Settecento francese». In *Acting Archives Review*, 3 (2): 1–52.

Sini, C. 1991. *Il simbolo e l'uomo*. Milano: Egea.
—. 2003. *Gli abiti, le pratiche, i saperi*. Milano: Jaca Book.