UNIVERSITÀ DI PARMA
ARCHIVIO DELLA RICERCA

University of Parma Research Repository

Un'etica della parola. Tra Ricoeur e Dufrenne

This is the peer reviewd version of the followng article:

*Original*
Un'etica della parola. Tra Ricoeur e Dufrenne / Messori, Rita. - 93:(2011).

*Availability:*
This version is available at: 11381/2785887 since: 2015-02-23T09:52:10Z

*Publisher:*
Aesthetica edizioni

*Published*
DOI:

*Terms of use:*

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available

*Publisher copyright*

note finali coverpage

(Article begins on next page)

14 May 2024

## n Ethics of the Word: Between Ricoeur and Dufrenne

n recent years, contemporary ethics has focused its attention on ne importance of "feeling", and more specifically on emotions s structurally intentional experiences that reveal non only the value" that persons or objects acquire for the subject, but also is/her lifestyle. According to authors like Martha Nussbaum, Iris Iurdoch, and Cora Diamond, literature becomes an expression f the nature of emotions and, at the same time, a sort of labo-atory, a "virtual space", a staging of the possible. However, the nderlying unsolved question concerns the relationship between ne modes of feeling, the articulation of meaning, and the practi-al life of a subject rooted in a pre-reflective dimension.

The present volume by Rita Messori (r.messori@email.it) aims o address this problematic junction by adopting a different ap-roach, one connected with the phenomenological interpretation f language. Both Paul Ricoeur and Mikel Dufrenne (whose poet-cs are rarely compared) believe that literary language does not nly safeguard the dimension of the particular, but that it also nables the articulation of a logos, a qualitatively expressive order hat the subject experiences and expresses aesthetically.

The relationship between language and the living world thus ac-quires a novel centrality and draws attention to the limits, to what s "before," but also "beyond", literary discourse: the rootedness n a pre-reflective dimension (lived as an aesthetic-practical expe-rience) and the actualization of new living possibilities. Ricoeur's and Dufrenne's poetics foreground the "multivalence" of literary anguage, which is fundamentally imaginative: its ethical valence, in fact, is inseparable from the ontologic, gnoseologic, and aes-thetic ones. The imagination links these valences and creates an ever-changing interconnectedness that possesses the peculiarity of holding together various aspects of the human experience and, simultaneously, to reveal its unknown potentialities.

Centro Internazionale Studi di Estetica, Viale delle Scienze, I-90128 Palermo

Aesthetica Preprint

Aesthetica Preprint

# *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne*

di Rita Messori

Centro Internazionale Studi di Estetica

**Aesthetica Preprint©**

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica©** (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.

**Il Centro Internazionale Studi di Estetica**

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica©** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint©** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

# Aesthetica Preprint

93
Dicembre 2011

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2009, responsabile scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento Fieri Aglaia.

Rita Messori

# *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne*

# *Indice*

Introduzione
La letteratura tra etica analitica ed estetica fenomenologica 7

Paul Ricoeur e l'etica della parola
1 – Il Filosofo, il Poeta, il Politico 17
2 – La plurivalenza della metafora viva 20
3 – Azione e racconto 37

Mikel Dufrenne e il legame originario di *aisthesis*, *poesis*, *ethos*
1 – Il linguaggio e l'unità del sensibile 57
2 – Il grido. La lacerazione del linguaggio 70

# *Introduzione*

## *La letteratura tra etica analitica ed estetica fenomenologica*

Da qualche anno a questa parte si sta verificando un curioso paradosso: «mentre la letteratura tende a perdere la tradizionale forma di prestigio goduta a lungo nelle nostre società [...] e la critica letteraria ha perso molte delle sue certezze [...], si assiste a un notevole, a volte azzardoso, interesse per i testi e le modalità della letteratura da parte degli studiosi di parecchie altre discipline» [1]. Tra di essi spiccano i filosofi morali di area analitica Iris Murdoch, Cora Diamond, Martha Nussbaum e Stanley Cavell, i quali, studiando la complessa articolazione di componenti cognitive e preriflessive nelle diversificate forme della valutazione, sono orientati a vedere nell'arte e *in primis* nella letteratura una modalità espressiva in grado di restituire l'esperienza del "sentire", l'indeterminata e mutevole sfera dell'*affectio* nella sua valenza etica [2]. L'attenzione nei confronti del linguaggio letterario solleva a ben vedere questioni non solo di ordine critico o storico-letterario, cui fa implicitamente riferimento Ceserani, ma anche di ordine estetico, in merito alla natura della rappresentazione artistica e alle sue specifiche modalità; il che comporta un ripensamento del rapporto tra estetica, poetica, ed etica, ovvero del legame tra esperienza estetica ed espressione, intesa in quanto processo euristico e poietico che ha nei confronti della *praxis* un rapporto di "inscrizione" e di "riscrizione".

Se dunque può sembrare paradossale che l'attuale interesse nei confronti della letteratura provenga da ambiti disciplinari a volte lontani, lo stesso si può forse dire di tematiche tradizionalmente riconducibili all'estetica, e che alla letteratura strettamente si legano: alla questione dello stile come a quella della composizione letteraria, alla questione del linguaggio metaforico e di quello narrativo, nel loro essere restituzione del rapporto estetico col mondo, non di rado si interessano studiosi che della disciplina, impegnata anche oggi a interrogarsi sul proprio statuto, non sono rappresentanti: dai neuroscienziati e dagli psicologici cognitivi, ai protagonisti dei *visual-* o *cultural-studies*, nelle loro plurime declinazioni. Questioni che finiscono col testimoniare, proprio come le tematiche letterarie per i filosofi morali, una capacità sempre viva di stimolare il pensiero.

Ricollocare al centro del dibattito estetologico ciò che ora si trova ai suoi margini, raccogliendo le sollecitazioni e approfondendo su un piano teoretico gli spunti provenienti da ambiti disciplinari liminari, potrebbe a nostro avviso costituire un significativo guadagno; nella consapevolezza della proficuità della dialettica tra margini e centro. Il pensiero filosofico, come diceva Merleau-Ponty è un "campo" dai confini instabili, è un tessuto di relazioni sempre in fieri in cui la dinamica di sedimentazione e innovazione può portare in primo piano quanto sembrava non avere dignità filosofica, nel nostro caso "estetica", o quanto veniva avvertito come obsoleto. Ciò di cui si avverte l'urgenza è una indagine estetica che sappia mettere in luce l'esteticità del linguaggio – anche nel suo legame con l'*ethos* –, insieme al suo straordinario ruolo relazionale, mediativo tra i due ambiti del pre-riflessivo e del riflessivo, che i filosofi morali, per evidenti ragioni, dichiarano, presuppongono, ma non spiegano.

Le implicazioni etiche del rapporto tra emozioni e linguaggio messe in rilievo dai pensatori citati, in particolare dalla Nussbaum e dalla Diamond, nascono dal riconoscimento di una soggettività "emotiva", dunque esteticamente connotata, la cui capacità di formulare un giudizio morale si radica nell'esperienza affettiva del mondo della *praxis*. Non sorprende che nell'introduzione a *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions* la Nussbaum rilevi una ineludibile trasversalità del proprio oggetto di indagine: «una spiegazione teorica delle emozioni non è fine a se stessa: ha grandi conseguenze per la teoria della ragione pratica, per l'etica normativa, e per il rapporto tra etica ed estetica» [3]. Ad avvicinare le ricerche della Nussbaum all'ambito estetico è innanzitutto una visione antropologica in cui l'uomo è razionale e non razionale a un tempo: ambivalente, indeterminato, imprevedibile e spesso contraddittorio, ma non per questo irrazionale. La sua etica cognitiva, che pone le basi nella filosofia antica (il concetto di virtù è desunto da Aristotele e quello di emozione dagli stoici) è in definitiva una critica all'esercizio astratto del pensiero, al modello cartesiano della conoscenza chiara e distinta. In ambito etico l'uomo agisce e patisce, e nei suoi giudizi, come nelle sue scelte, si lascia spesso guidare dalle emozioni, non da un ragionamento logico che pratica una presa di distanza dal particolare di esperienza, e in definitiva dall'orizzonte di vita.

A ben vedere, si tratta di preoccupazioni molto simili a quelle che animano la ricerca dell'estetica. Pur nella diversità delle impostazioni e dei campi di pensiero tracciati, i padri fondatori dell'estetica hanno avvertito l'urgenza di conferire dignità filosofica al "particolare" e a quelle modalità che permettono al soggetto di farne esperienza e di poterlo rappresentare, senza l'obiettivo di "sussumerlo" in un universale dato [4]. Del resto, la contiguità e l'implicazione con tematiche di natura etica ha sensibilmente caratterizzato la storia dell'estetica sin



dall'antichità, e ne ha segnato, in età moderna, la configurazione disciplinare. Uno degli esempi più noti dell'intersecarsi dei due ambiti è l'origine etimologica del termine bello, forma contratta del diminutivo *bonellum*, testimonianza di una secolare tradizione che pone le proprie radici nella cultura greca; all'ideale del *kalos kai agathos* [5], si è plasmata, come sappiamo, buona parte della produzione artistica, sia letteraria sia figurativa, orientandosi verso una restituzione mimetica del mondo della prassi il cui protagonista è l'uomo in grado di compiere azioni "belle" in quanto intrinsecamente virtuose. Come la Nussbaum ci ricorda, per Aristotele l'oggetto dell'arte tragica è l'uomo che agisce, e che patisce; un uomo orientato al bene ma non per questo perfetto, la cui fallibilità e la cui vulnerabilità ce lo rendono "prossimo" [6]. Solo una fruizione fortemente sollecitata in senso immaginativo ed emotivo può realizzare il fine dell'arte, che è quello di farci apprendere qualcosa di nuovo, di inedito della vita umana, intesa essenzialmente non tanto come progetto quanto come possibilità di conferire un ordine alle molteplici e svariate esperienze.

La tradizione poetico-retorica, nel cui alveo sono maturati i paradigmi interpretativi dell'arte, e che dell'estetica, secondo la lezione di Baumgarten, è sia madre sia figlia, è stata per secoli il luogo teorico e pratico del richiamarsi reciproco di istanza estetico-artistica e di istanza etica. L'attenzione settecentesca rivolta al sentire e alle sue diversificate forme e valenze – non da ultima quella assiologico-valutativa – non rifiuta, ma il più delle volte rifigura il nesso tra etica ed estetica. Non a caso il concetto di gusto, se da un lato esprime lo sforzo di individuare una "autonomia estetica", dall'altro lato si presta ad essere indicato, come le ricerche della Nussbaum mostrano, uno dei privilegiati punti di incontro tra i due ambiti disciplinari.

Incontro che si spiega dunque con la centralità che ha sempre avuto l'uomo sia come soggetto di esperienza sia come oggetto di rappresentazione. Se il progetto estetico è quello di restituire un'immagine unitaria e a un tempo "fluida" dell'uomo i cui differenti aspetti sono colti nelle loro interrelazioni, se uno dei meriti indiscussi dell'estetica è quello di estendere l'idea di ragione sino a comprendere lati oscuri e controversi dell'essere umano, in una rete di rapporti di senso, il sentimento diviene modalità "estetica" di rapportarsi all'altro, e l'arte espressione dell'unità nella diversità, e insieme sollecitazione a una relazione più consapevole, raggiunta attraverso la mitigazione delle passioni. Si pensi alla centralità della figura di Filottete nel *Laocoonte* di Lessing, opera contrassegnata dal tentativo di una rilettura in chiave estetica non solo della tradizione teorico-artistica, ma anche di quella poetico-retorica; un grande classico della storia dell'estetica di cui dispiace non trovar traccia nei saggi della Nussbaum che pure dedica alla sofferenza dell'eroe sofocleo, e alla capacità dello spettatore di "sentirla", pagine di indubbia bellezza ed esemplare chiarezza [7]. La

qualificazione etica dell'arte letteraria, uno dei pilastri della *Poetica* di Aristotele, viene riaffermata su nuove basi: ponendosi dalla parte del fruitore, Lessing si interroga sullo statuto della rappresentazione a partire dall'esperienza-limite della sofferenza sia fisica sia morale [8]. L'urlo di dolore non è rappresentabile come momento a sé ma come elemento di una immagine più ampia dell'uomo sofferente che sappia mitigarne l'effetto dilaniante.

Solo la tragedia, in quanto arte del linguaggio, riesce a restituirci l'urlo dell'uomo perché lo trasforma nell'uomo che urla, rendendo "sostenibile" per il fruitore l'immaginazione della lacerazione corporea che è a un tempo il lacerarsi di una vita. Nella sua sofferenza Filottete esige di essere compreso e aiutato e prima di tutto ascoltato in modo compassionevole: «come Filottete sapeva, pietà significa azione: intervento a favore di chi soffre, anche se è difficile e disgustoso» [9]. È sull'originarietà del legame tra *pathos* ed *ethos* che occorre dunque concentrarsi, tra esteticità ed eticità dell'esperienza, così come viene espresso dalla parola letteraria – che nel Filottete dà voce al suono inarticolato del grido, alla sua tragica ed intensa espressività come limite interno del linguaggio stesso – in cui difficile è separare strategie descrittive e narrative. In quanto *logos*, il linguaggio ci fa cogliere le connessioni, i vincoli: nelle sue modalità operative e nei suoi stili è in gioco il delinearsi del "volto" dell'uomo, del suo diventar immagine, mai fissa e determinata nei suoi contorni.

Pur introducendo implicitamente una idea di estetica limitata all'analisi delle forme espressive, degli stili della rappresentazione, non sono pochi i luoghi teorici individuati dalla Nussbaum in cui le due discipline possono intrecciare un proficuo rapporto. Ci preme individuarne alcuni, al fine di mostrarne la "criticità" che rende necessario uno sviluppo più marcatamente estetologico. Il primo punto di contatto, la prima urgenza avvertita dalla Nussbaum che avvicina le sue ricerche all'ambito estetico è l'ampliamento dei confini della ragione. Ciò è evidente soprattutto nell'indagine sulla componente emotiva del giudizio di valore. Le emozioni sono intelligenti: come gli stoici avevano intuito, esse ci orientano nell'azione perché implicano una credenza, una sorta di conoscenza pre-riflessiva intorno al valore di una di una cosa o di una persona, permettendoci di esprimere una valutazione qualitativa. E come dice Proust, le emozioni sono dei «sommovimenti geologici del pensiero» [10]; sono parte rilevante del pensiero etico e non una semplice coloritura: esse «non sono soltanto il carburante che alimenta il meccanismo psicologico di una creatura ragionante; sono parti, altamente complesse e confuse, del ragionamento stesso di questa creatura» [11]. Le emozioni possono stravolgere un ordine di pensiero ma anche inaugurarne uno nuovo; il "paesaggio" mentale viene dunque dinamicizzato dalle emozioni che infondono vita alle architetture astratte, trasformandole in nervature, tensioni prospettiche



orientate al mondo. Le emozioni sono dunque terremoti, che scuotono le faglie o le stratificazioni del nostro io che rimane pur sempre un soggetto di conoscenza.

L'alterità dell'emozione viene interiorizzata e interpretata in termini di apporto cognitivo. Se è vero che la ragione filosofica si spinge fino al limite del conturbante, dello spaesante, è anche vero che l'analisi si sofferma sui movimenti, su una sorta di energetica cognitiva che nulla concede alla dimensione estetica intesa come esperienza sensibile-percettiva di un soggetto corporeo, le cui emozioni andrebbero ripensate sulla base di una corporeità sinergica, sinestesica e cinestetica. Ciò significherebbe chiedersi cosa succede al di qua del pensiero cognitivo, quale valenza assume l'irriflesso, quale rapporto si viene a instaurare tra soggetto e mondo estetico con evidenti conseguenze di carattere antropologico, cognitivo ed etico. Pur condividendo la necessità, in ambito etico, di una diversa visione antropologica, la Diamond è maggiormente disposta a riconoscere una sorta di "alterità" delle emozioni che possono così spingersi oltre il "sommovimento" del pensiero. L'urto o choc emotivo può implicare una perdita, uno scacco non solo del pensiero ma anche del linguaggio concettuale [12].

Il secondo punto di contatto è la messa in evidenza del particolare tipo di esperienza, a cui l'emozione ci lega, con la conseguente ammissione del limite della visione del soggetto, sia in termini di credenza sia in termini di giudizio di valore. Una prospetticità che non nega l'universale, come del resto l'emozione che la caratterizza non scade nell'irrazionale [13]. La struttura cognitiva dell'emozione consente al soggetto di partecipare a una dimensione universale intesa aristotelicamente come generale, come ciò che vale per lo più, accomunando i soggetti prospettici e consentendo loro di comunicare le esperienze, per l'appunto emotive. Secondo la Nussbaum «la spiegazione universale deve sempre essere sensibile ai particolari ed è, in questa misura, provvisoria; ma si tratta pur sempre di una teoria» [14]. Facendo propria la lezione di Wittgenstein del *Tractatus*, la Diamond, a differenza della Nussbaum, ritiene che il filosofo stesso sia preso e trasformato dal romanzo, giungendo a negare la netta differenziazione tra linguaggio letterario e metalinguaggio teorico [15]. La questione sollevata non è di poco conto: in che modo dal particolare nascerebbe un pensiero tendente all'universale se la filosofia morale nel suo approccio teorico è, "oltre" al sapere letterario, per la Nussbaum necessaria? «In realtà è chiaro che le capacità descritte e raccomandate nel romanzo sono insufficienti senza una teoria economica e senza una teoria morale e politica» [16].

Sia dalla Diamond sia dalla Nussbaum, l'importanza accordata al linguaggio letterario come restituzione della pienezza e della ricchezza della vita costituisce un terzo elemento di vicinanza tra estetica ed etica. La letteratura pur sollevandosi dal contingente, dal mero fatto, è in

grado di testimoniare la concretezza dell'esperienza umana praticando uno «sguardo generoso», in grado di salvaguardare la diversità e di mostrare il possibile. Le opere letterarie rendono la ragione «caritatevole, essendo guidata da un'idea generosa dei suoi oggetti; senza la sua disposizione benevola, la ragione è fredda e crudele» [17], poco disposta a prestare attenzione alle singole prospettive e soprattutto a metterle in relazione, a esercitare un metodo comparativo che possa permettere all'uomo di potere vedere diversamente, di formarsi, anche attraverso l'esperienza altrui, una diversa visione e di un diverso "sentimento" del mondo [18].

Responsabile di questo sguardo secondo è l'immaginazione letteraria, capace di rendere il linguaggio vivido, di presentarci con estremo realismo e con grande efficacia la ricchezza e la mutevolezza della dimensione della *praxis*. E la forma linguistica che più riesce a sollecitare la visione immaginativa, a metterci sotto gli occhi della mente la vita umana è la metafora. A differenza di altri filosofi morali di orientamento analitico, la Nussbaum mette in risalto il ruolo che può esercitare il linguaggio metaforico nel momento in cui vogliamo farci un'idea il più possibile "comprensiva" oltre che generosa degli eventi, per riuscire meglio a valutarli; giungendo ad affermare che il romanzo non solo «ci invita a interpretare le metafore» ma che «si presenta come una metafora» [19]. Ora, se il componimento stesso è strutturato metaforicamente e metaforica diviene l'immaginazione, è legittimo chiedersi in che cosa consiste la metafora per la Nussbaum, la quale dedica all'argomento poche ma significative pagine, in cui le difficoltà teoretiche precedentemente sottolineate sembrano coagularsi.

Se in alcuni passaggi la struttura analogica del "vedere-come"sembra essere affermata, in altri viene esplicitamente rifiutata, e sostituita con quella del "vedere-per" e, preferibilmente, del "vedere-in": «fantasia è il nome attribuito dal romanzo alla capacità di vedere una cosa per un'altra, di vedere una cosa in un'altra» [20]. Il riferimento è a un brano di *Tempi difficili* di Dickens, il romanzo che in *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, la Nussbaum elegge a propria guida. A differenza di altri personaggi Louisa coltiva uno sguardo metaforico: scorgendo delle forme nel fuoco attribuisce alla sagome percepite un significato che non è presente nella nuda percezione sensoriale. «Gli oggetti sembrano altri oggetti o, più esattamente, quegli altri oggetti vengono visti negli oggetti circostanti, perché Louisa è consapevole a un tempo sia delle immagini della fantasia sia del fatto che esse non sono realtà presenti. [...] Dunque, scorgere nell'oggetto percepito qualcosa che trascende l'oggetto stesso, vedere nelle cose percepibili a portata di mano altre cose che non sono davanti ai propri occhi – questa è fantasia» [21].

Il "vedere-come" comporterebbe dunque dei rischi: di scambio, di confusione in termini cognitivi. La struttura dell'inclusione, del



"vedere-in" ci preserverebbe dall'inganno, dalla predicazione non-pertinente considerata falsa e fuorviante: la confusione tra due identità porterebbe a una percezione deviata del reale. Alla Nussbaum preme che l'uomo non cada in errore: il principio, rigorosamente cognitivo, è quello del vero, opposto al falso. Che ne è dunque dell'immagine complessa, "integrata" della *praxis*, quando le identità devono essere preservate e non se ne riconosce il processo costitutivo, che passa attraverso il rapporto con l'altro, quando non si intuisce che il "vedere-come" implica una relazione dinamica tra l'identità e la differenza? Che ne è dell'apertura alla dimensione del possibile che spezza i contorni delle forme, mettendo allo scoperto la struttura dinamica dell'uomo? Che ne è della verosimiglianza, e conseguentemente dell'apporto che la *Poetica* di Aristotele può dare, quando riemerge il primato del vero?

Per sciogliere, almeno parzialmente, questi nodi problematici, e soprattutto per esplorare la pregnanza di senso dello "sguardo generoso" della metafora, occorre a nostro avviso fare riferimento a un altro orizzonte di pensiero, quello aperto dall'interpretazione fenomenologica del linguaggio. Sia Paul Ricoeur sia Mikel Dufrenne – le cui poetiche di rado vengono messe a confronto – sono convinti che il linguaggio letterario costituisca non soltanto la salvaguardia della dimensione del particolare, ma anche la possibilità di esplicitazione di un *logos*, di un ordine qualitativamente espressivo che il soggetto esteticamente esperisce ed esprime. La centralità della questione del rapporto tra linguaggio e mondo della vita orienta l'attenzione sui limiti, su ciò che sta "al di qua" ma anche "al di là" del linguaggio, su ciò che è "a monte" e ciò che è "a valle" del discorso letterario: il radicamento in una dimensione pre-riflessiva, vissuto in quanto esperienza estetico-pratica, e l'attualizzazione di nuove possibilità abitative.

Quanto emerge dalle loro poetiche è la "plurivalenza" del linguaggio letterario, fondamentalmente immaginifico: la valenza etica (in termini di ridescrizione di comportamenti e di norme implicite nell'orizzonte della *praxis*) è inseparabile da quella ontologica (in termini di apertura referenziale e manifestazione dell'inedito), da quella gnoseologica (in termini di apporto conoscitivo in quanto "abbozzo semantico" o "concettuale"), da quella estetica (in termini di ambivalenza del "sentire", sensibile-percettivo e affettivo). L'immaginazione funge da legame tra queste valenze; un rapporto sempre in via di formazione che ha la peculiarità di tenere insieme più aspetti dell'esperienza umana e a un tempo di metterne allo scoperto le possibilità.

Per questo la letteratura non potrà essere semplice restituzione di una sorta di "evidenza estetico-morale", una mera registrazione delle emozioni e delle azioni umane, o l'ambito finzionale dagli interessanti risvolti cognitivi, ma apertura alla dimensione "virtuale" del mondo della vita nei suoi diversificati aspetti, la presentazione del "farsi im-

magine" del mondo, che soltanto in un fruitore capace di "sentire", di "immaginare", di "fare" può trovare una vitale realizzazione [22].

[1] R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 1.

[2] M. Meletti, *Ragion pratica e immaginazione*, Milano, Mimesis, 2011, p. 8 e ss. La Meletti individua una sorta di «estetizzazione della morale, processo di cui Husserl aveva acutamente rilevato la genesi in Hume».

[3] M. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001; trad. it. a cura di G. Giorgini, *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 19.

[4] La parentela col giudizio di gusto di Kant, nella misura in cui si fonda su un a priori soggettivo e nella misura in cui esige di essere comunicato è, da un punto di vista estetologico, indubbiamente interessante. Come interessante è lo sforzo di tracciare una immagine complessa dell'uomo e della dimensione pratica.

[5] G. Lombardo, *L'ordine bello e i principi dell'estetica antica*, in *L'estetica antica*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 11-22.

[6] M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; trad. it. a cura di G. Zanetti, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 10 dell'*Introduzione*: «nel lavorare su queste idee ho attinto, rielaborandoli ulteriormente, a quegli aspetti del pensiero aristotelico che erano centrali nella *Fragilità del bene*: l'insistere sul fatto che gli esseri umani sono insieme vulnerabili e attivi e sul loro bisogno di una ricca e irriducibile pluralità di funzioni»; e a p. 381 di M. Nussbaum, *Upheavals of Thought...*, trad. it. cit.: «sia Rousseau che Aristotele sostengono, quindi, che la compassione esige il riconoscimento di possibilità e vulnerabilità analoghe a quelle di chi soffre. Comprendiamo la sofferenza nel riconoscere che possiamo noi stessi incorrere in una tale disgrazia,; ne valutiamo il significato, in parte, pensando a cosa significherebbe provarla; e ci vediamo, in quel momento, come qualcuno a cui una cosa del genere può effettivamente accadere».

[7] M. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, trad. it. cit., pp. 422-23.

[8] M. Mazzocut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Firenze, Le Monnier, 2009, in part. p. 94 e ss. A p. 101 l'autrice in modo efficace afferma: «il limite della rappresentazione diventa il limite della fruizione».

[9] M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, trad. it. cit., p. 31.

[10] Eadem, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, trad. it. cit., p. 17.

[11] Ivi, p. 19.

[12] Cfr. il saggio introduttivo di P. Donatelli *Concetti, sentimenti e immaginazione. Un'introduzione al pensiero morale di Cora Diamond* a C. Diamond, *L'immaginazione e la vita morale*, Roma, Carocci, 2006, trad. it. a cura di P. Donatelli, in part. p. 19 e ss.

[13] M. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, trad. it. cit., pp. 28-29: «Stabilire che le emozioni hanno un ricco contenuto cognitivo-intenzionale, aiuta a dissipare l'idea che esse siano forze cieche prive di intrinseca selettività o intelligenza, che non hanno quindi un ruolo nelle decisioni umane».

[14] M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness...*, trad. it. cit., p. 18.

[15] V. P. Donatelli, *Concetti, sentimenti e immaginazione. Un'introduzione al pensiero morale di Cora Diamond*, cit., p. 15 e ss.

[16] M. Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 1995; trad. it. di G. Bettini, *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 64. Cfr. anche, sugli stessi temi, Ead., *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

[17] M. Nussbaum, *Poetic Justice...*, trad. it. cit., p. 63. A questo proposito la Nussbaum ricorda la differenza tra poesia e storia introdotta da Aristotele nella *Poetica*.

[18] Cfr. P. Donatelli, *Concetti, sentimenti e immaginazione...*, cit., p. 21 e ss.

[19] M. Nussbaum, *Poetic Justice...*, trad. it. cit., p. 63.



[20] Ivi, p. 56.

[21] *Ibidem*.

[22] Sulla vividezza del linguaggio e sul suo "effetto di realtà" ma soprattutto per l'urgenza espressa di una indagine estetico-teoretica della "figura" si veda l'importante saggio di E. Garroni, *Immagine, Linguaggio, Figura*, citato da R. Ceserani nel suo testo *Convergenze*.

# *Paul Ricoeur e l'etica della parola*

## 1 – *Il Filosofo, il Poeta, il Politico*

Nel corso di un'intervista, rilasciata qualche anno prima della morte, Paul Ricoeur ritorna, in modo non consueto, sulle questioni affrontate negli Settanta e Ottanta, all'incompiuta e per certi versi incompresa "poetica della volontà" [1]. Sollecitato dall'intervistatore, Ricoeur spiega perché su una parete del suo studio, di fronte alla scrivania, campeggi una riproduzione di *Aristotele che contempla il busto di Omero* di Rembrandt: questo quadro «simboleggia per me l'impresa filosofica come io la intendo. Aristotele è *il* filosofo, così veniva detto nel Medioevo, ma il filosofo non comincia da niente. E, ugualmente, non comincia a partire dalla filosofia, inizia a partire dalla poesia» [2]. Un inizio mostrato pittoricamente mediante l'atto del toccare: «Aristotele non guarda il busto di Omero; lo tocca. Significa che viene a contatto con la poesia. La prosa concettuale del filosofo va a contatto con il linguaggio ritmato della poesia» [3]. Il discorso filosofico come linguaggio di secondo grado, di cui Ricoeur ha sempre rivendicato la specificità, nasce dalla fruizione – sia essa lettura o ascolto – della poesia come linguaggio creatore di senso. Il rapporto diretto tra il filosofare e, potremmo dire, l'operare artistico, tra il lavoro interpretativo e i "testi" che la tradizione ci ha consegnato, esprimono una convinzione di fondo dell'ermeneutica ricoeuriana: il rapporto indiretto con le cose, nella loro mutevole e variegata molteplicità, e con l'esperienza umana, nelle sue indefinibili e non di rado oscure sfaccettature.

L'originarietà della poesia non consiste dunque nella restituzione

di una origine perduta, nel nostalgico ritorno a una unità ora frammentata; l'ermeneutica si rivolge alla poesia perché esprime lo "spirito del linguaggio": «per spirito del linguaggio non intendo un qualche eccesso decorativo o una effusione della soggettività, ma *la capacità del linguaggio di aprire nuovi mondi*. La poesia e il mito non sono certo nostalgia per un mondo perduto. Essi costituiscono la dischiusura di mondi inediti, un aprire ad altri mondi *possibili*, che trascendono i limiti stabiliti del nostro mondo *attuale*» [4].

L'originario è dell'ordine della "prossimità", della testimonianza di un legame primigenio col mondo della vita che necessita di un continuo rinnovamento. Testimonianza "rivelatrice" che non descrive ma ri-descrive, che mostra "inventando", ovvero visualizzando l'inedito, rendendo l'evidenza del mondo, il suo quotidiano mostrarsi a noi, non più una "mera" evidenza: «occorre inizialmente una energia creatrice di innovazione perché si abbia poi un discorso di secondo grado» [5]. E un discorso di secondo grado, capace di dispiegare le possibilità dischiuse dall'arte, va certamente al di là della contemplazione distaccata sia nei confronti delle opere sia nei confronti del mondo aperto da esse. Non a caso lo sguardo di Ricoeur si concentra su un dettaglio del dipinto solitamente poco notato: oltre ad Aristotele e a Omero, vi è un terzo personaggio ritratto in una medaglia appesa alla cintura di Aristotele: «è la testa di Alessandro, il politico, ad essere rappresentata. Non si deve dimenticare che Aristotele è stato il precettore di Alessandro. Ma il suo rapporto con il politico non è solo una relazione da educatore, è anche di chi ha pensato il politico, sino al punto di fare dell'etica la premessa alla politica. L'etica non è completa se non come politica poiché è l'insieme degli uomini, la comunità orientata verso il "vivere bene"» [6]. Lo stretto rapporto tra etica e politica è dunque silenziosamente presente sullo sfondo del rapporto tra filosofia e poesia: la medaglia ci ricorda che la filosofia può continuare il suo lavoro di riflessione su una parola che non è la sua, la parola poetica, se non intrattenendo un rapporto attivo con la *polis*, caratterizzata da una ben orientata *praxis*.

La "poetica della volontà", a cui Ricoeur dedicò due delle sue opere maggiori, *La Métaphore vive* e *Temps et Récit*, costituisce lo sforzo di spiegare e di comprendere filosoficamente ciò che Rembrandt ha rappresentato pittoricamente: il rapporto tra filosofia e poesia, nelle sue implicazioni etiche e politiche. E non a caso il "filosofo" è, sia per Rembrandt sia per Ricoeur, Aristotele. L'Aristotele della *Metafisica*, dell'*Organon* o dei diversi libri di *Etica*, ma soprattutto quello della *Poetica* e della *Retorica*, opere gemelle che nel primo Studio de *La Métaphore vive* divengono oggetto di una lettura incrociata, tanto filologicamente attenta quanto foriera di un pensiero di ampio respiro, le cui aperture sono state a nostro avviso solo in parte colte; sia il discorso poetico sia il discorso retorico mirano, mediante la metafora, a visualizzare, anche negli aspetti meno soliti, la *praxis* umana, l'uomo



che agisce e che patisce all'interno di un contesto particolare, di cui vive con partecipazione o con distacco critico condotte morali, norme, convinzioni [7]. Un uomo che, volontariamente o no, mette costantemente alla prova le proprie possibilità, la propria capacità di agire e di incidere sul mondo della prassi.

In tal senso è possibile affermare che la "poetica della volontà" segna il passaggio dall'*homme faillible* all'*homme capable* [8] e da una fenomenologia tradizionale il cui più importante esito sono i tre volumi de *La Philosophie de la volonté* a una ermeneutica filosofica in cui prevale l'indagine sui processi e sulla genesi del senso [9]. La poesia non è dunque soltanto espressione dell'opacità della volontà umana, non è soltanto mediazione che ci avvicina a un immediato nei confronti del quale siamo già da sempre in ritardo, ma anche il luogo di "formazione-costruzione" del sé e del mondo.

La restituzione che la letteratura ci offre del mondo dell'evidenza, anche nei suoi aspetti etico-pratici, non si limita a una sorta di "presa d'atto", di semplice registrazione descrittiva o narrativa che sia. Se esiste una sorta di "evidenza morale", ciò non significa che il linguaggio che la testimonia costituisca una forma di rispecchiamento, di resa fotografica; come quando si ricerca, nei quadri di genere il modo di vivere del tempo del pittore [10]. Ad essere qui in gioco è una certa concezione della letteratura come modalità di rappresentazione, unitamente a una certa concezione della rappresentazione stessa. Occorre dunque esplicitare la poetica implicita, che può presentare una visione riduttiva, per certi versi caricaturale della *mimesis* come pure dell'espressione.

La poetica di Ricoeur mostra che se da un alto il linguaggio immaginativo della poesia implica un rinnovamento del nostro essere-al-mondo, dall'altro lato esige una responsabilità, una sorta di impegno "a fare" sia da parte di chi scrive sia da parte di chi legge. L'*etica della parola* non può dunque essere disgiunta da un'*etica dell'abitare* che il linguaggio letterario stesso implica.

> La mia filosofia ermeneutica ha tentato di dimostrare l'esistenza di una soggettività opaca che si esprime attraverso la lunga via di innumerevoli mediazioni – segni, simboli, testi e la stessa prassi umana. Questa idea ermeneutica di soggettività come una dialettica tra il sé e significati socialmente mediati ha profonde implicazioni morali e politiche. Ciò mostra che vi è un'*etica della parola*, che il linguaggio non è quello astratto della logica o della semiotica, ma implica il fondamentale dovere morale secondo cui le persone sono responsabili di ciò che dicono. Una società nella quale non vi sono più soggetti eticamente responsabili delle loro parole è una società in cui non vi sono più cittadini [11].

Quello letterario è il linguaggio "concreto" che permette di cogliere l'aspetto morale del mondo in cui viviamo nella immediatezza e nella multiformità degli orientamenti o degli "stili" comportamentali, delle norme inscritte nell'agire, che prima ancora di essere pensate, nella riflessione che può accompagnare una decisione, sembrano essere

"sentite". Che si tratti di un *habitus*, come quello della virtù, o di una norma implicita in base alla quale una azione viene avvertita come più o meno "conveniente", cioè adatta a una situazione, è alla dimensione pre-riflessiva o pre-categoriale che dobbiamo fare riferimento, e dunque all'esperienza estetica, nella sua duplice accezione di esperienza sensibile-percettiva e di esperienza affettiva. Una delle più interessanti intuizioni della poetica della volontà, purtroppo solo parzialmente sviluppata, è il legame tra esperienza pratica ed esperienza estetica.

È difatti l'astrazione che contraddistingue l'analisi fenomenologica e quella linguistica della volizione a richiedere un ritorno ad Aristotele: nell'*Etica nicomachea* la volontà mostra la propria struttura ambivalente: si radica nella vitalità, da cui nascono le motivazioni, e a un tempo partecipa della razionalità. È quanto emerge anche dalla *Retorica* e dalla *Poetica*: il linguaggio dei poeti e dei retori si sforza di render conto della complessità dell'azione umana, dell'intreccio di volontario e involontario, inseparabile dal contesto etico-politico in cui è situato [12]. Se le analisi del discorso ordinario si rivelano insufficienti, è perché «ciò che è detto negli enunciati è l'esperienza stessa»: il progetto della poetica della volontà si inserisce proprio qui, nel tentativo di dimostrare la ricchezza e la proficuità dell'ambivalenza della volontà che la letteratura rivela [13]. Progetto che, a una attenta lettura, dischiude potenzialità interpretative di indubbia attualità.

Ma, tornando al dipinto di Rembrandt e alla lettura che ne dà Ricoeur, è legittimo chiedersi: la tangibilità non andrebbe indagata in quanto esperienza estetica di un soggetto incarnato? L'"esteticità" del linguaggio è stata da Ricoeur adeguatamente esplorata? A nostro avviso è proprio in merito all'esperienza estetica, ammessa ma non tematizzata, che Ricoeur lascia aperti non pochi interrogativi. Interrogativi a cui è possibile rispondere aprendo a una poetica parallela e per certi aspetti complementare: quella di Mikel Dufrenne. Amico di una vita, fin dai tempi della prigionia, Mikel Dufrenne è stato uno degli interlocutori privilegiati a cui Ricoeur ha dedicato alcuni significativi articoli [14]. Dal suo canto Dufrenne, come cercheremo di mostrare, ben conosceva la "poetica della volontà" di Ricoeur, che negli ultimi scritti cita più volte.

## 2 – *La plurivalenza della metafora viva*

Uno dei maggiori meriti de *La métaphore vive*, "colonna portante" della "poetica della volontà" è l'avere sollevato l'attenzione sulla valenza filosofica del linguaggio metaforico attraverso una attenta e innovativa lettura "incrociata" della Poetica e della Retorica di Aristotele [15]. Un esempio riuscito della dialettica di spiegazione e comprensione, all'interno della quale gli strumenti dell'analisi filologica permettono di cogliere l'elaborazione del senso di cui il linguaggio, in particolar modo quello letterario, è espressione.

Un elemento di originalità del testo in questione, colto dagli studiosi della *Poetica* di Aristotele, è la lettura della tecnica dell'*evidentia* in chiave marcatamente filosofica e per la precisione fenomenologico-ermeneutica [16]. È noto che col termine *evidentia*, associato all'espressione *subiectio sub oculos*, i latini hanno voluto indicare la capacità di visualizzazione del linguaggio metaforico, così come Aristotele ne parla nel III libro della *Retorica*, e nella parte della *Poetica* dedicata alla *lexis*, considerata come uno degli elementi essenziali della tragedia [17].

Quanto occorre precisare è che la storia della parola, e del concetto che essa esprime, ha una data di nascita: il 45 a.c., e un padre che le dà i natali: Cicerone (nel *Lucullus* 6, 17-18) [18]. Un neologismo che avrà una straordinaria fortuna non soltanto in ambito poetico e retorico ma anche in ambito filosofico, e che segnerà sia l'interpretazione della *lexis* metaforica sia la tradizione dell'*Ut pictura poësis*. La teoria umanistica della pittura aveva ben presenti i paragoni aristotelici tra poesia e pittura, che si basano su un presupposto: la capacità di far-vedere, di mostrare il reale, pur nella dimensione della finzione, è il legame di parentela tra le due forme d'arte.

Se però consideriamo i testi di Aristotele, si tratta di una traduzione felice? Seguendo l'argomentazione che Ricoeur sviluppa nel primo studio de *La Métaphore vive* sembrerebbe trattarsi di una traduzione per certi versi "parziale" poiché tende ad annullare l'ambivalenza presente nella lingua di partenza: nonostante il prefisso *e-* implichi una forma di provenienza, nel termine latino è centrale l'atto del vedere, e dunque la visione soggettiva, mentre per Aristotele occorre far riferimento anche a ciò che si dà a vedere, che si impone visivamente al soggetto, a ciò che viene messo sotto gli occhi, *pro ommaton*. Vi è dunque un rapporto tra componente soggettiva e componente oggettiva che rischia di perdersi nella traduzione.

Per indicare il potere metaforico di "mettere sotto gli occhi" del fruitore ciò di cui si parla, Aristotele utilizza due termini: *enargeia* (nella *Poetica*, 1455 *a*) ed *energeia* (nel III libro della *Reorica* 1410 *b* e ss.). Citando di nuovo studi recenti, che non mancano di fare riferimento a Ricoeur, ricordiamo che *enargeia* è un sostantivo formato dall'aggettivo *enarges*, (chiaro, bianco, brillante, veloce), che significa bianchezza luminosa e rapidità di movimento. Non si può dunque disgiungere l'evidenza visiva dall'animazione: a delinearsi è una "immagine in movimento". *Energeia* deriva dal prefisso *en* e da *erg-*, radicale che ha in sé l'idea di lavoro, opera, azione, ma anche di attività, efficacia, vigore. Nel lessico aristotelico designa l'atto, la realizzazione di una potenzialità, distinto dalla potenza o *dynamis*. Nella *Retorica* produce una rappresentazione *pro ommaton*, il cui effetto è quello dell'animazione dell'inanimato, del movimento (*kinesis*) [19].

A partire dall'ambivalenza di *energeia* ed *enargeia* – dal parziale sovrapporsi dei due spettri semantici che tengono insieme atto, azione, movimento e luminosità splendente di ciò che attira il nostro sguardo

– Ricoeur ripensa la tecnica dell'*evidentia* sviluppandone alcune essenziali valenze, strettamente connesse le une alle altre: quella ontologico-manifestativa, quella logico-gnoseologica e, sebbene solo parzialmente, quella etica e quella estetica.

*Valenza ontologico-manifestativa.* L'immagine "vivida" è in movimento perché non restituisce una "illustrazione", una copia il più fedele possibile di qualcosa, bensì il farsi immagine della cosa stessa, il movimento processuale del suo apparire. Ciò che ci avvince di un'opera tragica è il "come se" della finzione, ovvero l'illusione della presenza, del realizzarsi del mondo al nostro cospetto. Il vibrare dell'immagine è il suo prendere forma, il suo determinarsi via via senza giungere alla staticità della forma chiusa, della determinazione fissa. Se l'icasticità fosse l'unico significato dell'*evidentia* il linguaggio immaginifico sarebbe a rischio di illusionismo e di descrittivismo e l'effetto sul fruitore sarebbe quello di una presa immaginativa con probabile fuga verso un mondo di sogno. E il piacere prodotto dall'arte tragica sarebbe un piacere reale provocato dall'irreale, inteso come ciò che non è reale e che va in un certo qual modo a costituirsi come una dimensione parallela. Ma l'intento di Aristotele, secondo Ricoeur, è quello di mantenere ben saldo il rapporto col mondo. A teatro come durante la lettura o l'ascolto del testo recitato è l'orizzonte della *praxis* che viene messo in scena e la spettacolarità è data dal presentarsi del mondo in aspetti sempre nuovi e inediti.

Per questo Ricoeur potrà dire che la metafora è "apertura" (*ouverture*) e "scoperta" (*découverte*) del mondo perché, da un punto di vista ontologico, il linguaggio immaginifico attinge alla dimensione di possibilità del reale [20]. Il poeta non è certo uno storico che si limita a registrare i fatti rimanendo ancorato alla dimensione dell'"individuale". Se ciò che il poeta ci mette sotto gli occhi viene vissuto come possibile è perché viene "colto" come immaginabile. Non a caso l'aggettivo che Aristotele usa è *eikos* (immaginabile) legato etimologicamente a *eikon* (immagine) [21].

A dimostrazione dell'importanza che riveste la figura di Aristotele per la "poetica della volontà", nelle ultimissime pagine del paragrafo conclusivo *Esplicitazione ontologica del postulato della referenza*, Ricoeur ritorna sul significato del concetto ontologico di *energeia* all'interno della tecnica linguistica dell'*evidentia*. «Che vuol dire per la metafora viva "metter davanti agli occhi", (o, secondo altre traduzioni, "dipingere", "fare un quadro")? Metter davanti agli occhi, secondo *Retorica* III vuol dire "rappresentare le cose in azione" (1411*b* 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" (1412*a* 12)» [22].

Aristotele invita dunque a cercare la chiave dell'esplicitazione ontologica della referenza in un ripresa speculativa della distinzione tra l'essere come potenza e l'essere come atto: è nella misura in cui mette in gioco l'essere come atto e come potenza che la metafora acquisisce una valenza ontologica. L'intenzione semantica dell'enunciazione metaforica non incrocia dunque il discorso ontologico attraverso l'analogia categoriale. Se però da un lato Aristotele istituisce un ordine tra atto, *praxis*, *poesis* e movimento, dall'altro lato non ne spiega i nessi. Cosa vuol dire "rappresentare le cose in atto" se non rappresentare l'azione, come nel caso della tragedia? Il legame strettissimo che si viene a creare tra atto e azione può essere spiegato facendo ricorso a un passo della *Metafisica* in cui Aristotele ci suggerisce che nell'azione l'atto è completo e compiuto in ciascuno dei suoi momenti (*Metafisica*, Θ, 6, 1048*b* 25-26) [23].

> Rappresentare l'azione, sarebbe veder le cose come non impedite di realizzarsi, vederle come ciò che sboccia. Ma allora rappresentare l'atto vorrebbe dire, altresì, rappresentare la potenza, in un senso inclusivo che comprende ogni produzione di movimento o di riposo. Il poeta sarebbe allora colui che coglie la potenza come atto e l'atto come potenza? Colui che vede come compiuto e come completo ciò che inizia e si fa, colui che in ogni forma compiuta vede una promessa di novità...? in una parola, colui che coglie "questo principio del movimento degli esseri naturali e che è in qualche modo, ad essi immanente, è in potenza o in atto", che il greco chiama *physis*? [24].

Il filosofo trova nella poesia «il luogo in cui apparire significa "generazione di ciò che cresce"»; Aristotele scopre in Omero, che amava forse più dei tragediografi, una capacità straordinaria di dire il mondo, di dire l'evidenza nel suo incessante movimento, nel suo continuo realizzarsi. E l'ermeneutica di Ricoeur ritrova e riconfigura qui la propria matrice fenomenologica sottolineando l'aspetto fenomenico del linguaggio immaginifico che fa-vedere nella misura in cui rivela la potenza invisibile del reale. Questa è in definitiva la differenza tra una metafora morta, che potremmo chiamare "cieca", e una metafora viva: la scoperta dell'inedito, la sua visualizzazione.

> Questa capacità generalizzata di 'ridescrizione' non ha forse un aspetto dirompente nei confronti del concetto iniziale di 'descrizione', fin tanto che quest'ultimo resta nei limiti della rappresentazione mediante gli oggetti? Non è forse il momento di rinunciare all'opposizione tra un discorso rivolto verso l'"esterno', il discorso della descrizione, ed un discorso rivolto verso l' "interno", che rappresenta uno stato d'animo e lo pone sul piano dell'ipotetico? Per conseguenza altre distinzioni vacillano. È il caso della distinzione tra scoprire e creare, tra trovare e progettare. *Quello che il discorso poetico porta al linguaggio è un mondo pre-oggettivo entro il quale ci troviamo già radicati, ma anche un mondo nel quale noi progettiamo i nostri possibili più propri.* Bisogna dunque spezzare il regno dell'oggetto perché possa esistere e possa dirsi la nostra primordiale appartenenza a un mondo che noi abitiamo, vale a dire che, ad un tempo ci precede e riceve l'impronta delle nostre opere. In una parola bisogna restituire al bel termine 'inventare' il suo senso, a sua volta sdoppiato, che vuol dire, a un tempo, scoprire e creare" [25].

Sono tre le maggiori conseguenze di tale impostazione: non si tratta soltanto di marcare la "filosoficità" del linguaggio metaforico, ma anche di sottrarre quest'ultimo all'alveo della metafisica intesa in senso heideggeriano quale "ontoteologia" o in senso derridiano quale "ontologia della presenza". Inoltre, la visualizzazione del passaggio dalla potenza all'atto, ovvero la manifestazione del reale nel suo realizzarsi, conduce Ricoeur a "curvare" la propria filosofia, anche se in modo meno marcato rispetto a Dufrenne e a Maurice Merleau-Ponty, in senso ontologico, e secondo una ontologia di ispirazione aristotelica [26].

Ciò che il linguaggio poetico ci mette sotto gli occhi è la fenomenicità del reale, il suo incessante venire alla presenza come continua attualizzazione. Si crea dunque corrispondenza, "connaturalità" tra la *mimesis* in quanto processo concreto e fattivo, con le sue regole e le sue strategie, e il reale. Ma la lettura ricoeuriana di Aristotele ha, da un punto di vista estetologico, il merito di mettere in dubbio la concezione della *mimesis* in quanto rappresentazione figurativa che instaura col reale un rapporto di mera *adaequatio*. La visualizzazione del possibile non è tanto un "rappresentare" quanto un "presentare", che non può risolversi in un atto ostensivo, ma in un lungo e faticoso lavoro poietico implicante una scelta e una configurazione dei particolari, ovvero un *ordo* compositivo.

Viene dunque superata l'imitazione come corrispondenza tra oggetto imitante e oggetto imitato secondo il principio della somiglianza tra i due. L'oggetto imitante non è fatto a immagine dell'oggetto imitato ma diviene visualizzazione del farsi immagine dell'oggetto imitato inteso ormai come cosa-fenomeno. Ed è l'apparire della cosa fenomeno a spiegare l'*evidentia*. Anche le somiglianze messe in campo dalla metafora vanno spiegate nei termini dell'"apparire come", che fa da correlato al "vedere come". La somiglianza non è da intendere come corrispondenza ma come principio ontologico [27].

*Valenza logico-gnoseologica*. È la scoperta dell'inedito a procurare il piacere tipico della tragedia, piacere essenzialmente conoscitivo: esso «è quindi a un tempo costruito nell'opera e sentito dallo spettatore» [28]. Come già emerge ne *La métaphore vive* e come sarà con più forza ribadito in *Temps et Récit*, nel processo fruitivo – che Ricoeur tende a far coincidere con la lettura –, si attua il legame tra la valenza ontologica e quella conoscitiva, tra il linguaggio in quanto apertura manifestativa e il linguaggio in quanto articolazione di senso. Abbiamo visto come la parola poetica sia visualizzazione e attualizzazione di azioni ed eventi possibili, che vengono "sentiti" attraverso l'immaginazione e a un tempo creduti come tali [29]. Ma ciò su cui Aristotele insiste e che Ricoeur sottolinea è la portata conoscitiva della tragedia, indissociabile dall'"esperienza estetica" in cui visione e passione sono strettamente connessi.

È la tragedia portata sulla scena, e dunque vista mediante l'occhio



corporeo, o ascoltata o ancora letta – e dunque immaginata attraverso l'occhio della mente – a generare le passioni. È il componimento poetico a provocare, mediante l'apertura di uno spazio-tempo immaginario, la reazione affettiva nel fruitore (sia esso spettatore, lettore o ascoltatore). «La risposta emozionale dello spettatore è costruita nel dramma, nella qualità degli elementi distruttivi e dolorosi dei personaggi stessi. Ne avremo ulteriore conferma nell'uso del termine *pathos* come terzo ingrediente dell'intreccio complesso. In tal modo la *katharsis*, prescindiamo dal significato del termine, viene messa in atto dall'intreccio medesimo» [30].

Vi è dunque una «qualità emozionale degli accadimenti», come se la preoccupazione per l'intelligibilità dell'opera, di cui l'intreccio è il maggiore responsabile, dovesse essere bilanciata da una emozionalità legata ai mutamenti di fortuna più inaspettati. «È proprio includendo il discordante con il concordante – scrive Ricoeur – che l'intreccio ricomprende il commovente nell'intelligibile. Aristotele arriva a dire che il *pathos* è un ingrediente dell'imitazione o della rappresentazione della *praxis*. Questi termini che l'etica oppone la poesia li congiunge» [31]. Che la reazione emotiva degli spettatori sia generata da ciò che nella tragedia è il "pietoso" e il "terribile" è convinzione anche della Nussbaum. E la qualità emozionale delle azioni è pensata in correlazione alla qualità emozionale della fruizione.

Ma ciò che viene rappresentato deve essere ritenuto possibile perché avvenga quella forma di adesione, di fiducia o di credenza (*pistis*) che avvicinano il fruitore alla rappresentazione tanto da farlo sentir partecipe, affettivamente, di ciò che accade. Il criterio del "persuasivo" (*pithanon*) ha gli stessi contorni dell'immaginario sociale: «il persuasivo non è altro che il verosimile considerato nel suo effetto sullo spettatore» [32].

Il discorso retorico e il discorso poetico possono per Aristotele essere efficaci solo se hanno una tenuta logica e solo se portano all'ampliamento della nostra conoscenza [33]. Si tratta, beninteso, di una logica non apodittica e di una conoscenza che rimane al di qua dell'universale filosofico, dunque al di qua del discorso concettuale, anche se può spingersi verso il generale, come ciò che vale per lo più [34].

E ciò che vale per lo più, l'"universale poetico", è il probabile, il verosimile. Non dobbiamo dimenticare lo "sfondo" etico-politico su cui l'opera letteraria si staglia. Radicato nella *Lenbenswelt*, il linguaggio poetico è indissociabile dalla *praxis* e dalle convinzioni che orientano l'agire umano. Interessante per noi è quanto Ricoeur afferma nella voce *Croyance* della *Encyclopédie Universalis*: la "retta" opinione svolge un ruolo di «intermediario tra l'ignoranza (la sensazione) e la scienza» [35]. La *doxa* non è più dunque la falsa credenza: come già Platone dimostra nel *Teeteto* (181 *a*) la *doxa* è una attività dell'anima: il verbo *doxazein* indica l'opinare, l'attitudine a formarsi una convinzione, a

esprimere una retta opinione «che tende verso il discorso vero e il cui ideale è la scienza necessaria e immutabile».[36] Tra le convinzioni soggettive e la verità oggettiva vi è differenza di piani ma non opposizione, una sorta di "continuità nella discontinuità".

Ad accomunare atteggiamento conoscitivo e atteggiamento etico è lo slancio verso l'universale che il soggetto vive e "sente" in situazione: egli è naturalmente orientato verso la conoscenza così come verso il bene. La poesia, innescando il *doxazein*, alimentando la conoscenza, non vera ma verosimile, offre per Aristotele così come per Ricoeur un contributo significativo alla formazione dell'*ethos*, della "condotta", tesa al raggiungimento del bene, non solo del singolo ma anche della comunità.

Ora, questo apporto conoscitivo può essere considerato un "abbozzo di concetto" secondo un'ottica genetica che radica il processo conoscitivo in un orizzonte pratico e lo proietta verso l'universale [37]. Secondo quanto ci suggerisce Ricoeur, non a caso la metafora che predilige Aristotele è quella di proporzione in cui due coppie di termini sono legate da un rapporto logico. E non a caso lo Stagirita insiste sulla relazione di analogia come forma di legame che avvicina ciò che è apparentemente lontano. Saper ben metaforizzare è compiere un'operazione filosofica poiché è tipico del filosofo individuare i nessi; anche in tal senso la poesia è simile alla filosofia poiché gli enunciati metaforici permettono di dire qualcosa su qualcosa attraverso una attribuzione che di primo acchito può essere percepita come "non pertinente".

Noi sappiamo che Achille non è un leone; ma se su un piano descrittivo l'enunciato metaforico si rivela se non erroneo quantomeno superfluo, su di un piano che Ricoeur chiama "ridescrittivo" la metafora rivela la propria essenzialità e, conseguentemente, la propria efficacia. Ricoeur è molto attento agli effetti del discorso individuati anche se a volte non tematizzati da Aristotele [38]. In effetti non si tratta di mirare a una presa psicologica suscitando stupore per l'arditezza degli accostamenti, e ammirazione per l'ingegnosità del poeta: la metafora diventerebbe così un intervento cosmetico e l'arte un mero diversivo alla noia o alla fatica di vivere.

La posta in gioco è per Ricoeur il superamento della teoria "intralinguistica" della sostituzione verso una ermeneutica del discorso metaforico consapevole dei limiti del linguaggio stesso: il sostantivo "leone" non può essere sostituito dagli aggettivi "forte", "impetuoso", "agile", senza una perdita nell'operazione attributiva stessa. Se il poeta giunge a un accostamento insolito è perché ciò che vuol dire intorno a un dato soggetto non può essere espresso dal linguaggio comune, ovvero da strategie codificate e consuete che egli avverte come desuete. Ciò che il linguaggio ordinario rischia di perdere è la complessità che è in gioco nell'attribuzione. La metafora qualifica l'azione facendoci avvertire tutta la ricchezza di aspetti e di significati dell'agire umano. In gioco vi è il tentativo di restituire un'unità relazionale complessa,



tentativo che la Nussbaum ha chiamato, con una espressione felice, «sguardo generoso» della metafora [39].

Non dimentichiamo che la parola ha di mira la cosa, o, per essere più precisi, il discorso ha di mira il mondo. Ricoeur ponendo l'accento sul far-vedere, sulla manifestatività "poietica" della metafora cerca di mantenere ben saldo il rapporto tra il "fare" del far-vedere e il mondo che viene così "presentato" dal linguaggio letterario. La prassi poetica, la sua strategia operativa non è semplicemente una questione di mestiere. Se da un lato Ricoeur vuole evitare di ridurre la teoria della metafora a una tassonomia, dall'altro lato non vuol prestare il fianco a una lettura in chiave precettologica. La regola compositiva deve essere messa in relazione all'oggetto della composizione che sappiamo essere l'azione umana, il cui "fondo opaco" richiede un lavoro espressivo, a un tempo manifestativo ed esplicativo.

L'inserimento di un termine "forestiero" (*allotrios*) o "esotico" (*xenikon*), che pare giungere da lontano, serve per farci meglio immaginare e dunque meglio comprendere il vicino, il solito, rendendo l'evidenza nella sua profondità e inesauribilità di senso, e non più come la dimensione del banale [40]. La riconversione dello sguardo attuata dalla metafora è nei confronti di ciò che più non guardiamo ma che vale la pena di essere visto per gli aspetti nuovi e inediti che il linguaggio immaginifico rivela e che portano a un ampliamento delle nostre conoscenze. «Quanto alla referenza di secondo grado, che è la contropartita positiva di tale disordine, essa segnerebbe l'irruzione, all'interno del linguaggio, del momento ante-predicativo e pre-categoriale, con l'esigenza di un concetto di verità altro rispetto a quello di verità-verificazione che è correlativo al nostro concetto abituale di realtà» [41].

La subitanea percezione dell'"estraneo" è il passaggio obbligato perché da un ordine vecchio possa nascere un ordine nuovo, non soltanto in senso ontologico ma anche in senso gnoseologico. Il sovvertimento logico rappresenta la fase intermedia di decostruzione tra descrizione e ridescrizione. Ma, si chiede Ricoeur, se la metafora è espressione di un pensiero inventivo, cioè in grado di trovare dei nuovi legami tra le cose e tra le idee,

> non possiamo allora supporre che il procedimento che devia e trasferisce un certo ordine logico, una certa gerarchia concettuale una certa classificazione, è il medesimo dal quale procede qualsiasi classificazione? Certamente, noi non conosciamo nessun altro funzionamento del linguaggio che non sia quello nel quale un ordine è già costituito; la metafora genera un ordine nuovo soltanto producendo certi scarti nell'ordine esistente; e non possiamo immaginare che l'ordine nasca così come si modifica? All'origine del pensiero logico, alla radice di qualsiasi classificazione non è forse operante, come dice Gadamer, una "metaforica" [42]? [...] L'idea di una metaforica presente fin dall'inizio manda in frantumi l'opposizione tra proprio e figurato, tra comune e insolito, tra ordine e trasgressione. Essa suggerisce l'idea che l'ordine stesso procede dalla costituzione metaforica dei campi semantici [43].

Ricordiamo che tra *lexis* e *mythos* vi è un rapporto molto stretto che Ricoeur così interpreta: la *lexis* è «esteriorizzazione ed esplicitazione dell'ordine interno del *mythos*. Tra il *mythos* della tragedia e la sua *lexis* esiste un rapporto che possiamo tentar di esprimere come rapporto tra una forma interna e una esteriore. È così che la *lexis* – di cui la metafora è una parte – s'articola, all'interno del poema tragico, con il *mythos* e diventa a sua volta 'una parte' della tragedia» [44]. La metafora è "figura" nel senso che fa apparire l'intreccio come unità ordinata di parti in cui è compreso un elemento di disordine; si stabilisce dunque un parallelo tra la componente "decostruttiva" del *mythos* e quello della *lexis*, tra la peripezia e il riconoscimento da un lato e l'esotismo della metafora dall'altro lato.

L'intenzione semantica costitutiva del linguaggio metaforico trova espressione in "abbozzi semantici" che costituiscono la "base" di ogni discorso speculativo. Questo non significa che tra linguaggio metaforico e linguaggio concettuale vi sia una lineare continuità, ovvero che il primo possa transitare nel secondo o che il secondo semplicemente derivi dal primo. Tra piano ri-descrittivo e piano speculativo vi è un salto che permette di salvaguardare non solo la specificità del discorso filosofico, ma anche di quello poetico, la cui pregnanza, semantica, non può essere esaurita da nessun metalinguaggio. In definitiva il linguaggio metaforico non soltanto ci mostra il mondo al suo stato nascente, ma anche un ordine logico nel suo stadio iniziale. Che il linguaggio letterario mostri abbozzi di concetto o idee sensibili è una convinzione che accomuna Ricoeur, Dufrenne e Merleau-Ponty [45].

L'ermeneutica dei testi letterari si presenta come quella attività interpretativa in cui avviene l'intersezione tra linguaggio metaforico e linguaggio speculativo.

> Ogni interpretazione mira ad inscrivere nuovamente l'abbozzo semantico disegnato dall'enunciazione metaforica entro un orizzonte di comprensione che sia concettualmente disponibile e dominabile. Ma la distruzione del metaforico ad opera del concettuale mediante interpretazioni razionalizzanti, non è l'unico risultato dell'interazione tra differenti modalità di discorso. È possibile pensare a uno stile ermeneutico all'interno del quale l'interpretazione sia al tempo stesso coerente e con la nozione di concetto e con quella dell'intenzione costitutiva dell'esperienza che cerca di esprimersi secondo il modo metaforico. [...] Da un lato l'interpretazione cerca la chiarezza del concetto – dall'altro lato cerca di salvaguardare il dinamismo proprio del significato, dinamismo che invece il concetto arresta e fissa [46].

*Valenza estetica.* In apertura a *Temps et Récit*, così Ricoeur spiega la continuità tra l'ermeneutica della metafora e quella del racconto, nel tentativo di mostrare il disegno unitario della sua "poetica della volontà": sia per il linguaggio metaforico-descrittivo sia per il linguaggio narrativo vale lo stretto rapporto tra senso e referenza, tra composizione, o "configurazione", e apertura al mondo della vita; con una differenza: «mentre *la ridescrizione metaforica vale piuttosto nel campo dei valori sensoriali, esperienziali, estetici e assiologici, che fanno del mondo un mondo abitabile*, la funzione mimetica dei racconti si esercita di preferenza nell'ambito dell'azione e dei suoi valori temporali» [47]. A essere riconosciuta qui è una esteticità del linguaggio espressa dal testo poetico; affermazione non di poco conto per l'estetica: una delle questioni sempre aperte, che attraversa buona parte della sua storia, è il rapporto sussistente tra l'opera d'arte e l'esperienza estetica, cioè tra l'opera, letteraria, pittorica o musicale che sia e le modalità esperienziali riconducibili alla sfera del "sentire".



Quale significato attribuisce Ricoeur ai valori "sensoriali" ed "estetici" e in che modo essi trovano espressione nel linguaggio immaginativo? Inoltre: quale relazione si viene a creare tra la valenza estetica e le altre valenze, e in particolare quella etica, di cui la parola metaforica è portatrice? È nel sesto studio, significativamente dedicato a Mikel Dufrenne, che Ricoeur affronta la delicata questione del rapporto tra la visione sensibile e la visione immaginativa nella produzione di metafore nuove, ovvero quella del nesso tra immagine e parola, tra componente verbale e componente non-verbale del linguaggio. Indagine che conduce l'autore a toccare con mano il limite interno al linguaggio, il non-verbale che agisce all'interno della parola metaforica. Un limite riconosciuto ma solo parzialmente tematizzato, che ci porterà ad aprire al pensiero del filosofo a cui lo studio in questione è dedicato.

L'obiettivo di Ricoeur è quello di spiegare il carattere iconico del principio produttivo dell'enunciato metaforico: a partire dalla somiglianza. Il movimento di dis-allontanamento che la metafora mette in atto tra due soggetti diversi è originato dalla "visione" del simile, ovvero da ciò che accomuna i diversi. In quanto "ap-percezione", la visione della somiglianza può essere psicologicamente spiegata in termini di "intuizione": una nuova struttura emerge dalla distruzione e dal rimaneggiamento di quella vecchia. L'*inventio* a cui Ricoeur riconduce la produzione metaforica è dunque una attività cognitiva produttrice di senso: l'intento esplicito è quello di gettare un ponte tra l'analisi psicolinguistica (attenta ai processi) e quella semantica. In tal modo si comprende meglio il "metaforizzare", secondo la terminologia aristotelica, in quanto individuazione «di nuovi confini logici sulle rovine dei precedenti» [48].

Ora l'intuizione, in quanto visione mentale di un nuovo ordine, non presenta delle analogie con lo schematismo kantiano? «Considerata come uno schema l'immagine assume una dimensione verbale; [...] essa è il luogo delle nuove significazioni. Lo schema è perciò la matrice della categoria». Riconducendo l'immagine metaforica all'immaginazione produttiva, Ricoeur non solo si trova a spiegare, secondo i principi di una filosofia trascendentale, la nuova pertinenza semantica; egli si inoltra altresì sulla via di una genesi della conoscenza, del discorso "categoriale". In una parola sulla via che dal poetico conduce al filosofico, che mette in contatto Omero e Aristotele.

Ma è questo contatto solo di natura semantica? Ricoeur ammette che l'abbandono di una immaginazione riproduttiva ancorata all'empirico rischia di non farci cogliere l'essere-immagine dell'immagine, anche se, alla fin fine, sarà il timore di cadere nello psicologismo e quello di fare della realtà di esperienza una positiva datità, una mera fatticità a distoglierlo da una più attenta considerazione dell'immaginazione intesa aristotelicamente come *phantasia*, cioè in quanto vedere con gli occhi della mente ciò che si dà a vedere, come se, riferendoci all'evidenza della metafora, fosse realmente presente ed esperibile davanti a noi. La "quasi-esperienza" dell'immagine riproduttiva è soltanto una esperienza sensorialmente diminuita, sbiadita? Il "quasi-" deve di conseguenza essere inteso negativamente, come una mancanza d'essere?

Se da un lato Ricoeur riconosce all'immagine una dimensione "aistesiologica" da indagare, dall'altro lato lascia tali domande senza risposta. «Ciò che non è ancora stato spiegato a sufficienza è il momento *sensibile* della metafora; questo movimento è definito da Aristotele a partire dalla caratteristica vivacità della metafora, dal suo potere di mettere davanti agli occhi» [49]. È possibile recuperare l'immagine «come l'ultimo momento di una teoria semantica, che l'ha respinto come momento iniziale», come quell'elemento «senza il quale la stessa immaginazione produttiva non sarebbe immaginazione?» [50]. Se è vero che in tal modo si rischia di riaprire «la porta dell'ovile della semantica al lupo dello psicologismo», è anche vero che la metafora costituisce un'occasione esemplare per poter indagare il rapporto tra verbale e non verbale, tra senso e sensibile.

La proposta di Ricoeur è quella di individuare il punto di intersezione dello psicologico nel semantico nella forma trascendentale della critica kantiana. Un aspetto interessante del dibattito angloamericano degli anni Cinquanta e Sessanta sulla "sensibilità" del linguaggio è l'accentuazione del "flusso delle immagini" evocate a discapito dell'immagine unica e fissa; che il senso metaforico si leghi non tanto a una immagine-quadro quanto a un movimento fluido di immagini non è senza conseguenze in ambito estetico, soprattutto se si tiene presente, da un punto di vista storico, l'incidenza della relazione tra poesia e pittura nella storia della teoria dell'arte e il confluire di questa tradizione nel Settecento, secolo in cui l'istanza filosofica si impone con forza, e i paradigmi interpretativi del passato vengono risignificati [51].

Ma a Ricoeur preme sottolineare due aspetti dell'atto del leggere: in primo luogo la messa tra parentesi della realtà naturale, l'*epoché* originata dal linguaggio immaginifico, e in secondo luogo il carattere di quasi-esperienza virtuale, di illusione della presenza che fa della tecnica linguistica dell'*evidentia* un "vedere come". Quello metaforico è dunque un immaginario linguistico e ciò che viene liberata dalla sospensione della referenza è la saldatura tra senso e sensi.

Se è vero che in tal modo viene mostrato il passaggio tra la semantica e la psicolinguistica, è anche vero che il limite tra verbale e non verbale viene spiegato a livello di senso e non di referenza; il "vedere come" dell'*evidentia* è anche un "come se": il lettore fa esperienza dell'illusione della presenza nella misura in cui ad aprirsi davanti a lui è non soltanto un nuovo senso, essenzialmente iconico, ma anche un nuovo mondo.



Seguendo Gaston Bachelard, autore molto caro anche a Dufrenne, Ricoeur giunge a dire che l'immagine non è un residuo dell'impressione, ma un annuncio aurorale della parola come origine dell'uomo in quanto essere parlante. «Ciò che era un "nuovo essere del linguaggio" diviene un "aumento di coscienza" o, meglio, una "crescita d'essere"» [52]. La fenomenologia dell'immaginazione di Bachelard consente a Ricoeur di superare i limiti dello psicologismo in vista di una riproposizione del soggetto ma non di un ripensamento del rapporto tra soggetto e mondo.

L'immaginazione linguistica tiene insieme la doppia spinta che porta il linguaggio metaforico verso la prossimità alle cose e ad un tempo lo allontana da esse: la distanziazione «che è costitutiva dell'istanza critica è contemporanea all'esperienza di appartenenza, aperta o riconquistata dal discorso poetico» [53]. Riattingere l'esperienza di immediatezza dell'appartenenza, che Merleau-Ponty definisce come esperienza di "avvolgimento" e "promiscuità", è paradossalmente possibile solo attraverso la mediazione del linguaggio poetico, essenzialmente immaginifico.

Evidente è il sospetto che la valenza estetica fatta coincidere con l'aspetto iconico, non verbale del linguaggio possa essere ridotta a una dimensione "immanente", psichica. Se così fosse Ricoeur perderebbe l'apertura del linguaggio al mondo riducendo l'atto della lettura a una attività soggettiva chiusa in dinamismi mentali. Cosa può significare dire lo "sbocciare dell'apparire" se non cercare di coglierne la portata estetica? Occorre pensare che una «promessa di novità» [54] è anche una "promessa di esperienza", estetica prima di tutto. In definitiva la poetica della volontà è incompiuta anche perché non del tutto pensata rimane la fenomenicità della parola poetica.

Lasciando l'esteticità del linguaggio a una indagine di tipo psicolinguistico legata al senso e non alla referenza si rischia di non far interagire le differenti ma interdipendenti valenze della metafora, facendo intravedere soltanto il legame tra valenza estetico-aistesiologica e valenza logico-gnoseologica. Che ne è del rapporto tra valenza estetica, valenza ontologica e valenza etica? Se vi è un nesso tra estetica ed etica della parola è perché il "sentire" ha un suo ruolo nella tensione referenziale; vi è una "veemenza ontologica" dell'esperienza estetica, una sua capacità di apertura e di individuazione del possibile, ovvero di un "sentire" che non è mera "recezione".

Ricoeur sembra in definitiva accettare che a livello di esperienza

sensibile possa ancora darsi una immaginazione riproduttiva, quando in realtà sia Merleau-Ponty sia Dufrenne mostrano che la scoperta dell'"immaginario inscritto nelle cose" o del "virtuale", avviene già nell'esperienza. Ed è sull'inedito che si regge l'eticità del linguaggio letterario, la pratica di nuove modalità di abitare il mondo. Il vero nocciolo della questione è dunque come intendere il "quasi" della quasi-esperienza: il passaggio dal senso alla referenza ci induce a pensare al "quasi" in termini di possibilità.

Per evitare di cadere nello psicologismo non si rischia forse di perdere di vista la duplicità dell'*evidentia*, il legame tra le sue due componenti, l'icasticità e l'attualizzazione? In definitiva, come già si è detto, non è l'immagine-cosa, ma il farsi immagine della cosa a venir colto. Diviene dunque riduttivo parlare di flusso di immagini quando in realtà è l'immagine stessa ad essere energica, ovvero in movimento, "vista" nel suo passaggio dalla potenza all'atto. Ciò non è senza conseguenze da un punto di vista etico. Il soggetto che viene per così dire ad essere "figurato" dal linguaggio immaginifico è un soggetto "in fieri", colto nel suo processo di determinazione o, ancor meglio, di "individuazione". Che è principalmente un modo di agire e di patire, di abitare secondo un *ethos* che si definisce di volta in volta.

Soltanto in tal modo possiamo comprendere l'esperienza affettiva dello spettatore, principalmente provocata dall'*evidentia* e non dalla "vista", ovvero dallo spettacolo, in termini di paura (*phobos*) o di pietà (*eleos*) [55]. Esperienza affettiva e non semplice reazione, mero urto emotivo. Aristotele è molto diffidente nei confronti dei retori e dei poeti il cui obiettivo è quello di "cavalcare le passioni" del proprio pubblico. Il soggetto non deve essere tanto "soggetto-a" quanto "soggetto-di", in grado di prendere una decisione, in grado di migliorare il proprio modo di agire, di orientarlo verso la "vita buona".

Stephen Halliwell così commenta: «ma questi momenti di più intensa esperienza non determinano, secondo il modello aristotelico, brividi emotivi autonomi e isolati: piuttosto costituiscono l'apice di una reazione che risponde progressivamente al significato complessivo dell'intreccio. Insomma (e comunque sorprendentemente): i meccanismi della pietà e del terrore sono strettamente legati all'esigenza unitaria della tragedia secondo Aristotele» [56].

Se da un punto di vista immaginativo si tratta di modificare la visione del mondo, da un punto di vista affettivo si tratta di trasformare il nostro "sentire" attraverso il disvelarsi di nuove possibilità abitative, cioè di nuovi modi di essere al mondo. Il provare pena per altri può dipendere all'avvertire come "penoso" e "ingiusto" ciò che accade ai personaggi della tragedia. La pena per sé può esser spiegata come il sentimento dell'imporsi di una possibilità all'interno dell'orizzonte di mondo del fruitore. Sappiamo quanto sia inutile far presente a uno spettatore in lacrime che lo spettacolo è una finzione, proprio perché



quanto viene sentito è la realtà possibile presentata dalla finzione stessa: se si tratta di un evento luttuoso la possibilità assume il carattere di irruzione, acquistando una forte valenza "decostruttiva".

L'«attività estetica» apre secondo la Nussbaum uno «spazio potenziale», «in cui indaghiamo e sperimentiamo le diverse possibilità della vita» [57]. Gli spettatori provano emozioni diverse rispetto alle diverse possibilità della propria vita. Vedendo gli eventi come universali possibilità umane, gli spettatori li olgono anche come possibilità per se stessi [58].

Aristotele stesso aveva previsto l'effetto straniante della peripezia e del riconoscimento, come elementi inattesi perché scardinano le aspettative dello spettatore. Eventi che non vengono neutralizzati ma inseriti nell'intreccio narrativo accordando loro una carica ri-ordinatrice. Se è possibile godere di uno spettacolo è perché l'ordine se pur fragile degli eventi ha preso il sopravvento e l'effetto di lacerazione provato dalle passioni viene mitigato all'interno dell'unità del componimento, che è sempre un'unità di senso.

*Valenza etica.* Ma di quali nuovi concetti e di quali nuovi campi semantici stiamo parlando? Non dovremmo mai perdere di vista che l'oggetto, l'unico oggetto della *mimesis* è per Aristotele l'uomo che agisce. Se nella sua funzione ontologica il linguaggio immaginifico del poema tragico ci mostra il mondo dell'azione, nella sua funzione gnoseologica possiamo dire che ci mostra lo "sfondo concettuale" dell'azione, unitamente alla valenza semantica dell'azione stessa [59]. Uno sfondo concettuale in via di trasformazione e di determinazione a cui è riconducibile la *dianoia*, ovvero il pensiero dell'uomo che agisce e che, aggiungerebbe Ricoeur, patisce. L'azione umana deve essere ricondotta a una situazionalità spazio-temporale ma anche a un contesto di interazione in cui l'azione è sia agita sia patita.

Il pensiero del personaggio è dunque strettamente legato alle circostanze che di volta in volta orienteranno l'azione in un modo anziché in un altro. Orienteranno ma non determineranno perché se è possibile vedere diversamente e pensare diversamente è anche possibile scegliere diversamente. Vi è dunque un carattere inventivo anche della norma morale come legame che tiene insieme e che conferisce unità sia al soggetto agente, il cui *ethos* virtuoso è continuamente messo alla prova dagli eventi, dalla "fortuna", sia alla comunità sociale. In definitiva, ampliando quanto si diceva più sopra, l'arte tragica manifesta, nel suo farsi, un nuovo ordine sia da un punto di vista ontologico, sia da un punto di vista gnoseologico, sia da un punto di vista morale.

> In breve, invece di abbandonare quella parte dello spazio etico in cui avvengono le catastrofi all'implacabile necessità del fato, le tragedie, ritengo, sfidano il proprio pubblico ad abitarlo attivamente, come il luogo disputato della lotta morale, un luogo nel quale è possibile che la virtù prevalga, in certi casi, sui

capricci del potere amorale, e nel quale, anche se non prevale, ancora "riluce" per se stessa [60].

Interessante a questo proposito è quanto afferma Ricoeur nel primo volume di *Temps et Récit* a proposito del momento prefigurativo della *mimesis*. Il processo mimetico non coincide col momento compositivo: il racconto di finzione, come quello storico, nasce da una narratività della prassi, da una sorta di potenziale narrativo dell'azione. Ciò risulta particolarmente evidente quando si analizzano le risorse simboliche del campo pratico: i simboli sono degli «interpretanti interni all'azione», forniscono dell'azione una "precomprensione" [61]. Tale intelligibilità è determinata da regole inscritte nel senso comune, nelle opinioni condivise che identificano una cultura sociale. Ma queste "regole" sono altresì delle norme, in quanto orientano l'azione e hanno un valore prescrittivo. Il racconto si inserisce all'interno di questo nesso tra intelligibilità e prescrizione dei sistemi simbolici mediante la sua azione inventiva, che è a un tempo euristica e creativa. Ciò significa che un racconto è innovatore di una cultura nella misura in cui sa trovare e indicare di volta in volta, in situazioni concrete ma che non si riducono alla mera contingenza, le regole e le norme che governano il mondo della *praxis*.

A ben vedere, la dinamica dell'*inventio* anima sia l'ambito estetico sia l'ambito etico: in ambito estetico si tratta di trovare la regola compositiva, in vista dell'intelligibilità della composizione – si pensi all'importanza che assume l'intreccio, il *mythos* in quanto ordine che permette di trasformare dei semplici fatti in eventi portatori di senso –; in ambito etico si tratta di trovare la norma che governa l'agire. Se nel primo caso l'ideale a cui tendere è quello di una "giustezza" o *convenientia* della relazione tra le parti, nel secondo caso si tratta di avere di mira la "giustizia". In entrambi gli ambiti vi è tensione verso l'universale, nel senso di ciò che vale per lo più, che non è l'universale astratto del pensiero speculativo, la cui oggettività e necessità lo rendono avulso da ogni situazione. Il principio del radicamento in situazione non viene meno, anche se questa non è mai mera fatticità, positiva datità. Il soggetto "situato" è dunque sempre preso da una doppia tensione: egli tiene legato l'universale al particolare di esperienza, mentre apre quest'ultimo, come già si è visto a proposito della *doxa*, all'ideale. Il suo slancio verso la realizzazione dei possibili ben esprime l'attenzione di Ricoeur nei confronti dell'uomo "capace", dell'"io-posso". La "veemenza ontologica" è dunque indissociabile dallo slancio conoscitivo e da quello etico. Ricoeur acquisisce un metodo fenomenologico-dinamico, nel senso di una "via" genetica caratterizzata da una doppia tensione, verso l'universalità e verso il radicamento nel reale vissuto.

E a proposito dello slancio etico occorre parlare di una positiva ambivalenza: tensione verso la vita buona e tensione verso la norma



giusta. La "poetica della volontà" di Ricoeur presenta in tal senso una forma di mediazione tra le istanze dell'etica comunitaria e quelle dell'etica normativa, su cui il dibattito filosofico contemporaneo pare essere diviso; mediazione attuata dal linguaggio letterario, ri-descrittivo o narrativo che sia [62].

Per precisare meglio il rapporto di implicazione tra particolare e universale, poetico, può essere utile soffermarsi su un elemento essenziale della composizione della tragedia, la tipizzazione dei personaggi, che è possibile interpretare secondo categorie ricoeuriane. «Il possibile, il generale devono essere cercati solo nella connessione dei fatti, dal momento che è tale connessione che deve essere necessaria o verosimile. In una parola è l'intreccio che deve essere tipico. Comprendiamo allora perché l'azione prevale rispetto ai personaggi: è l'universalizzazione dell'intreccio che universalizza i personaggi, anche quando essi mantengono il loro nome proprio» [63].

Anche quando il teatro è drammatizzazione della storia, il personaggio tratteggiato dal poeta non è l'individuo realmente vissuto di cui lo storico può aver registrato le azioni. Determinante è il ricorso al paragone tra poesia e pittura: come il ritrattista, il poeta sceglie alcuni tratti peculiari, alcuni aspetti caratterizzanti i quali, nel genere tragico, compongono un'unità coerente secondo il principio della virtù [64]. Non dobbiamo dimenticare che il principio selettivo è alla base sia della *poiesis* sia della *phronesis*.

Il personaggio è frutto di un lavoro costruttivo la cui coerenza è data da un certo stile comportamentale: non tutti i personaggi virtuosi sono uguali, c'è modo e modo di vivere la virtù. Edipo non è Filottete, Fedra non è Antigone. Necessario è che al nome si associ una immagine-tipo che il fruitore può riconoscere come credibile e che può fungere da modello interpretativo oltre che da *exemplum* di ordine morale.

Ma, diversamente da quanto afferma Ricoeur, il processo di tipizzazione non dipende soltanto dal *mythos*, poiché il linguaggio metaforico vi svolge un ruolo decisivo: l'individuazione del legame analogico permette la costruzione dell'immagine-tipo senza però cadere nella fissità dello stereotipo e conseguentemente nella prevedibilità dell'azione. La visualizzazione e l'attualizzazione dell'*evidentia* poetico-retorica ci mettono sotto gli occhi un comportamento il cui "stile" è in via di formazione. L'arte tragica visualizza e attualizza l'azione virtuosa, la fa vedere e sentire come conveniente ma rimane "al di qua" della riflessione categoriale. Occorre però cogliere la positività di tale limite: il vantaggio di rimanere al di qua è costituito dalla relazione di prossimità con l'azione o, per essere più precisi, con le azioni nel loro differenziarsi e nel loro lento e a volte discontinuo formare delle unità di senso che rendono intelligibile il mondo della *praxis*. Per questo Ricoeur tanto insiste sul *mythos*. «La saggezza tragica, pratica e politica si condizionano mutual-

mente», e ciò avviene solo sulla scorta di una *lexis* tragica, in grado di legare *poiesis* e *phronesis* [65].

Ricordiamo che tra *lexis* e *mythos* vi è un rapporto molto stretto che Ricoeur così interpreta: la *lexis* è «esteriorizzazione ed esplicitazione dell'ordine interno del *mythos*. Tra il *mythos* della tragedia e la sua *lexis* esiste un nesso che possiamo tentar di esprimere come rapporto tra una forma interna ed una esteriore. È così che la *lexis* – di cui la metafora è una parte – s'articola, all'interno del poema tragico, con il *mythos* e diventa a sua volta 'una parte' della tragedia» [66].

La metafora è "figura" nel senso che fa apparire l'intreccio come unità ordinata di parti in cui è compreso un elemento di disordine; si stabilisce dunque un parallelo tra la componente "decostruttiva" del *mythos* e quella della *lexis*, tra la peripezia e il riconoscimento da un lato e l'esotismo della metafora dall'altro lato.

Ma, come abbiamo più volte sottolineato, la *mimesis* tragica non ci permette soltanto di esplorare l'"al di qua" in cui il linguaggio letterario si radica: come Ricoeur ha ben mostrato nella sua "poetica della volontà", la letteratura apre a nuove possibilità a una tempo "formative" e abitative, e contribuisce a rendere più vivibile il mondo anche mediante la presentazione di uomini la cui tipizzazione passa necessariamente attraverso l'individuazione di una condotta dell'agire; condotta che, inscritta nel soggetto, diviene stile, modalità concreta di abitare. Il linguaggio metaforico mette in atto la *mimesis* non certo come restituzione fedele ma come il rendersi presente del mondo nel senso del suo emergere, del suo incessante formarsi e trasformarsi, nel suo esprimere più o meno esplicitamente un intreccio di relazioni, un *logos*, un ordine nascente. In tal senso è possibile parlare di un "al di là" del linguaggio, ovvero di una sua ricaduta, anche morale, nel mondo della vita. La poesia rivela ancora una volta una essenziale duplicità: essa esprime il radicamento del linguaggio, anche filosofico, in una dimensione pre-categoriale – di cui viene rivelata tutta la complessità –, e a un tempo l'immagine del possibile che è promessa di future nuove esperienze.

L'immaginazione linguistica tiene insieme la doppia spinta che porta il linguaggio metaforico verso la prossimità al mondo della vita e a un tempo lo allontana da esso: la distanziazione «che è costitutiva dell'istanza critica è contemporanea all'esperienza di appartenenza, aperta o riconquistata dal discorso poetico» [67]. Riattingere l'esperienza di immediatezza dell'appartenenza, che Merleau-Ponty definisce come esperienza di immersione, è paradossalmente possibile solo attraverso la mediazione del linguaggio poetico, essenzialmente immaginifico.

La poesia in quanto espressione dell'originario indica il radicamento nel sensibile, nella dimensione del pre-categoriale, e a un tempo l'immagine del possibile in quanto proiezione, slancio immaginativo. L'innovazione che caratterizza l'*inventio* poetica testimonia il suo legame con la vita. Tra la tumultuosità delle passioni, tra l'opacità del desiderio e l'ordine come costruzione del senso, l'arte è mediatrice. Non tanto perché termine medio, ma perché costituisce il luogo in cui avviene il contatto e si costituisce il legame in quanto atto. La finzione deve la sua ambivalenza di essere e di non essere al suo farsi legame, al suo essere atto mediatore, all'interno del quale la filosofia trova il proprio inizio e la poesia si scopre in quanto *inventio* e *poesis* del senso.



Quanto occorre sottolineare è che l'immaginazione linguistica su cui si regge la dinamica di sedimentazione e innovazione è in Ricoeur più creativa-costruttiva che creativa-inventiva. Se è vero che il concetto non nasce *ex nihilo*, è anche vero che la parola poetica in quanto mediazione non può essere soltanto elaboratrice di un *ordo*, essenzialmente limitato come la metafora, come il *mythos*. Il senso è inscritto nelle cose, come Ricoeur afferma citando Merleau-Ponty, ma il passaggio che Ricoeur non chiarisce è proprio questo: come il soggetto fa esperienza del senso, che tipo di esperienza è quella a diretto contatto con l'Essere selvaggio e quale relazione si crea tra questa esperienza e la forma artistica.

La questione di fondo è quella della capacità dell'arte di rimanere legata ai particolari di esperienza, alla *Lebenswelt*, ma di ergersi oltre la loro singolarità per individuare un ordine, un *cosmos*. L'arte si presenta come ambivalente: si erge dalla contingenza ma per mostrare, per far vedere, per esprimere, il "*logos* muto" delle cose di esperienza (nel caso del racconto, il senso inscritto nelle azioni) attraverso delle strutture ordinatrici. La struttura ordinatrice ha dunque una componente espressiva: la sua operatività sintetica è strettamente legata al portare alla luce, all'esprimere il senso latente delle azioni, la loro simbolicità, la loro narratività [68].

Ricoeur però non approfondisce la questione e più che sull'aspetto inventivo-espressivo insiste sull'aspetto costruttivo, anche se l'ordine costruttivo deve fare i conti con l'aspetto imprevedibile dell'agire umano e dunque con una componente de-costruttiva. Chiara però è la consapevolezza che l'arte non può giungere ad un ordine chiuso e perfettamente chiaro; la confusione, l'indistinzione, la vaghezza sono testimonianza del legame col mondo di esperienza, con la realtà.

### 3 – *Azione e racconto*

Se per un verso l'ermeneutica del racconto pare svilupparsi autonomamente da *La métaphore vive*, prospettando nuove aperture teoriche – si pensi allo stretto rapporto individuato tra narratività dell'esperienza e costruzione dell'identità – per altro verso la *Poetica* di Aristotele costituisce quel comune terreno di germinazione in cui è possibile individuare i nessi tra le opere gemelle e in definitiva per seguirne il medesimo progetto. L'ermeneutica fenomenologica sviluppata nella "poetica della volontà" ha dunque in Aristotele un passaggio obbli-

gato. È attraversando la *Retorica* e la *Poetica* che Ricoeur ha modo di mettere allo scoperto la fenomenicità del linguaggio, che il discorso retorico-poetico più di quello filosofico può esprimere; il nesso individuato tra *lexis-mimesis* ne è testimonianza [69].

Come si è visto, la plurivalenza del linguaggio immaginifico induce Ricoeur a una riproposizione del concetto di *mimesis*, che in *Temps et récit* verrà ulteriormente articolato e approfondito. Da un punto di vista estetico, l'operazione condotta è di estremo interesse, e per diverse ragioni. Innanzitutto, considerando il contesto entro cui si inserisce, essa non può non apparire coraggiosa: l'imporsi dell'arte astratta e le dichiarazioni programmatiche degli artisti a favore di un'arte non imitativa spingono Ricoeur più che all'individuazione di un diverso principio fondativo dell'arte a una riproposizione critica dell'identificazione *mimesis*-imitazione. «Che si parli di imitazione o rappresentazione, ciò che si vuol dire è l'attività mimetica, il processo attivo di imitare o rappresentare. Bisogna, allora, intendere il termine imitazione o rappresentazione nel senso dinamico di messa in stato di rappresentazione, di trasposizione in opere rappresentative. [...] Viene esclusa qualsiasi interpretazione della *mimesis* aristotelica in termini di copia, di replica dell'identico» [70].

La condanna della *mimesis* è agli occhi di Ricoeur una presa di posizione la cui portata polemica può forse essere stata proficua per gli artisti nell'individuazione di nuovi modi di fare arte, ma non certo per i critici e ancor meno per i filosofi. Prova ne è il dialogo intrecciato con Jean Bazaine, le cui opere e la cui poetica sono fondamentali sia per Ricoeur sia per Henri Maldiney [71].

A tale proposito è sicuramente riscontrabile una diversità di vedute tra Ricoeur e altri, in primis Merleau-Ponty, che incentrano la loro filosofia dell'arte sul concetto di espressione. Ma, come si vedrà, il comune orientamento fenomenologico, renderà Ricoeur sensibile alle istanze dell'espressione in quanto esplicitazione di un senso "inscritto" soggettivamente esperito, e Merleau-Ponty attento all'apertura referenziale dell'arte, al permanere in essa del "sapore" del mondo. In entrambi i casi l'approccio fenomenologico, che si fonda sulla correlazione tra soggetto e oggetto, impedisce un "irrigidimento" della categoria estetica e una sorta di indebolimento dei rischi: di restituzione più o meno fedele per ciò che riguarda la *mimesis*, e di "lirismo" o di esteriorizzazione di una intima interiorità per ciò che riguarda l'espressione.

A partire dall'ermeneutica della metafora, e procedendo verso un'ermeneutica del racconto, la *mimesis* si prospetterà sempre più come un processo non tanto di "rappresentazione" quanto di "presentazione", di apertura di un mondo del testo che andrà ad interagire col mondo del lettore; si tratta di far-vedere e dunque di render-presente l'azione come se si stesse svolgendo sotto i nostri occhi con tutta la sua carica simbolica, con tutta la sua ricchezza narrativa che a un tempo rende possibile



ed eccede la forma-racconto. Come si vedrà, il carattere costruttivo del fare verrà tendenzialmente bilanciato da un carattere inventivo, di individuazione delle risorse di senso, che sottolineerà ulteriormente la portata euristica del linguaggio letterario, con evidenti conseguenze in ambito estetico e in ambito etico.

Un ulteriore aspetto di natura estetica, dalle evidenti implicazioni etiche, è quello della riproposizione della questione dell'arte a partire dal linguaggio letterario. E anche a questo riguardo la lettura di Aristotele, referente principe della tradizione umanistica che comprendeva la pittura attraverso sistemi concettuali in gran parte desunti dalla *Poetica* e dalla *Retorica*, diviene imprescindibile. Come si è visto, vi è una "metaforicità" dell'arte, ora connessa al processo della "figurazione", una sua dimensione immaginativa nel senso che Aristotele conferiva alla figura retorica per eccellenza. Ben metaforizzare significa far-vedere diversamente, passare da un primo a un secondo grado della visione, da un primo a un secondo livello della descrizione, in cui la natura umana, e per estensione la natura in generale, viene "presentata" nel suo farsi-presente, nel suo prender forma, nel suo delinearsi in quanto fenomeno per un soggetto non solo linguistico, ma anche estetico ed etico.

A ben vedere il passaggio a una descrizione poetica fondata sull'ambivalenza di icasticità e attualizzazione consente di evitare i rischi di "descrittivismo" del linguaggio immaginifico e conseguentemente della *mimesis* da esso realizzata; una questione non affrontata da Ricoeur – che avrebbe richiesto una incursione nella storia della poetica e a maggior ragione nella storia dell'estetica – ma di cui Ricoeur ci offre dei preziosi paradigmi interpretativi. Se la descrizione letteraria diviene restituzione minuziosa dell'oggetto descritto, la ridondanza dei particolari può indebolire la "vividezza" al punto da annullare il movimento, il "fremito" del passaggio dalla potenza all'atto; in definitiva quel rapporto tra atto e azione che apre alla dimensione della temporalità [72]. La "metafora viva" è quella che coglie e ci fa cogliere la fragranza della vita; per questo diviene essenziale ribadire non solo la non-fissità della ridescrizione, ma anche la partecipazione del fruitore alla ridescrizione stessa come atto manifestativo, che richiede un impegno "attuativo" pur nella consapevolezza dell'impossibilità della compiutezza.

A essere in gioco è pertanto il superamento della fruizione come atteggiamento meramente contemplativo. Le riflessioni della Nussbaum sull'esperienza dello spettatore in termini di dinamica tra partecipazione e presa di distanza, si inseriscono all'interno della concezione della mimesis come processo il quale comporta, soprattutto nell'esperienza patica della compassione, una differenziazione tra personaggio e spettatore, che non va a negare l'intensità della partecipazione [73].

La pienezza della presenza non è simultaneità sovrabbondante di elementi semplicemente accostati ma compresenza di aspetti in relazione dinamica che, implicandosi l'un l'altro, aprono alla dimensione

della profondità, ovvero allo spazio, e si danno nel tempo, nel divenire dell'apparire fenomenico. Se lo spazio della descrizione metaforica non è quello appiattito del descrittivismo, il tempo del racconto è quello del processo attuativo degli eventi e non più dei meri fatti; l'immaginazione diviene la maggiore responsabile della duplice dimensione spaziale-temporale dell'immagine letteraria.

Lo splendore vibrante del linguaggio metaforico, inteso onto-fenomenologicamente, non è forse già un rifiuto del contorno netto, e in definitiva di una rappresentazione pittorica più intenta a restituire la corrispondenza tra cosa imitante e cosa imitata che a mostrare le corrispondenze, i legami che rendono simili pur nel loro differenziarsi uomini e cose, e che solo l'esperienza soggettiva in quanto esperienza estetica permette di cogliere? Come già Merleau-Ponty affermava negli anni Quaranta, ciò che la filosofia può apprendere dai dipinti di Cézanne è il movimento dell'apparire, le cose nel loro darsi in quanto fenomeni a una visione non intellettiva [74].

Il linguaggio immaginifico si inserisce nella vitalità dei rapporti caratterizzante la dimensione pre-riflessiva, vitalità che la riflessione è in grado di cogliere solo indirettamente. È l'insistenza sulla duplicità dell'*inventio* e sul comporre in quanto fare (*poiein*) a rivelare l'aspetto euristico, costruttivo e processuale della *mimesis*. Nel linguaggio narrativo, su cui si concentra *Temps et récit*, la ricerca dei legami, l'individuazione di nuovi ordini del mondo è un'attività essenzialmente sintetica. È la struttura aperta del *mythos* a presentare una unità intelligibile secondo la "concordanza discordante". Se al nuovo ordine metaforico si giunge attraverso la rottura operata dall'inedito sottoforma di elemento "esotico", il nuovo ordine narrativo trae forza dall'irruzione spaesante dell'inatteso. Il tempo può essere fattore di disordine proprio perché foriero di eventi che necessitano di una nuova compagine. L'impossibilità di giungere a un ordine "stabile", non soggetto alla mutevolezza degli eventi, è l'impossibilità stessa del progetto umano come costruzione di una volontà soggettiva autofondantesi: all'incontro con il reale nella sua eccedenza di senso e nella sua imprevedibilità il soggetto si scopre parte di un processo in continua trasformazione che è innanzitutto scoperta di nuove possibilità di esistenza.

Estremamente utile per comprendere i legami tra le due opere gemelle dell'incompiuta poetica della volontà è la *Prefazione* al primo volume di *Temps et récit*, il cui sguardo di insieme fa tesoro di alcuni aspetti del linguaggio metaforico messi in luce nella produzione successiva a *La métaphore vive*, sui cui ci siamo precedentemente soffermati.

«Gli effetti di senso prodotti dalla metafora e dal racconto dipendono dal medesimo fenomeno centrale: l'innovazione semantica» prodotta in entrambi i casi a livello di discorso [75]. È dunque sull'originale apporto conoscitivo del linguaggio, dovuto a una ri-strutturazione dell'atto linguistico quale unità minima o a una unità discorsiva più



complessa, che pare insistere qui Ricoeur. Sia nel caso della metafora, in cui si giunge a una nuova pertinenza semantica mediante una attribuzione non-pertinente, sia nel caso del racconto, in cui l'intreccio crea una «nuova congruenza nella connessione degli accadimenti», l'innovazione semantica viene conseguita mediante un lavoro di *sintesi dell'eterogeneo*, che «può essere rapportata» all'immaginazione produttiva e in particolare allo schematismo kantiano che ne è la matrice significante [76].

L'immaginazione produttiva costituisce dunque un modello attraverso il quale è possibile delineare nei suoi tratti peculiari l'immaginazione linguistica, questione cruciale che implica per Ricoeur una insuperabile "aporeticità". L'immaginazione "creatrice", produce secondo regole; nel caso della metafora esse sono riconducibili all'individuazione del simile che provoca dei cambiamenti di distanza, ovvero di relazione, all'interno dello spazio logico: «tale immaginazione consiste nello *schematizzare* l'operazione sintetica, nel *figurare* l'assimilazione predicativa, da cui risulta l'innovazione semantica» [77]. L'intreccio del racconto può essere spiegato sulla base dell'assimilazione predicativa in atto nella metafora: esso è "composizione" nel senso letterale del termine, unità di eventi molteplici e diversi che vengono tenuti insieme da regole, da un processo di schematizzazione che dà luogo all'intelligibilità dell'opera.

Vedere con gli occhi della mente le azioni raccontate "come se" fossero reali, comporta il distinguere tra le cose di esperienza e le quasi-cose presentate dalla visione poetica, ma anche il rimanere legati a una forma di "vedere", alla fantasia come visualizzazione "interna". Si tratta ora di insistere sull'aspetto "strutturante" che la concezione dell'immaginazione in quanto schematizzazione – si noti ancora una volta la marcatura del processo – consente. È trattando del secondo momento della *mimesis*, quello configurante, che Ricoeur individua una "analogia" tra il *mythos*, cioè l'intreccio, e lo schema kantiano dell'immaginazione produttiva. Mentre l'immaginazione riproduttiva riproduce, "richiama alla mente" dei contenuti empirici, l'immaginazione produttiva è tale perché opera delle sintesi, delle "configurazioni" del materiale empirico già formato ad opera degli a priori dello spazio e del tempo.

Come è noto, lo schematismo è rappresentazione che media tra sensibilità e intelletto; il concetto di schema viene da Ricoeur paragonato all'intreccio narrativo e alla metafora nella misura in cui questa è un racconto (*mythos*) in miniatura, cioè nella misura in cui presenta un orientamento ordinativo, una strutturazione; strutturazione che in *Temps et récit* media tra il momento prefigurativo, cioè tra la pre-comprensione della realtà e il momento ri-figurativo, realizzato dal soggetto lettore. La visione immaginativa ha un suo *iter*, un suo processo, che attua un ordine conferito dall'intreccio configurante, il quale opera "come" uno schema kantiano. In tal senso la ri-descrizione viene pre-

disposta dalla tecnica metaforica, ovvero da una certa modalità di darsi del linguaggio, e portata a compimento nel momento della lettura.

Non dovremmo dimenticare che il concetto di schema è presente nella *Poetica* di Aristotele e indica delle figure del movimento corporeo, delle sequenze di movimenti che accomunano la presenza scenica del danzatore e dell'attore [78]. In definitiva lo "schema" è ciò che "tiene insieme", dando luogo a una sintesi, i singoli movimenti. Nelle "figure" del danzatore o dell'attore noi riconosciamo delle unità di senso.

Ciò significa che la struttura è responsabile dell'intelligibilità dell'opera, della sua portata conoscitiva che si situa ad un livello pre-concettuale. Si tratta però di una struttura *in fieri*, che si dà temporalmente, che ha un suo movimento, un suo procedere; è lo stesso Kant a suggerirci che lo schema si dà secondo il tempo. L'intreccio configurante è dunque essenzialmente temporale ed è per questo che si presta a esprimere l'esperienza del tempo [79].

La questione di fondo è ancora quella della capacità dell'opera letteraria di rimanere legata ai particolari di esperienza e insieme di ergersi oltre la loro singolarità e contingenza mostrando un abbozzo di ordine, un *kosmos* allo stato nascente. Le strutture ordinatrici responsabili dell'intelligibilità delle opere sono espressione dell'intelligibilità del mondo. La loro operatività sintetica è strettamente connessa all'esplicitazione del senso latente delle azioni, della loro simbolicità.

Altra decisiva questione sarà quella del "ritrovamento" delle regole che porterà al componimento poetico come "deformazione regolata": la regola nuova, fornita dall'immaginazione produttiva, che orienterà diversamente la schematizzazione, è alla base dell'innovazione semantica. Anche l'*epoché*, cioè lo "scarto" dalla cultura sedimentata, dai suoi pregiudizi, dalle sue visioni o dai suoi sentimenti del mondo, considerati dall'artista obsoleti, è una presa di distanza che consente di cogliere l'inedito e di restituirlo mediante nuove regole ordinative [80]. L'allontanamento è funzionale al "far-vedere" la realtà nel suo mostrarsi: la presa di distanza nei confronti di modalità di vedere che hanno esaurito il loro potenziale innovativo è per poter meglio vedere e far-vedere.

> È per questa ragione – osserva la Nussbaum – che Proust paragona i romanzi alle esperienze di lutto o di altre profonde emozioni della vita reale: "perché certi romanzi sono come grandi lutti momentanei, aboliscono l'abitudine, e rimettono in contatto con la realtà della vita". [...] Un romanzo, come una perdita, ci mostra la verità della nostra condizione – anche se solo momentaneamente, per un attimo rapidamente eclissato dall'"oblio" e dalla "gaiezza" della routine quotidiana [81].

Ma l'artista proprio perché si inserisce più o meno criticamente all'interno di una tradizione non può mantenere a lungo la presa di distanza; si tratta di ri-immergersi nel senso comune per poterlo poi rinnovare. L'uomo non può mai del tutto liberarsi dei propri pregiudizi nella misura in cui la sua esistenza è radicata nella *Lebenswelt*, è situazionale e per questo imbevuta di senso comune. L'*epoché* che ci consente di cogliere l'evidenza non come banalità ma come il darsi fenomenico delle cose, diviene essenziale, ma deve essere un'operazione metodologica da attivare e da dis-attivare per non perdere il "contatto" con le cose, il radicamento stesso. L'immaginazione produttiva e dunque l'attività di schematizzazione si inseriscono e si confrontano con la storia, con una tradizione che è tale nella misura in cui i paradigmi operativi e interpretativi vengono messi alla prova dall'arte.



Quanto però vuol mostrare Ricoeur anche a proposito del racconto è che legato al problema della struttura e del senso vi è quello della referenza, dell'apertura del discorso all'altro da sé; l'apporto non è solo di ordine conoscitivo, ma anche di ordine ontologico, estetico ed etico. L'enunciato metaforico ha la straordinaria capacità di ri-descrivere una realtà inaccessibile a una descrizione diretta: il passaggio da una descrizione diretta a una metaforica, segna il passaggio da una referenza di primo a una referenza di secondo grado. L'innovazione ontologica è dunque lo svelamento di nuovi «aspetti, qualità, valori» della realtà che potranno essere visti soltanto a prezzo di una sospensione della visione abituale che ha il proprio corrispettivo gnoseologico nella «trasgressione regolata dei significati abituali delle nostre parole» [82].

Giungendo, grazie alla finzione, a una nuova configurazione dell'ordine pre-compreso dell'agire quotidiano, la *mimesis* narrativa si avvicina alla referenza metaforica. «Mentre la ridescrizione metaforica vale piuttosto nel campo dei valori sensoriali, esperienziali, estetici e assiologici, che fanno del mondo un mondo abitabile, la funzione mimetica dei racconti si esercita di preferenza nell'ambito dell'azione e dei suoi valori *temporali*» [83].

Ma i confini tra funzione ri-descrittiva e funzione narrativo-finzionale del linguaggio sono "instabili". La pratica di una intelligibilità incrociata permette di individuare il valore mimetico del discorso poetico, secondo la processualità della triplice *mimesis*, e la potenza di ridescrizione della finzione narrativa come apertura di nuove possibilità abitative: «in tal modo viene a configurarsi una vasta area poetica che comprende enunciato metaforico e discorso narrativo» [84]. Un progetto, quello dell'unità della poetica, le cui convincenti premesse non sempre trovano un adeguato sviluppo.

Il principale nodo problematico destinato a rimanere irrisolto è quello del rapporto tra esperienza pre-categoriale, sensibile-percettiva e affettiva, e linguaggio letterario, sia esso descrittivo o narrativo. Se è la dimensione del patire, ineludibilmente legata a quella dell'agire, ad aprire a uno "sconfinamento" tra narrazione e descrizione, il rischio è che non si riesca ad andare al di là di una semplice ammissione: come già si è detto, la dimensione del sentire espressa dal linguaggio viene affermata ma non spiegata e conseguentemente non compresa nella sua

portata ontologica, gnoseologica, etica oltre che estetica. La poetica ricoeuriana diviene un edificio eretto su qualcosa di cui si riconosce l'irrecusabilità ma che non viene sufficientemente indagato. Da qui l'orientamento verso una poetica che se da un lato rifiuta di ridurre l'opera alla struttura, dall'altro lato procede verso una identificazione tra opera e processo costruttivo. In definitiva per Ricoeur la scoperta dell'"al-di-qua" del linguaggio di cui parla Dufrenne, dell'apertura del linguaggio a una dimensione pre-categoriale, con tutta la sua portata espressiva, avviene, come si vedrà a proposito della struttura simbolica dell'azione, non tanto a livello estetico quanto a livello etico.

In definitiva, è il riconoscimento dell'imprescindibilità dei valori «sensoriali, esperienziali, estetici e assiologici», per ciò che riguarda la ri-descrizione metaforica, e della dimensione pratica della *Lebenswelt* – di cui abbiamo una pre-comprensione non riflessiva – per ciò che riguarda la *mimesis* narrativa, a condurre Ricoeur, il cui pensiero si è formato *à l'école de la phénomenologie*, a mettere allo scoperto la componente inventiva ed espressiva del linguaggio letterario. In tal modo il mondo di cui facciamo quotidianamente esperienza e che l'arte ci permette di ri-descrivere e di ri-raccontare è un intreccio di dimensione estetica e dimensione etico-pratica. Se per Aristotele l'arte tragica porta a un guadagno conoscitivo e insieme a un guadagno etico-pratico è perché il discorso poetico, così come quello retorico, si presenta come una commistione di *pathos*, *doxa* e *praxis*. L'"oggetto" è e rimane l'uomo, che viene descritto e raccontato nella sua ambivalenza di essere agente e sofferente, inseparabile dallo sfondo etico-politico.

Non stupisce quindi che la trattazione della triplice *mimesis* in *Temps et récit* si apra con una netta presa di posizione nei confronti della semiotica e in generale dello strutturalismo:

> Una scienza del testo può nascere [...] prendendo in considerazione solo le leggi interne dell'opera letteraria, senza occuparsi di ciò che è a monte e di ciò che è a valle del testo. È, per contro, compito dell'ermeneutica ricostruire l'insieme delle operazioni grazie alle quali un'opera si eleva sul fondo opaco del vivere, dell'agire e del soffrire per esser data dall'autore ad un lettore che la riceve e in tal modo muta il suo agire. In prospettiva semiotica, l'unico concetto operativo è quello di testo letterario. Per contro, una ermeneutica è preoccupata di ricostruire l'intero arco delle operazioni grazie alle quali l'esperienza pratica si dà delle opere, degli autori, dei lettori [85].

La configurazione, che coincide col momento della produzione, ha un forte carattere dinamico di costruzione: l'intreccio deve essere inteso non solo in senso strutturale ma anche e soprattutto in senso operativo, come ciò che l'artista "fa" secondo certe regole. La mediazione ha carattere temporale nella misura in cui connette due dimensioni temporali: la cronologica (semplice successione di avvenimenti) e la non-cronologica (successione configurante, in cui gli avvenimenti vengono uniti all'interno di una "storia"); la conclusione della storia



ci permette di raccogliere in una unità la pluralità e la diversità degli accadimenti.

Nel *mythos*, l'intreccio, si condensa dunque il secondo momento della *mimesis*, quello "configurativo", nel corso del quale il testo diviene luogo di trasformazione dell'esperienza pratica e apertura tensionale verso la "rifigurazione" operata dal lettore, che riporta l'opera nel terreno germinale "pre-figurativo" da cui il processo mimetico è partito. Anche qui siamo ben lungi da una concezione della *mimesis* in quanto "imitazione", "rappresentazione", o mera "restituzione" della realtà: la dinamica di immersione e presa di distanza messa in atto dalla fruizione, apre lo spazio di incontro tra mondo finzionale e mondo reale, conducendo a un vedere e a un agire diversamente.

Ma l'articolazione tra i tre momenti della *mimesis* costituisce anche la mediazione tra tempo e racconto che segue «il percorso da un tempo prefigurato a un tempo rifigurato, attraverso la mediazione di un tempo configurato» [86]. Mentre i valori estetici, sensoriali ed esperienziali in gioco nella ridescrizione sembrano aprire a uno spazio abitabile, in cui il grande assente è il corpo, insieme alla spazialità a cui esso apre, nel racconto è la temporalità dell'azione ad essere configurata: il *mythos* è sintesi dell'eterogeneità del tempo che la narratività dell'agire rende possibile, e conseguentemente apertura all'abitare in quanto tempo-spazio non solo estetico ma anche etico-pratico [87].

L'elemento differenziante è, come si è visto, l'ingresso della questione tempo: può il linguaggio poetico dire ciò che maggiormente pare sfuggire alla comprensione, ovvero l'aspetto di discordanza del divenire temporale, quella componente negativa del non-più e del non-ancora che porta il pensiero ad ammettere una insuperabile paradossalità del tempo? Per bilanciare la nota posizione di Agostino, che vede in modo sofferto il movimento dispersivo della temporalità quale dimensione della vita umana, Ricoeur ricorre alla "sintesi dell'eterogeneo" operata dal *mythos* aristotelico, dall'*intrigue* (intreccio) quale fondamento del racconto e, come si è visto, anche della tenuta costruttiva della metafora, che, di rimando, acquisisce una valenza temporale.

> Ho trovato nel concetto di costruzione dell'intreccio (*mythos*) la replica rovesciata della *distentio animi* di Agostino. Agostino geme sotto il peso esistenziale della discordanza. Aristotele vede nell'atto poetico per eccellenza – la composizione del poema tragico – il trionfo della concordanza della discordanza. Naturalmente sono io, lettore di Agostino e di Aristotele che stabilisco tale rapporto tra una esperienza viva nella quale la discordanza lacera la concordanza e una attività eminentemente verbale nella quale la concordanza restaura la discordanza [88].

Il linguaggio narrativo riesce là dove la filosofia rischia di fallire: mostrando il filo, a volte sottile, che lega e dunque tiene insieme ciò che il pensiero avverte non soltanto come lontano o non pertinente ma anche come potenzialmente "distruttivo": pensiamo alla funzione

che nella *Poetica* aristotelica rivestono la peripezia e l'agnizione. Da un punto di vista fruitivo, il passaggio improvviso dalla fortuna alla sfortuna (o viceversa) e l'altrettanto improvviso riconoscimento sconvolgono l'orizzonte di attesa del lettore; sia nel caso della metafora, portatrice di un senso "esotico", sia nel caso del racconto, il fruitore si sente, ad un certo punto, estraniato e disorientato.

Tale effetto è indotto da una sorta di brusca virata, da un cambio di rotta introdotto nella costruzione compositiva, sia a livello di figura retorica sia a livello di *mythos*. E se le coordinate cambiano occorrerà mettere in atto un processo di ri-orientamento il cui contraccolpo psicologico, di sorpresa e di spaesamento, è strettamente connesso a una nuova "configurazione" gnoseologica, ontologica ed etica che avviene nel e attraverso il linguaggio. Ricordiamo che per Ricoeur la metafora si fa carico di una "elevazione" in termini di acquisizione di conoscenza, in termini di apertura di aspetti inediti del mondo, in termini di visualizzazione della virtù come condotta morale.

La concordanza all'opera nel linguaggio letterario, sia esso metaforico-descrittivo o narrativo non annulla il fattore discordante dell'imprevedibilità del reale ma lo inscrive in un processo, in un *poiein* che ha di mira un'unità "integrativa". Unità in cui la presenza della differenza ha una funzione dirompente ma non eversiva: essa ri-mette in atto il movimento sintetico stesso passando attraverso lo scompaginamento dell'inatteso. Quello della *mimesis* diviene in *Temps et récit* sempre più un lavoro di "figurazione", di individuazione dei legami che fanno del *mythos* una architettura "fluida" [89].

Se dunque ne *La métaphore vive* la questione della *mimesis* veniva affrontata attraverso il nesso con la *lexis*, in *Temps et Récit* l'accento è posto sul rapporto tra *mimesis* e *mythos*, da cui emerge una forte valenza mimetica del *mythos* e una valenza mitico-poietica della *mimesis*. La *mimesis* è *poiein*, il *poiein* è a sua volta *mise en intrigue* e la *mise en intrigue* è una *mise en ordre* mai conclusa, poiché ciò che viene "inscritto" non è semplicemente sottoposto all'ordine: in quanto fattore di disordine esso può inaugurare un ordine nuovo.

Ma l'originalità della teoria della triplice *mimesis* è il non aver ricondotto la *mimesis* esclusivamente a una attività compositivo-costruttiva. Cosa si situa a monte e a valle del *mythos*? Da dove nasce l'intreccio e verso dove va? Ricoeur ha qui modo di ribadire l'ineludibile carattere fenomenologico del linguaggio: la sua manifestatività, già emersa ne *La métaphore vive*, e il suo radicamento nel mondo della vita.

La *Lebenswelt* diviene il doppio limite del componimento poetico: l'apertura a essa si colloca all'inizio e alla fine del processo. Ma non dobbiamo dimenticare che il mondo è anche l'oggetto del discorso: il linguaggio dice qualcosa e questo "qualcosa" è la *praxis*, l'azione umana, il cui senso "implicito" nessuna narrazione potrà esaurire; in tal modo è possibile parlare di un limite interno, tracciato da ciò che



viene espresso, innescante un movimento esplicativo mai compiuto. Il mondo della vita non solo preme "al di qua" e "al di là", ma anche e soprattutto al cuore del linguaggio stesso.

L'esperienza estetico-pratica, nella sua immediatezza, e nella sua eccedente ricchezza, pur esigendo il linguaggio come luogo per eccellenza di espressione del senso, allo stesso tempo si ritrae da esso. Si comprendono così le resistenze di Ricoeur nei confronti dell'immediatezza del mondo della vita, visto come una sorta di "terra promessa" della fenomenologia. Come si è detto in precedenza, l'insistenza sulle modalità espressive se da un lato costituisce un forte elemento di originalità della posizione ricoeuriana – in particolar modo nei confronti di Merleau-Ponty –, dall'altro lato la espongono al rischio di un occultamento dell'esteticità del linguaggio. Il potere espressivo del linguaggio in quanto confronto continuo con un'eccedenza inesprimibile, aprirà a una lettura partecipata e a una pluralità di interpretazioni richieste dal testo stesso.

La processualità mimetica con le sue tre fasi della pre-figurazione, della con-figurazione e della ri-figurazione costituisce una ripresa e una rielaborazione della dualità dell'*inventio* che, come si è visto, consente al linguaggio letterario di mantenere il proprio radicamento nell'esperienza, estetica e pratica, e a non limitarsi a una mera restituzione di essa. Ciò significa che una poetica filosofica di ispirazione fenomenologica non può far coincidere l'attività euristica e creativa con l'ordine compositivo in senso stretto, anche nel caso in cui lo si intendesse non più come struttura ma in quanto attività strutturante. Da qui la novità di *Temps et récit*. Se è vero che l'intreccio rappresenta il cuore della *mimesis* narrativa, è anche vero che l'attività della *mise en intrigue* prende le mosse dal mondo dell'esperienza per poi ad esso ritornare.

Ed è nella pre-figurazione che si impone l'istanza espressiva [90]. La *mimesis* è attività "figuratrice" di un senso che richiede di essere esplicitato. Nella "pre-figurazione" la composizione dell'intreccio è radicata in una pre-comprensione del mondo dell'azione. L'azione ha una struttura intelligibile: più che di concetto di azione occorre parlare di dispositivo concettuale che non solo ci permette di distinguere l'azione dal movimento fisico, ma anche di mettere in relazione l'azione stessa con altri elementi che le sono strettamente congiunti: i fini, i motivi, le circostanze, gli agenti, le interazioni, gli esiti... Destreggiarsi col dispositivo concettuale significa avere una comprensione pratica.

Il racconto, che si basa su unità narrative minime del tipo X fa A in determinate circostanze, in cui il "fare" cioè l'azione è fondamentale, non si limita a una familiarità col dispositivo concettuale; esso si situa in un ordine non paradigmatico (strutturale-sincronico) bensì sintagmatico (diacronico) che ubbidisce a regole di successione o sequenza degli eventi, che sono regole compositive. Entro unità temporali effettive i singoli elementi ricevono un significato determinato; a differenza

della struttura che stabilisce delle funzioni, il racconto lavora sul senso dell'unità e sui significati dei singoli elementi.

Le tipologie di intrecci, i racconti o le storie di vita, di cui intuiamo le regole, con cui la nostra esperienza ordinaria ci mette a contatto rivelano una intelligibilità paradigmatica (il dispositivo concettuale di azione) e una intelligibilità sintagmatica (narrazione). Se l'azione può essere raccontata, se è dicibile, nel senso di raccontabile, vuol dire che essa è strutturata simbolicamente, è intrinsecamente portatrice di significati simbolici che nel racconto vengono esplicitati, *espressi*.

Allo stesso modo dell'azione il simbolo presenta una struttura: un semplice gesto come l'alzata di mano può essere compreso all'interno di una struttura simbolica di riferimento che si radica nel sistema delle credenze, delle istituzioni e delle convenzioni, in una parola nel senso comune. Il sistema simbolico fornisce la regola interpretativa del gesto; essa fornisce però anche la norma che da un lato orienta l'azione (secondo cui in determinate circostanze sappiamo come comportarci) e dall'altro lato consente l'articolazione del giudizio (secondo cui un gesto è più o meno conveniente).

> Anzitutto, se è vero che l'intreccio è una imitazione di azione, indispensabile è una competenza previa: la capacità di identificare l'azione in generale mediante i suoi aspetti strutturali [...]. Inoltre, se imitare vuol dire elaborare una significazione *espressa* dell'azione, si richiede un'altra competenza: la capacità di riconoscere quelle che chiamo le mediazioni simboliche dell'azione [...]. *Infine, queste espressioni simboliche dell'azione sono portatrici di caratteri più precisamente temporali, dai quali derivano più direttamente la capacità stessa dell'azione ad essere raccontata e forse il bisogno di raccontarla* [91].

Se l'azione può essere raccontata, se è dicibile, vuol dire che essa è strutturata simbolicamente, è intrinsecamente portatrice di significati simbolici che nel racconto vengono esplicitati, espressi. Il riferimento è alla *Filosofia delle forme simboliche* (1923-1929) di Ernst Cassirer: la forma simbolica è mediazione tra la vita nella sua pluralità e diversità, e il rigore dell'astrazione concettuale tipica della filosofia teoretica e delle scienze esatte. Il simbolo si presenta come forma strutturata: un semplice gesto può essere compreso all'interno di una struttura simbolica di riferimento, la quale si radica nel sistema delle credenze e delle convenzioni, in una parola nel senso comune, di cui la *praxis* è imbevuta.

In definitiva Ricoeur riconosce nell'azione una struttura simbolica da elaborare. Non la stessa cosa succede all'esperienza estetica; se da un lato si dice che tra esperienza estetica ed esperienza pratica vi è un forte nesso, dall'altro lato si individua una logicità dell'esperienza pratica che si presta ad essere detta, mentre non si riconosce il *logos* inscritto nella percezione o nel sentimento. È nel terzo momento della *mimesis* che avviene il ritorno alla *Lebenswelt*. L'apertura referenziale del terzo momento della *mimesis* implica il riconoscimento di ciò che si situa al di là



del linguaggio; il mondo è "mirato", e il lettore attua tale "mira", e ciò conduce a una trasformazione del suo modo di abitare. Tale tensione verso ciò che è oltre il testo implica un rinnovarsi del radicamento in ciò che è al di qua di esso. La referenza del testo narrativo presenta lo stesso sdoppiamento di quella del testo metaforico o descrittivo. La referenza seconda implica uno sguardo secondo sul mondo; è ciò che fa della *mimesis* non una semplice ri-presentazione, ma un far- vedere in cui la visione è "accresciuta"; una visione non meramente contemplativa ma che ha di mira il reale nelle sue molteplici e diverse possibilità abitative, che implica una dialettica tra l'essere-dentro e l'essere-fuori.

Completando il circolo della "figurazione", è possibile comprendere gli aspetti espressivi della *mimesis* e quelli mimetici dell'espressione. L'accento sul carattere presentativo dell'arte porta a sottolineare un ulteriore e fondamentale carattere, quello di mediazione, in cui produzione e fruizione divengono momenti di un processo.

Estendendo l'ermeneutica di Ricoeur oltre la vasta regione del racconto – essenzialmente caratterizzato dalla "figurazione" – l'arte non è né figurativa né non-figurativa ma, potremmo dire, "figurazionale", così come "figurazionale" è anche il linguaggio metaforico. L'arte "figurazionale" mostra il possibile; progettare un mondo non significa disegnare un mondo che non c'è, ma indicare nuove possibilità di relazioni, di orientamenti, di percorsi, in definitiva di rapporti tra io e mondo. Il mondo espresso artisticamente è un sistema di relazioni all'interno del quale l'uomo è relazionalmente inscritto.

Il processo mimetico diviene dunque un processo "figurazionale" che si compie nel fruitore ma che non si chiude su di lui; il fruitore metterà ordine, impugnerà regole del fare e norme dell'agire e questo lo porterà a trasformare sé e il mondo. Nel passaggio dall'azione immaginata a quella agita, l'opera non apre un mondo figurazionale a uno sguardo spettatoriale distaccato; anche se la fruizione può sospendere l'abituale mondo della *praxis* operando una sorta di *epoché* fruitiva, la rifigurazione è dell'ordine della *praxis*, è dell'ordine dell'azione.

L'espressione *mimesis to praxeos* viene da Ricoeur interpretata non in senso semiotico, secondo le categorie di significante (*mimesis*) e significato (*praxeos*), incapaci di comprendere la portata semantica della frase – e conseguentemente del testo – e l'apertura referenziale il proiettarsi del linguaggio verso il mondo, bensì in senso fenomenologico: «la stretta correlazione tra *mimesis* e *mythos* suggerisce di conferire al genitivo *praxeos* il senso dominante, anche se non esclusivo, di correlato noematico di una noesi pratica» [92]. La relazione noetico-noematica non esclude uno sviluppo referenziale (rappresentato in Husserl dalla problematica del riempimento); quanto va però precisato, è che la portata della *mimesis* aristotelica si estende «a una ricerca dei referenti dell'attività poetica intenzionati dalla costruzione dell'intrigo a monte e a valle della *mimesis-mythos*» [93].

L'insistenza sul progetto mimetico inteso in quanto pre- con- e ri-"figurazione", getta un ponte tra *La métaphore vive* e *Temps et récit*, e allo stesso tempo mostra il legame tra *lexis* e *mythos* all'interno della *mimesis*. Cosa significa "figurazione" e in che modo questo sostantivo indicante la reiterabilità di un atto ha a che fare col sostantivo "figura", utilizzato per indicare quelle strategie linguistiche che fanno del "bel parlare" un discorso di tipo innovativo?

Nel secondo studio de *La métaphore vive* Ricoeur riprende la differenza tracciata precedentemente tra metafora-denominazione e metafora-enunciato mostrando in modo schematico come dalla concezione della metafora in quanto "tropo" dipendano una serie di conseguenze, tra le quali la riduzione del linguaggio immaginifico a mero ornamento, la cui unica funzione è quella di dare "colore" al discorso, "rivestimento" alla nuda espressione del pensiero. Si tratta di una argomentazione ampiamente sviluppata nel primo capitolo, il cui obiettivo era quello di individuare nei testi aristotelici un orientamento interpretativo non riducibile alla teoria "nominalistica" da cui nascerà la retorica in quanto "tropologia".

Si è però visto come sia l'*enargeia* il "colore" della metafora, il suo carattere di "quasi-esperienza visiva" a rimanere per Ricoeur se non un impensato un aspetto non chiarito che più volte ricompare lungo il percorso da *La métaphore vive* a *Temps et récit*. Uno dei luoghi di emersione del problema riguarda il concetto stesso di figura, secondo la definizione che ne dà Pierre Fontanier in *Les figures du discours* (1830). «Che sono le figure del discorso in generale? Sono le forme, gli aspetti, le caratteristiche più o meno notevoli e d'effetto più o meno riuscito, mediante i quali il discorso, nell'espressione delle idee dei pensieri o dei sentimenti, si allontana più o meno da quella che ne era stata l'espressione semplice o comune» [94].

Della definizione di Fontanier il filosofo francese sottolinea innanzitutto la concezione "architettonica" della figura che, a differenza del tropo, può concretarsi nella parola o estendersi all'enunciato. Ricordiamo che di "architettura del senso" Ricoeur aveva parlato a proposito del simbolo: si tratta di una immagine che ben si adatta anche alla metafora in quanto nuovo ordinamento di "spazi" categoriali implicanti il superamento dell'unità linguistica del nome. Secondariamente la figura «esprime il movimento del sentimento e della passione» [95]. L'espressione (la *lexis* intesa come *hermeneia*) riguarda non solo il pensiero, come già diceva Aristotele, ma anche l'*affectio*. Indipendentemente dal "demone dell'analogia", la figura mette in campo un primo e fondamentale legame: quello tra "sentire" e "pensiero". In terzo luogo la figura è, come l'*epifora* per Aristotele, una immagine linguistica: le figure sono nel discorso quel che i contorni, i tratti, la forma esteriore sono per il corpo; «il discorso, pur non essendo un corpo, ma un atto dello spirito, ha, comunque, nelle sue diverse maniere di significare ed



esprimere, qualcosa di analogo alle differenze di forme e di tratti che si trovano nei corpi veri e propri» [96].

La nozione di espressione in quanto identificazione del "come" e del "che cosa" non «racchiude in germe la stessa metafora»? Il dubbio di Ricoeur coglie a nostro avviso nel segno, nella misura in cui l'aspetto, la modalità dell'apparire della metafora, ovvero la sua luminosità vibrante, il suo movimento iridescente, ha a che fare col "contorno", coi "tratti". Il "corpo" della metafora non è statico proprio perché dice il passaggio dalla potenza all'atto. Anche nel caso della figura dunque è possibile parlare di un processo, di una attività incessante di tratteggio di un contorno mai chiuso. In effetti, possiamo comprendere la figurazione attraverso il significato di figura e di nuovo la figura attraverso il significato di figurazione.

Solo in tal modo diviene comprensibile l'utilizzo del termine "figurazione" che si potrebbe dire sta alla "figura" come la *Gestaltung* sta alla *Gestalt*. La questione, centrale, è quella della forma, del formarsi delle cose in quanto "fenomeni", che è in definitiva il loro venire ad immagine, il loro concreto mostrarsi. "Fenomenalità" che il linguaggio nel suo essere figura e figurazione tenta di dire.

Ora, la possibilità di estendere la figura alla frase e al discorso permette di parlare del racconto in termini "figurazionali". Anche se Ricoeur mette in atto uno sbilanciamento dal lato della processualità dell'intreccio a discapito di quello dell'"aspetto"; anche se il "come" acquista sempre più valenza costruttiva, ordinativa, non dobbiamo dimenticare che narrazione e descrizione sono fondamentalmente modalità "mediative". Modalità di cui la filosofia necessita per approssimarsi a ciò da cui l'astrazione speculativa sembra prendere le distanze: la vitalità del mondo.

[1] P. Ricoeur, *Le Philosophe, le Poète et le Politique*, in Id., *L'unique et le singulier. Entretien avec Edmond Blattchen*, Bruxelles, Alice Editions, 1999, pp. 53-60; trad. it. di E. D'Agostini, *Il filosofo, il poeta e il politico*, in *L'unico e il singolare. Intervista*, Bergamo, Servitium, 2000, pp. 47-52.

[2] Ivi, p. 47.

[3] Ivi, p. 48.

[4] R. Kearney (a cura di), *Dialogues with contemporary Continental thinkers. The phenomenological heritage*, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 44.

[5] *Ibidem*.

[6] P. Ricoeur, *Le Philosophe, le Poète et le Politique*, in *L'unique et le singulier...*, trad. it. cit., p. 49. Traduzione parzialmente modificata.

[7] È qui evidente l'analogia con le teorie della Nussbaum: l'uomo è capace e vulnerabile a un tempo. Cfr. l'*Introduzione* a *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, trad. it. cit., p. 10; *In Soi même comme un autre* (Paris, Seuil, 1990; trad. it. di D. Iannotta, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993). Ricoeur cita «la eccellente ellenista e filosofa Marta Nussbaum» la cui felice espressione *fragility of goodness* andrebbe tradotto con «fragilità della qualità buona dell'agire umano» (trad. it. cit. p. 274; cfr. anche p. 287 e in part. *Interludio. Il tragico dell'azione*, pp. 345-54, in cui Ricoeur parla del rapporto di

continuità-discontinuità tra saggezza tragica e saggezza pratica: non ci si può aspettare dalla tragedia un insegnamento di carattere morale, poiché il fruitore viene portato a ri-orientare l'azione, a ripensare le proprie convinzioni morali).

[8] Il riferimento, implicito, è qui a Merleau-Ponty. Merleau-Ponty è un interlocutore "silenzioso" ma sempre presente sia a Ricoeur sia a Dufrenne, a cui sarà dedicata la seconda parte del volume.

[9] P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté I. Le volontarie et l'Involontaire*, Paris, Aubier, 1950; *Philosophie de la volonté II. Finitude et Culpabilité* 1. *L'homme faillible*, Paris, Aubier, 1960; 2. *La Symbolique du Mal*, Paris, Aubier, 1960. Su questo importante passaggio del percorso di pensiero di Ricoeur si veda di D. Jervolino, *Introduzione a Ricoeur*, Brescia, Morcelliana, 2003; il vol. contiene la *lectio magistralis* tenuta da P. Ricoeur a Barcellona il 24 aprile 2001,

[10] La letteratura è sì uno "spazio potenziale", in cui l'immaginazione può liberare nuove possibilità di esistenza, ma non un "laboratorio" dove le pratiche di vita vengono osservate e analizzate come se l'autore non fosse in esse implicato, esprimendo una sua particolare prospettiva. Questo è un rischio che la Nussbaum sembra a volte correre; la ragione consiste nel non avere del tutto sciolto il nodo problematico della continuità-discontinuità tra linguaggio letterario e linguaggio filosofico.

[11] R. Kearney, a cura di, *Dialogues with contemporary Continental thinkers. The phenomenological heritage*, cit., p. 32.

[12] P. Ricoeur, *Volonté*, in *Encyclopédie Universalis*, www.universalis.fr/encyclopedie/volonte/, pp. 1-9.

[13] Ivi, p. 8.

[14] Ricordiamo: P. Ricoeur, *La notion d'a priori selon Mikel Dufrenne* (1961); Id., *Le poétique* (1966), entrambi pubblicati nel secondo volume di *Lectures*, Paris, Seuil, 1992.

[15] P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975; trad. it. di G. Grampa, *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1981. Sull'ermeneutica della metafora di Ricoeur mi permetto di rimandare a: R. Messori, *Pensare per immagini: linguaggio ed evidenza ne* La métaphore vive *di Paul Ricoeur*, in *Percorsi etici. Studi in memoria di Antonio Lambertino*, a cura di M. Meletti Bertolini, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 3317-41.

[16] Cfr. Aristote, *La Poétique*, a cura di R. Du Pont-Roc, J. Lallot, Paris, Seuil, 1980; A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi, Phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998; L. Calboli Montefusco, *Le fondement logique de la métaphore selon Aristote, in Skhèma/Figura. Forme set figures chez les anciens*, Paris, ed. Rue D'Ulm, 2004, pp. 115-26; P. Rodrigo, *Aristote, l'eidétique et la phénoménologie*, Grenoble, Millon, 1995. Occorre ricordare che nel 1975 la pubblicazione de *La Métaphore vive* passò quasi inosservata. Il dibattito filosofico era centrato sulla *Kehre* di Heidegger, e sulla critica alla metafora che Derrida sviluppa in *Mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)* in "Poétique", 5, 1971, pp. 1-52, ripreso in Marges de la Philosophie, Paris, Minuit, 1972, pp. 247-324, prendendo le mosse dallo stesso Heidegger. Ricoeur si distanzia criticamente da entrambi mostrando la necessità di rileggere la tradizione, e in particolare Aristotele. Segnaliamo la prima recensione al testo scritta da una allieva di Ricoeur, Maria Villela da Penha Petit, pubblicata su "Revue de Métaphisique et de Morale", n. 2, 1976.

[17] Aristotele, *Poetica*, 1456 *b* e ss.

[18] A questo proposito vedi: *Dire l'evidence. Philosophie et rhétorique antiques*, a c. di C. Lévy e L. Pernot, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 10 e ss.

[19] A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi*, cit., p. 105 e ss.

[20] P. Ricoeur, *La métaphore et le problème central de l'herméneutique*, in "Revue philosophique de Louvain", n. 70, 1972, pp. 93-112.

[21] *Poetica*, 1451 b. In *The Fragility of Goodness...*, la Nussbaum suggerisce una interpretazione delle "apparenze" in chiave cognitiva, cioè in quanto credenze. Vedi in part. il capitolo VIII, *Salvare le apparenze in Aristotele*. Se da un lato risulta interessante che le apparenze siano forme di credenza espresse dal linguaggio, dall'altro lato viene a perdersi la valenza di carattere ontologico. Ciò che appare a un soggetto è ciò che il soggetto crede che la cosa sia. Il linguaggio ha la funzione di dare espressione a tali credenze come facenti parte di una *koiné* culturale che è anche *koiné* linguistica. La Nussbaum, non si interroga sul nesso tra linguaggio e *phainomena* all'interno del discorso retorico e poetico. Il capitolo è comparso come saggio in un volume collettaneo: M. Nussbaum, *Saving Aristotle's appearances*, in *Language and Logos. Studies in Ancient Greek Philosophy*, ed. by M. Schofield and M. Nussbaum, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 267-93.



[22] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, trad. it. cit., p. 406. Cfr. anche P. Ricoeur, *Cinque lezioni, dal linguaggio all'immagine*, a cura di R. Messori, Palermo, "Aesthetica Preprint", 66, 2002, p. 58: «le metafore che colpiscono di più, che hanno la maggiore forza retorica, uniscono l'antitesi e la vivacità (*energeia*). Ora, che cos'è questa vivacità? È il potere di porre sotto gli occhi, ciò che Budé traduce con: *faire image* [fare immagine], *être une peinture* [essere un dipinto], *faire tableau* [fare quadro]. Tale è il momento sensibile, quasi ottico dell'immagine». Si noti come le scelte traduttive dipendano dalla stretta parentela riconosciuta, come un dato culturale acquisito, tra poesia e pittura.

[23] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, trad. it. cit., p. 409.

[24] *Ibidem*.

[25] Ivi, pp. 404-05. Corsivo nostro.

[26] Ivi, p. 215 e ss.

[27] Non è un caso che la riflessione sulla *mimesis* nasca anche dal tentativo di spiegare l'arte astratta e in genere l'arte non-figurativa del Novecento che Ricoeur prediligeva. Diversamente da Merleau-Ponty e da Dufrenne Ricoeur preferisce sondare le risorse non attinte della *mimesis*, risalendo al suo primo e maggiore teorizzatore, anziché optare per un diverso paradigma interpretativo come quello di espressione.

[28] P. Ricoeur, *Temps et récit. Tome I*, Paris, Seuil, 1983; trad. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto. Volume 1*, Milano, Jaca Book, 1986, p. 86.

[29] Secondo al Nussbaum Aristotele impiegherebbe regolarmente come equivalenti termini-credenza e termini-apparenza. Cfr. *Upheavals of Thought...*, trad. it. cit., p. 370, nota 21.

[30] P. Ricoeur, *Temps et récit. Tome I*, trad. it. cit., p. 75. Traduzione leggermente modificata.

[31] Ivi, p. 78. Traduzione leggermente modificata.

[32] P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, trad. it. cit., p. 77.

[33] Sull'aspetto cognitivo della metafora vedi di George Lakoff e Mark Johnson *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, 1980; trad. it. *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1998. La tesi sostenuta dagli autori, rappresentanti di quella tradizione anglosassone con cui Ricoeur ha a lungo dialogato, è che il pensiero è metaforicamente strutturato; l'uso quotidiano lo prova. Ma può l'analisi dell'uso quotidiano spiegare la dinamica tra metafora viva e metafora morta? La dialettica di sedimentazione e innovazione è messa in movimento e per così dire vivificata dall'uso letterario del linguaggio che sia da un punto di vista produttivo, sia da un punto di vista fruitivo opera una *epoché* ovvero una sospensione nei confronti del linguaggio comune, espressione di una cultura condivisa in termini di opinioni, di valori e di principi che orientano la nostra visione del mondo così come il nostro agire.

[34] Aristotele, *Poetica*, 1451 b.

[35] P. Ricoeur, *Croyance*, in *Encyclopédie Universalis*, www.universalis.fr/encyclopedie/croyance/, pp. 1-13; p. 3.

[36] Ivi, pp. 3-4.

[37] Che il linguaggio letterario mostri "abbozzi semantici", "abbozzi di concetto" o "idee sensibili" è una convinzione che accomuna Ricoeur, Dufrenne e Merleau-Ponty.

[38] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, trad. it. cit., pp. 404-05.

[39] M. Nussbaum, *Poetic Justice...*, trad. it. cit., p. 63.

[40] Aristotele, *Retorica*, 1457 b.

[41] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, trad. it. cit., p. 404.

[42] H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J. B. Mohr, Tübingen 1960; trad. it. *Verità e metodo*, Fabbri ed., Milano 1973.

[43] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, trad. it. cit., p. 30.

[44] Ivi, pp. 51-52.

[45] Di M. Merleau-Ponty cfr. in part. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964; trad. it. a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1994; di M. Dufrenne *L'oeil et l'oreille*, Montréal, L'Hexagone, 1987; trad. it. di C. Fontana, *L'occhio e l'orecchio*, Milano, Il Castoro, 2004.

[46] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, trad. it. cit., p. 400. L'idea di ermeneutica sviluppata qui da Ricoeur, non presenta delle analogie con l'idea di estetica di ispirazione fenomenologica che Dufrenne elabora in molti dei suoi scritti? Tenere insieme, da un punto di vista genetico, esperienza estetica e pensiero concettuale: questo è il progetto. La poesia si presenta come uno spazio di mediazione ma non come un "terzo luogo".

[47] P. Ricoeur, *Temps et récit. Tome I*, trad. it. cit., p. 10. Corsivo nostro.

[48] P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, trad. it. cit., p. 262.

[49] Ivi, p. 274.

[50] Ivi, p. 274-75. In mancanza di un discorso che vada dall'immagine e dall'immaginario al discorso Ricoeur si chiede se non si possa o non si debba tentare il percorso inverso, che dal linguaggio, più precisamente dal discorso, giunge all'immagine. Cfr. Paul Ricoeur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, cit. Sul complesso problema dell'immaginazione nella produzione di Ricoeur precedente alla "poetica della volontà", in cui chiaramente emerge il legame con l'etica, si veda C. Cotifava, *La teoria dell'immaginazione nella* Philosophie de la volonté *di Paul Ricoeur.* Le volontarie et l'involontaire, in M. Meletti Bertolini (a cura di), *Ragion pratica e immaginazione. Percorsi etici tra logica, psicologia ed estetica*, Milano, Mimesis, 2011, pp. 105-46.

[51] Ricoeur fa riferimento a Markus Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, La Haye, Mouton, 1967, e W. K. Wimsatt e M. Beardsley, *The Verbal Icon*, University of Kentucky Press, 1954.

[52] P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, trad. it. cit., p. 67. Ricoeur cita di G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, trad. it. *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo libri, 1972, pp. 8-12.

[53] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, trad. it. cit., pp. 416-17.

[54] Ivi, p. 409.

[55] Aristotele, *Poetica*, 1449 *b*.

[56] S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton (N. J.) and Oxford, Princeton University Press, 2002; trad. it. a c. di G. Lombardo, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Palermo, Aesthetica ed., 2009, p. 197.

[57] M. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, trad. it. cit., p. 298.

[58] Ivi, p. 296.

[59] Sullo "sfondo" o "orizzonte" concettuale delle azioni cfr. il saggio introduttivo *Concetti, sentimenti e immaginazione. Un'introduzione al pensiero morale di Cora Diamond* di P. Donatelli a C. Diamond, *L'immaginazione e la vita morale*, cit., in part. p. 42 e ss.

[60] M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, trad. it. cit., p. 31.

[61] P. Ricoeur, *Temps et récit 1*, trad. it. cit., p. 99.

[62] Cfr. A. Thomasset, *Au coeur de la tension éthique: narrativité, téléologie, théonomie*, in G. Fiasse (a cura di), Paul Ricoeur, *De l'homme faillible à l'homme capable*, Paris, PUF, 2008, pp. 93-117.

[63] P. Ricoeur, *Temps et récit. Tome I*, trad. it. cit., pp. 72-73.

[64] Aristotele, *Poetica*, 1450 *a*.

[65] O. Mongin, *Paul Ricoeur*, cit., p. 77.

[66] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, trad. it. cit., pp. 51-52.

[67] Ivi, pp. 416-17.

[68] Molto preziose sono, a questo proposito, le riflessioni condotte da J. Greisch nel suo *Paul Ricoeur. L'itinérance du sens*, Grenoble, Millon, 2001, p. 147 e ss. Greisch mette a confronto l'ermeneutica del racconto di Ricoeur con la fenomenologia del racconto di Schapp, risalente ai primi anni Cinquanta. Secondo Schapp l'uomo è già da sempre "preso" nella rete dei racconti di altri. La dimensione pre-categoriale presenta una struttura narrativa, non simbolica. In questo caso diventerebbe più semplice il passaggio dall'esperienza al linguaggio.

[69] Il rapporto tra l'ermeneutica ricoeuriana e la *Poetica* di Aristotele è duplice: se per un verso la lettura ricoeuriana di Aristotele è orientata in senso ermeneutico-fenomenologico, per altro verso il testo dello Stagirita, con le questioni a cui aprono, diventano luoghi privilegiati di elaborazione fenomenologico-ermeneutica del linguaggio.

[70] P. Ricoeur, *Temps et récit*, trad. it. cit., pp. 60-62.

[71] Cfr. P. Ricoeur e J. Bazaine, *Colori e parole. Un colloquio con Paul Ricoeur con L'Insolubile*, trad. a cura di R. Messori, in "Studi di estetica", XXVII, n. 18, pp. 7-30.

[72] Per citare un caso esemplare, si pensi alla critica mossa da Lessing nei confronti della descrizione poetica. Nel suo *Laocoonte* egli dimostra, attingendo alla tradizione dell'*ut pictura poësis*, che per essere percepita come "viva" la bellezza femminile non deve essere descritta nei minuti particolari. La stessa accusa di "descrittivismo" della poesia "pittorica" accomuna Burke e Diderot.

[73] M. Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, trad. it. cit., p. 96 e ss.

[74] Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne* in *Sens et non sens*, Paris, Gallimard, 1996, trad. it. di P. Caruso, *Il dubbio di Cézanne* in *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore, 2004, pp. 34-35.



[75] P. Ricoeur, *Temps et récit*, trad. it. cit., p. 7.

[76] *Ibidem.*

[77] Ivi, p. 8.

[78] Il termine schema ricorre diverse volte nella *Poetica* con significato di forma letteraria (1447a 19; 1448b 36 e 1449 a 6, 1456b 9, in cui più chiaro è il riferimento alla figura retorica), e di gestualità dell'attore (1462a 3 e, probabilmente, 1455a 29). Il legame tra parola e gesto è per Aristotele molto stretto.

[79] P. Ricoeur, *Temps et récit*, vol. I, trad. it. cit., p. 113 e ss. Il riferimento è a Kant, *Critica della ragion pura*, A 145, b 184.

[80] Cfr. *Mimesis, referenza e rifigurazione in* Tempo e racconto, in P. Ricoeur, *Filosofia e linguaggio*, a cura di D. Jervolino, Milano, Guerini e Ass., 1994, pp. 187-99.

[81] M. Nussbaum, *Upheavals of Thought...*, trad. it. cit., p. 300; il riferimento è a M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. La fuggitiva*, Torino, Einaudi, 1978, p. 153.

[82] P. Ricoeur, *Temps et récit*, vol. I, trad. it. cit., p. 9.

[83] Ivi, p. 10.

[84] *Ibidem.*

[85] Ivi, p. 92.

[86] Ivi, p. 93.

[87] Anche in tal caso si tratta di cogliere delle indicazioni orientative; l'intreccio tra spazialità e temporalità dell'abitare aperto dallo sdoppiamento della referenza in un caso e dal compimento della mimesis nell'atto riconfigurante della lettura nell'altro caso non viene indagato. Come del resto, per le ragioni che abbiamo più sopra esposto, anche la spazialità della ridescrizione è soltanto supposta. La questione verrà affrontata in un breve ma denso articolo dedicato alla temporalità narrativa dell'architettura, *Architettura e narratività*, da cui emerge la capacità che ha l'arte di tenere insieme spazio oggettivo e spazio soggettivo, tempo soggettivo e tempo oggettivo.

[88] P. Ricoeur, *Temps et récit*, vol. I, trad. it. cit., p. 57.

[89] In tal senso il "fattore discordante" non è catastrofico. Di fronte agli eventi tragici l'uomo può sempre ritrovare una unità, rimettere insieme i pezzi della propria vita. E ciò non è senza conseguenze per ciò che riguarda il rapporto tra saggezza tragica, saggezza pratica e saggezza politica.

[90] Sul rapporto tra *mimesis* e la dimensione pre-categoriale rimando di nuovo a J. Greisch, *Paul Ricoeur. L'itinérance du sens*, cit., p. 145 e ss.

[91] P. Ricoeur, *Temps et récit*, vol. I, trad. it. cit., p. 94. Corsivo nostro.

[92] Ivi, p. 63.

[93] *Ibidem.*

[94] P. Fontanier, *Les figures du discours* (1830), *Introduction* di G. Genette, Paris, Flammarion, 1968, pp. 64 e 179.

[95] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, trad. it. cit., p. 73.

[96] P. Fontanier, *Les figures du discours*, cit., p. 63. A questo proposito cfr. P. Ricoeur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, cit., p. 58. Ricoeur aggiunge qui che «Una sorta di spazialità sembra implicata nella figura in generale e nella metafora in particolare».

# *Mikel Dufrenne e il legame originario di* aisthesis, poesis, ethos

## 1 – *Il linguaggio e l'unità del sensibile*

Uno dei maggiori contributi dell'estetica di Mikel Dufrenne è l'avere gettato le basi, insieme a Maurice Merleau-Ponty e a Paul Ricoeur, oltre che a Jean-François Lyotard e Henri Maldiney, di una fenomenologia del linguaggio, intesa come indagine del suo carattere manifestativo, in quanto restituzione espressiva dell'esperienza estetica dell'apparire sensibile del mondo. Tale ricerca avrà non poche ricadute in termini di ripensamento dei concetti-chiave della fenomenologia stessa, in particolare quelli di intenzionalità, di riduzione, di mondo della vita [1].

*La Phénoménologie dell'expérience esthétique* e più ancora *Le Poétique*, collocando il linguaggio poetico all'interno dell'orizzonte pre-categoriale, conducono a una rivalutazione della «matassa dell'intenzionalità» in termini pre-coscienziali [2]; l'intenzionalità pre-riflessiva che nel linguaggio immaginifico trova espressione, è di tipo fungente e va a caratterizzare la dimensione anonima della *Lebenswelt*. Dimensione "autentica", diversamente da quanto voleva Heidegger, che Dufrenne concepisce come un movimento metamorfico in cui le cose e gli uomini sono interrelati ma non confusi, in cui la non-determinatezza è ricerca e slancio di una determinazione sempre *in fieri*. Il linguaggio, come vedremo, esprime e partecipa, compiendolo, tale slancio mostrandone i legami, i nessi, i vincoli che uniscono, in un rapporto di co-costituzione, l'uomo alle cose ma soprattutto l'uomo all'uomo. Rapporto di co-costituzione che si realizza secondo modalità estetiche, sia sensibili-affettive sia poietiche.

Il linguaggio letterario, e in particolare quello metaforico, diviene, come già indicava Merleau-Ponty negli anni Cinquanta, quello spazio di mediazione dove cose e uomini si presentano originariamente interrelati e dove a manifestarsi sono delle abbozzate immagini come "unità estetiche" di senso. Così si formano i "volti" delle cose – che sono il loro darsi in immagine, il loro presentarsi –, così si formano i volti degli uomini che incontriamo a cui il nostro volto è originariamente vincolato da una complessa rete di rimandi e rispecchiamenti.

Dufrenne, senz'altro più dei suoi interlocutori, ha voluto e saputo cogliere l'"unità" relazionale dell'esperienza estetica; l'esperienza sensi-

bile-percettiva e quella affettiva, pur nelle peculiarità qualitative che le differenziano, sono unite da una sorta di "mira": giungere a una presa tendenzialmente unificante, ma di certo non totalizzante, del mondo estetico. Non sempre è chiaro il "processo" di unificazione, che molto deve all'idea poietica di *compositio* artistica, musicale ancor prima che letteraria. Il "volto", o immagine delle cose, la loro melodia, presente in natura sottoforma di "abbozzo" viene attuato dal lavoro inventivo e creativo dell'artista.

Che il linguaggio umano porti a realizzazione un *logos* muto del mondo è convinzione sia di Merleau-Ponty sia di Dufrenne; vi è un rapporto di connaturalità, e non di semplice somiglianza, che unisce le parole alle cose, l'espressione artistica e quella dell'essere selvaggio in cui l'uomo è da sempre situato. La risignificazione, tentata in *L'oeil et l'oreille*, del visibile nei termini di un più articolato sensibile dove l'"orecchio" giocherebbe un ruolo decisivo in rapporto all'"occhio", non è da intendersi come una forma di esercizio fenomenologico di impostazione "classica".

L'esperienza estetica, come ricorda Dino Formaggio nel suo saggio introduttivo a *Il senso del poetico*, va collocata all'interno di un progetto onto-fenomenologico [3]; sottolineare la dualità di voce e ascolto all'interno del sensibile, porta a una accentuazione della differenza e a un tempo allo sforzo di tessitura compiuto dal linguaggio nella misura in cui si pone in ascolto della voce muta delle cose e degli uomini, di un "appello" – pronunciato e avvertito da soggetti dalla sinergica corporeità – che ben poco ha a che fare col più noto *Anspruch* heideggeriano. Si tratta in definitiva di ricordare che il limite non è soltanto "al di qua" o "al di là" del linguaggio; se è vero che il linguaggio si situa nel mondo, che in esso nasce e ad esso ritorna, come l'ermeneutica ricoeuriana della triplice *mimesis* ben mostra, è anche vero che è con la "dicibilità" delle cose (e, per ciò che ci riguarda, della realtà umana) che il linguaggio si misura, come suo limite interno.

Non a caso è a proposito del legame di connaturalità che sorge un problema (si potrebbe dire di "fondo" [4]) che sia Merleau-Ponty sia Dufrenne mostrano di risolvere, pur con evidenti oscillazioni e ripensamenti [5]. L'unità a cui mira la doppia spinta archeologica e teleologica del linguaggio è una forma di monismo? È l'unità prima della differenziazione? L'immediatezza dell'esperienza che in Dufrenne pare a volte farsi testimone dell'"unità" è esperienza di comunione? E ciò a cui l'arte apre è tale unità esprimibile e riattingibile?

Lo sforzo di Dufrenne è quello di indicare una via alternativa alle ontoteologie del Novecento (in primis quella di Heidegger), alle filosofie dell'assenza (di Derrida e di Blanchot), e a tutti i sistemi di pensiero (come lo strutturalismo linguistico e antropologico) che sembrano voler fare a meno del soggetto. A parere di Formaggio «essa viene tracciata da Dufrenne a partire da una fenomenologia della percezione



(Merleau-Ponty) – poiché è la percezione che apre sul poetico –, fino agli esiti di immersione nell'originario agente, che Dufrenne riconosce nell'atto positivo e gioioso della Natura naturante, originariamente poetica proprio in quanto naturante. E qui sorgono tutti i problemi: i gravi problemi del naturalismo di fondo, dell'immediato, dell'originario e del possibile reale che il fondo del pensiero di Dufrenne non cessa di riproporci, e che certo si affacciano soltanto nelle prime e pur già compiute risposte in *Le Poétique*, ma che troveranno il loro più solido ed ulteriore sviluppo e fondamento nell'ultima opera *L'inventaire des a priori* (Paris, 1981) un testo dal quale conviene partire, poiché ci mette in grado di gettare [...] una più intensa e più sicura luce interpretativa sul vero cammino già indicato in *Le poétique*» [6].

La "metafisica della presenza" tracciata da Dufrenne in *Le Poétique* risponde all'esigenza, condivisa con Merleau-Ponty, di rivedere il concetto husserliano di immanenza: come era emerso ne *La Phénoménologie de l'expérience esthétique,* l'esperienza estetica ci mette a contatto con una pienezza e debordanza di senso, con una eccedenza dell'oggetto estetico che può essere indicata come una trascendenza in seno all'immanenza. La naturalità dell'oggetto estetico, che a volte assume inaspettatamente l'estraneità e l'esteriorità della cosa in sé, è quel principio generatore che non cessa di naturarsi e "illimitarsi" nella natura naturata.

Tale curvatura onto-fenomenologica impressa da Dufrenne alla sua estetica lo espone, come si è visto, a dei rischi ma a un tempo lo orienta verso una ineludibile dualità: l'essere "selvaggio" di Merleau-Ponty è *natura naturans-natura naturata*. Il rivelarsi e nascondersi del principio naturante è coglibile in quanto tale solo facendo esperienza della natura naturata. L'onto-fenomenologia prende radicalmente le distanze da dall'onto-teologia di Heidegger il quale, azzerando l'esperienza estetica, finisce col superare l'ente e con esso la dimensione di fatticità, proiettandosi verso una "ontologia diretta".

«Se la natura ha un senso, essa è l'essente stesso nella sua realtà, l'essente come essere. Invocare la differenza ontologica come Heidegger, significa ritornare ad una teologia, tagliar fuori l'essente dal suo essere, subordinarlo ad una qualche istanza trascendentale, come quando si parla di una natura creata» [7]. «L'ontologia fondamentale spossessa l'uomo a vantaggio dell'essere quanto il materialismo a beneficio della natura» [8]. Per Dufrenne la parola poetica dà voce all'essere muto dell'ente, ne manifesta la profondità "verticale", la presenza inafferrabile della natura naturante che agisce continuamente in lui.

La dualità ontologica viene ripresa e approfondita nella teoria degli a priori materiali, ognuno dei quali rivela un lato oggettivo e un lato soggettivo. Ciò che a noi interessa di questa insuperabile relazione si soggetto e oggetto è il significato che viene ad assumere il linguaggio nella sua plurivalenza. Per comprendere il rapporto tra linguaggio e dimensione estetico-etica del sentire occorre innanzitutto metterne in

evidenza il carattere relazionale. Il linguaggio presenta una struttura analoga all'a priori in quanto è termine medio tra l'uomo e il mondo: esso «mima l'a priori o, più esattamente, esercita una funzione che si potrebbe chiamare trascendentale; [...] il linguaggio [...] mette l'uomo in comunicazione col mondo attraverso la mediazione del segno analoga a quella dell'a priori che, ad un tempo oggettivo e soggettivo, è come un termine medio tra l'uomo e il mondo» [9].

Il linguaggio poetico è imitazione-di nel senso di "presentazione" di una particolare cosa o evento perché il linguaggio è, nella sua generalità, strutturalmente mimetico-espressivo, cioè restitutivo della connaturalità. La mediazione linguistica è dunque di per sé imitazione non tanto di qualcosa ma della relazione originaria tra soggetto e oggetto. Per questo Dufrenne afferma che l'uomo è nel linguaggio come è nel mondo, e non soltanto perché la *langue* – in quanto sistema di regole e di significati sedimentati e condivisi da una comunità linguistica – lo precede [10]; perché è già all'interno di un orizzonte strutturalmente relazionale. Così si spiega la tensione referenziale caratteristica di ogni particolare imitazione.

Occorre però precisare che «il linguaggio non soltanto imita l'a priori ma implica l'a priori» [11]. A partire dall'esperienza vissuta del linguaggio (il riferimento è qui alla *parole*, nella sua dimensione soggettiva, e non alla *langue*) è possibile individuare da un lato un a priori soggettivo come sapere virtuale del linguaggio, e dall'altro lato un a priori oggettivo come provocazione esercitata dall'oggetto; provocazione (o appello) che attualizza e sviluppa la capacità insita nel soggetto.

> Così il nostro rapporto al linguaggio, per spontaneo e primitivo che sia, deriva dal nostro rapporto al mondo. Occorre rifiutare al linguaggio l'iniziativa e il potere assoluti che troppo spesso gli si concede: ci apre al mondo a condizione che il mondo si apra a noi; anche quando si formalizza non tronca questa subordinazione [...]. Noi parliamo perché le cose ci parlano [12].

A tal punto ci pare che le dichiarazioni a favore di una sorta di nostalgia del "paradiso perduto" o della "terra promessa" (secondo le parole di Ricoeur) dell'immediato, siano bilanciate e corrette dalla consapevolezza che la sola unità esperibile ed esprimibile è di tipo relazionale. Come, agli esordi dell'estetica moderna, i filosofi del Settecento dicevano della bellezza, si tratta di cogliere l'unità "nella" e "attraverso" la varietà; varietà che l'esperienza sensibile e quella affettiva ci consentono di cogliere nella sua ricchezza qualitativa. Siamo già da sempre in un rapporto di "promiscuità", direbbe Merleau-Ponty, con le cose nel loro essere metamorficamente varie; siamo già da sempre "avvolti" in un reticolo che ci permette di trovare mediante il "sentire" delle strutture di senso [13]. Tali strutture o forme significative sono dunque inscritte nel mondo e l'esperienza estetica ci consente non solo di scoprirle ma anche di attuarle [14].



Che l'orientamento di Dufrenne sia questo, è testimoniato dalla sua fenomenologia del linguaggio che è essenzialmente articolazione di senso, unità relazionale di una esperienza del mondo estetico che si dà anch'essa come espressione di una unità originariamente relazionale. Il linguaggio diviene forma espressiva – contrassegnata da una sua specificità – di una espressività esperienziale, sensibile e affettiva, che è coglimento ed esplicitazione delle forme manifestative dell'apparire, delle immagini fenomeniche rivelanti l'ordine intelligibile del mondo. Un ordine intelligibile che si esplicita attraverso il sentire, mediante il differenziarsi delle sue modalità.

Che il sentimento coaguli l'esperienza aistesiologica, che mostri l'apporto di una immaginazione euristica e poietica e che infine ci consenta di elaborare una conoscenza pre-riflessiva in termini di idee estetiche, ci porta a comprendere meglio il rapporto tra valenza estetica e valenza etica del linguaggio letterario. Doppiamente preso da una restituzione del "contatto" col mondo estetico(-pratico) e da una esplicitazione dell'inedito, la letteratura può, sulla base delle premesse più sopra esposte, mettere in movimento la dialettica di *langue* e *parole*, e a un tempo aprire nuovi orizzonti pre-categoriali in termini di modalità di relazione sensibile e affettiva tra gli uomini.

Difficile distinguere, come abbiamo riscontrato anche in Ricoeur, la norma etica dalle regole compositive, la *praxis* dalla *poesis*, quando l'esperienza e l'attività artistica si radicano in un mondo i cui ordini di senso, estetici ed etici, sono ad ogni passo da ripensare. "A monte" e "a valle" tanto della ridescrizione metaforica quanto del racconto vi è la *Lebenswelt*, vi sono degli "stili" in quanto "modi di condurre la vita", vi sono delle modalità abitative che disegnano e ridisegnano il nostro modo di rapportarci agli altri.

Ad avvicinare le posizioni dei tre filosofi francesi, Merleau-Ponty, Ricoeur e Dufrenne è la convinzione che il linguaggio letterario con la sua dimensione operativa è espressione dell'"io posso". In quanto modalità del fare e dell'agire il linguaggio scaturisce dall'uomo che si riscopre così, "in corso d'opera", in quanto capace. Come per Ricoeur, anche per Dufrenne è difficile scindere l'aspetto etico-pratico da quello estetico dell'orizzonte pre-categoriale. «L'essenziale è che la filosofia sfoci nella vita. Ogni filosofia autentica, anche se non si intitola *Etica*, comporta, almeno implicitamente, un'etica. Questa etica [...] attesta sempre che [...] il filosofo è un uomo che si rivolge a degli uomini e che li provoca a essere uomini» [15].

Quella del rapporto tra linguaggio ed esperienza estetica, nelle sue implicazioni etiche è una problematica che attraversa tutta l'opera di Dufrenne, dalla *Phénoménologie de l'expérience esthétique* a *L'oeil et l'oreille*. Ed è da un punto di vista onto-fenomenologico che viene indagata l'"esteticità" del linguaggio: quali sono le modalità mediante le quali la parola restituisce l'esperienza sensibile-percettiva e affettiva

esprimendo dell'orizzonte pre-categoriale (coincidente con l'"essere sensibile" o "essere selvaggio") quella che Merleau-Ponty chiama "il traffico di relazioni"? E, interrogativo per noi ineludibile al fine di far luce sulla valenza etica del linguaggio immaginifico, che significato assume la "restituzione" del mondo estetico, quali ricadute nel mondo della vita?

Già in *Le poétique* e poi in *L'inventaire des a priori*, per un verso Dufrenne riconosce il potere espressivo del presentarsi sensibile dell'oggetto estetico e per altro verso pone l'accento sul sentimento quale modalità di cogliere i diversi "volti" del mondo. Il sentimento ha un ruolo fondamentale nella formazione della *Weltanschauung*, che viene così a profilarsi quale visione-sentimento del mondo dalla doppia funzione orientativa e formativa dello stile di vita. Tale modo del sentire, dalla capacità unificante, è essenzialmente apertura in grado di cogliere il senso immanente, le qualità affettive delle cose e degli uomini, e dunque modalità comprensiva pre-concettuale. In Dufrenne, dice Ricoeur, il sentimento non è «confuso con una qualsiasi vibrazione soggettiva, ma inteso come una connivenza con l'espressione stessa delle cose, come un modo d'essere in accordo con le cose stesse. [...]. Il sentimento è esso stesso percezione di un mondo e comprensione della sua espressività» [16].

È il linguaggio metaforico a testimoniare l'espressività del sentimento, che non va quindi intesa come coloritura emotiva o come esteriorizzazione di una interiorità, bensì come esplicitazione del potenziale espressivo del mondo di cui facciamo esperienza: delle cose, della natura, dell'uomo. Ma il linguaggio metaforico si fa testimone anche del radicamento sensibile-percettivo del linguaggio, dello spessore "carnale" della parola. L'ambivalenza del sentire – sensorialità e affettività – viene così ricondotta al linguaggio, e in particolare al linguaggio immaginativo, nella sua fondamentale capacità mediativa e relazionale. Se è vero che possiamo cogliere il nesso che di volta in volta si profila tra qualità sensibili e qualità affettive – insieme al potenziale di senso che esso può liberare – solo nel e mediante il linguaggio, è anche vero che la duplicità dell'esperienza estetica costituisce la condizione di possibilità del linguaggio stesso. Condizione di possibilità indagata *sub specie subiecti* e *sub specie obiecti*: l'esperienza estetica che il soggetto fa, poiché ne è capace, è sempre esperienza di ciò che al soggetto esteticamente si offre, e in questo incontro ne va sia del soggetto sia dell'oggetto in termini di *inventio* del senso e di donazione manifestativa di esso.

Se già in *Le poétique* Dufrenne aveva individuato negli *a priori* materiali, radicati nell'empirico, l'oggetto di ricerca di una estetica in quanto indagine dell'esteticità dell'esperienza [17], in *La notion d'a priori*, a cui Ricoeur aveva dedicato un articolo, la necessità di una più approfondita revisione critica del concetto kantiano di a priori – a rischio di soggettivismo e di formalismo – aveva condotto Dufrenne a riconoscere uno sdoppiamento dell'*a priori* stesso, distinto in "oggettivo" («la *struttura* che appartiene agli oggetti, che si mostra e si esprime fuori



di noi, di fronte a noi») e "soggettivo" («il *sapere* virtuale di queste strutture situato nel soggetto umano» [18]. Mentre nell'opera del 1959 «lo sdoppiamento dell'*a priori* vuol far apparire come *problema*, come *aporia*, ciò che resta dissimulato nel kantismo, il fondamento dell'accordo dell'uomo e del mondo», in quella del 1981, di nuovo centrata sulla questione dell'*a priori*, il linguaggio si presenta come il luogo per eccellenza di espressione di tale accordo, lo spazio di attuazione dell'ambivalenza soggettivo-oggettiva dell'esperienza.

Paradossalmente il linguaggio si genera da questo incontro e si fa mediatore di esso: l'esperienza estetica è potenzialmente linguistica e per questo può essere detta, anche se mai compiutamente; il linguaggio è sia espressione di un "fondo" che sempre rimane da attingere, sia articolazione del senso. In tal modo Dufrenne si pone in continuità non solo con Merleau-Ponty ma anche con Ricoeur. «Gli a priori della conoscenza sono qui gli a priori della sensibilità: il corpo è disponibile per questi differenti registri dell'apprensione che costituiscono il senso, è sensibilizzato ai differenti stili del sentire, a differenti prese sui differenti volti del mondo, che si raccolgono e si uniscono in lui. Il linguaggio è lo strumento di questo *logos* – Heidegger traduce: ... legare... – per cui degli oggetti con le loro qualità si disegnano nel mondo e si offrono alla comprensione. L'*a priori* del linguaggio è questa disposizione a parlare, a nominare il nominabile o a raccontare l'evento, per il corpo interiorizza qualcosa del mondo, ne gusta il sapore, ne conserva l'idea: la carne del verbo è a un tempo consustanziale alla carne del corpo e alla carne del mondo e noi siamo predisposti a coltivare questa mediazione» [19].

L'a priori oggettivo a cui l'esperienza sensibile apre è il "c'è" nel suo immediato imporsi, il reale nella sua dimensione spaziale (l'essere là, davanti a me) e nella sua dimensione temporale (l'essere ora davanti a me, simultaneo a me); situato da subito nel mondo, il soggetto attraverso i sensi accede all'"essere dato" dell'oggetto entro un sistema di relazioni. Ciò significa che vi è «un privilegio iniziale dell'evidenza sensibile»: la stessa intuizione categoriale è fenomenologicamente fondata sull'intuizione sensibile, ovvero ogni forma di conoscenza ha inizio con l'esperienza [20].

La struttura del "dato" di esperienza è conseguentemene duplice: da un lato è "oggettiva" dall'altro lato in quanto spazio-temporalmente situata è relativa; ciò comporta per Dufrenne l'impossibilità di una spiegazione solo in termini "formali", vale a dire kantiani, di ciò che ai nostri sensi si offre. L'esperienza primitiva dello spazio e del tempo, al qua di ogni concettualizzazione, è innanzitutto esperienza di un soggetto incarnato: le cose possono così essere vicine o lontane, prima o dopo, presenti o assenti sempre in relazione a un io corporeo. Questi "schemi" che strutturano il nostro rapporto inaugurale col mondo non possono però essere "soggettivizzati" poiché sono aspetti del mondo stesso che si rivelano nel movimento fisico di allontanamento o avvicinamento,

di salita o discesa, o in quello psichico di rimpianto o di attesa, di impazienza o di sorpresa nei confronti di un fenomeno. La difficoltà di definire e di enumerare gli schemi dipende non soltanto dalla loro pluralità, ma anche – e qui sta l'originalità di Dufrenne – dalla mescolanza di percezione, sentimento e immaginazione che essi presentano.

Ricordiamo un esempio introdotto in *L'inventaire des apriori*: se la montagna ci appare come "grande" in un misto di stupore e di rispetto è perché siamo in grado di vederla così mediante quella visione seconda in cui consiste l'immaginazione. Il sentimento è «un modo dell'essere al mondo, vale a dire della relazione all'oggetto» [21]. L'a priori dell'affettività *a parte subjecti* è «la disposizione a lasciar risuonare in sé tale qualità, con cui si ha una familiarità immediata. Il bambino sa immediatamente ciò che significa la tenerezza del sorriso sul viso di sua madre, come il passeggiatore sa ciò che significa la nobiltà della Valle della Loira o la grandezza della montagna» [22]. *A parte objecti* l'a priori è «l'aspetto dell'oggetto che fa appello al sentimento come al solo modo del conoscere capace di coglierlo» [23]. Per questo il sentimento si lega all'immaginazione, ovvero a quella capacità, principalmente inventiva, di cogliere il reale nella sua "surrealità", ovvero nel profondo delle sue possibilità, mostrandoci l'inedito come ciò che sempre rimane da vedere, da dire, da pensare: «il sentimento apre un mondo che l'immaginazione può abitare, e l'immaginazione, a sua volta, risveglia il sentimento» [24]. Ora, qual è il rapporto tra la grandezza sentimentalmente sentita e quella percettivamente sentita? Tra le qualità sensibili e quelle affettive [25]?

L'esperienza sensibile è esperienza della pienezza di senso del mondo, senso che si offre immediatamente come inscritto nello spessore e nella profondità del sensibile. I differenti registri sensoriali che costituiscono nel soggetto una spontanea disposizione a cogliere il senso vanno pensati come originariamente in relazione poiché facenti parte del corpo vivo. Si tratta, anche a proposito della sensibilità percettiva, di tenere insieme l'unità e la molteplicità, l'identità e le differenze che caratterizzano l'"originario" in quanto movimento incessante di relazione.

Interlocutore privilegiato di Dufrenne è qui Merleau-Ponty la cui *Phénoménologie de la perception* vien letta in continuità con l'ontologia della "carne", parzialmente sviluppata nel postumo *Le visible et l'invisible* [26]. Per Dufrenne la "carne" è totalità in-differenziata, non distinzione di soggetto e oggetto e di soggetto e soggetto. Ciò che accomuna e che apre originariamente i soggetti gli uni agli altri è l'appartenenza a questa totalità. Le tracce, le relazioni sono intersoggettive, dunque intercorporee [27]. La distinzione che a livello intellettivo è possibile operare tra i diversi registri sensoriali non esclude una primaria "comunicazione", ovvero una relazione originaria tra di essi [28]. La sinestesia come scambio e trasposizione tra i registri sensoriali è «la regola» [29].

Quanto va qui sottolineato è che il riconoscimento di un nesso forte tra linguaggio metaforico e comunicazione dei sensi. È nell'unità del



sensibile che la metafora si instaura e l'unità del sensibile può essere esperita e pensata quale modalità originaria dell'esperienza sensibile solo indirettamente nel linguaggio metaforico. Con una precisazione di carattere fenomenologico: è la cosa in quanto fenomeno a sollecitare tale esperienza; nella parola poetica essa rivela la propria manifestatività.

In merito alla priorità e all'ambivalenza del sentire le riflessioni condotte in *L'oeil et l'oreille* sono da considerarsi una continuazione e un completamento de *L'inventaire des a priori*. L'occasione è costituita da una lettura critica di *L'oeil et l'esprit* di Merleau-Ponty, in cui Dufrenne intravede la riaffermazione del primato dell'occhio, e dunque del visibile sugli altri *sensibilia*. L'operazione tentata qui da Dufrenne è quella di mettere a confronto la *Phénoménologie de la perception* con *L'oeil et l'esprit* e di mostrare come la risignificazione della visione passi attraverso non soltanto un riavvicinamento di visione e tatto, ma anche, e soprattutto, di visione e ascolto. Dal punto di vista di Dufrenne la sinestesia non è un caso eccezionale, la manifestazione di un processo "deviato" ma, come si diceva, la normalità. Mentre le scienze presuppongono la distinzione dei registri sensoriali, Dufrenne, seguendo Merleau-Ponty, si chiede cosa avviene al di qua della differenziazione dei sensi, praticando una ontologia che rivela un'ottica genetica, ovvero una fenomenologia di tipo dinamico.

Sin dalle prime pagine il linguaggio metaforico si colloca tra sensi e spirito; "spiritualizzando" i sensi le metafore mostrano lo spirito allo stato nascente, «spirito selvaggio che non si civilizzerà mai del tutto, che non si sradicherà mai dal suolo percettivo che lo sostiene. Spirito che non fa l'occhio e l'orecchio, ma che l'occhio e l'orecchio fanno. [...] Al principio dello spirito ci sono i sensi» [30]. Il linguaggio metaforico diviene dunque quel luogo fenomenologico in cui è possibile cogliere il nesso vitale tra esperienza estetica e "spirito" allo stato nascente, tra pre-riflessivo e riflessivo.

Fondamentale diviene qui l'ermeneutica ricoeuriana della metafora, da Dufrenne esplicitamente citata [31]. La dialettica tra esperienza di appartenenza e potere di distanziazione permette di spiegare la doppia spinta del linguaggio figurato, tesa ad elevare spiritualmente il soggetto – anche verso un processo di astrazione e di sorvolo –, pur tenendolo radicato nel suolo percettivo. Dufrenne intenzionalmente si colloca tra Merleau-Ponty e Ricoeur, orientando il primo verso una poetica dell'unità sensibile e proiettando la "poetica della volontà" del secondo verso quella «comunicazione» dei sensibili che la dimensione del "pre" comporta.

*A parte objecti*, l'appartenenza al mondo estetico ci consente di cogliere le qualità sensibili che l'oggetto nella sua ricchezza e nella sua unità offre già da subito interrelate, mentre *a parte subjecti* tale appartenenza coinvolge il soggetto nella sua unità corporea, come "coabitazione di sensi", atti a cogliere i sensibili. «Al tema dell'unità dei sensi nella

sinergia del corpo, che ricusa l'istanza della sensazione, si unisce il tema dell'unità dell'io e del mondo. Il sentire è anteriore alla loro rottura e mantiene, anzi, la comunicazione tra di essi modulando la "totalità" che costituisce la loro simbiosi. Il sentire non riguarda dunque un senso determinato del quale si dovrà registrare l'impressione che riceve; designa, invece, una modalità della relazione che lega l'io al mondo. Ciò che è sentito non è una qualità vista, ma è un volto del mondo, una certa atmosfera che si esprime e che non si dà a leggere e a decifrare, ma a provare in maniera immediata, come nel momento in cui si sente il temporale nell'aria oppure quando si prova gioia o tristezza» [32].

Mantenendo l'ambivalenza dell'*a priori*, si può affermare che è il presentarsi unitario del sensibile a sollecitare il legame di sensorialità e affettività, e, allo stesso tempo, che è l'unità estetica dell'esperienza a poter cogliere il manifestarsi della presenza come unità relazionale. L'unità originaria del sensibile permette dunque di legare sensi e sentimenti. Per ciò che riguarda l'esperienza estetica, se da un lato è il rapporto sinestesico a permettere il sorgere del sentimento, dall'altro lato è il sentimento che coglie immediatamente il legame tra i sensi, il loro essere interrelati. La relazione che di volta in volta si dà conferisce all'insieme una intelligibilità che solo il sentimento può cogliere. Il sentimento non va inteso solo in senso ontologico, ma anche in senso gnoseologico. Mediante questo legame di interdipendenza viene liberato il potenziale espressivo non solo delle cose con cui veniamo a contatto ma anche dell'altro uomo, che ci si presenta come corpo sinergico ed espressivo come un io incarnato che sente ed è sentito. Così si spiega l'utilizzo del termine "volto", parola figurata: quanto esperiamo ci appare-come unitario e a un tempo profondamente espressivo, come il volto umano. Ma si tratta pur sempre di unità nella differenza, a cui noi possiamo giungere solo attraverso l'*inventio* immaginativa e non mediante la costruzione associativa.

Un elemento differenziante tra le poetiche dei due pensatori francesi è il momento in cui interviene l'immaginazione creatrice: se per Ricoeur è la responsabile della composizione, per Dufrenne essa è all'opera anche nell'esperienza estetica, come attività di sintesi e di unificazione, necessaria perché il senso latente venga esplicitato. «Non esiste una qualità acustica elementare come materia primaria di una demiurgia oggettivante. Non costruiamo l'oggetto, giacché esso si offre a noi in maniera diversificata, nella sua ricchezza e nella sua unità» [33].

Tra le qualità sensibili si instaurano delle "geometrie variabili" di relazioni di cui vien colto di volta in volta il "focus". Il fatto di aver collocato l'unità dei sensi nell'ambito del rapporto inaugurale tra soggetto e oggetto, permette a Dufrenne di mantenere la duplicità di *empfinden* e *wahrnehmen*, di sentire (l'"unità estetica") e percepire (il differenziarsi dell'esperienza sensibile) salvando le qualità sensibili che però vanno intese nella loro originaria comunicazione. Anche in questo caso due



sono gli interlocutori di Dufrenne: Erwin Straus e, di nuovo, Maurice Merleau-Ponty. Di Straus riprende la "paticità" dell'esperienza estetica quale sentimento del mondo che anticipa ogni differenziazione dei *qualia* sensibili, ma non condivide l'azzeramento della dimensione "sensibile" del sentire o la sua retrocessione a sensazione che finisce con l'irretire il discorso nelle *impasses* dello psicologismo o dell'empirismo [34]. «Se dovessimo tentare di comprendere i sensi mediante la sensazione, oltre a invischiarci nell'associazionismo, ripiegheremmo il soggetto su se stesso confinandolo, come essere al mondo, nei propri stati. Evocando il sensibile, invece, intendendo per sensibile ciò che può essere sentito, la riflessione si situa subito nel mondo, risparmiandosi così la fatica di doverlo ritrovare oppure di dovere imporre al soggetto di ritrovarlo. Il sensibile si dà (a sentire), è sempre già dato. I sensi non lo costituiscono in quanto tale; anche il suo carattere plurale – il suo essere distribuito su più registri sensoriali – non può essere considerato l'effetto della pluralità degli apparati sensoriali» [35].

Se la subordinazione del sensibile all'occhio e, viceversa, quella dell'occhio al sensibile, appaiono delle riduzioni che potrebbero sbilanciare da un lato o dall'altro il rapporto io-mondo, occorrerà ipotizzare un altro ordine di relazione. «Bisognerà affrontare il paradosso secondo il quale i sensi sono ricondotti al sensibile cui si predispongono e, al contempo, il sensibile si ordina in relazione ai sensi che gli rispondono. [...] Tra il sensibile e i sensi vi è una affinità primordiale e una reciprocità non dialettica dal momento che non dà luogo ad alcun superamento-inveramento» [36].

Della fenomenologia di Merleau-Ponty Dufrenne fa propria l'individuazione di una anteriorità della percezione nella «comunicazione di un soggetto finito con un essere opaco dal quale emerge, ma cui resta legato» [37]; anche se la definizione di sensazione come una «percezione più semplice» non lo convince [38]. Si tratta invece di invocare una molteplicità iniziale in cui i sensi sono in-distinti ma non nettamente differenziati. L'unità sensibile è una sorta di coacervo che, mediante il linguaggio metaforico, noi possiamo "toccare" senza trasformarlo in un presupposto, in un principio di ordine intellettivo. La carne come elemento vivente di cui è tessuto il mondo è un'unità magmatica dei sensibili e dei sensi che possiamo cogliere solo nel momento dell'"esplosione": «l'originario esplode, e la filosofia deve accompagnare questa esplosione, questa non-coincidenza, questa differenziazione» [39].

Nell'ottica onto-fenomenologica di Merleau-Ponty, la carne è principio ontologico e intelligibile a un tempo poiché il senso è avvolto in essa. Situandosi nel momento della "deflagrazione", e dunque mettendo in atto il legame tra unità e differenza, il linguaggio letterario ci mostra e ci fa comprendere il nesso tra l'espressività della qualità sensibile e l'espressività della qualità affettiva.

Merleau-Ponty [...] parla del rosso e del verde – cui come si è visto rifiuta il nome di sensazione – come di "concrezioni di pace e di violenza" [40], questo significa che, anche se l'attenzione perviene ad astrarre quelle concrezioni dal mondo che le regge e le lascia svolgere autonomamente, esse aprono un mondo che è altro se non il campo illimitato della pace e della violenza; pace e violenza, infatti, non si lasciano esprimere se non in quanto principi di un mondo singolare [41].

In *Le Poétique* Dufrenne riprende quanto detto nella *Fenomenologia dell'esperienza estetica*: il sentimento è intenzionale, esso è apertura-a. L'esperienza estetica culmina nel sentimento come percezione dell'unità, come sentimento del mondo. A differenza della percezione essa è maggiormente "abbracciante" [42]. Dell'esperienza pre-categoriale, e ciò ci interessa particolarmente, è dunque il sentimento ad essere indagato, quale "percezione" dell'unità relazionale dell'esperienza estetica. Perché tale unità sensibile avvenga deve attivarsi l'immaginazione. L'immagine è una unità o volto del mondo la cui pregnanza, colta dal sentimento, può trovare espressione nel linguaggio metaforico. Perché possa liberare tutta la sua ricchezza espressiva l'immagine linguistica deve essere sentita. Il linguaggio diviene quello spazio intermedio in cui il mondo esperito rivela il suo dinamico farsi-immagine e in cui l'immagine è sentita affettivamente.

Ciò che risveglia nel poeta il desiderio di parlare sembra il più delle volte essere un sentimento: l'amore, l'indignazione, la tristezza. [...] Ciò che conta di quel sentimento non è la dimensione soggettiva ma l'intenzionalità: scopre un aspetto del mondo sull'oggetto o sull'avvenimento incontrato dal poeta. Qualsiasi uomo, se ama, scopre un volto della donna amata, come Lamartine sul volto di Elvire scopre il lago o una valletta, Aragon sul volto di Elsa la fraternità e la dolcezza [43].

Il sentimento non è una reazione o una disposizione d'animo ma una rivelazione di un volto del mondo, che è un modo di abitarlo. Abitare poeticamente il mondo significa per Dufrenne averne sentimento, sentire il potere naturante della natura, prender parte alla sua attività formatrice delineando così uno stile dell'essere al mondo. Vi è dunque un'espressività dell'abitare, un abitare non "con sentimento" ma "attraverso il sentimento".

Anche per Dufrenne il nuovo reticolo relazionale porta a una unità di senso in cui è impossibile distinguere l'apporto conoscitivo dall'esperienza estetico-etica. Ad interessare a entrambi è il tipo di operazione messa in atto dalla metafora: un lavoro tra le differenze, di volta in volta rimescolate e ricomposte, che giunge a una visione di secondo grado. E per far questo occorre percepire, direbbe Merleau-Ponty, delle lacune, dei vuoti, degli scarti all'interno delle immagini-unità già date [44]. L'immagine per questi autori vale come unità significativa; il legame con la visione diviene condizione necessaria ma non sufficiente. L'immagine metaforica "inventando" nuovi vincoli e profilando nuovi



modi dell'apparire ci permette non solo di vedere diversamente ma anche di sentire diversamente.

Si tratta dunque di riconoscere una "plurivalenza" del linguaggio metaforico in grado di mettere in relazione, a partire dal radicamento nel pre-rifessivo, diverse urgenze: ontologica, conoscitiva, estetica ed etica. E di sondare, anche se parzialmente, un aspetto da Ricoeur soltanto intuito: la messa in relazione di più registri sensoriali riduce l'aspirazione "iconica" della metafora. La visualizzazione enargica subisce qui implicitamente una torsione i cui effetti non sono stati del tutto colti.

In ogni caso, come già aveva previsto Ricoeur, vi è un ritorno del linguaggio letterario sul terreno della pre-figurazione, che viene ad essere così "fertilizzato". Il linguaggio non soltanto tiene uniti gli atteggiamenti fondamentali del sentire e del fare mediante l'attività immaginativa, ma è anche in grado di rinnovarli attraverso il sapere, la cultura che esso elabora. Se la parola è manifestativa, ovvero fa-vedere, occorre, come già aveva ben intuito Merleau-Ponty a proposito del *poiein* pittorico (e, per analogia, di quello letterario), esaltare la componente di lavoro, che necessita di una attenzione alle strategie e alle pratiche del "fare". Ma questo lavoro di esplicitazione non va ingenuamente letto come un mero portare-fuori. Il lavoro linguistico è indissociabile dall'elaborazione, che implica uno sforzo di pensiero e il profilarsi di forme di sapere e di schemi conoscitivi che non hanno solo valore orientativo poiché si trovano a dar forma, a "realizzare" il mondo. Come si è visto, da un punto di vista estetico-artistico, il rapporto tra soggetto e mondo non è certo di tipo meramente contemplativo.

Vi è un passaggio de *L'oeil et l'oreille* che merita attenzione: la reciprocità tra sensibile e sensi può essere chiarita se messa a confronto col rapporto che intercorre tra uomo parlante e uomo parlato. Tra i sensi che «costituiscono il soggetto aprendolo al mondo» e il sensibile che può essere definito come «il mondo in quanto carne che fa appello ai sensi» [45], e tra soggetto parlante e mondo parlato, ovvero tra *parole* e *langue*, vi è la stessa analoga relazione di connaturalità [45]. Se la struttura mimetica del linguaggio qui approfondita attraverso l'analogia del rapporto estetico tra soggetto e mondo era già stata oggetto di indagine nell'opera precedente, in *L'oeil et l'oreille* ad emergere con ulteriore vigore è il rapporto di co-implicazione tra esperienza estetica e linguaggio. La dinamica tra *langue* e *parole* che, come Merleau-Ponty, Dufrenne prende a prestito da De Saussure, viene attivata dal processo manifestativo, dall'illimitarsi dello slancio "naturante" e dunque "formativo" dell'essere selvaggio di cui il soggetto estetico (e linguistico) fa esperienza.

Certo, il linguaggio preesiste all'uomo, la lingua all'individuo; ma è anche necessario che l'uomo, unico tra i viventi, sia capace di parlare, ed è la sua parola che anima il linguaggio e ne rivendica la padronanza: egli fa uso del linguaggio, ci gioca, istituisce dei giochi di linguaggi. Il suo divenire-soggetto accade nel

linguaggio, ma non discende esclusivamente da esso; e il volto che il mondo assume ai suoi occhi non è interamente determinato dalla lingua che egli parla; la lingua sollecita e orientala sua percezione, ma sembra che essa sia a sua volta sollecitata dal percepito, come se le cose e gli eventi del mondo si nominassero di fronte a lui affinché lui le possa nominare, in maniera tale che, nella misura in cui la lingua preesiste all'individuo essa non detenga questa priorità come un suo peculiare potere, vale a dire in forza del suo essere culturale, bensì in forza della natura stessa che chiama l'uomo al linguaggio per riflettersi nella parola dell'uomo; questo però non significa attribuire alla natura un potere assoluto né rimuovere il soggetto parlante rifiutandogli l'iniziativa della parola [46].

## 2 – *Il grido. La lacerazione del linguaggio*

L'interesse nei confronti del linguaggio metaforico è strettamente connesso all'"unità estetica" dell'esperienza. «Non è tuttavia assurdo interrogarsi sull'unità del plurale e ciò per due ragioni molto semplici: da una parte per il fatto che la lingua non cessa di parlarne; dall'altra per il fatto che una certa pratica continua, se non a porla, per lo meno a suggerirla» [47]. L'unità del plurale non è forse detta dalla metafora? «È il linguaggio a offrire le sinestesie al nostro esame. Brulica di metafore che gli sembrano consustanziali per quanto si inscrivono naturalmente nel parlare quotidiano. [...] Queste metafore che operano su un medesimo piano orizzontale ci impongono la stessa domanda di quelle che giocano su una differenza di livello: sono legittime? Hanno un qualche fondamento nell'essere o rappresentano soltanto dei modi di parlare?» [48].

Per sottolineare la capacità sinestesica del linguaggio metaforico è inaspettatamente a Ricoeur de *La métaphore vive* che Dufrenne fa riferimento. «La metafora sviluppa la sua capacità di riorganizzare la visione delle cose quando di tratta di un intero "regno" che viene trasposto: ad esempio i suoni nell'ordine visivo; parlare della sonorità di una pittura non è più far emigrare un solo predicato, ma operare l'incursione di un intero "regno" che viene trasposto: ad esempio i suoni nell'ordine visivo; parlare della sonorità di una pittura non è più fare migrare un solo predicato, ma operare l'incursione di un intero regno in un territorio straniero; il famoso "trasporto" diventa una migrazione concettuale, una sorta di spedizione al di là dei mari con armi e bagagli» [49].

La trasposizione di interi "regni" da un ordine sensibile a un altro rivela la "naturalità" della relazione tra visibile e udibile che la metafora è in grado di cogliere. Essa rappresenta "le colonne d'Ercole" del linguaggio, il limite estremo oltre il quale non è possibile spingersi: il legame originario tra sensibili e registri sensoriali che lascia intravedere un'unità che non è possibile cogliere se non a partire dal differenziato, dalla "frantumazione" stessa.

Il visibile è capacità di "vedere" ma anche «capacità di essere visto, la possibilità da parte dell'essere di essere innalzato all'apparire» [50]. Questa affermazione è particolarmente importante per la metafora, per il linguaggio immaginifico, che fa delle cose e degli uomini dei



fenomeni, li restituisce al loro apparire, alla loro manifestatività, al loro processo di determinazione, al loro formarsi. L'imminenza della reversibilità apre la possibilità della relazione come avvicinamento, senza azzeramento della distanza. È proprio questo che il linguaggio metaforico comunica: la fenomenicità dell'uomo, il suo apparire sensibile, il suo essere una presenza pregna, eccedente di senso e a un tempo lacunosa, intessuta di vuoti e di scarti. La metafora mostra una sorta di irraggiamento dell'uomo che può essere descritto solo attraverso una apertura della linea di contorno, come avviene nei quadri di Cézanne [51]. La luce che emanano cose e uomini è la «la radianza del visibile» [52]. La metaforicità del linguaggio come capacità di vedere e far vedere i legami che disallontanano i distinti, viene per così dire trasposta all'intero ambito artistico: la messa in atto delle sinestesie è sconfinamento; la sinestesia apre al transestetico e questo al transartistico. Così la scrittura mostra la propria parentela con la pittura in quanto si serve di segni grafici e per la sua connaturata capacità di visualizzazione, e alla musica per il legame che comporta con l'oralità, col linguaggio parlato e con la voce.

Si tratta di un *leitmotiv* di Dufrenne a partire dalla *Phénoménologie de l'expérience esthétique*: la scrittura è come uno spartito destinato ad essere letto e soltanto l'atto della lettura è in grado di trasformare l'opera letteraria in "oggetto estetico". Ma non è tanto la descrizione delle differenze e delle analogie tra visione, tatto e udito a dar da pensare a Dufrenne, quanto la riproposizione del rapporto uomo-mondo a partire dall'unità relazionale dei sensibili che implica una risignificazione dei sensibili stessi. Se Merleau-Ponty ne *Le visible et l'invisible* giunge a una risignificazione della visione – quale senso della distanza –, attraverso il tatto – quale senso della prossimità –, Dufrenne cerca di ripensare la visione attraverso l'ascolto.

È vero che anche Merleau-Ponty alla fonazione, alla voce e all'ascolto dedica delle pagine molto dense e significative ne *La phénoménologie de la perception* e ne *Le visible et l'invisible*; quanto Dufrenne vuole sottolineare è l'agire dell'ascolto all'interno della visione, marcando così il differenziarsi sensibile del corpo sinergico.

Il visibile è, dunque, l'elemento essenziale del sensibile. Quale che sia l'eloquenza del tangibile e anche se il visibile è ricavato dall'interno, se la visione è un toccare a distanza, come dice bene la filogenesi, la visibilità può essere identificata come la corporeità in generale. [...]. Nel vedere, il corpo intero assiste l'occhio affinché questi possa abbracciare il visibile. [...] È dal fondo dell'invisibile, il quale è potenza del visibile, che l'occhio si premedita: per la metamorfosi dell'essere in apparire. È comprensibile dunque che la riflessione accordi primato al visibile; ma in questo modo non significa far torto agli altri registri del sensibile, agli altri modi dell'apparire e, in particolare, al sonoro [53].

Se l'invisibile è potenza di visibile, allo stesso modo il silenzio non è assenza ma potenza di udibile; per questo il silenzio può essere identificato con quel brusio, quel rumore di fondo nel quale siamo immersi

e che contribuiamo a produrre col fruscio dei nostri movimenti e col rumore sordo dei nostri organi. Tra il silenzio e il suono, così come tra il silenzio e la voce vi è un rapporto di continuità e non di discontinuità [54]. Se è vero, come dice Claudel, che l'occhio ascolta, è perché la manifestatività visibile porta in sé la voce silenziosa, il *logos* muto delle cose; e se, tra quelle che si contendono il nostro sguardo, volgiamo gli occhi verso una cosa è perché riconosciamo in essa la "fonte", la "sorgente" di un'espressività muta che chiede di essere detta. Quando Merleau-Ponty ne *Le doute de Cézanne* parla di una luminosità delle cose da cui noi siamo attratti e verso la quale noi volgiamo lo sguardo non è forse per un sopravanzamento dell'udito sulla vista?

Da un punto di vista oggettivo ciò si spiega facendo riferimento al processo e allo slancio manifestativo della *natura naturans* agente in ogni cosa determinata; manifestatività che ha una dimensione carnale, una profondità sensibile o, meglio, transestesica. In tal modo il senso immanente delle cose è iscritto nel terreno transestesico del sensibile. Sappiamo che le cose non parlano, dice Dufrenne, eppure noi ne sentiamo la voce. La "voce" delle cose visibili non è una immagine mentale, ma una metafora in senso autentico, poiché esprime una sinestesia.

Nell'ascolto, da un punto di vista soggettivo, io mi rivolgo alla cosa come ciò che a me si dà nel tentativo di individuare la "sorgente" della donazione; ciò avviene quando si passa alla percezione della presenza mediante una visione seconda o, ancor meglio, un sentire secondo. La cosa si staglia dallo sfondo poiché ne avvertiamo l'espressività e la parola che proferiamo è la risposta la cui articolazione passa attraverso il controllo di un linguaggio appreso.

Non è sufficiente il passaggio dall'ingiunzione udita alla volontà di parola: occorre saper prendere la parola, controllarla e piegarla perché in essa possa sentirsi e risuonare la voce delle cose in quanto espressione non verbalizzata. L'appello non è dell'essere, come voleva Heidegger, ma degli enti; e il richiamo che noi avvertiamo rivolgendoci alla cosa è quello di una voce espressiva che a noi si rivolge.

Secondo un'ottica filogenetica, che Dufrenne assume da Pradines, la visione è abbracciante mentre l'ascolto è localizzante [55]. Localizzazione che non risponde però alla volontà di decodificare un messaggio sonoro ma a quella di ascoltare meglio e di aprirsi all'udibile.

> Per esperire la carne del sonoro è necessario abbandonare per un momento la posizione di un soggetto che si pone opponendosi a un ambiente al quale reagisce, che è attento al suono solo per l'informazione che ne riceve; è necessario che l'ascolto rinunci a rinviare il suono alla sorgente o, almeno, che la sorgente non gli sia presente se non per il fatto di dare corpo al suono e non perché mediante il suono essa lanci un messaggio, in modo che la sua presenza non nasconda la presenza del suono, che avviene allora afferrato e ascoltato per se stesso [56].

Più del visibile e del tangibile, l'udibile, nella sua dualità di voce



e ascolto, è responsabile della relazione, di carattere originariamente estetico, che si instaura tra gli uomini.

> Io sono un essere sonoro per l'altro, al quale mi rivolgo e dal quale mi aspetto una risposta. Può capitare certamente che siamo reciprocamente così attenti ai messaggi che ci scambiamo [...] che perdiamo d'ascolto il suono delle nostre voci [...]. Ma capita anche che moduli la mia voce e che il mio messaggio sia veicolato tanto dall'affettività conferita alle parole dall'intonazione quanto dal loro senso; il dialogo può anche divenire un duo nel quale le presenze si scambiano [...]. Nel momento in cui la voce dell'altro torna alla natura, nel momento in cui sorge dalle profondità della gola; nel momento in cui articola il respiro tesso della vita, io sento nascere la sua parola in lui così come essa nasce in me, siamo una stessa vita, uno stesso rumore: siamo destinati all'udibilità così come alla visibilità generale [57].

L'essere di percezione si presenta dunque come quell'orizzonte intersoggettivo, quell'universale "estetico" in grado di originare l'incontro con l'altro, che avviene all'interno di un una unità relazionale in cui l'identità si forma rapportandosi, già da sempre, alla differenza, in cui, come si è più volte detto, l'indeterminazione della vita anonima è movimento di determinazione.

> La fede percettiva è fede nell'intercorporeità [...]; il si non è l'emblema dell'inautentico ma è il primo soggetto del verbo percepire. Percepire, infatti, [...] significa percepire con, fondarsi su un potere anonimo certo suddiviso tra diversi soggetti che sono, però, costituiti da esso più di quanto non lo costituiscano [58].

Le cose sono momenti e luoghi dell'apparire perché l'apparire ha luogo, avviene, e il luogo è "dove" esso insiste. Molti sono i modi dell'apparire; se si è accordata più importanza al visibile è per la relazione che esso instaura con l'apparire [59]. È per questo che non vi sarebbe il linguaggio parlante – la *parole* – se non esistessero le lingue sovraindividuali in quanto strutture, codici destinati a trasformarsi ma anche a persistere nel tempo. Il linguaggio nasce, di volta in volta, dalla struttura intenzionale del senso immanente che a noi si rivolge, manifestandosi, per essere esplicitato. L'esperienza plurisensoriale che il processo manifestativo sollecita è già espressione. E tale esplicitazione è capacità tutta umana: il linguaggio poetico, il più prossimo alla voce delle cose, è apertura e istituzione di un mondo.

L'inserimento del rapporto tra voce e ascolto all'interno del sentire nella sua doppia valenza soggettivo-oggettiva, che richiama l'intreccio chiasmatico di Merleau-Ponty, ha non poche conseguenze per il linguaggio. Quando il mio sguardo diviene consapevole di sé, sente di sentire, nello specchio dello sguardo altrui, in gioco sono solo gli occhi [60]. Ciò non vale per l'ascolto; l'autoaffezione uditiva passa attraverso la voce: «voce e orecchio, questo corpo [...] è due» [61]. La differenziazione appare più accentuata anche dal punto di vista dell'oggetto: il rumore non è il suono; il grido non è la voce.

Nel rumore vi è «qualcosa di selvaggio, di insondabile: nel brontolio del suono o nel fragore della risacca si manifesta una sorta di segnale di violenza [...]. Il suono, al contrario, fa parte del sonoro domestico e disponibile, prodotto su misura da uno strumento, misurabile e modulabile. Nelle emissioni vocali, il canto sta al grido come il suono al rumore, mentre la parola oscilla tra i due dal momento che accade che la parola si faccia grido» [62]. Il rumore e il grido stanno al suono e alla voce come l'inarticolato all'articolato, due livelli dell'esperienza una più lontana e l'altra più vicina all'esplicitazione organizzata del senso. Mentre la conversione del visibile attraverso il tatto conduce Merleau-Ponty ad una concezione energica e carnale della parola figurata dei poeti, la conversione del visibile attraverso l'udito messa in atto da Dufrenne mette allo scoperto una dimensione più vasta e più complessa dell'esteticità del linguaggio. Facendo leva sull'oralità, sulla modulazione acustica della parola pronunciata, sui suoni articolati della voce che mantengono il proprio legame naturale con l'inarticolato del grido, il linguaggio mostra all'interno di sé il proprio limite.

La fenomenologia deve «ricercare il cominciamento partendo dal centro e non da un'origine, da un passato perduto e dimenticato. Non bisogna, in altri termini, comprendere il linguaggio e la parola a partire da una dimensione prelinguistica ma, al contrario, essere attenti ai dintorni di questo centro, all'enigma del significato musicale e, più oltre all'enigma dell'orizzonte del silenzio. Si pone qui certamente un problema essenziale: dove cercare un cominciamento? Il pensiero contemporaneo si arrischia di rado a esplorare al di qua del linguaggio. Tuttavia, il linguaggio stesso non ha forse, la semplicità del cominciamento. Esso può apparire diviso "lacerato" [...]: esso, infatti, oscilla sempre tra il verbo e il grido» [63].

Dufrenne si chiede se il corpo sinergico è uno, o se vi è una differenza, una "lacerazione". Il termine, preso da Max Loreau ma, come è noto, utilizzato da Lyotard in *Discours, figure*, sottolinea un aspetto non solo tragico-esistenziale, ma anche ontologico-manifestativo [64]. Il corpo è diviso pur nella sua tensione all'unità; i sensi comunicano, ma vi sono delle lacune, degli scarti che rendono difficile il lavoro di tessitura che è essenzialmente messa-in-relazione. L'interruzione, il silenzio, sono inscritti nella comunicazione, che può essere vissuta come il manifestarsi della differenza, dell'alterità. Queste analisi sono, implicitamente, una ripresa e un approfondimento dell'"imminenza", e dunque della non-compiutezza, della reversibilità di senziente e sentito di cui parla Merleau-Ponty più insistentemente nell'ultima fase del suo pensiero.

La lacerazione sta al centro del linguaggio: esso, infatti, oscilla sempre tra il verbo e il grido [65]. Possiamo parlare di un al di qua e di un al di là del linguaggio soltanto a partire dal linguaggio stesso, come una sorta di negazione recuperata. L'espressione del dolore sembra eccedere i limiti del linguaggio nella misura in cui utilizza il grido che



è suono inarticolato. Pensiamo al grido soffocato del Laocoonte o a quello espresso dal Filottete di Sofocle in quella straordinaria analisi dell'espressione non tanto del grido umano quanto dell'uomo che grida e che dà voce a una parte di sé che è l'opera di Lessing.

È questo un punto di congiunzione tra l'estetica e l'etica della parola: la "lacerazione" come limite interno al linguaggio è data da ciò che al dicibile, al rappresentabile sembra sottrarsi ma che a un tempo interpella linguaggio. Il piacere e il dolore che stanno all'origine del grido, del suono inarticolato, sono esperienze affettive che l'uomo prova all'incontro con una alterità irriducibile a qualsiasi disegno o progetto di vita. Ciò che posso cogliere in un evento o nello sguardo di un altro uomo è l'inesauribilità e inattingibilità di ciò che Dufrenne chiama "fondo". Un principio naturante che agisce, più o meno esplicitamente, in ogni forma, naturale, artificiale o "umana" che sia. In Dufrenne come in Ricoeur la metafora è coabitazione, sintesi dell'eterogeneo, sforzo ordinatore che continuamente si scontra con ciò che all'ordine si sottrae, o che può mandare in frantumi l'ordine stesso. E il linguaggio immaginifico testimonia che l'"alterità immanente" del principio naturante viene sentita esteticamente prima di essere colta intellettivamente.

> Il nostro itinerario sbocca sulla politica – o sull'etica, ma è la sessa cosa – perché si tratta sempre, per l'individuo come per il gruppo, di ritrovare il naturante sotto il naturato, cioè sotto ciò che il sistema sociale snatura. Ogni azione che non sia semplicemente conformista, e che sia essa stessa in qualche modo naturante, testimonia una risalita verso l'originario: è nelle vicinanze del naturante che è invitata a essere naturante, a scoprire, sotto il naturato che la nasconde, un possibile la cui potenza si comunica a chi lo scopre [66].

Se vi è un'etica della parola, essa non è disgiunta da una estetica della parola, e viceversa. L'apertura di mondi possibili, attuata dal rapporto immaginazione-virtualità, è inscritta nel "sentire" nella sua duplice accezione. Ciò che il linguaggio metaforico ci mostra è la pienezza lacunosa di una presenza espressiva che nessuno sguardo e nessuna parola può esaurire.

[1] A questo proposito cfr. di E. Franzini, *Dufrenne e la fenomenologia*, in *L'estetica francese del Novecento. Analisi delle teorie*, Milano, Unicopli, 1984: «la presenza di Husserl in Dufrenne è rilevante soprattutto a livello metodologico-generale poiché nel pensiero husserliano egli accoglie pienamente solo l'istanza antipsicologista e, nelle loro grandi linee, la teoria dell'intenzionaltà, la fenomenologia della percezione e la teoria degli a priori». Sull'estetica di Dufrenne si veda il recente C. Antolini, *Arte e sinestesia in Mikel Dufrenne*, www.unipa.it/ ~estetica/dottorato estetica/download/2010.

[2] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Puf, 1953; trad. it. parziale, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Roma, Lerici, 1969; Id., *Le Poétique*, Paris Puf, 1973; trad. it. di L. Zilli, *Il senso del poetico*, Urbino, Quattroventi, 1981. La citazione è presa da: M. Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, Montreal, L'Hexagone, 1987; trad. it. a c. di C. Fontana, *L'occhio e l'orecchio*, Milano, Il castoro, 2004, p. 86.

[3] D. Formaggio, *Mikel Dufrenne, la natura e il senso del poetico*, Introduzione a *Le Poétique*, trad. it. cit., p. 7: «*Le Poétique* è il libro in cui si disegna il progetto di questa uscita attraverso una metafisica, o filosofia prima, della presenza, ossia attraverso un rovescio delle onto-teologie più o meno ambigue e sopravviventi in una rigorosa, vera e propria, onto-fenomenologia – poeticamente fondata, su di una ritrovata fondazione del senso o dell'essenza del poetico ella natura naturante, così come si prolunga e si attua nel mondo e nell'arte».

[4] A questo proposito cfr. di E. Franzini, *Natura e Poesia. Su un inventario degli a priori in Mikel Dufrenne*, in "Fenomenologia e scienze dell'uomo" (Padova-Milano), n. 2, 1982, pp. 67-90.

[5] Per rimanere vicini all'argomentazione di Dufrenne, ricordiamo solo quanto Merleau-Ponty afferma in *L'oeil et l'esprit*. Qui il rapporto di avvicinamento estetico tra soggetto e mondo estetico sembra portare a un azzeramento della distinzione, a una unità in cui la componente relazionale è ridotta al minimo. La nota di Claude Lefort (a p. 65) è esplicativa: quanto Merleau-Ponty afferma qui va messo in relazione alle pagine coeve di *Le visible et l'invisible* dove si afferma che dalla differenziazione non è possibile uscire. L'essere è esploso e l'uomo accompagna tale esplosione. A ben vedere se il contatto col mondo diventasse comunione la reversibilità chiasmatica – pensata a partire dal noto esempio husserliano della mano destra che tocca la mano sinistra – sarebbe realizzata e non "imminente" come Merleau-Ponty ha sempre ribadito e come in *L'oeil et l'oreille* ribadisce lo stesso Dufrenne. Cfr. H. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965, p. 542 e ss.

[6] D. Formaggio, *Mikel Dufrenne, La natura e il senso del poetico*, introduzione a M. Dufrenne, *Le Poétique*, trad. it. cit., p. 8.

[7] M. Dufrenne, *Le Poétique*, trad. it. cit., p. 236

[8] Ivi, p. 221.

[9] M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originaire*, Bourgois, Paris 1981, p. 71.

[10] F. De Saussure è sia per Merleau-Ponty sia per Dufrenne un referente privilegiato per ciò che riguarda il "movimento" del linguaggio e l'importanza accordata alla dimensione soggettiva della *parole*. Il testo più volte citato da entrambi è ovviamente il *Cours de linguistique général* del 1916.

[11] M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originaire*, cit., p. 72.

[12] Ivi, p. 73.

[13] Di "promiscuità" e di "avvolgimento" Merleau-Ponty parla in particolare ne *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, trad. it. a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1994 (2ª ed.), in part. p. 134.

[14] È a partire da tale convinzione che Dufrenne svilupperà la sua teoria dell'ambivalenza degli a priori.

[15] M. Dufrenne, *Pour l'homme*, Paris, Seuil, 1968, p. 122.

[16] P. Ricoeur, *Le Poétique* (1966), cit. pp. 337 e 339.

[17] M. Dufrenne, *Le Poétique*, trad. it. cit., pp. 22-24.

[18] Id., *La notion d'a priori*, PUF, Paris, 1959; le citazioni sono tratte da P. Ricoeur, *La notion d'a priori selon Mikel Dufrenne*, cit., pp. 326 e 330.

[19] M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originaire*, cit., pp. 263-64.

[20] Ivi, pp. 106-07.

[21] Ivi, p. 76.

[22] Ivi, p. 77.

[23] *Ibidem*.

[24] *Ibidem*.

[25] *Ibidem*.

[26] M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, trad. it. cit., p. 215

[27] M. Dufrenne, *l'oeil et l'oreille*, trad. it. cit. pp. 89-90 e 92.

[28] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1965; trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 304.

[29] Ivi, p. 308.

[30] M. Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, trad. it. cit., p. 45.

[31] Ivi, p. 46.

[32] Ivi, p. 50.

[33] Ivi, p. 49.

[34] Il neologismo "*patique*" è introdotto da H. Maldiney in *Régard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, pp. 56 e ss.; si tratta di un una traduzione letterale dell'aggettivo "*patisch*" utilizzato da E. Straus in *Vom Sinn der Sinne*, Berlin, Springer, 1935.



[35] Ivi, p. 53.

[36] Ivi, p. 54.

[37] M. Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, trad. it. cit., p. 293.

[38] Ivi, p. 321.

[39] Id., *Le visible et l'invisible*, trad. it. cit., p. 142.

[40] Id, *La Phénoménologie de la perception*, trad. it. cit., p. 288.

[41] M. Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, trad. it cit., pp. 50-51.

[42] Id, *Le Poétique*, trad.it. cit., p. 134 e ss.

[43] Ivi, pp. 183-84.

[44] M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960; trad. it. a c. di A. Bonomi, *Segni*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 225 e ss.

[45] M. Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, trad. it cit., pp. 50-51.

[46] M. Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, trad. it cit., p. 54.

[47] Ivi, p. 125.

[48] Ivi, p. 126.

[49] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, trad. it. cit., pp. 310-311.

[50] M. Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, p. 93.

[51] M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, trad. it. cit.

[52] M. Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, trad. it. cit., p. 97.

[53] Ivi, pp. 97-98.

[54] Le ricerche in ambito musicale di Cage ne costituiscono un esempio.

[55] La parte iniziale di *L'oeil et l'oreille* è un confronto serrato con l'opera di M. Pradines, *Traité de psychologie générale*, 3 voll., P.U.F., Paris, 1943-46.

[56] M. Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, trad. it cit., p. 111.

[57] Ivi, pp. 105-06.

[58] Ivi, p. 106.

[59] Ivi, p. 98.

[60] Il riferimento qui è ancora una volta a *Ideen II* e al noto esempio di Husserl sulla differenza tra il visibile e il tattile in termini di "affezione".

[61] M. Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, trad. it cit., p. 81.

[62] Ivi, p. 99.

[63] Ivi, pp. 100-01.

[64] Cfr. M. Loreau, *Cri*, Paris, Gallimard, 1973. J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksiek, 1971; si tratta della tesi di dottorato che Lyotard discusse a Nanterre con Paul Ricoeur e Mikel Dufrenne, e pubblicata all'interno della collana di estetica diretta da Dufrenne.

[65] M. Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, trad. it. cit., p. 101.

[66] Id, *L'inventaire des a priori...*, cit., p. 316. Sul rapporto tra arte-etica e politica cfr. M. Dufrenne, *Art et politique*, U.G.E., Paris 1974. Id., *Pour l'homme. Essai*, Seuil, Paris 1968. A proposito dell'idea di Natura in Dufrenne v. di D. Formaggio, *Premessa: Fenomenologia no*, in "Fenomenologia e scienze dell'uomo" (Padova-Milano), n. 2, 1982, pp. 3-18. Lo stesso numero della rivista contiene di M. Dufrenne *La Region Nature*, pp. 19-39.

# Aesthetica Preprint

1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
5 *Orwel "1984": il testo*, di F. Marenco, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorfles.
11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Batllori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
26 *I principî fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorfles, G. Fr. Meier
31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
50 *La Distanza Psichica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti
85 *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo
86 *Il Gabinetto delle Belle Arti*, di Ch. Perrault
87 *La rappresentazione pittorica*, a cura di G. Tomasi
88 *La fotogenia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, di E. Crescimanno
89 *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, di E. Di Stefano
90 *Morfologia estetica. Alcune relazioni fra estetica e scienza naturale*, di S. Tedesco
91 *Derrida e la questione dello sguardo*, di M. Ghilardi
92 *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione dell'arte di Pavel Florenskij*, di C. Cantelli
93 *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne*, di R. Messori

**Aesthetica Preprint©**

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica
Direttore responsabile Luigi Russo
Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andaloro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini
Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco
Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno
Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo
Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo
Fono +39 91 23895417
E-Mail <estetica@unipa.it> -- Web Address <http://unipa.it/~estetica>
Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano
Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.
Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3
Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868
Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana
ISSN 0393-8522