

Creatio ex nihilo o creatio ab aliquo?

Un contributo alla questione della creatività
nell'estetica di Paul Ricoeur

CLAUDIA ELISA ANNOVAZZI
Università del Piemonte Orientale

ABSTRACT: Paul Ricoeur is one of the most important contemporary hermeneutical thinkers. However, his poetical work represents an important contribution to the aesthetical thought: I discuss this point in the first part of this paper. Then, I show the contribution of the French philosopher, who studied and acquired some essential thesis of the structuralism and of the religious thought, to the question of creativity. In *The living metaphor* he identifies the creative function of metaphors with a specific role played by the lector of the metaphorical statement. But in another study of the same work Ricoeur strictly forbids to speak about the role of the reality in the creation of metaphors and suggests that metaphors could have been *created from nothing* similar before. Has Ricoeur meant with this *acreatio ex nihilo*? Is it possible to understand the artistic creation as a *creatio ex nihilo*, almost for a thinker who takes regard to the religious background of the thought? At last I present another interpretation of Ricoeur's poetry in which he suggests a different consideration of the role of the author in the creation of metaphors.

PAROLE CHIAVE: metaphor, author, reader, tradition, innovation.

1. Dimensioni e limiti di un'estetica ricoeuriana

Paul Ricoeur è senza dubbio conosciuto più come uno dei grandi fondatori dell'ermeneutica contemporanea di quanto non lo sia per il suo pensiero estetico. Ciononostante molta della sua produzione filosofica ha toccato argomenti rilevanti per l'estetica¹. Escludendo alcune rare eccezioni, nella propria produzione l'Autore si dimostra

1. Si può rintracciare l'emergere dell'interesse estetico nella produzione ricoeuriana – in stretta concomitanza con la questione ermeneutica – nella pubblicazione del noto saggio:

molto prudente nell'utilizzo del termine *estetica* e non ha mai inteso occuparsi esplicitamente e direttamente delle questioni a esso connesse². Bisogna riconoscere come Ricoeur abbia elaborato il fulcro della propria concezione filosofica nel cosiddetto *linguistic turn* e non in quello che viene considerato l'*iconic turn*, secondo l'espressione coniata da Boehm³. Il Nostro, che ha vissuto solo in parte questo periodo di predominio indiscusso dell'immagine, ma non se n'è occupato attivamente, sembra averne tuttavia presagito le avvisaglie in alcune riflessioni sull'immagine, di cui si parlerà fra breve, rimaste per lo più poco conosciute⁴. La diffidenza dimostrata da Ricoeur nei confronti del campo estetico può giustificare peraltro la mancanza di studi critici che prendano in considerazione questo aspetto della sua riflessione, al quale solo recenti lavori hanno rivolto la loro attenzione, forse proprio sollecitati dal posto preponderante ormai occupato dall'immagine nella società e nei dibattiti filosofici contemporanei⁵.

La difficoltà nel definire un'estetica ricoeuriana può essere individuata anche nell'intreccio delle sue analisi poetiche con altre grandi questioni filosofiche, che rischiano di mettere in ombra la portata estetica dei suoi contributi. Così, se già nella *Symbolique du mal* risulta difficile separare la questione del simbolo e del mito da quella del rapporto con

Le symbole donne à penser (1959) e ne *La symbolique du mal* che ne costituisce lo sviluppo. In quest'opera – secondo volume insieme a *L'homme faillible* di *Finitude et culpabilité* – Ricoeur, nell'intento di proseguire il progetto della *Philosophie de la volonté* cominciato con l'indagine fenomenologica di *Le volontarie et l'involontaire* (1950), toglie le parentesi qui applicate al problema del male e della volontà concretamente esistente e individua contemporaneamente la dimensione religiosa e quella poetica del linguaggio simbolico e mitico in cui si esprime la confessione della colpa. Dopo il confronto con la psicanalisi e lo strutturalismo affrontato ne *Le conflit des interprétations* (1969), dove accanto a questi due fronti di discussione non viene abbandonato quello del linguaggio poetico-religioso, Ricoeur approda a quella che può essere considerata la sua vera e propria teoria estetica, esposta ne *La métaphore vive* (1975) e nella trilogia di *Temps et récit* (1983-85).

2. Fanno eccezione a questa norma il paragrafo *L'expérience esthétique* di *La critique et la conviction* (Ricoeur 1995b, pp. 239-257), il saggio *Arts, langage et herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricoeur* (cfr. Ricoeur 1996). Altri casi più particolari saranno discussi nel seguito.

3. Cfr. Boehm 2009.

4. Si tratta soprattutto di Ricoeur 1973-4; Ricoeur 1982 e del saggio *L'imagination dans le discours et dans l'action* raccolto in Ricoeur 1986: 213-236; it. 205-227.

5. Cfr. Messori 2000 e 2002; Valdés 2003; Foessel 2007; Aime 2007, in particolare la quinta parte, *La filosofia e il suo altro*, cap. II, *La singolarità comunicabile*; Cucci 2007; Iannotta 2010.

il male e con la religione, nella *Métaphore vive* uno spazio consistente è riservato al confronto con la linguistica strutturalista d'impronta saussuriana e alle teorie linguistiche semantiche di area analitico-anglofona; infine in *Temps et récit*, come l'autore stesso ammetterà nella sua *Autobiographie intellectuelle*, «il tempo è il tema filosofico che regola dall'inizio alla fine» l'indagine (Ricoeur 1995a: 62; 77).

Se considerata nel suo intreccio con altre problematiche, la riflessione estetica ricoeuriana si presta tuttavia a un'ulteriore estensione oltre i confini delle opere più dichiaratamente dedicate alla poetica. Sebbene mai assunto a oggetto principale d'indagine, il tema dell'immagine e dell'immaginazione ha costituito un costante nucleo d'interrogazione, i cui esiti principali sono confluiti in pochi preziosi contributi a partire dai quali è possibile considerare da un nuovo punto di vista l'arco complessivo della produzione dell'Autore, dai primi interessi per la fenomenologia, passando per lo studio della psicanalisi freudiana e dello strutturalismo, fino agli ultimi contributi sull'ideologia e l'utopia e sulla memoria. Ricoeur non ha mai smesso di indicare il ruolo fondamentale giocato in tutti questi campi dall'immagine e dall'immaginazione⁶.

Una volta messo in luce il potenziale rapporto dell'opera ricoeuriana con l'estetica possiamo concentrarci sul rilevare il contributo che essa può fornire alla questione della creatività. Anche in questo caso si tocca un punto dell'indagine ricoeuriana tanto ambiguo e problematico quanto ricco di spunti di riflessione e d'interesse. Negli scritti dedicati alla metafora e al racconto, infatti, Ricoeur dimostra di occuparsi prevalentemente del rapporto dell'opera con il suo fruitore più che non del rapporto dell'opera con il suo autore⁷. Sembra quindi interessato più a quella che potremmo definire un'estetica della ricezione di quanto non lo sia a un'estetica della creazione. Nell'ultimo

6. Hanno tentato un approccio che individuasse e raccogliesse i contributi ricoeuriani sulla questione dell'immagine e dell'immaginazione, nonché le riflessioni estetiche dell'Autore, Valdés 2003 e Foessel 2007. Iannotta 2010 approfondisce invece a partire da suggerimenti ricoeuriani riflessioni sviluppate da altri studiosi a proposito della cinematografia. Mi permetto poi di rimandare al mio contributo (Annovazzi 2012) nel quale ho tentato di mettere in rilievo la valenza estetica delle riflessioni ricoeuriane sull'immagine.

7. Come vedremo nel seguito tale prima impressione è parzialmente corretta da una lettura più approfondita. Resta imprescindibile il fatto che Ricoeur abbia dedicato maggiore spazio al problema della referenza della metafora di quanto ne abbia dedicato alla sua invenzione.

volume di *Temps et récit*, introducendo il paragrafo significativamente intitolato *Fenomenologia ed estetica della lettura*, Ricoeur sottolinea:

la nuova componente di cui si arricchisce la poetica dipende allora da una 'estetica' piuttosto che da una 'retorica', se vogliamo restituire al termine di estetica l'ampiezza di senso che gli conferisce *l'aisthesis* greco e dargli per tema l'esplorazione delle molteplici maniere in cui un'opera, agendo su un lettore, lo *segna*. Questo essere segnato ha questo di notevole che combina, in una esperienza di tipo particolare, una passività e una attività, che permettono di designare come ricezione del testo l'azione stessa del leggerlo (Ricoeur 1985: 243; it. 257).

Si vede quindi come per Ricoeur le due questioni dell'estetica e della ricezione nella lettura finiscano sostanzialmente per collimare. E in effetti, se si prende in considerazione la struttura secondo cui è composta *La métaphore vive*, si nota subito come Ricoeur – che affronta nei primi cinque studi il passaggio dalla semiotica alla semantica, ovvero dalle teorie della metafora come sostituzione di termini alle teorie della metafora come predicazione impertinente – a partire dal settimo studio, *Metafora e referenza*, tratti la questione «ermeneutica» del rapporto della metafora con la realtà del lettore che essa mira a ridescrivere⁸. In questo modo però l'opera delinea un percorso che dall'immagine prodotta dalla metafora passa alla realtà del lettore, senza affrontare il problema del rapporto della creazione poetica con la realtà dell'autore da cui nasce.

La stessa tendenza si può leggere anche nella struttura di *Temps et récit III. Le temps raconté*. Nel parallelismo tra storia e finzione viene costantemente attribuita al racconto storico la peculiarità di riferirsi a una realtà a esso precedente che ha effettivamente avuto luogo, mentre al racconto di finzione viene riconosciuta la capacità di ridescrivere il mondo del lettore, ma non quella di riferirsi, come la storia, a una realtà anteriore⁹. Verrebbe quindi da chiedersi perché Ricoeur mostri questo interesse sbilanciato a favore di un'estetica della rice-

8. Cfr. Ricoeur 1975: 7-12; it. 1-7.

9. Su questo elemento si concentra ancora il Ricoeur delle opere dedicate alla memoria per sottolineare la differenza di quest'ultima dall'immaginazione, a cui la facoltà mnemonica viene costantemente associata e che invece non è caratterizzata, a suo giudizio, da questa tensione di fedeltà verso una realtà effettivamente esistita o esistente (cfr. Ricoeur 1998). In realtà proprio a partire dall'intreccio tra storia e finzione si apre la possibilità, come vedremo, per una differente lettura del valore di verità delle finzioni poetiche.

zione e a svantaggio invece di un'estetica della creazione, che viene apparentemente passata sotto silenzio; e dove si possa individuare, di conseguenza, un'estetica della creazione nella prospettiva ricoeuriana.

Paradossalmente le due questioni si muovono di pari passo: la stessa motivazione che porta Ricoeur a sottolineare il potere creativo delle metafore – e per estensione di tutte le finzioni – lo spinge a diffidare del riferimento dell'opera al suo autore. Questa ragione può essere facilmente rintracciata nel timore che la creazione poetica ricada in un rapporto con la realtà di stampo mimetico-platonico. Questa preoccupazione, espressa fin dal primo capitolo di *La métaphore vive*¹⁰, viene ribadita nel primo volume di *Temps et récit*¹¹ e giustifica la fermezza con cui Ricoeur evita costantemente di prendere in considerazione l'estetica della creazione e la questione del rapporto che l'opera intrattiene con il suo autore e con la realtà che essa esprime.¹² Proprio questa fermezza consente tuttavia a Ricoeur di fissare il tratto essenzialmente creativo insito nelle metafore, lo stesso tratto che determina anche il loro carattere più propriamente estetico, ovvero la loro capacità di creare immagini.

2. Il lettore come creatore del senso metaforico

In uno dei pochi contributi dedicati al tema dell'immagine, Ricoeur, instaurando un significativo parallelismo tra teoria della metafora e teorie dell'immagine, definisce il percorso stabilito dall'analisi della metafora come un tragitto che, dopo aver eliminato il tratto che dall'immagine porta al linguaggio, considera quello che dal linguaggio porta all'immagine: «invece di affrontare il problema a partire dalla percezione e chiedersi se e come si passi dalla percezione all'immagine, la teoria della metafora invita a collegare l'immaginazione a un certo uso del linguaggio», in modo tale da giungere a dire che «le

10. Cfr. Ricoeur 1975: 53 ss.; it. 52 ss.

11. Cfr. Ricoeur 1983: 60; it. 62.

12. Vedremo però fra breve che in realtà proprio su quest'ultimo punto, cioè sulla capacità delle opere di portare a linguaggio una realtà a esse precedente, si possano leggere delle aperture offerte da Ricoeur rispetto al tema della creazione dell'opera, anche se non sistematicamente affrontate, ma disseminate nella trattazione dei suoi lavori dedicati alla poetica.

nostre immagini sono parlate prima di essere viste» (Ricoeur 1986: 217; it. 289).

Questa stessa preoccupazione di svincolare il processo creativo da qualsiasi riferimento a una realtà già data precedentemente spiega la presa di distanza dell'Autore, nei primi cinque studi de *La métaphore vive*, dalle teorie semiotico-strutturaliste della metafora, per sposare invece le teorie semantico-predicative. Le prime infatti, intendendo la metafora come la sostituzione di un termine con un altro in base a un rapporto di somiglianza, le attribuiscono un carattere accessorio: l'effetto di senso prodotto dall'enunciato metaforico, infatti, può sempre venire eliminato e, a differenza di quanto mostrano le teorie predicative, non apporta alcun incremento semantico e gnoseologico. Secondo Ricoeur, non solo «è più illuminante dire che è la metafora che crea somiglianza, piuttosto che dire che la metafora non fa altro che dare forma verbale a una somiglianza che esiste in precedenza», ma «il punto decisivo è che la metafora d'interazione, essendo insostituibile, è ugualmente intraducibile senza una perdita del contenuto conoscitivo; essendo intraducibile essa è portatrice di informazione» (Ricoeur 1975: 113; it. 116-117).

Non è un caso che proprio nel sesto studio della *Métaphore vive*, che fa da cerniera tra i precedenti studi a carattere linguistico e i successivi a carattere ermeneutico, Ricoeur affronti e illustri quello che definisce come il momento iconico insito negli enunciati metaforici. Ricoeur si serve per spiegarlo del riferimento all'«essere come» wittgensteiniano e alle figure ambigue della *Psychologie der Gestalt*. Se l'immagine ambigua può essere *vista come* un'anatra o una lepre, nell'enunciato metaforico le immagini evocate dalla lettura del *tenore* e del *veicolo* – cioè del termine cui si vuole alludere e del termine usato metaforicamente, ovvero del soggetto e del predicato dell'enunciato metaforico, come nella frase “la natura è un tempio” – vengono sovrapposte in modo stridente. Il lettore, che percepisce il contrasto creato dalla predicazione impertinente, è mosso a risolverlo, formandosi l'immagine sovrapposta che rende coerente e comprensibile l'enunciato. Così si esprime Ricoeur:

il senso metaforico [...] non è l'enigma, la semplice collisione semantica, bensì la soluzione dell'enigma, l'instaurazione della nuova pertinenza semantica. A questo riguardo l'interazione non designa altro che la *diafora*.

L'*epifora* propriamente detta è un'altra cosa. Essa non può costituirsi senza fusione, senza passaggio intuitivo. Il segreto dell'*epifora* sta, per conseguenza, nella natura iconica del passaggio intuitivo. Il senso metaforico in quanto tale, si nutre della densità dell'immaginario liberato dalla poesia (Ricoeur 1975: 271; it. 283).

Non solo quindi la metafora sarebbe in grado di produrre una nuova immagine,¹³ ma questa stessa immagine costituirebbe un incremento semantico, gnoseologico e –come Ricoeur dimostra negli studi successivi, in cui sviluppa la dimostrazione della portata veritativa delle finzioni metaforiche in base alla relazione analogica tra “vedere come” ed “essere come” – anche un incremento ontologico.

Non sfugge a Ricoeur la somiglianza del processo creativo in gioco nella metafora con lo schematismo kantiano:

il “vedere come” assume esattamente il ruolo dello schema, che unisce il concetto *vuoto* e l'impressione *cieca* e, grazie al suo carattere di semi-pensiero e di semi-esperienza, salda la luce del senso alla pienezza dell'immagine. Il non-verbale ed il verbale sono così strettamente uniti nel seno della funzione immaginativa del linguaggio (Ricoeur 1975: 270; it. 282).

Ciò che importa qui però sottolineare è che in tal modo il processo creativo messo in gioco dalla metafora è effettivamente compiuto dal suo lettore. L'autore sembra non faccia altro che disporre, attraverso l'enunciato metaforico, lo schema a partire dal quale il lettore giungerà alla produzione del nuovo senso e della nuova immagine metaforica, trovando nella propria esperienza della realtà la coerenza che risolve l'impertinenza semantica.

Prima di domandarci quale sia allora il ruolo effettivamente svolto dall'autore delle metafore, è importante sottolineare le implicazioni più significative apportate dalla teoria ricoeuriana della metafora. In primo luogo, attribuendo al lettore una fondamentale capacità creativa viene salvaguardata una separazione essenziale tra autore e lettore, in base alla quale non viene richiesto al lettore di rivivere un'esperienza già vissuta in precedenza dall'autore. Piuttosto, tramite il ponte costituito dallo schema enunciativo, è resa possibile la

13. «Il “vedere come” è il lato sensibile del linguaggio poetico; semi-pensiero e semi-esperienza, il “vedere come” è la relazione intuitiva che salda insieme il senso e l'immagine» (Ricoeur 1975: 270; it. 281).

comunicazione di un'esperienza unica, vissuta dall'autore, pur mantenendo salda la differenza tra questa e l'esperienza riconosciuta dal lettore. Tra le due dimensioni di esperienza si instaura una relazione analogica, in base alla quale il rapporto vissuto dall'autore con la sua realtà e il rapporto ricreato dal lettore con la propria sono simili in virtù della comunanza creata dallo schema cristallizzato nella frase. Solo la regola fissata dall'enunciato metaforico, di vedere per esempio la natura come un tempio, accomuna la mia comprensione di tale enunciato a quella di Beaudelaire, sulla quale però non dispongo di alcuna conoscenza. Questa comune esperienza risulterebbe capace, in ultima istanza, di rivelare contemporaneamente una nuova caratteristica intrinseca all'oggetto considerato: nel caso dell'esempio precedente, la natura.

In secondo luogo, la struttura metaforica resta essenzialmente aperta. Non solo il suo autore fissa un'impertinenza semantica senza fornirne alcuna risoluzione, ma nemmeno l'interpretazione del lettore scioglie la tensione insita negli elementi metaforici. Come Ricoeur spiega nello studio conclusivo della *Métaphore vive*, *Metafora e discorso filosofico*, l'intuizione tramite cui il lettore fornisce coerenza all'incoerenza della predicazione metaforica non costituisce ancora una nuova pertinenza semantica.

Il lettore non coglie ancora un senso unitario e autonomo che sarebbe possibile sostituire ai termini metaforici, ma intuisce un'immagine percepibile solo tramite la tensione dei termini contrapposti. L'interpretazione sollecitata dalla metafora e sviluppata dal suo lettore non si configura come una forma di interpretazione riduttrice, che mira cioè a eliminare la complessità semantica e concettuale del linguaggio equivoco in una razionalizzazione chiara e definitiva, ma si configura piuttosto come una interpretazione *creatrice*¹⁴. In virtù di questa struttura, la metafora non solo fornisce uno schema capace di produrre sempre nuove immagini per inedite dimensioni del reale, ma resta aperta all'interpretazione particolare di ogni nuovo lettore.

14. Cfr. Ricoeur 1975: 383; it. 400.

3. La metafora che viene *de nulle part*

Uno dei fondamentali contributi di Ricoeur all'estetica della creazione si delinea quindi in questa funzione svolta dal lettore, che nel suo essere ricettore della metafora, in virtù del gioco di attività e passività messo in atto dal "vedere come", è anche creatore del nuovo senso metaforico. Ma finora abbiamo considerato solo questo particolare ruolo di creazione rivestito dal lettore. Che ne è del ruolo svolto dall'autore della metafora?

Abbiamo già cominciato a sottolineare come Ricoeur, nel tentativo di evidenziare la funzione creativa delle metafore, prenda le distanze dalla concezione platonica della *mimesis* e perciò tronchi qualsiasi rapporto della metafora con la sua creazione da parte dell'autore e con la realtà da cui nasce. Bisogna riconoscere a Ricoeur la riuscita di tale impresa, che lo porta a enucleare la capacità creatrice delle metafore, che funzionano, in base al gioco combinato di *epifora* e *diafora*, come una innovazione libera ma controllata, un perfetto equilibrio, per dirla in termini ermeneutici, tra tradizione e innovazione. Ma questa strategia dà luogo, nell'opera di Ricoeur anche ad alcuni esiti inaspettati.

Una delle possibili obiezioni che essa solleva – messa in ombra forse dall'attenzione alla questione della verità metaforica, su cui si è concentrato il dibattito sulla poetica ricoeuriana¹⁵ – muove dalla constatazione che il lettore non potrebbe essere considerato l'unico creatore della metafora, poiché non farebbe altro che portare a termine un processo avviato e schematizzato dal vero e proprio autore dell'enunciato metaforico, che per primo avrebbe colto una relazione inedita nel reale e l'avrebbe portata a linguaggio. Similmente, rispetto al rapporto della metafora con la realtà, si potrebbe riproporre l'antica obiezione secondo la quale nessun prodotto artistico è essenzialmente e completamente innovatore, poiché ogni processo creativo prende le mosse, per quanto originale, da una base di esperienza reale¹⁶. Verrebbe da chiedersi in sostanza se la poetica proposta dal Nostro, nel riservare la sua attenzione prevalente al rapporto dell'opera con la realtà del suo lettore, non resti incompleta della necessaria considerazione del

15. Cfr. su questo per esempio Hess 2007 e Prammer 1988: 100 ss.

16. Cfr. Tatarkiewicz 1993 [2011⁷], cap. VIII, *La creatività: storia del concetto*, pp. 251-268.

rapporto dell'opera con il suo autore e quindi di un'estetica della creazione le cui conseguenze ultime, rispetto al sistema disegnato da Ricoeur, sarebbero ancora da trarre.

Uno degli esiti più peculiari cui conduce la strategia adottata dal Nostro si riscontra nel terzo studio della *Métaphore vive: La metafora e la semantica del discorso*, sul quale occorrerà fermarsi brevemente. Si configura fin dappprincipio come uno studio chiave, poiché vi si gioca il passaggio dalle teorie sostitutive della metafora a quelle semantiche di Ivor Armstrong Richards, Max Black e Monroe Beardsley che la interpretano in senso produttivo, preparando la strada alla trattazione della funzione creatrice della metafora nel sesto studio, *Il lavoro della somiglianza*. La maggiore particolarità del terzo studio, tuttavia, consiste nel fatto che Ricoeur accetti in gran parte l'assetto di ciascuna delle tre teorie analizzate, concentrando però le sue critiche sempre verso un punto: il fatto che gli autori considerati finiscano per fare riferimento al contesto da cui nasce la metafora. Questo aspetto, ancora solo accennato nel caso di Richards e di Black, emerge in piena chiarezza nell'esposizione della teoria di Beardsley.

Nel presentare la teoria retorica di Richards, Ricoeur sottolinea soprattutto il ruolo pionieristico delle sue ricerche nell'abbandonare il presupposto che le parole abbiano un significato *proprio*, sostenendo invece come esse funzionino come sintesi di un contesto¹⁷. Le metafore sarebbero allora la sovrapposizione di due contesti lontani. Già in questo caso però emerge il problema di spiegare la sovrapposizione in base a un principio associativo o comparativo. Richards, secondo Ricoeur, intuisce la giusta risposta quando suggerisce come la mente abbia la tendenza naturale a rintracciare coerenze; ma in conclusione la sua formulazione «o riporta alla teoria della comparazione sulla base di un carattere comune, ovvero naufraga nelle confusioni, parlando dell'attività simultanea di due pensieri» (Ricoeur 1975: 113; it. 117). L'altro elemento su cui si appunta la critica di Ricoeur riguarda la portata veritativa e ontologica della realtà, che Ricoeur stesso tratta nel settimo studio. La teoria di Richards già dimostra di essere orientata verso questo esito, ma ne fornisce, secondo Ricoeur, solo dimostrazioni vaghe, poiché, limitandosi alla sfera d'analisi linguistica,

17. Cfr. I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936, 1971; tr. it. *La filosofia della retorica*, Feltrinelli Milano 1967.

«non è orientata verso il problema dei rapporti tra metafora e realtà» (ivi 112; it. 116) e lo risolve riportandolo sul piano delle credenze del lettore¹⁸. La trattazione di teorie che rimangono sul piano linguistico dell'analisi è coerente con la scansione stabilita in apertura del testo da Ricoeur, che prevede di rimandare al settimo studio la relazione del linguaggio metaforico alla realtà¹⁹. Ma non si riesce a eliminare il sospetto che Ricoeur forzi queste teorie a rimanere all'interno del limite linguistico, appuntando una nota di critica ogni volta che esse sarebbero naturalmente portate a travalicarlo.

Le due critiche – quella rispetto al confine linguistico dell'analisi che va rispettato e quella relativa al rapporto da cui dovrebbe sorgere l'associazione metaforica – muovono di pari passo. Non a caso vengono mosse anche alla teoria di Max Black²⁰. La sua formulazione della metafora apporta decisivi miglioramenti rispetto alla proposta di Richards, ma si imbatte sullo stesso limite, sullo stesso enigma: quello dell'emergenza del senso metaforico, per rispondere al quale Black – travalicando i limiti di un'indagine che anche in questo caso secondo Ricoeur avrebbe dovuto limitarsi al piano linguistico – avrebbe fatto ricorso ai “luoghi comuni” implicati nell'enunciato metaforico. Il senso metaforico cioè deriverebbe dall'interazione fra i sensi comuni evocati dai termini in gioco nella metafora. In questo modo Black non solo avrebbe legato la spiegazione a connotazioni di senso già fissate, che lo avrebbero portato poi a contraddirsi per giustificare l'innovazione metaforica, ma avrebbe postulato una teoria non più semplicemente logico-semanticamente bensì psicologico-pragmatica. Anche in questo caso, a parere di Ricoeur, «la spiegazione [...] si limita a sfiorare un enigma che le sfugge: quello dell'emergenza di un significato nuovo al di là di tutte le regole già fissate» (Ricoeur 1975: 116; it. 120).

Con la critica letteraria di Beardsley²¹ la teoria della metafora raggiunge un livello di elaborazione tale da raccogliere già gli elementi

18. Non si domanda cioè se l'espressione metaforica sia vera, ma soltanto se sia credibile.

19. Nella prefazione alla *Métaphore vive*, l'Autore indica una suddivisione dell'opera che la ripartisce secondo uno schema ternario, che attribuisce ai primi due studi l'ambito *retorico*, che si concentra sull'unità linguistica della *parola*; agli studi dal terzo al sesto l'ambito *semantico* che si basa sull'unità linguistica della frase; infine agli studi sesto e settimo l'ambito *ermeneutico*, che si basa sull'unità linguistica dei testi e ne considera il problema della referenza e il valore di verità (cfr. Ricoeur 1975: 7-12; it. 1-7).

20. M. Black, *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca 1962.

21. M. Beardsley, *Aesthetics*, Brace and World, Harcourt, New York 1958.

essenziali in cui si struttura anche la teoria ricoeuriana: la distinzione e l'analogia tra piano semantico e piano ermeneutico, tra la frase e l'opera letteraria, tra il *test case* della metafora e il racconto di finzione, fra la configurazione verbale e il mondo che essa espone; l'accentuazione dell'assurdità logica instaurata dalla finzione e la sua capacità di produrre senso. Eppure secondo Ricoeur anche la teoria di Beardsley incorrerebbe nelle stesse critiche cui è stata soggetta la teoria di Black. Per rispondere alla domanda sulla costruzione del nuovo senso metaforico, Beardsley ricorrerebbe alla nozione, simile a quella del campo di implicazioni di Balck, della "gamma delle connotazioni" implicite in una parola e in modo analogo finirebbe poi per contraddirsi: l'idea di una gamma delle connotazioni rimanda a dei valori semantici già fissati nel linguaggio che non riescono secondo Ricoeur a spiegare l'insorgenza del nuovo senso. Beardsley giungerebbe infine a postulare che la metafora porterebbe al linguaggio proprietà di cose non ancora significate, violando così il limite linguistico imposto all'analisi. Nel caso di Beardsley, Ricoeur si espone a una critica particolarmente incisiva, rendendo più palese la sua propria posizione a riguardo:

la domanda stessa – da dove li ricaviamo – non è corretta; la gamma potenziale delle connotazioni non ne dice di più del sistema dei luoghi comuni associati. Certamente allarghiamo la nozione di significato, comprendendovi i significati secondari, in quanto connotazioni, entro il perimetro del significato intero; ma in tal modo non smettiamo di legare il processo creativo della metafora a un aspetto non creativo del linguaggio [...]; parlare di proprietà di cose o di oggetti che non sarebbero ancora stati significati vuol dire ammettere che il nuovo significato emergente è ricavato da qualche parte [...]. Dire che una metafora nuova non viene dal nulla, vuol dire riconoscerla per quel che è, cioè una creazione momentanea del linguaggio, una *innovazione semantica* che non ha uno statuto nel linguaggio in quanto qualcosa di già fissato né in forza della designazione, né della connotazione (Ricoeur 1975: 126; it. 130)²².

22. Nel testo francese risuona molto più chiaramente l'intento polemico di Ricoeur circa la necessità di sottolineare la novità creativa della metafora come un'innovazione che viene *dal nulla*: «Dire qu'une métaphore nouvelle n'est tirée de nulle part, c'est la reconnaître pour ce qu'elle est, à savoir une création momentanée du langage, une innovation sémantique qui n'a pas de statut dans le langage en tant que déjà établi, ni au titre de la désignation, ni au titre de la connotation» (Ricoeur 1975 126). Per Ricoeur dunque sembra che ci sia innovazione, e quindi creatività, solo nella misura in cui si tronca il debito con la tradizione e questo entrerebbe chiaramente in contraddizione con il più generale assetto teorico ermeneutico dell'Autore che come noto si basa sull'idea dell'intreccio tra tradizione e innovazione. Non

La metafora d'innovazione – ovvero la metafora viva, capace di produrre significati, che si contrappone alla metafora morta, già lessicalizzata nel linguaggio e in cui non si avverte più tensione alcuna, come nell'esempio "le gambe del tavolo" o "i piedi della montagna" – viene secondo Ricoeur *dal nulla*, o, come meglio si esprime il francese, *de nulle part*. La teoria metaforica di Ricoeur sembrerebbe in questo punto proporre l'ipotesi che la creazione metaforica abbia la sua origine *ex nihilo*. La domanda che tale ipotesi suscita è se questo tipo di creazione possa dirsi propria di un essere creato – che si tratti del lettore o del vero e proprio compositore dell'enunciato metaforico – che, come lo stesso Ricoeur ha sempre riconosciuto a partire da *Finitude et culpabilité*, vive nella condizione di essere gettato in una situazione che lo precede, dalla quale dipende e rispetto alla quale si trova necessariamente in debito. Vedremo fra breve come proprio tramite la questione del debito si possa leggere nello stesso pensiero dell'ermeneuta francese un'alternativa a questa concezione di *creatio ex nihilo*, che sopperirebbe peraltro alla mancanza di una riflessione riguardo alla creazione dell'opera da parte del suo autore.

Per ora ciò che interessa sottolineare è la problematicità di questo esito della teoria ricoeuriana. Abbiamo già riconosciuto come essa si giustifichi in base all'esigenza di prendere le distanze dal principio mimetico per salvaguardare l'assoluta novità e originalità della metafora, capace solo in questo modo di introdurre un effettivo incremento semantico e ontologico. Ma l'impiego da parte di Ricoeur di una teoria molto vicina a quella teologica medievale della creazione del mondo *ex nihilo* risulta tanto più interessante se la si considera in relazione a due elementi portanti dell'indagine filosofica ed esistenziale di Ri-

è mia intenzione in questo breve contributo sostenere che Ricoeur entri in contraddizione con la propria teoria generale, quanto mettere in rilievo un punto critico che mi pare di aver rilevato ne *La métaphore vive*, che a distanza di quasi quarant'anni dalla sua pubblicazione non smette di sollecitare il pensiero. In questo caso in particolare questo passaggio incisivo mette in luce un nodo scoperto del pensiero ricoeuriano sul quale a mio parere occorre tornare a interrogarsi: quello cioè del ruolo dell'autore nella costituzione del testo. Se il retaggio analitico-strutturalista consente al Nostro di superare definitivamente i limiti di eredità romantica che ancora inficiano la teoria gadameriana della fusione degli orizzonti, ciò non toglie che questo gli abbia in qualche modo impedito di prendere nuovamente in considerazione, a partire da questa posizione critica, il rapporto dell'opera con il suo autore. Per la questione della creatività poetica questo significa interrogarsi in modo più ponderato sulla relazione che lega innovazione e tradizione, cioè, detto altrimenti, incremento semantico e debito nei confronti della realtà.

coeur: il confronto con lo strutturalismo e quello con la dimensione religiosa.

4. L'autore delle finzioni

Il confronto con lo strutturalismo, che emerge soprattutto nelle opere che vanno da *Le conflit des interprétations* a *Temps et récit*, risulta fondamentale per Ricoeur poiché lo conduce a fissare il principio dello *spiegare di più per comprendere meglio*. Ricoeur è interessato infatti a fornire giustificazione a una disciplina, quale l'ermeneutica, che, prendendo le distanze dai metodi di spiegazione delle scienze naturali, rischia di incorrere nell'accusa di vaghezza e aleatorietà. L'analisi dello strutturalismo frutta a Ricoeur il riconoscimento di una struttura oggettiva, quella del testo, a partire dalla quale si fonda il processo interpretativo. Non si fatterà a riconoscere il medesimo principio in gioco anche nella definizione del processo metaforico, in cui l'enunciato che compone la predicazione impertinente costituisce la base oggettiva che fa da ponte tra l'opera dell'autore e quella del lettore.

Si può pensare quindi che, accanto alla motivazione già menzionata relativa alla volontà di allontanare dall'immagine metaforica il sospetto di imitazione della realtà, nella definizione dell'origine *ex nihilo* della metafora possa aver giocato anche il confronto con lo strutturalismo, che è del resto nel vivo al momento della stesura di *La métaphore vive*, come attestato anche dalla *Autobiographie intellectuelle*²³. È quindi proprio anche grazie all'apporto dello strutturalismo che Ricoeur giunge alla definizione di questa nuova forma di creatività individuata nella lettura di cui abbiamo parlato. Ma l'affermazione di una sorta di *creatio ex nihilo* della metafora non può che stupire se confrontata con l'altro termine cruciale del dibattito filosofico ed esistenziale di Ricoeur: quello rappresentato dalla dimensione religiosa dell'esperienza.

Questo aspetto, che conduce al problema del rapporto tra il pensiero filosofico, autonomo e razionale, da una parte, e la dimensione esistenziale e acritica dell'esperienza religiosa, dall'altra, non smette di occupare Ricoeur a partire dalla tesi su *Le problème de Dieu chez*

23. Cfr. Ricoeur 1995: 39-45; it. 52-58.

Lachelier et Laigneau fino a *Soi-même comme un autre*. Sebbene non abbia mai smesso di confrontarsi con il pensiero religioso²⁴, Ricoeur si è sempre dimostrato, per un verso, molto sospettoso di fronte ai rischi di sconfinamento tra la sfera filosofica e quella delle convinzioni personali e, per l'altro, benché consapevole della possibilità di mettere temporaneamente tra parentesi le proprie credenze nel corso della trattazione filosofica, anche conscio dell'impossibilità di eliminarle completamente e dell'influenza che inevitabilmente esercitano sui presupposti che guidano la ricerca stessa²⁵. La posizione ambigua di Ricoeur rispetto alla dimensione religiosa si riflette nella sua produzione che, se da una parte non ha mai smesso di venire attratta dal pensiero religioso, è giunta non di rado a tracciare confini tanto netti quanto labili, come nel caso di *Soi-même comme un autre*²⁶. Ne *La métaphore vive*, ogni questione relativa all'ambito religioso sembra completamente assente – nonostante il sottotitolo dell'edizione italiana: *Dalla retorica alla poetica per un linguaggio di rivelazione* lasci intendere diversamente. Eppure non ci si può esimere dal rilevare la connessione della problematica della creatività poetica con la dimensione teologico-religiosa e domandarsi se Ricoeur anche come uomo di fede avrebbe potuto sottoscrivere una formula che sembra interpretare la creazione artistica come una *creatio ex nihilo*.

Ma Ricoeur ha effettivamente avallato solo questa concezione di creatività umana? In alcuni miei contributi precedenti²⁷ ho cercato di dimostrare come si possa rintracciare nella riflessione di Ricoeur un'altra dimensione dell'attività creativa in gioco nelle metafore e nelle opere di finzione, che riguadagna la considerazione del ruolo svolto

24. La produzione di Ricoeur su questo argomento scorre quasi come un fiume parallelo lungo tutta la sua più nota produzione filosofica.

25. Cfr. a questo proposito l'incipit del saggio *Nommer dieu*, raccolto in Ricoeur 1994: 281-305.

26. Il caso di quest'opera risulta a questo proposito paradigmatico. Sebbene si apra con la dichiarazione dell'intento di lasciare al di fuori della trattazione tutto ciò che abbia che vedere con la sfera religiosa, relegata nell'ambito privato dell'esistenza, si dimostra poi interamente guidata dall'esergo tratto dal *Diario di un curato di campagna* di Bernanos, che ne ispira il titolo stesso: «Odiarsi è più difficile di quanto si creda. La grazia consiste nel dimenticarsi di sé. Ma se in noi fosse morto ogni orgoglio, la grazia delle grazie sarebbe di amare umilmente se stessi, allo stesso modo di qualunque altro membro sofferente di Gesù Cristo» (citato in Ricoeur 1990: 36; it. 101).

27. Negli atti delle *European Society for Aesthetics Conferences (Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 3, 2011, pp. 51-66 e in Annovazzi 2012.

dal loro autore. Questa lettura emerge con chiarezza dall'intersezione tra racconto storico e racconto di finzione, sviluppata in *Temps et récit III* e da alcuni suggerimenti presenti ne *La critique et la conviction*. In realtà però, bisogna anzitutto notare che, anche se in forma non sistematizzata, Ricoeur ha sempre riconosciuto alle creazioni poetiche la funzione di portare a linguaggio nuove dimensioni della realtà, evidentemente esperite e colte dall'autore delle finzioni poetiche²⁸.

Ne *La critique et la conviction* viene sferrato un primo colpo che abbatte la severa distinzione finora mantenuta tra l'arte mimetica e l'arte innovativa: se da una parte «quando nel XX secolo la pittura ha cessato di essere figurativa si è potuto finalmente misurare pienamente tale *mimesis*, la cui funzione giustamente non è di aiutarci a riconoscere oggetti, ma a scoprire dimensioni dell'esperienza, che non esistevano prima dell'opera» (Ricoeur 1995b: 260; it. 242), dall'altra «la frattura tra l'arte figurativa e l'arte non figurativa è minore di quanto si possa credere: anche nella pittura classica, infatti, era già questo sovrappiù rispetto alla rappresentazione [...] la pittura non figurativa ha liberato quella che in realtà era già la dimensione propriamente estetica del figurativo» (ivi: 271; it. 251).

Se tra arte figurativa e arte non figurativa la distanza è breve perché anche nell'arte figurativa è in gioco lo stesso principio metaforico-creativo che guida l'arte non figurativa, non si può pensare in senso inverso che anche l'arte non figurativa abbia in comune con l'arte figurativa un legame con la realtà da cui viene creata e da cui l'artista trarrebbe la propria ispirazione? Poco oltre Ricoeur si esprime in questi termini:

la riuscita di un'opera d'arte sta nel fatto che un artista abbia colto la singolarità di una congiuntura [...]. Penso per esempio all'ostinazione di Cézanne di fronte alla montagna Sainte-Victoire. Perché ricominciare sempre con

28. Già in *Finitude et culpabilité*: «il linguaggio è la luce dell'emozione»; «esso sottrae il sentimento e la stessa paura al silenzio e alla confusione» (Ricoeur 1960: 15, 325; it. 251, 626). Ne *La métaphore vive*: «l'espressione viva è quella che dice l'esperienza viva»; «l'immagine poetica «ci esprime facendoci diventare quanto essa esprime»; è «un divenire espressivo e un divenire del nostro essere» (Ricoeur 1975: 61, 272; it. 61, 284). E anche in *Temps et récit*: l'evento di discorso narrativo «non consiste solo nel fatto che qualcuno prenda la parola e si rivolga a un interlocutore, ma anche nel voler portare a linguaggio e condividere con altri una *esperienza* nuova»; «ciò che il lettore riceve non è solo il senso dell'opera, ma, attraverso il suo senso, la sua referenza, cioè l'esperienza che l'opera porta a linguaggio» (Ricoeur 1985: 118-119; it. 127-128).

la stessa veduta? Per il fatto che non è mai la stessa. È come se Cézanne dovesse render giustizia a qualcosa che non è l'idea di montagna [...], ma che è la singolarità di *questa* montagna, qui e ora; è proprio essa che esige di essere resa, che chiede di ricevere quell'incremento iconico che solo il pittore le può conferire. (Ricoeur 1995b: 268; it. 248)

Nel sottolineare così insistentemente la tensione dell'artista verso la realtà che cerca di esprimere, le affermazioni di Ricoeur suggeriscono di osservare sotto un nuovo punto di vista il rapporto tra storia e finzione sviluppato in *Temps et récit III*. Abbiamo già segnalato come Ricoeur attribuisca al racconto storico il riferimento alla realtà che deve rappresentare, mentre al racconto di finzione la ridescrizione del mondo del lettore. Ma nel capitolo dedicato a *L'incrocio tra storia e finzione*, Ricoeur suggerisce come ciascuna delle due forme di referenza, indicate in apertura dell'opera come il riferimento 'a monte' e 'a valle' della configurazione poetica²⁹, sebbene appaia in modo più evidente soltanto in una delle due forme di racconto, rispettivamente in quello storico e in quello di finzione, appartenga anche all'altra. Dunque anche il racconto storico ridescrive il mondo del suo lettore e, soprattutto, anche il racconto di finzione fa riferimento a una realtà da cui trae ispirazione. Così Ricoeur:

libera dal condizionamento esteriore della prova documentale, la finzione è interiormente legata a ciò che essa proietta fuori di sé. Libero *da...*, l'artista deve ancora rendersi libero *per...* Se non fosse così come spiegare le angosce e le sofferenze della creazione artistica attestate dall'epistolario e dai diari intimi di un Van Gogh e di un Cézanne? Così la dura legge della creazione, che è quella di restituire nel modo più perfetto possibile la visione del mondo che anima l'artista, corrisponde puntualmente al debito dello storico e del lettore di storia nei confronti dei morti (Ricoeur 1985: 260; it. 274).

Ricoeur arriva così a riconoscere anche nelle finzioni poetiche e artistiche una relazione con l'autore che le produce e che vi riversa e schematizza un'esperienza vissuta nella realtà. In questo modo viene controbilanciata quella parte della poetica ricoeuriana che, pur riuscendo a cogliere una dimensione originale della creatività insita nelle opere d'arte, finisce per sottolineare eccessivamente la loro auto-

29. Cfr. Ricoeur 1983: 76; it. 81.

mia rispetto alla realtà da cui nascono. La questione della referenza poetica o della referenza “a valle” dell’opera resta certamente più esplicitamente tematizzata e criticamente affrontata nell’opera di Ricoeur, benché venga come lasciata in sospeso dal Nostro nel passaggio dalla definizione della verità metaforica proposta nella *Métaphore vive* alla sua riformulazione nel concetto più morbido di “ridescrizione” utilizzato in *Temps et récit*. Tuttavia i rari accenni rintracciabili o implicabili dal discorso di Ricoeur a proposito della “referenza a monte” suggeriscono degli spunti di riflessione che non solo colmano un’apparente lacuna nel pensiero ricoeuriano, ma entrano altresì in tensione con l’esigenza avvertita dal nostro Autore di distinguere la capacità creativa delle metafore dall’eredità acquisita dal creatore delle opere poetiche.

Possiamo davvero pretendere, come Ricoeur sembra intendere nel passaggio sopra analizzato della *Métaphore vive*, di costruire una teoria della metafora che presupponga una creatività assoluta rispetto ai modelli predeterminati dal linguaggio e dall’esperienza comune? Lo stesso potere di ridescrizione della metafora non poggia proprio su questo presupposto, ovvero che esistano degli schemi di riferimento preordinati che proprio la metafora ha il compito di rimettere in discussione? Sembra che lo stesso principio sul quale si basa la teoria ricoeuriana postuli una tale interpretazione del processo metaforico. La forzatura sopra rilevata, nel sottolineare l’origine della metafora *dal nulla*, potrebbe allora essere spiegata con l’esigenza avvertita dall’Autore di mettere a confronto la tradizione analitica con quella continentale, sottolineando maggiormente l’autonomia della creazione poetica rispetto al contesto della sua creazione. Tale problematica apre tuttavia una questione tutt’altro che marginale in ambito estetico, poiché solleva l’interrogativo circa l’equilibrio tra originalità e condizionatezza della creazione artistica. Se, come nota Tatarkiewicz³⁰, in epoca contemporanea si tende a sottolineare maggiormente il valore della originalità della creazione artistica, non si può tuttavia misconoscere come questo ruolo sia equipollente a quello della dipendenza della creatività dalla situazione nella quale opera. Quest’ultima non può essere identificabile con una condizione di *creatio ex nihilo*, poiché l’uomo stesso, che mette in opera l’azione creativa, non agisce nel vuoto, nella situazione di chi è circondato dal nulla. La questione alla

30. Cfr. Tatarkiewicz 1993, pp. 264 sgg.

quale piuttosto tale tensione individuata nel pensiero ricoeuriano indirizza non è tanto se sia effettivamente possibile o meno una *creatio* dell'opera *ex nihilo*, quanto in che maniera debba essere ridefinita la creatività a partire da una *creatio ab aliquo*.

Bibliografia

Opere di Paul Ricoeur

- 1959: *Le symbole donne à penser*, «Esprit», n. 7-8, Juillet –Août; tr. it. di I. Bertoletti, *Il simbolo dà a pensare*, Brescia, Morcelliana, 2002.
- 1960: *Finitude et culpabilité: vol. I, L'homme faillible; vol. II, La symbolique du mal*, Paris, Aubier-Montaigne; tr. it. di V. Melchiorre, *Finitudine e colpa*, Bologna, il Mulino, 1970.
- 1969: *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil; tr. it. di R. Balzarotti, F. Botturi e G. Colombo, *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano, Jaca Book, 1992.
- 1973-74: *Cinque Lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, a cura di R. Messori, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2002.
- 1975: *La métaphore vive*, Paris, Éditions de Seuil; tr. it. di G. Grampa, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaca Book, 2001.
- 1982: *Imagination et métaphore*, in «Psychologie Médicale», 14, pp. 1883-1887, tr. it. di D. Iannotta, *Immaginazione e metafora*, in D. Iannotta (a cura di), *Sentieri di immaginazione. Paul Ricoeur e la vita fino alla morte: le sfide del cinema*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2010.
- 1983: *Temps e récit. Tome I*, Paris, Seuil; tr. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto. Vol. I*, Milano, Jaca Book, 1994.
- 1984: *Temps e récit. Tome II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil; tr. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto. Vol. II. La configurazione nel racconto di finzione*, Milano, Jaca Book, 1999.
- 1985: *Temps e récit. Tome III. Le temps raconté*, Paris, Seuil; tr. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto. Vol. III. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1999.
- 1986: *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil; tr. it. di G. Grampa, *Dal testo all'azione. Saggi di Ermeneutica*, Milano, Jaca Book, 1989.

- 1990: *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil; tr. it. di D. Iannotta, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993.
- 1994: *Lectures III. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil.
- 1995a: *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Esprit; tr. it. di D. Iannotta, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, Jaca Book, Milano 1998.
- 1995b: *La critique et la conviction: entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Lévy; tr. it. di D. Iannotta, *La critica e la convinzione. Intervista con F. Azouvy e M. de Launay*, Milano, Jaca Book, Milano 1997.
- 1996: *Arts, langage et herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricoeur*, par J.-M. Brohm et M. Uhl (20/09/1996), in <http://www.philagora.net>.
- 1998: *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verziehen*, Göttingen, Wallstein, 1998; tr. it. di N. Salomon, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, il Mulino 2004.

Altre opere citate

- PRAMMER F., 1988: *Die philosophische Hermeneutik Paul Ricoeurs in ihrer Bedeutung für eine theologische Sprachtheorie*, Tyrolia Verlag, Innsbruck-Wien.
- TATARKIEWICZ W., 1993: *Storia di sei idee*, Palermo, Aestetica [2011⁷].
- MESSORI R., 2000: *Paul Ricoeur e i paradossi dell'estetica*, in «Studi di estetica», n. 22, pp. 113-134.
- MESSORI R., 2002: *Ermeneutica e immaginazione*, presentazione a P. Ricoeur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, Aestetica Preprint, pp. 7-37.
- VALDÉS M.J., 2003: *Paul Ricoeur's Hermeneutics of Painting*, in AA.VV., *Between Suspicion and Sympathy. Paul Ricoeur's Unstable Equilibrium*, The Hermeneutic Press, Toronto, pp. 469-475.
- AIME O., 2007: *Senso ed essere. La filosofia riflessiva di Paul Ricoeur*, Assisi, Cittadella.
- CUCCI G., 2007: *Ricoeur oltre Freud, dall'etica all'estetica*, Assisi, Cittadella.
- FOEßSEL M., 2007: *Paul Ricoeur ou les puissances de l'imaginaire*, in Ricoeur. *Textes choisis et présenté par M. Foessel e F. Lamouche*, Points, pp. 7-22.
- HESS G., 2007: *L'innovation métaphorique et la référence selon Paul Ricoeur et Max Black: une antinomie philosophique*, in «Revue Philosophique de Louvain», 105, 4, pp. 630-659.
- BOEHM G., 2009: *La svolta iconica*, Roma, Meltemi.

IANNOTTA D. (a cura di), 2010: *Sentieri di immaginazione. Paul Ricoeur e la vita fino alla morte: le sfide del cinema*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma.

ANNOVAZZI C.E., 2012, *La testimonianza delle immagini: una lettura estetica di Ricoeur*, in «estetica. studi e ricerche», 2, 2012, pp. 173-196.