

## Paul Ricœur

### La recezione del concetto di *catharsis* tra etica ed estetica

GRAZIELLA TRAVAGLINI

ENGLISH TITLE: *Paul Ricœur: The Reception of the Concept of Catharsis Between Ethics and Aesthetics*

ABSTRACT: This work assesses the interpretation of the Aristotelian concept of *catharsis* that Ricœur develops in *Time and Narrative*. For the French philosopher, *catharsis* is as a key concept for understanding both the ontological and the ethical–practical values that he attributes to the experience of art. This fundamental moment of the phenomenology of tragic action points at the effect that a work of art has on the audience as a constitutive moment of its truth. Through his interpretation of the concept of *catharsis*, Ricœur confronts a key issue for the definition of a horizon of experience emancipated from technical–instrumental interests. In this horizon of experience, the sensitive moment becomes constitutive to a model of rationality, the principles of which belong to *praxis* rather than to *theoria*. In this sense, the pleasure of the text is analysed through the mediation of the imagination, which in the work of Ricœur appears in its ethical–practical functions in all its ability to redefine and renovate the world of *praxis* — also in the direction of opening towards a “story yet untold” of the victims. *The story still to be told* requires that the concept of *catharsis* is treated through the cross reference between historical and fictional narratives.

KEYWORDS: Forms of Feeling, Imagination, *Mimesis*, *Phronesis*, *Praxis*.

La *Poetica* di Aristotele è stata oggetto di un forte investimento teorico da parte di pensatori centrali dell’ermeneutica filosofica contemporanea che hanno eletto a momento esemplare di verità l’esperienza dell’arte. Basti citare Hans Georg Gadamer, figura principale di quella tendenza di pensiero caratterizzata come “riabilitazione della filosofia pratica” aristotelica (cfr. VOLPI: 1986), che riprende ampiamente tutto l’apparato teorico connesso al concetto fondante di *mimesis*, includendolo nell’ordine della *praxis*; ma soprattutto è stato Paul Ricœur che ha basato tutta la sua riflessione poetica, in un dialogo continuo, serrato, e costitutivo di tutto il suo sistema concettuale, sulla teoria aristotelica della tragedia. La riflessione del filosofo greco sull’arte viene ripresa da questi autori in una prospettiva critica nei confronti dell’idea moderna di ragione, i cui limiti, ritagliati sul modello

della conoscenza scientifica, vengono ripensati a fondo attraverso una proposta emancipativa in cui l'esperienza dell'arte gioca un ruolo determinante ed esemplare<sup>1</sup>.

Questo lavoro non intende analizzare la questione della correttezza storiografica della recezione del pensiero aristotelico. Il suo scopo è piuttosto evidenziare come, attraverso l'interpretazione del concetto di *catharsis*, la riflessione di Ricoeur affronti una questione centrale per la definizione di un orizzonte della esperienza emancipato dagli interessi tecnico-strumentali, dove il momento sensibile diventa costitutivo e fondante un modello di razionalità i cui principi appartengono all'ordine della *praxis*, piuttosto che a quello della *theoria*. Il riferimento ad Aristotele ha, infatti, una forte valenza critico-decostruttiva rispetto alle modalità in cui si sono determinate le forme dell'esperienza sensibile nella modernità. L'avvento della tecnica moderna e delle nuove tecnologie ha prodotto, infatti, una contrazione e una "canalizzazione della sensibilità", "con una crescente esautorazione del mondo esterno in quanto sorgente di forme" (MONTANI 2007: 9), e una spiccata tendenza a ridurre il tasso di contingenza connesso alla nostra azione e comprensione del mondo. Il piacere del testo si configura invece, attraverso il concetto di catarsi, come il momento in cui la contingenza del mondo dell'agire e del patire riemerge e irrompe nella dimensione testuale e finzionale, consegnando al lettore il compito di elaborare attivamente i criteri di congruenza che permettono di applicare l'universo rappresentativo alla situazione di volta in volta determinata della recezione.

Come è noto, nella *Poetica* Aristotele dedica solo poche righe alla definizione del termine "*catharsis*":

Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e conclusa, dotata di grandezza, con un discorso reso piacevole, differentemente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono <direttamente> e non tramite narrazione, la quale imitazione, attraverso compassione e paura porta ad effetto la catarsi di siffatte passioni (*Poetica*, VI, 1449b 24 sgg.).

Questo termine, che compare anche nella *Politica* (III, 1342a 14) in relazione al valore educativo della musica, ha prodotto una storia delle interpretazioni ricchissima, e la sua capacità produttiva per il pensiero emerge, particolarmente, quando la riflessione sull'arte presuppone come momento fondamentale della costruzione del senso di un testo il momento della sua recezione, come avviene nell'ermeneutica contemporanea. Infatti, Ari-

1. Gadamer sostiene in *Verità e Metodo* che "l'esperienza dell'arte costituisce, insieme all'esperienza della filosofia, il più pressante ammonimento rivolto alla coscienza scientifica perché essa possa riconoscere e ammettere i propri limiti" (GADAMER 1960: 20). Come noto, tutta la prima parte di quest'opera, quella dedicata alla *Messa in chiaro del problema della verità in base all'esperienza dell'arte*, ruota intorno all'idea dell'arte come esempio eminente di "esperienza extrametodica di verità".

stotele, attraverso questa figura, tematizza come momento costitutivo, e non derivato, della verità dell'opera l'effetto che questa ha sullo spettatore (GADAMER 1960: 162).

Ricœur così caratterizza la ricerca ermeneutica: “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 essere data dall'autore ad un lettore che la riceve e in tal modo muta il suo agire” (RICŒUR 1983: 92). Il concetto di catarsi si definirà, quindi, come una figura-chiave per comprendere le valenze etico-pratiche che Ricœur attribuisce all'esperienza dell'arte.

### 1. La *catharsis* come momento costitutivo della *phronesis*

L'esercizio ermeneutico sul concetto di *catharsis* si articolerà prendendo in esame principalmente *Tempo e racconto*, l'opera più complessa e impegnativa in cui Ricœur svolge la sua riflessione sull'esperienza dell'arte. Qui il filosofo francese sviluppa una interpretazione della *Poetica* di Aristotele come un modello di costruzione del testo che si presta ad “essere applicato all'intero campo narrativo”, e porta avanti un'argomentazione in cui i concetti di *catharsis*, di *phronesis* e quello gadameriano di “applicazione”<sup>2</sup> sono strettamente connessi tra loro. Ed è proprio la riflessione aristotelica sulla tragedia che fornisce al filosofo francese i presupposti teorici per formulare la sua teoria della tripla *mimesis*, attorno alla quale ruota tutto l'apparato concettuale di quest'opera.

In *Tempo e racconto* Paul Ricœur sviluppa la sua meditazione a partire dalla premessa che l'esperienza umana ha un carattere temporale, a cui è costitutivamente connessa l'idea che “il tempo diviene tempo umano nella

2. In *Verità e Metodo*, Gadamer affronta “il problema ermeneutico dell'applicazione” in stretta relazione con il concetto di *phronesis*. La questione dell'interpretazione dei testi si misura fondamentalmente con la “tensione che si stabilisce tra il testo [...] e il senso che assume la sua applicazione nel concreto momento della sua applicazione, per esempio nel giudizio del tribunale o nella predicazione” (GADAMER 1960: 359). L'attività dell'interpretazione dei testi, che è pensata come modello generale della comprensione, si fonda sul rapporto che si istituisce tra universale e particolare. Questo problema viene sviluppato attraverso la trattazione dell’“attualità ermeneutica di Aristotele”: “dalla descrizione del fenomeno etico e in particolare della virtù del sapere morale [*phronesis*] possiamo dire che l'analisi di Aristotele si presenta come una sorta di *modello dei problemi che si pongono in campo ermeneutico*. Anche dal canto nostro eravamo arrivati alla convinzione che l'applicazione non è una parte accidentale e secondaria del fenomeno del comprendere, ma lo costituisce invece nella sua stessa essenza fin dall'inizio” (ivi: 376). Così come la saggezza pratica per Aristotele è capacità di applicare la legge morale alla situazione determinata in cui ci si ritrova ad agire, l'interpretazione dei testi si costituisce attraverso la compenetrazione di particolare e universale: “il saper-si di cui Aristotele parla si definisce appunto per il fatto che comporta la piena applicazione e dispiega il proprio sapere nella immediatezza della situazione data. Quello che porta a perfezione il sapere morale, dunque, è solo un sapere del particolare [...]” (ivi: 374).

misura in cui è articolato in modo narrativo” (RICŒUR 1983: 15); ma questa considerazione si accompagna alla consapevolezza che qualsiasi riflessione filosofica sul tempo va incontro a paradossi inestricabili. Il filosofo francese mostra, attraverso la lettura delle *Confessioni* di Agostino, come le aporie della temporalità si radicalizzino quanto più la riflessione speculativa si spinge a fondo: l’ incongruenza prende il sopravvento sulla congruenza quanto più il pensiero avanza verso l’originario<sup>3</sup>.

Evidenziando l’*impasse* in cui si chiude la riflessione speculativa sulla temporalità, Ricœur compie una mossa decisiva, che consiste nel creare una mediazione tra Agostino e Aristotele: laddove la filosofia si ferma, la risposta a queste aporie ci viene dall’attività poetica, che non scioglie i paradossi costitutivi della temporalità, ma li rende produttivi, in quanto proietta schemi di congruenza sull’ incongruenza, costruendo *storie*. Le aporie della temporalità non possono essere superate ma possono diventare materiale, essere elaborate e messe in produzione costruendo testi narrativi. La risposta, quindi, alle domande lasciate aperte da Agostino ci può venire dalla teoria della narrazione tragica proposta da Aristotele nella *Poetica*:

Una delle tesi di fondo di questo libro è che la speculazione sul tempo è una ruminazione non conclusiva alla quale replica solo l’attività narrativa. Non che quest’ultima si presti a risolvere le aporie. Se le risolve è in chiave poetica e non teoretica. La costruzione dell’intrigo, diremo più avanti, risponde all’aporia speculativa mediante un fare poetico in grado, certo, di illuminare (sarà questo il senso fondamentale della *catharsis* aristotelica) l’aporia, ma non di risolverla teoreticamente (RICŒUR 1983: 42).

La lettura che Ricœur fa della *Poetica* si fonda sul ripensamento di due concetti centrali, quello di *muthos* e quello di *mimesis*, dove il secondo termine va inteso “nel senso dinamico di messa in stato di rappresentazione, di trasposizione in opere rappresentative” (RICŒUR 1983: 60): entrambi designano attività e, in quanto tali, devono essere intese “come operazioni e non come strutture”, quindi considerate in senso processuale e dinamico. L’attività mimetica ha il compito di portare ordine in quella processualità e frammentarietà dell’azione umana che la espone al disordine e alla dispersione. Comporre l’intrigo (*muthos*) significa far nascere l’intelligibile dall’accidentale, ma i criteri d’ordine narrativi sono sempre di volta in volta determinati e autoprodotti dal processo poetico. Il *muthos*, come “*sunthèse de l’hétérogène*” (RICŒUR 1983: 110), (*ton pragmaton sustasis*, lo definisce Aristotele)<sup>4</sup> è composizione processuale e dinamica, che non risponde a una

3. Rimando per questa argomentazione alla parte di *Tempo e racconto* dedicata a *Le aporie dell’esperienza del tempo*, pp. 19 sgg.

4. Cfr ARISTOTELE, *Poetica*, 6, 1450a 15, analogamente nello stesso capitolo 1450a 5 il *muthos* viene definito “*sunthesin ton pragmaton*”.

logica, a una grammatica narrativa — la quale sarebbe un modo mascherato di rispondere teoreticamente alle aporie della temporalità. La narrazione è sempre una risposta determinata a queste aporie, le quali non fanno che ripresentarsi ricreando sempre nuovi materiali per la narrazione. Facendo riferimento a Kant (cfr. RICŒUR 1983: III) si può affermare che è un'attività formata dall'immaginazione produttiva, la quale crea i suoi schemi di congruenza a partire da un criterio indissociabile dal suo darsi di volta in volta in un racconto determinato: l'opera stessa lo autoproduce.

esiste tra l'attività di raccontare una storia e il carattere temporale dell'esperienza umana una correlazione che non è puramente accidentale, ma presenta una forma di necessità transculturale. O, in altri termini, *che il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e che il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale* (RICŒUR 1983: 71).

L'attività narrativa diventa una sorta di condizione trascendentale dell'esistenza umana; un presupposto universale che si definisce, paradossalmente e in assonanza con il genere di trascendentalismo che Kant ha definito nella *Critica del giudizio*, come condizione che si fa carico costitutivamente del condizionato, che rimanda necessariamente alla effettività della esperienza narrativa, in cui continuamente si producono nuovi criteri di congruenza, perché incessantemente siamo chiamati a ricostruire un ordine che viene minacciato dai paradossi della temporalità. Occorre, quindi, pensare questo trascendentalismo non come un paradigma acronico, ma come una capacità di schematizzazione sempre in via di produzione, sempre in formazione, che ha a che fare con la storia e la sedimentazione culturale delle forme, dei generi e dei tipi.

Ricœur, sempre ricorrendo ad Aristotele, individua un'attività mimetica che sta a monte e a valle rispetto a quella costituita dalla costruzione dell'intrigo, cioè dell'opera di "configurazione": un'attività che unisce l'interno e l'esterno, definendosi come un andirivieni tra testo e mondo dell'azione.

Quindi, attraverso la *Poetica* di Aristotele, Ricœur individua nell'attività mimetica tre momenti, che vanno pensati in una dinamica circolare, dove mondo e narrazione sono uniti in una relazione originaria, che crea una processualità e dinamicità reciprocamente produttiva e arricchente:

**Mimesis I:** "prefigurazione". Le azioni umane, per il loro carattere teleologico, hanno una disposizione ad essere raccontate (diversamente dall'azione fisica), quindi costituiscono un tessuto di storie potenziali — determinano una precomprensione narrativa dell'esperienza umana — che chiedono di essere raccontate.

**Mimesis II:** “configurazione”. È il momento in cui dal tessuto di storie potenziali emerge un intreccio, una composizione ordinata che proietta una concordanza sulla discordanza e organizza in schemi processuali e dinamici i paradossi della temporalità.

**Mimesis III:** “rifigurazione”. L’esperienza che noi facciamo dei testi non è autoreferenziale, ma ha l’effetto di modificare la nostra esperienza del tempo, rifluisce nel mondo dell’agire e del patire arricchendolo, rendendolo più complesso e diversamente, ma anche più autenticamente, compreso e abitabile.

Situando in tal modo il salto dell’immaginario entro le due operazioni che costituiscono ciò che sta a monte e a valle della *mimesis*–invenzione, non penso di attenuare, anzi di arricchire, il senso stesso dell’attività mimetica operante nel *muthos*. Spero di poter mostrare che essa ricava la sua intelligibilità dalla sua funzione di mediazione, che è quella di condurre da ciò che sta a monte del testo a ciò che sta a valle, grazie alla sua capacità di nuova figurazione (RICŒUR 1983: 81).

Al contrario di Gadamer, che sottolinea il ruolo fondamentale attribuito da Aristotele nella *Poetica* alla spettatorialità nella determinazione della verità dell’opera, Ricœur sostiene che “la recezione dell’opera non è [...] una categoria dominante nella *Poetica* che è piuttosto un trattato relativo alla composizione, senza quasi interesse alcuno per colui che ne è destinatario” (RICŒUR 1983: 84).

Tuttavia, il filosofo francese riesce a rintracciare all’interno del testo aristotelico dei frammenti di teoria della recezione, che raggruppa sotto il titolo di *mimesis* III. Trattando questo terzo momento dell’attività mimetica, l’esercizio interpretativo sulla *Poetica* di Aristotele si focalizza sulla figura della *catharsis*, che tematizza propriamente il momento in cui l’opera sconfigna, rifluisce nel mondo dello spettatore. Questa zona liminare è il *topos* originario in cui si situa il compito del pensiero ermeneutico. Aristotele ne comprende la fundamentalità, individuando in questo momento il *telos* stesso della tragedia, quindi subordinando le fasi di strutturazione processuale del racconto al raggiungimento di questo effetto nello spettatore: il racconto ha il fine di produrre una catarsi di compassione e paura. Ricœur sostiene che queste passioni (usa i termini *pitié* e *terreur*) sono legate a fatti terribili e pietosi, che il racconto imita o rappresenta, e quindi nascono nel rapporto tra *mimesis* I e II, mentre il piacere che deriva da pietà e terrore attraverso la catarsi è un piacere “costruito nell’opera” e “vissuto dallo spettatore”. È grazie a *ton pragmaton sustasis* che si produce il piacere del tragico.

La *catharsis* è una purificazione — meglio [...] una epurazione — che ha luogo nello spettatore. Consiste propriamente in questo che il “piacere proprio” della tragedia deriva dalla pietà e dal terrore. Consiste quindi nella trasformazione in piacere della pena che accompagna tali emozioni. Ma questa alchimia soggettiva è costruita *entro*

l'opera *mediante* l'attività mimetica. Esso deriva dal fatto che gli incidenti che generano pietà e terrore sono, come abbiamo detto, portati a livello di rappresentazione. [...] In tal senso la dialettica dell'interno e dell'esterno raggiunge il suo punto culminante della *catarsi*: sperimentata dallo spettatore essa è costruita nell'opera. (RICŒUR 1983: 87).

Poche pagine prima Ricœur a proposito del piacere del tragico sostiene:

tutti gli abbozzi di *mimesis* III nel testo di Aristotele sono relativi a questo "diletto proprio" e alle condizioni della sua produzione. Vorrei mostrare come questo piacere è a un tempo stesso costruito dall'opera e realizzato al di fuori di essa. Esso unisce l'interno e l'esterno e richiede di considerare in termini dialettici questo rapporto tra interno ed esterno, rapporto che la poetica moderna riduce troppo sbrigativamente a semplice disgiunzione, in nome di un preteso divieto che la semiótica pronuncerebbe nei confronti di tutto ciò che è considerato extra-linguistico. Come se il linguaggio non fosse, da sempre, gettato fuori di sé dalla sua veemenza ontologica! (RICŒUR 1983: 85).

La *catarsi* mette in evidenza questo momento di forzatura del testo, che Ricœur ci invita a pensare nella sua intima paradossalità: il testo refluisce nel mondo rendendolo diversamente abitabile, in virtù del suo essere una forma compiuta e conchiusa esso è in grado di ridefinire l'orizzonte temporale di senso della nostra esperienza; l'opera agisce sul mondo portando alla luce qualcosa che in precedenza non c'era: "Non è un paradosso dire che una finzione ben chiusa apre un abisso nel nostro mondo" (RICŒUR 1984: 40). *Mimesis* III "trova la sua pienezza solo quando l'opera dispiega *un mondo* che il lettore si appropria" (RICŒUR 1983: 88). Il sentimento della *catarsi* è un sentire costruito dall'opera, di cui l'opera è responsabile, ma che si realizza al di fuori di essa. Così l'attività mimetica trova il suo compimento nel lettore-spettatore, che partecipa alla costruzione del senso del testo e della sua messa in coerenza attraverso un atto di identificazione sentimentale. Grazie a questo processo, che porta in primo piano il momento sensibile della recezione, l'opera produce e insieme ridefinisce l'orizzonte della con-sensualità in quanto orizzonte comunitario. La *catarsi* non è un'emozione intesa come mero stato interno (RICŒUR 1978: 156), un movimento dell'anima che si iscrive nell'ambito dei vissuti individuali, o degli *Erlebnisse*, ma il momento in cui riconosciamo sentimentalmente l'universale della condizione umana attraverso un atto di identificazione con il mondo trasmesso dal testo. Il sentimento viene assunto come una componente fondamentale della conoscenza e si caratterizza come una "purificazione", "epurazione" o "chiarificazione", "una universale liberazione dell'animo oppresso" (GADAMER 1960: 165) che si attua attraverso il piacere della conoscenza. In questo "piacere del riconoscimento", che unisce *pathos* e aspetti intellettivi, ciò che si rigenera, assumendo una maggiore ricchezza e complessità, è il mondo abitabile, l'orizzonte dell'agire e del patire: l'accento

quindi non va posto sull'accrescimento delle nostre capacità cognitive come effetto della recezione dell'opera, ma sull'universo dell'esperienza, dove ciò che viene *rifigurato* è l'orizzonte del sentire comune, della con-sensualità.

La peculiarità dell'ermeneutica ricœuriana si mostra in questa continua, serrata, urgente necessità di pensare il debito originario che il testo, il linguaggio contrae con l'irriducibile alterità del reale. La "veemenza ontologica del linguaggio", che il momento della catarsi testimonia attraverso il ritorno della costruzione formale nelle forme quotidiane del sentire, viene espressa dal testo attraverso la compresenza di concordanza e discordanza. L'opera dispone sempre "di una speciale poetica con cui far violenza al linguaggio–discorso e aprirsi una via di accesso alla realtà" (MELANDRI 1968: 259), perché gli schemi di congruenza e la composizione formale non producono un superamento, una *Aufhebung*, delle incongruenze e del disordine legato al mondo dell'agire e del patire, ma la traccia e la testimonianza del mondo come suo "Altro" riemergono costantemente attraverso la tensione costitutiva, e mai ricomponibile in via definitiva, della "concordanza discordante". L'intelligibilità della prassi umana è resa possibile dal testo narrativo, ma esso rimanda, circolarmente, nel procedimento di costruzione della sua forma, alla contingenza del mondo dell'azione, che irrompe nel testo attraverso indici e procedimenti che lo configurano come *sustasis* o *sunthesis*, il cui processo di messa in coerenza è sempre in via di definizione, e mai garantito in via definitiva. La prima discordanza che emerge dalla narrazione tragica "è rappresentata dagli accadimenti terribili e pietosi", che sono "la minaccia principale per la coerenza dell'intrigo."<sup>5</sup> Costruita dalla composizione e compendosi nel mondo dell'interprete, il momento della catarsi interviene trasformando, e non superando o espellendo, le passioni dolorose in piacere della comprensione,<sup>6</sup> connotandosi, in tal modo, come componente fondamentale della ricomposizione dinamica delle incongruenze che i fatti terribili e pietosi immettono nella narrazione; ricomposizione che, attuandosi nella situazione determinata della recezione, reimmette, dialetticamente, la discordanza del mondo dell'agire e del patire nell'universo testuale. Il piacere proprio della tragedia diventa così costitutivo di quella intelligibilità del testo, che Ricœur definisce "una intelligibilità

5. RICŒUR (1983: 75). Esaminando la *Poetica* di Aristotele, Ricœur sostiene che "la discordanza è presente ad ogni stadio dell'analisi aristotelica", ma i momenti in cui raggiunge il suo apice sono quelli raccolti sotto il lo schema della "*metabole*", del mutamento, che si articola attraverso tre dinamiche fondamentali: *peripeteia*, *anagnorisis*, "ai quali bisogna aggiungere l'effetto violento (*pathos*)".

6. Il momento della catarsi è strettamente legato a quello dell'*anagnorisis*: "Il piacere di apprendere è, in effetti, il primo elemento del piacere del testo" (RICŒUR 1983: 86). Cfr. anche RICŒUR (1960: 495): "Bisogna farsi corista per accedere ai sentimenti specifici della riconciliazione tragica; [...] divenendo corista l'uomo accede ad una sfera di sentimenti che possiamo definire simbolici e mitici [...]". Entrando nel coro si entra nell'ambito della "saggezza tragica" e il sentimento diventa una "modalità del comprendere".

adeguata al campo della *praxis* e non della *theoria*, vicina quindi alla *phronesis* che è l'intelligenza dell'azione" (RICŒUR 1983: 71), caratterizzata da questa compenetrazione di aspetti sensibili e intellettuali.

## 2. *Catharsis* e immaginazione

In *Tempo e racconto*, il filosofo francese, facendo riferimento alla catarsi, rimanda a un saggio del 1978, *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling* — che si pone in continuità con la riflessione de *La metafora viva* — dove, al termine della sua analisi, tratta la componente emozionale costitutiva del processo conoscitivo messo in atto dal processo metaforico. Nel saggio in questione, Ricœur sostiene, facendo riferimento allo schematismo kantiano, che la metafora ci mostra il meccanismo generativo dei concetti. La conoscenza che essa realizza è quella di un genere che “non ha ancora raggiunto la pace concettuale”, che vive ancora nella tensione tra identità e differenza. La metafora, come ogni linguaggio poetico, si caratterizza attraverso una “referenza sdoppiata”, a cui corrisponde uno sdoppiamento del piano semantico e una struttura scissa del sentimento<sup>7</sup>. Così come si produce in questo meccanismo del linguaggio una sospensione della referenza di primo grado (descrittiva, legata al linguaggio nel suo uso ordinario che tuttavia continua a permanere come “referenza negata”), per creare una nuova referenza, di secondo grado (che ridefinisce i confini della nostra esperienza), allo stesso modo Ricœur sostiene che “feelings deny the first-order feelings which tie us to these first-order objects of reference” (RICŒUR 1978: 157). Il sentimento non è una componente secondaria e derivata nel rapporto che si istituisce tra soggetto e oggetto, ma è istitutivo e fondante questo stesso rapporto:

Its function is to abolish the distance between knower and known without cancelling the cognitive structure of thought and the intentional distance which it implies.

7. In *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, Ricœur sostiene che l'“interpretazione è intelligenza del senso duplice” (RICŒUR 1965: 20), definendo in tal modo, attraverso l'ambiguità e la significazione complessa, ciò che egli intende per “simbolo” e individuando una struttura comune che unisce il mito al linguaggio del sogno. Tuttavia, il filosofo francese, nella sua analisi dell'*Edipo re*, rileva come la riduzione del mito alle leggi del sogno, che emerge dalla lettura freudiana della tragedia sofoclea, lasci fuori qualcosa di essenziale: “la creazione di Sofocle non mira a rianimare il complesso di Edipo nello spirito degli spettatori; sulla base di un primo dramma, il dramma dell'incesto e del parricidio, Sofocle ha creato un secondo dramma, la tragedia dell'autocoscienza, del riconoscimento di se stessi. Istantaneamente Edipo penetra in una seconda colpa, una colpa adulta, che si esprime nella arroganza e nella collera dell'eroe. [...] La sua colpa non si trova più quindi nella sfera della libido, ma in quella dell'autocoscienza; è la collera dell'uomo come potenza della non verità”. Questi due drammi creano un'“antitetica della riflessione”.

Feeling is not contrary to thought. It is thought made ours. This felt participation is a part of its complete meaning as poem (RICŒUR 1978: 156).

Il sentimento spiega così la relazione di cooriginarietà in cui si determinano l'uomo e il suo mondo. Ma questa relazione, che in *Tempo e racconto* viene pensata nella forma di una esperienza narrativa, si presenta nei testi poetici, sia nella componente cognitiva che in quella sentimentale, nella sua struttura scissa, ambigua, o, riprendendo l'espressione dell'opera appena citata, nella figura di una concordanza discordante. Questo sdoppiamento si mostra esemplarmente nel rapporto che si istituisce tra le passioni tragiche di pietà e terrore e la catarsi, a cui corrispondono due livelli di "realtà" che codeterminano la verità della tragedia, la quale si attuerebbe nella relazione tensionale di una "referenza sdoppiata".

Esaminiamo quale tipo particolare di referenza — alla quale corrisponde una dinamica sentimentale — di riferimento al mondo si definisce attraverso la *mimesis* tragica. Nel cap. 4 della *Poetica*, Aristotele sostiene, a proposito dell'immagine pittorica, che il riconoscimento della verità della rappresentazione avviene attraverso il riferimento diretto a una 'realtà', che il quadro restituisce nei suoi tratti essenziali, per cui la conoscenza nasce dal rapporto tra rappresentazione e rappresentato, cosicché si apprende immediatamente che "questo è quello". Nella narrazione tragica, invece, il momento del riconoscimento, del "rivolgimento dall'ignoranza alla conoscenza" (*Poetica*, I, 1452a 31) non avviene attraverso il passaggio dal piano del mondo dell'agire alla sua "trasfigurazione in forma"<sup>8</sup> ma avviene all'interno della narrazione tragica stessa. Il passaggio dalla opacità del mondo dell'agire e del patire al "riconoscimento" delle ragioni, delle cause o principi che regolano le vicende umane è una dinamica messa in atto dalla stessa costruzione tragica che giunge, attraverso la *peripeteia* e l'*anagnorisis*, al "rivolgimento dei fatti verso il loro contrario [...] secondo il verosimile e il necessario" (*Poetica*, II, 1452a 23 sgg.), con il conseguente riconoscimento, da parte dell'eroe tragico, della propria condizione di essere mortale e vulnerabile, il cui agire non ha come movente fondamentale l'intenzione che riposa nell'animo dell'agente, ma è il risultato di una complessa rete di circostanze e situazioni che lo trascendono, di cui non potrà mai avere una comprensione piena e trasparente, ma continuamente soggetta ad errore. È come se la rappresentazione tragica mettesse in mostra, portasse allo scoperto la necessitante struttura dinamica e temporale di ogni verità, che può accadere solo attraverso uno sviluppo processuale. Ciò che nella rappresentazione pittorica ci appare come un atto di immediata apprensione dei tratti essenziali della realtà rappresentata, qui

8. Questa espressione fonda la riflessione che Gadamer sviluppa sull'arte in *Verità e metodo* (GADAMER 1960: 162–68), che assegna alla *mimesis* il valore di un "incremento d'essere".

appare attraverso un ineliminabile processo preparatorio che è costitutivo della verità stessa. Questo riassorbimento di un grado di 'realtà' all'interno della narrazione si definisce parallelamente anche sul piano delle passioni, che entrano come fattori determinanti sia della componente conoscitiva, sia degli aspetti etici della tragedia. Il produrre "pietà e terrore" è uno dei motivi più ricorrenti di tutta la *Poetica*: il *muthos* tragico può essere fonte di verità e di insegnamento solo se lo spettatore si immedesima con il destino dell'eroe, e quindi partecipa emotivamente alle sue vicissitudini; ma queste passioni di "primo grado", legate al mondo dell'agire e del patire, vengono riattualizzate all'interno della rappresentazione tragica, per cui il dispiacere non è più legato, come in rapporto al quadro, alla visione diretta della realtà (dispiacere che si trasforma in piacere nel momento in cui avviene una trasposizione sul piano mimetico), ma entra all'interno del senso della narrazione, come momento propedeutico, ma anche fondante, al riconoscimento della verità della vicenda tragica. È all'interno della rappresentazione tragica che interagiscono i due piani emozionali, quello di "pietà e terrore" e quello della catarsi, interazione che diventa fondamentale per accedere alla verità tragica. Solo attraverso il tempo della narrazione, che trasfigura il tempo della vita, è possibile compiere il passaggio da un sentimento legato al mondo dell'agire e del patire a un sentimento filosofico, etico e conoscitivo al tempo stesso.

Il sentimento della catarsi assume quindi una valenza al tempo stesso finzionale e reale, così come la narrazione dei fatti è al tempo stesso invenzione e scoperta del mondo. Nel saggio sopracitato, *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling*, Ricœur mette in evidenza come questo momento sensibile presupponga una *epoché*, una sospensione delle passioni di primo grado. Ciò implica che un risvolto riflessivo e attivo sia costitutivo delle dinamiche sensibili; aspetto che rivela il ruolo essenziale dell'immaginazione come facoltà che media tra dato e senso, tra fattuale e finzionale, tra passività della sensibilità e attività del concetto. Solo attraverso il movimento mediatore e fondante dell'immaginazione è possibile spiegare la catarsi come dinamica in cui le discordanze prodotte dalle passioni tragiche di pietà e terrore si ricompongono in un sentimento che "ricomprende il commovente nell'intelligibile" (RICŒUR 1983: 78), dove il sentire non è qualcosa di contrapposto alla conoscenza e all'intelletto, ma una componente essenziale per la comprensione dell'universale: "Feeling is not contrary to thought. It is thought made ours" (RICŒUR 1978: 156). La metafora e il racconto sono modi del linguaggio attraverso i quali l'immaginazione produttrice opera la sintesi dell'eterogeneo. L'ermeneutica ricœuriana si misura costantemente con il compito di indagare questo luogo originario dell'esperienza del mondo: l'immaginazione gioca infatti un ruolo ontologico decisivo in quanto è un "processo incorporato alla costituzione stessa

dei fenomeni, dunque della realtà oggettiva, essa costituisce uno stadio del processo di oggettivazione” (MESSORI 2002: 47). Ogni atto immaginativo si radica in una situazione sensibilmente determinata, ma è al tempo stesso un atto creativo, che opera e mette in forma un distanziamento dalla mera passività ricettiva. Questa *epoché* apre la dimensione del possibile: l’immagine non è simulacro o mera copia che sminuisce la realtà, ma la potenzia liberandone risorse di senso, è un forza “euristica” capace di aprire e dispiegare nuove dimensioni del mondo. La dinamica di distanziamento e appartenenza<sup>9</sup> caratterizza essenzialmente l’attività dell’immaginazione, che viene pensata come un movimento processuale, in una dialettica che non si risolve mai in un superamento, ma che sempre di nuovo si rinnova in un gioco di rimandi tra finzione e “realtà”. Questa facoltà assume un ruolo fondamentale nella definizione del tempo umano, il quale acquista il suo senso solo attraverso una schematizzazione narrativa:

Se dunque l’immaginazione è anzitutto da pensare come campo di reversibilità del dato e del senso, della vita e della forma, del prima e del dopo, anche il suo lavoro empirico andrà pensato, senza equivoci soggettivistici, come l’opera di una “facoltà” che schematizza la tessitura temporale effettiva dei fenomeni non solo nel rispetto di una primaria destinazione cognitiva (il riferimento dei concetti alle intuizioni sensibili), ma anche secondo più libere movenze e, tra queste, secondo le movenze di una pervasiva istruttoria dell’esperienza raccontabile. Il mondo, in quest’ultimo caso, apparirebbe come lo sfondo di un indeterminato tessuto esperienziale intimamente temporalizzato, un mondo percorso da storie potenziali e tracce di eventi che aspirano a configurarsi in un racconto, da eccedenze e residui del dato reale sul senso raccontabile viceversa, da incroci di finzione e realtà, verità e simulazione, da sconfinamenti reciproci del tempo del racconto e tempo raccontato, da tensioni permanenti tra l’istanza che mira a compiere il lavoro immaginativo in una figura unitaria e quella che lo restituisce all’interminabilità del suo compito (MONTANI 1999: 15).

Lo schematismo dell’immaginazione si configura come un movimento originario, il cui lavoro di “configurazione” è mediazione interminabile tra un tessuto di storie potenziali, che chiedono di essere raccontate, e il suo compiersi in quell’“incremento d’essere” che ridecrive il mondo attraverso l’atto della lettura. Questo momento di applicazione del testo alla situazione determinata della sua recezione avviene attraverso una compenetrazione di componenti intellettuali e componente sentimentale, che caratterizza la catarsi come effetto di un’attività sintetica dell’immaginazione fondante tutte le fasi del processo mimetico sulla base di una struttura scissa. La

9. L’immaginazione è la facoltà che fonda quella dialettica di appartenenza e distanziamento che caratterizza essenzialmente l’ermeneutica ricœuriana rispetto a quella gadameriana. La prima tiene insieme metodologicamente comprensione e spiegazione del testo. Cfr. FERRARIS (1988: 440–3) e CONTINI (2011: 197–200).

catarsi è quindi il momento culminante della esperienza narrativa, in cui le aporie della temporalità non vengono superate teoreticamente, ma trovano una loro “illuminazione” poetica — si ripropongono a livello più profondo mostrando attraverso un *ordine* narrativo la temporalità umana nella sua intima paradossalità — liberando “l’aporia dal non-senso che incombe” (RICŒUR 1983: 21); non presentandosi, quindi, nella forma di una *impasse* di fronte alla quale la comprensione si ferma. Ciò avviene attraverso una schematizzazione narrativa della immaginazione operante una “chiarificazione” che tiene insieme e collega un tempo precompreso (*mimesis* I), in cui prevale la discordanza, e il tempo rifigurato (*mimesis* III) attraverso il tempo configurato dal testo.

Questo processo complesso di chiarificazione catartica, “che accompagna e completa l’immaginazione nella sua funzione di *schematizzazione*”, connota l’opera di quella comunicabilità *a priori* che definisce il bello secondo l’estetica kantiana<sup>10</sup>. Il sentimento che determina a priori la con-sensualità dell’opera costituisce, al tempo stesso, la condizione di possibilità che essa possa avere un effetto morale e che sia in grado di comunicare “valutazioni nuove, norme inedite [...] che affrontano e scuotono i ‘costumi’ correnti” (RICŒUR 1985: 379). Questo con-sentire, fondativo di una comunità storica, è anche una dinamica sempre in via di definizione, che affida allo spettatore la responsabilità e il dovere di costruire nuove regole del sentire comune, per progettarsi in una comunità a venire i cui limiti sono incessantemente in costruzione. Aderendo alla lettura che H.R. Jauss fa della *catharsis* aristotelica, Ricœur afferma:

la *catharsis* costituisce così un momento distinto dell’*aisthesis* concepita come pura ricettività: cioè il momento di comunicabilità della comprensione percettiva. L’*aisthesis* libera il lettore dal quotidiano, la *catharsis* lo rende libero in vista di nuove valutazioni della realtà che prenderanno forma nella rilettura (RICŒUR 1985: 275).

Il testo vincola il lettore a un’identificazione con la visione del mondo da esso veicolata, la catarsi sancisce una “chiarificazione” che lo rende libero di fare di quella storia che gli è stata consegnata “una provocazione ad essere e agire altrimenti”. L’effetto catartico dei racconti si connota, attraverso questa argomentazione, come un *essere sempre di nuovo appropriati* da inedite visioni del mondo e di noi stessi, che richiedono al lettore una scelta tra

10. Cfr. RICŒUR (1985: 275). Kant nella *Critica del Giudizio* definisce in base al concetto di *sensus communis* quel risvolto del principio del Giudizio che è il gusto: “Ma per *sensus communis* si deve intendere l’idea di un senso che abbiamo in comune, cioè di una facoltà di giudicare che nella sua riflessione tien conto *a priori* del modo di rappresentare di tutti gli altri, per mantenere in certo modo il proprio giudizio nei limiti della ragione umana nel suo complesso, e per evitare così la facile illusione di ritenere come oggettive delle condizioni particolari e soggettive; illusione che avrebbe una influenza dannosa sul giudizio” (KANT 1790: 150).

le molteplici proposizioni etiche veicolate dalla lettura; ciò significa che, attraverso un atto di responsabilità, il nostro essere segnati dal passato si converte in un “tempo dell’iniziativa”. Il momento in cui il lettore si appropria del testo implica una distanziamento riflessivo, attraverso il quale l’opera si qualifica eticamente, connotando la dinamica dell’applicazione di una valenza utopica, estranea alla trattazione gadameriana. Attraverso il concetto di “applicazione” Gadamer, in *Verità e metodo*, facendo riferimento all’ermeneutica giuridica, introduce il risvolto attivo e produttivo dell’attività di interpretazione dei testi, che la orienta verso una ridefinizione e rigenerazione dell’orizzonte di senso che unisce l’interprete e il testo: ogni atto interpretativo richiede che si produca di volta in volta la regola determinata che permette di ricostruirne la coerenza all’interno della situazione ermeneutica. La trattazione di questo momento “creativo” del processo interpretativo assume, tuttavia, nel contesto dell’opera un ruolo marginale e l’attualizzazione del testo nel presente della recezione risulta garantita da una *Wirkungsgeschichte*, da una storia degli effetti del testo, che assicura una continuità del senso trasmesso, la quale unisce in una relazione originaria l’opera e chi la interpreta. La catarsi, in questa prospettiva, assume i tratti di una ricomposizione nella “comunione del vero assistere”<sup>11</sup> che avviene all’interno di un decorso lineare della tradizione che tende a privilegiare l’aspetto speculativo, l’universale trasmesso dal testo.

### 3. *Catharsis*, identità narrativa e racconto storico

Il sentimento di libertà che il lettore sperimenta è il piacere della conoscenza e della ridescrizione del mondo che si traduce in un complementare piacere della conoscenza e ridescrizione del sé (MESSORI 2002: 32), nella direzione di una identità narrativa consegnata al mondo dell’azione.

Il sé della conoscenza di sé non è l’io egoista e narcisista di cui le ermeneutiche del sospetto hanno denunciato l’ipocrisia e insieme l’ingenuità, il carattere di sovrastruttura ideologica e l’arcaismo infantile e nevrotico. Il sé della conoscenza di sé è il frutto di una vita sottoposta ad esame, secondo l’espressione di Socrate nell’*Apologia*. Ora, una vita sottoposta ad esame è, in larga parte, una vita depurata, chiarificata grazie agli effetti catartici dei racconti sia storici che di finzione portati

11. Cfr. GADAMER (1960: 166). Nelle belle pagine che il filosofo dedica a *L’esempio della tragedia*, così definisce la catarsi e il valore filosofico attribuito alla mestizia tragica: “Lo spettatore riconosce sé stesso e il proprio essere finito nei confronti della potenza del destino. [...] Il ‘così è’ dello spettatore è una specie di riconoscimento di sé che egli fa, uscendo con tale consapevolezza dalle illusioni in mezzo alle quali, come ogni altro, comunemente vive. L’affermazione tragica è intelligenza del vero, in virtù della continuità di senso in cui lo spettatore stesso si ricolloca. [...] Nell’evento tragico egli ritrova sé stesso, poiché ciò che in esso gli si fa incontro è il suo mondo come egli lo conosce nella propria tradizione religiosa o storica”.

dalla nostra cultura. L'ipseità è così quella di un sé istruito dalle opere della cultura che si è applicato a se stesso (RICŒUR 1985: 376).

Il momento costitutivo dell'*applicatio* diventa il luogo in cui si fonda l'identificazione narrativa tra storia collettiva e storia individuale, che consegna al soggetto interpretante il compito inesauribile di ridefinirsi e insieme ridefinire il mondo dell'agire e del patire.

Questa "chiarificazione" assume la forma di un processo e di un compito che dura tutta una vita, che investe il soggetto in un progressivo e interminabile percorso di "raggiungimento di uno stato proprio", che è atto di appropriazione, di riconoscimento, di identificazione e di ridescrizione del sé nell'opera e nel suo mondo che di volta in volta lo costituiscono<sup>12</sup>. Ma, contemporaneamente, questo piacere del riconoscimento, che consegna il testo alla situazione concreta e determinata della sua recezione, implica un distacco dai nostri affetti ordinari, per assurgere ad un più alto grado del sentire, che consente un vedere in profondità e un vedere in modo inedito — attraverso un'accresciuta complessità — il mondo dell'azione, il quale, grazie all'atto della lettura, si arricchisce di nuove storie che non finiremo mai di raccontare, ma anche di storie che non riusciremo a raccontare. Questo non significa un accresciuto livello di incalcolabilità e disordine del mondo dell'esperienza; piuttosto, la complessità che l'attività narrativa restituisce alla dimensione della prassi implica un'accresciuta capacità di farsi carico dell'imprevedibilità della contingenza, implica un incremento d'essere che è, al tempo stesso, una potenziata capacità del soggetto di orientarsi nella complessità dell'esperienza, che si attua elaborando attivamente e non rimuovendo l'accidentalità del mondo dell'azione. Ciò che è *proprio* del soggetto, allora, si rivela non attraverso una qualche identità stabile, trasparente al pensiero, ma al contrario attraverso la rimozione di ogni residuo sostanzialistico, attraverso un abbandono delle illusioni in mezzo alle quali comunemente si vive<sup>13</sup>. Questo implica un appropriarsi del testo distanziandosi da ciò che è abituale e ordinario, per identificare il soggetto della recezione nella storia processuale, plurima, dinamica, sempre in via di definizione di una cultura narrativa.

12. Nella sua analisi dell'*Antigone* di Sofocle, Ricœur, facendo riferimento alla interpretazione di Steiner, mette in evidenza "il fondo agonistico della prova umana", e sostiene che "il riconoscimento di sé richiede il prezzo di un lungo apprendistato acquisito nel corso di un lungo viaggio attraverso questi persistenti conflitti, la cui universalità è inseparabile dalla loro localizzazione ogni volta insuperabile" (RICŒUR 1990: 347–8). La tragedia "condanna l'uomo della 'praxis' a riorientare l'azione, a proprio rischio e pericolo, nel senso di una saggezza pratica in situazione che risponda, nel migliore dei modi, alla saggezza tragica. [...] La transizione dalla catharsis alla convinzione consiste, essenzialmente in una meditazione sull'inevitabile posto del conflitto nella vita morale" (ivi: 347–8). Questo passaggio, in cui l'etico sembra prendere il sopravvento sul narrativo (MONTANI 1996: 162), non può che avvenire attraverso quel processo di chiarificazione — in cui il conflitto è portato a illuminazione — che è la catarsi.

13. Cfr. GADAMER (1960: 166). Cfr. anche SOETJE (1993) e JERVOLINO (1984).

Resta tuttavia il problema di chiarire che ruolo abbia, nel racconto storico, questo processo inesauribile di chiarificazione che forma la nostra identità narrativa. Il racconto storico è segnato dalla necessità “che pone gli uomini del presente di fronte al compito di restituire agli uomini del passato — ai morti — il loro dovuto” (RICŒUR 1985: 242). La necessità di “restituire a chi ha dovuto patirla il riconoscimento della realtà di ciò che è stato patito” (MONTANI 1996: 158) non può essere affermata, tuttavia, ricorrendo ad un referenzialismo ingenuo, ma deve essere inserita sempre in una comprensione narrativa, iscritta nel grande circolo mimetico, dove la nozione di “realtà”, relativa al racconto storico, e di “irrealtà”, relativa a quello di finzione, diventano problematiche, in quanto questi due ambiti si determinano in una relazione di interdipendenza. Ricœur afferma che siamo autorizzati a parlare di una referenza incrociata tra racconto storico e di finzione, perché in entrambi, con modalità differenti, finzione e realtà si incrociano.

In tal caso la finzione dipenderebbe tanto dalla storia quanto la storia dalla finzione [...]. Ma su che cosa avviene l'incrocio della referenza per tracce e di quella metaforica, se non sulla *temporalità* dell'azione umana? Non è forse il tempo umano che storiografia e finzione letteraria rfigurano *congiuntamente*, incrociando *su* di esso i loro modi referenziali? (RICŒUR 1983: 132).

Così la funzione di “rappresentanza e di luogotenenza”, la “referenza per tracce”, propria del racconto storico ha il suo corrispettivo, per quanto riguarda il racconto di finzione, nella capacità che esso possiede di rivelare e trasformare la pratica quotidiana, e quindi nel momento dell'*applicazione*. Se il sentimento della *catharsis* è un momento costitutivo di questo rapporto che si istituisce tra il testo e la “realtà” nel racconto di finzione, questo sentire si converte, in parallelo alla funzione di “rappresentanza” nel racconto storico, in un *sentirsi in “debito”* con il passato. Questo piacere del riconoscimento, che è il sentire che fonda una comunità pluriforme, processuale e dinamica, assume quindi le valenze di un *desiderio* della ragione che ci vincola al *pathos* della testimonianza: cancella la distanza e ci fa sentire “nostra” la “storia non ancora raccontata”, ci fa identificare con la necessità di liberare un “futuro inadempito del passato”, per raccontare sempre diversamente gli eventi fondatori di una storia della cultura, riconoscendo un debito di appartenenza alla storia delle vittime:

Noi raccontiamo delle storie perché in ultima analisi le vite umane hanno bisogno e meritano di essere raccontate. Questa osservazione assume tutto il suo valore quando richiamiamo la necessità di salvare la storia dei vinti e dei perdenti. Tutta la storia della sofferenza grida vendetta e domanda di essere raccontata (RICŒUR 1983: 123).

Il sentimento della catarsi, che è il modo in cui il modello tragico declina il piacere del testo, non solo attesta il momento in cui ci si identifica sentimentalmente con altre visioni del mondo veicolate dall'opera (per trasformare i sentimenti di primo grado in un più alto grado del sentire che rifigura e ridescrive il *sensus communis*), ma nel racconto storico si converte nella condizione che ci permette di riconoscere *sentimentalmente* quella "traccia" e quel "debito" con il passato, che non può essere restituito come mero dato di fatto. Se, come afferma Gadamer, attraverso la catarsi noi ci poniamo nella "comunione del vero assistere" che ci fa fare esperienza della nostra finitezza, della nostra appartenenza ad un orizzonte storico, politico, morale e religioso, in Ricœur questo "essere posti in consonanza con la realtà" che il sentimento produce, e che al tempo stesso lo connota come effetto dell'alterità a cui l'opera continuamente rimanda, si traduce in una urgenza che non ha solo i caratteri della "veemenza ontologica", ma acquisisce, soprattutto nella parte di *Tempo e racconto* dedicata alla narrazione storica, i tratti di un bisogno e di un'esigenza etica<sup>14</sup>. L'urgenza che il lettore possa essere in consonanza con un'altra storia, non la storia "effettiva", ma una storia dei vinti e degli oppressi non ancora raccontata: "La misura che conviene al pensiero della storia esige che noi ricaviamo dall'esperienza del subire e del soffrire, nei loro aspetti più emozionali, la struttura più primitiva dell'esser-segnati-dal-passato" (RICŒUR 1985: 331).

Solo se presupponiamo che anche del racconto storico è costitutivo un momento finzionale, e quindi assumiamo una complementarità tra questo e il racconto di finzione, è possibile "rivedere tutta la storia trasmessa, per far posto a più storie del medesimo passato" (RICŒUR 1992: 82) e liberare un futuro inadempito di questo passato. L'assunzione di un risvolto finzionale e creativo che si iscrive nella storiografia mette in crisi la storia, scritta dai dominatori, come corso progressivo del tempo. Ma gli aspetti costruttivi devono trovare il loro fondamento in quella "traccia" che si configura come un "debito" di testimonianza. La nozione di "debito" non esprime "altro che un sentimento" (RICŒUR 1985: 214), che fonda la necessità concettuale di una "rappresentanza", e indica come questa realtà non sia un dato che va restituito nella sua inseità, ma viene preso in carico dal testo per *rifigurarlo* e restituirlo al mondo dell'agire e del patire in modo *rivelante* e *trasformante*.

14. Le nozioni di "debito" e di "rappresentanza", o "luogotenenza", troveranno una più ampia e completa trattazione, attraverso l'introduzione del tema della memoria, in *La memoria, la storia, l'oblio* (RICŒUR: 2000). La nozione di debito viene definita come "dipendenza da una eredità ricevuta" (ivi: 696): "Siamo debitori a coloro che ci hanno preceduto di una parte di ciò che siamo. Il dovere di memoria non si limita a custodire la traccia materiale, scritturale o altra, dei fatti compiuti, ma serba il sentimento di essere obbligati nei confronti di questi altri [...] fra questi altri, rispetto ai quali siamo indebitati, una priorità morale spetta alle vittime" (ivi: 127). Questo "sentimento" fondativo della memoria collettiva trova il suo correlativo, sul piano della conoscenza storica, nella funzione di "rappresentanza" (ivi: 396).

Questo *sentirsi in debito* mutua allora dal racconto di finzione la capacità di convertirsi in un momento costitutivo dell'*applicatio*, *rifigurando* il nostro sentire nella direzione di una mediazione tra passato, presente e futuro che consegna al soggetto interpretante il compito e la responsabilità di autoprogettarsi con-sentendo a un'altra storia.

## Bibliografia

- ARISTOTELE, *Peri poietikes*, trad. it. di D. Guastini, *Poetica*, Roma, Carocci, 2010.
- CONTINI, A., 2011, *Gadamer Ricœur e il problema del metodo*, in F. Cattaneo, C. Gentili, S. Marino (a cura di), *Domandare con Gadamer*, Milano, Mimesis.
- FERRARIS, M., 1988, *Storia dell'ermeneutica*, Milano, Bompiani.
- GADAMER, H.G., 1960, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, trad. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.
- JERVOLINO, D., 1984, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricœur*, Napoli, Procaccini.
- KANT, I., 1790, *Kritik der Urtheilskraft*, trad. it. di A. Gargiulo, *Critica del Giudizio*, Roma-Bari, Laterza Edizioni, 1979.
- MONTANI, P., 1996, *Eстетica ed ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza.
- , 1999, *Immaginazione narrativa*, Milano, Guerini e Associati.
- , 2007, *Bioestetica*, Roma, Carocci.
- RICŒUR, P., 1960, *Finitude et culpabilité*, Paris, Éditions Aubier Montaigne; trad. it. di M. Girardet, *Finitudine e colpa*, Bologna, Il Mulino, 1970.
- , 1965, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. di E. Renzi, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- , 1978, *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling*, in «Critical Inquiry», 5, n. 1, pp. 144-59.
- , 1983, *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto I*, Milano, Jaca Book, 1986.
- , 1984, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Édition du Seuil; trad. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto II, La configurazione nel racconto di finzione*, Milano, Jaca Book, 1987.
- , 1985, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988.
- , 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. di D. Iannotta, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993.

- , 1992, *Quel éthos nouveau pour l'Europe?*, in *Imaginer l'Europe*, Le Cerf, Paris; trad. it. di I. Bertolotti, *Quale nuovo ethos per l'Europa*, in *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di D. Jervolino, Brescia, Morcelliana, 2001.
- , 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oublié*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. di D. Iannotta, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003.
- , 2002, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, a cura di R. Messori, Palermo, Aesthetica Preprint.
- SOETJE, E., 1993, *Ricœur fra narrazione e storia*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- VOLPI, F., 1986, *La riabilitazione della filosofia pratica in e il suo senso nella crisi della modernità*, in «il Mulino», 35, n. 6, pp. 928–49.