

Aesthetica Preprint

# *Cinque lezioni*

*Dal linguaggio all'immagine*

di Paul Ricoeur



Centro Internazionale Studi di Estetica

# Aesthetica Preprint

66

Dicembre 2002

Centro Internazionale Studi di Estetica  
Edizione fuori commercio distribuita in abbonamento gratuito

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica 40%, 1999, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Paul Ricoeur

*Cinque lezioni*

*Dal linguaggio all'immagine*

a cura di Rita Messori

# *Indice*

Presentazione: <i>Ermeneutica e immaginazione</i> di Rita Messori	7
<i>Cinque lezioni: Dal linguaggio all'immagine</i> di Paul Ricoeur	
I – Le direzioni della ricerca filosofica sull'immaginazione	41
II – Immaginazione produttiva e immaginazione riproduttiva secondo Kant	47
III – Husserl e il problema dell'immagine, 1 <sup>a</sup>	51
IV – Husserl e il problema dell'immagine, 2 <sup>a</sup>	53
V – Metafora e immagine	57

# Presentazione

di Rita Messori

## *Ermeneutica e immaginazione*

*Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine* è la prima edizione di un corso di lezioni da Paul Ricoeur tenuto al *Centre de Recherches Phénoménologiques* di Parigi tra il 1973 e 1974. Un libro piccolo e prezioso che esce in Italia ancora prima che in Francia, che nasce “in traduzione” anziché “in lingua originale”.

Il fatto che il caso abbia prescelto il pubblico italiano non pare singolare: se ammettiamo che «l'ermeneutica in Italia è passata di moda» e che «è il caso di iniziare a occuparsene in modo approfondito, perché con la fine della sua fortuna culturale si può sperare che si rinnovi la sua fortuna filosofica», ci pare che uno dei modi migliori per dare avvio a una seria e onesta riconsiderazione dell'ermeneutica sia quello di valutare il ruolo in essa giocato da un filosofo rimasto ai margini della moda, Paul Ricoeur <sup>1</sup>.

L'opera vasta e complessa, la cui metodicità dialettica costringe a un lungo e paziente cammino di attraversamento di ambiti apparentemente lontani, spaziando dall'antropologia filosofica all'ontologia, dalla fenomenologia alla storiografia, dalla filosofia dell'arte alla filosofia della religione, dalla continentale ermeneutica alla filosofia analitica d'oltre oceano, difficilmente si presta a una visione unitaria, a una sistematica di pensiero riducibile a qualche semplice e stereotipata formula.

Ma se per un verso è necessario rinunciare a ogni *reductio*, per altro verso è doveroso mettersi alla ricerca di quei fili comuni che attraversano l'opera nei suoi vari aspetti, a volte salendo in superficie, altre volte nascondendosi, e che sempre la tengono unita, rappresentando una sorta di imbastitura. La riflessione sull'immaginazione costituisce certamente uno di questi fili, che è possibile rintracciare nelle opere più importanti, da *Filosofia della volontà* a *Histoire, mémoire, oubli* <sup>2</sup>.

E che la questione dell'immaginazione riemerge a ogni “snodo” del pensiero, a ogni passaggio significativo del cammino ricoeuriano è testimonianza *Dal linguaggio all'immagine*, le cui cinque lezioni si collocano tra le riflessioni intorno al linguaggio metaforico, che trovano espressione in *La metafora viva*, e le riflessioni sul rapporto tra lin-

guaggio e prassi, confluite in *Dal testo all'azione*, e che troveranno ulteriore sviluppo nella trilogia di *Tempo e racconto*.

In effetti, quanto emerge chiaramente nel breve corso qui tradotto è il rapporto di reciprocità esistente tra una filosofia praticata come mediazione (tra volontario e involontario, significato e immagine, appartenenza e distanziamento, discorso e azione...) e l'interrogazione intorno all'immaginazione. Quanto più ci si sforza di cogliere il legame tra i diversi, tanto più si è sospinti verso la capacità immaginativa del pensiero. Quanto più ci si chiede quale sia la natura dell'immaginazione tanto più si è condotti a una considerazione attenta verso ciò che dell'immaginazione sembra essere il "prodotto": l'immagine.

Nelle pagine che seguiranno cercheremo di percorrere le tappe più importanti della filosofia dell'immaginazione di Paul Ricoeur.

### I – *L'immaginazione tra pathos e logos*

Il cammino filosofico di Ricoeur si imbatte nella questione dell'immaginazione durante gli anni Cinquanta, all'epoca della stesura della *Filosofia della volontà*, i cui due volumi costituiscono una prima e importante fase, e a un tempo un luogo imprescindibile di avvio del pensiero ricoeuriano, col quale anche gli esiti più recenti della ricerca dovrebbero essere messi in relazione <sup>3</sup>.

Il progetto, ambizioso, del giovane Ricoeur prevedeva una prima indagine fenomenologica delle forme del volontario e dell'involontario, seguita da un'analisi antropologica della volontà, e da una ermeneutica dei simboli, la quale sarebbe dovuta sfociare in una Poetica della volontà buona, rimasta non scritta.

Un progetto in larga parte portato a termine ma incompiuto, il cui impianto, arduamente articolato, sia nella scelta dei temi sia nella struttura metodologica, rivelava una genesi complessa. In questa opera prima Ricoeur cerca di aprirsi una propria strada, nel diversificato territorio della fenomenologia, seguendo le indicazioni che gli venivano dalle sue letture husserliane ma anche dalla frequentazione di altri autori e di altri orientamenti filosofici <sup>4</sup>.

Per riuscire dunque a comprendere il ruolo decisivo giocato dalla filosofia dell'immaginazione nell'ermeneutica di Ricoeur, occorre ricostruire, almeno nei suoi tratti essenziali, la genesi della filosofia della volontà. A questo scopo ci serviremo, tra gli altri, di due scritti autobiografici, *La critica e la convinzione* <sup>5</sup> e *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale* <sup>6</sup>, in cui Ricoeur si sforza di ripercorrere il proprio cammino filosofico, mettendo particolarmente in luce la prima delicata ma decisiva fase.

1. La Filosofia della volontà. *Istanza fenomenologica e istanza esistenziale*

Il primo volume della *Filosofia della volontà, Il volontario e l'involontario*, fu presentato nel 1950 come *grande thèse* per il conseguimento del dottorato. Oltre alla prima tesi, in forma di trattazione, al candidato veniva richiesta una seconda tesi, legata alla prima ma caratterizzata da un maggiore contenuto informativo e tecnico. Insieme a *Il volontario e l'involontario* Ricoeur presentò un lavoro di traduzione, la prima versione francese di *Ideen I* di Husserl.

Il legame strettissimo tra lo scritto sulla volontà e la traduzione del primo volume delle *Ideen* si rivela determinante sia per comprendere l'incidenza della fenomenologia nel pensiero di Ricoeur – in particolare in questa prova d'esordio – sia per comprendere la lettura che della fenomenologia egli diede, improntando fortemente la ricezione francese di Husserl.

Il primo abbozzo della *Filosofia della volontà* così come la prima incompleta redazione della traduzione di *Ideen I* risalgono agli anni della guerra (1940-45). Arruolato nel settembre del 1939, Ricoeur venne fatto prigioniero dai tedeschi a distanza di alcuni mesi, nel maggio del 1940, e condotto in un campo di concentramento per ufficiali in Pomerania. Durante i cinque anni di prigionia Ricoeur si adoperò per mettere in piedi – insieme, tra gli altri, a Mikel Dufrenne, anch'egli prigioniero del campo – un tentativo di vita intellettuale allo scopo di alleviare il peso della sconfitta e di gettare le basi di una possibile rinascita spirituale.

«In primo luogo abbiamo cercato di raccogliere tutti i libri del campo. Poi abbiamo organizzato una simil-università con dei programmi, dei corsi, degli orari, delle iscrizioni, degli esami. Ci siamo messi a imparare tutte le lingue possibili»<sup>7</sup>. I libri maggiormente letti e discussi, nel corso delle lezioni e nei frequenti colloqui, *in primis* con Dufrenne, erano quelli di Jaspers, di Heidegger, di Husserl. Il richiamo delle tematiche tipiche della filosofia dell'esistenza si affiancava al fascino esercitato dal pensiero rigoroso di Husserl.

In questi anni si rinsalda e si approfondisce l'intreccio tra l'istanza esistenziale e quella fenomenologica, istanze che Ricoeur aveva fatto proprie già a partire dall'anno dell'*aggregation* trascorso a Parigi nel 1934-35. L'incontro con Husserl avvenne mediante un amico che fece leggere a Ricoeur la traduzione inglese delle *Ideen*. In quegli anni in Francia della fenomenologia veniva messo in risalto soprattutto il tema dell'intenzionalità. L'esigenza di una fondazione ultima e la rivendicazione di evidenza apodittica della coscienza di sé rimanevano in secondo piano.

Quanto affascinava Ricoeur era la critica che Husserl rivolgeva al primato della coscienza. Rompendo con la tradizione cartesiana, che identificava coscienza e coscienza di sé, l'intenzionalità rivelava una



coscienza rivolta verso l'esterno, gettata fuori di sé e «meglio definita dagli oggetti che essa intenziona piuttosto che dalla coscienza di intenzionarli»<sup>8</sup>. E l'immaginazione – insieme alla percezione, alla volontà, all'oggettività e all'apprensione dei valori – fa parte della molteplicità degli orientamenti oggettivi.

Nel corso dello stesso intensissimo anno, Ricoeur fa la conoscenza di Gabriel Marcel, diventando frequentatore abituale degli “incontri del venerdì”. Marcel invitava i partecipanti a porre questioni inerenti al vissuto e a tentare di dare risposte senza riportare il pensiero di filosofi, senza far citazione alcuna. L'intenzione di Marcel era che venisse praticata una “riflessione seconda”, che consisteva nel mettere a fuoco i problemi reali, le domande soggettive dell'esistenza, in una parola le questioni “vive” della filosofia, lasciandosi alle spalle la “riflessione prima”, ovvero il tradizionale approccio oggettivante e astratto.

Gli interventi di Marcel, a cui Ricoeur rimase a lungo legato, mettevano in luce un soggetto inquieto, esposto alle contraddizioni della vita, sofferente e alla continua ricerca di sé. Questa concezione dell'uomo, teso tra uno slancio progettuale e un'inquietudine mai placata, rese Ricoeur molto sensibile alle suggestioni che gli vennero più tardi dalla lettura di Jaspers e di Heidegger.

Allo stesso tempo la frequentazione marceliana spinse Ricoeur a una lettura di Husserl, la cui limpidezza concettuale e la cui serrata argomentazione facevano difetto al brillante e coinvolgente Marcel, tendente a sottolineare un soggetto indissolubilmente legato alle cose di cui fa esperienza e originariamente aperto al mondo.

Ricoeur riprese la stesura di *Il volontario e l'involontario* tra il 1945 e il 1948, contemporaneamente alla traduzione di *Ideen*, che completò con un commento e con un'introduzione. Nel saggio introduttivo Ricoeur tenta di separare il nucleo descrittivo della fenomenologia dall'interpretazione idealistica. È dunque possibile intravedere, a partire dalla teorizzazione dell'*epoché* husserliana, due modi di affrontare la fenomenalità del fenomeno: «per il primo, ratificato da Max Scheler, Ingarden e altri fenomenologi dell'epoca delle *Ricerche Logiche*, la fenomenologia faceva risaltare di fronte alla coscienza l'apparire in quanto tale di qualsiasi fenomeno; per il secondo, adottato dallo stesso Husserl e incoraggiato da Eugen Fink, la riduzione rendeva possibile la produzione quasi fichteana della fenomenalità ad opera della coscienza pura, la quale veniva ad erigersi a scaturigine più originaria di qualsiasi esteriorità ricevuta»<sup>9</sup>.

I saggi successivi alla pubblicazione di *Ideen I* in versione francese, *Sur la Phénoménologie*<sup>10</sup> e *Husserl (1859-1938)*<sup>11</sup>, confermano e approfondiscono la tesi iniziale: nonostante il rigore scientifico e la tendenza alla sistematicità, l'opera di Husserl è “arborescente”, presenta diverse ramificazioni che è possibile prolungare, coerentemente al-

l'orientamento dato dal maestro, pur allontanandosi da altre possibili direzioni. La fenomenologia è in buona parte storia delle sue eresie: la struttura dell'opera di Husserl già implicava che non potesse esserci un'ortodossia husserliana<sup>12</sup>.

La prima biforcazione, generatrice di letture diverse se non addirittura antagoniste, è quella tra “metodo praticato” e “metodo interpretato filosoficamente”: «da parte mia, più leggo Husserl più procedo nella convinzione che il metodo *praticato* spinga il filosofo in un senso sempre meno compatibile con il metodo *interpretato* filosoficamente. Il metodo praticato tende verso l'approfondimento o la consacrazione dell'atteggiamento originario di impegno nel mondo. Il metodo interpretato tende verso un idealismo solipsistico che scarica definitivamente la “cosa” dalla sua alterità relativa e che non riesce a rendere conto dell'alterità assoluta d'altri, della seconda persona»<sup>13</sup>.

Così nel saggio *Sur la Phénoménologie*; in *Husserl*, riprendendo e articolando quanto scritto in *Filosofia della volontà*, sostiene che già a partire dalle *Ricerche logiche* è possibile scorgere più livelli dell'intenzionalità. Nella quinta e nella sesta *Ricerca logica*, se l'intenzionalità è questa notevole proprietà della coscienza di essere coscienza-di, di sfuggire a se stessa verso un altro, l'atto di significare contiene l'essenziale dell'intenzionalità.

Tale atto rivela «la doppia mira [*visée*] dell'intenzionalità: quando voglio dire qualcosa, vi è una prima intenzione che va al senso, come il di-fronte fisso di tutti gli atti di significato che vogliono dire la *stessa cosa*; è qui la radice fenomenologica della cosa: vi è del determinato nel senso intenzionato; ma questa analisi, che rende possibile la logica, la supera, poiché possono esserci dei significati assurdi, cioè dove un senso è effettivamente intenzionato, ma senza possibilità di un riempimento intuitivo. Vi è però una seconda intenzione che va verso la presenza e che si risolve alla fine in intuizione; la percezione ne è la forma fondamentale; ma vi è anche una intuizione delle articolazioni del giudizio e del discorso, o intuizione categoriale, e vi sono altri modi di intuizione di cui Husserl non chiude la lista»<sup>14</sup>.

Se ogni coscienza è coscienza-di, precisando che coscienza non significa qui l'unità individuale di un “flusso di vissuto” ma ogni distinta *cogitatio* rivolta a un distinto *cogitatum*, vi saranno tanti tipi di intenzionalità quante sono le coscienze, ovvero quanti sono i modi di volgersi verso la cosa.

Da un punto di vista strettamente descrittivo, a cui Ricoeur vuole rimanere ancorato, l'intenzionalità sfugge all'alternativa del realismo e dell'idealismo; si può pertanto dire che l'oggetto trascende la coscienza e che l'oggetto è nella coscienza in quanto appare a questa coscienza; ma vi è precisamente solo a titolo intenzionale e non reale: «l'intenzionalità significa soltanto che la coscienza è primariamente fuori di sé e che

essa lo è in molti modi, di cui l'oggettività logica non è che una modalità di secondo grado e la percezione la modalità più fondamentale»<sup>15</sup>.

Insistendo sui molteplici modi dell'intenzionalità accessibili e mantenibili soltanto a un livello descrittivo della fenomenologia, Ricoeur sviluppa una lettura critica che però non giunge a mettere in discussione l'intenzionalità stessa come hanno fatto altri filosofi francesi di formazione fenomenologica, tra i quali Maurice Merleau-Ponty<sup>16</sup>, che parla di "intenzionalità latente" o "intenzionalità anteriore all'essere", Michel Henry<sup>17</sup>, secondo cui vi è un'esperienza primitiva rispetto all'intenzionalità dell'essere, e Henri Maldiney<sup>18</sup>, il quale parla di una non-intenzionalità.

Quanto ne possiamo concludere è che negli anni Quaranta l'interpretazione ricoeuriana di *Ideen I* si sforzava di conciliare le esigenze della fenomenologia con la tendenza esistenziale della filosofia marcelliana e jaspersiana<sup>19</sup>. Analogamente *Filosofia della volontà*, i cui temi gravitavano nell'orbita dell'esistenzialismo, si inseriva nel solco di una ricerca fenomenologica già criticamente indirizzata, avendo per obiettivo un'indagine del mondo della prassi: la scelta di analizzare il rapporto tra volontario e involontario «permetteva di allargare alla sfera affettiva e volitiva l'analisi eidetica delle operazioni della coscienza, di fatto limitata da Husserl alla percezione e più generalmente agli atti "rappresentativi". Nel prolungare e nell'allargare l'analisi eidetica secondo Husserl, avevo l'ambizione, non priva di ingenuità, di fornire una controparte nell'ordine pratico, alla *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty»<sup>20</sup>.

La duplicità di intenti è sin dall'inizio chiara: «sotto il titolo de *Il volontario e l'involontario*, le analisi eidetiche, ricche di sottili distinzioni, si trovavano ad essere dinamizzate dalla dialettica inglobante dell'attività e della passività [...]. Se a Husserl dovevo la metodologia, designata con il termine di analisi eidetica, a Gabriel Marcel dovevo la problematica di un soggetto, a un tempo, incarnato e capace di mettere a distanza i propri desideri e i propri poteri, in breve di un soggetto padrone di sé e servo di quella necessità»<sup>21</sup>.

Quanto tenta di fare qui Ricoeur è l'analisi intenzionale di un soggetto progettuale, la cui esistenza è segnata dalla dinamica di attività e passività. Ne *L'uomo fallibile* tale concezione dell'essere-uomo trova compiuta espressione all'interno dell'"ontologia della sproporzione": definizione pascaliana di un progetto antropologico teso a recuperare il «regime concreto, storico, o, come dicevo allora, empirico della volontà»<sup>22</sup>.

E il caso paradigmatico di questo regime empirico della volontà era quello della volontà cattiva, nei cui riguardi l'eidetica e la dialettica si rivelavano neutre e astratte. Ricoeur si muove con l'intento di dimostrare, prendendo qui le distanze da Jaspers, che il male non è una situazione-limite implicata nella condizione di finitudine dell'uomo,

bensi una struttura contingente, storica: «la fragilità dell'uomo, la sua vulnerabilità al male morale, non sarebbe altro che una sproporzione costitutiva fra un polo di infinitudine e un polo di finitudine. Il tratto più originale di questa meditazione, a mio avviso, non è tanto questa idea di sproporzione quanto il carattere di fragilità assegnato alle mediazioni intercalate tra i poli opposti»<sup>23</sup>.

La sproporzione pascaliana viene letta kantianamente. L'idea di mediazione, mutuata dalla dottrina dell'immaginazione trascendentale, diviene centrale per comprendere l'uomo. L'accento principale viene messo sulla fragilità del termine medio, che in questo modo diviene il luogo emblematico della fallibilità umana. Tra l'analisi fenomenologica della volontà, neutra quanto al male, e l'analisi della volontà storicamente cattiva, tra la finitudine e la colpa si colloca la fallibilità, che soltanto un'ontologia della sproporzione poteva spiegare.

Oltre a una decisione ontologica, lo spazio di mediazione della fallibilità, teso tra infinito e finito, richiedeva una decisione metodologica. Questa seconda decisione conteneva in germe quella che Ricoeur chiamerà l'innesto dell'ermeneutica sulla fenomenologia. Per accedere alla volontà nella sua dimensione concreta occorreva far deviare la riflessione verso la via lunga dei miti e dei simboli. In tal modo Ricoeur metteva in questione un presupposto comune a Cartesio e a Husserl: «l'immediatezza, la trasparenza, l'apoditticità del *Cogito*»<sup>24</sup>.

Una decisione metodologico-critica che segnerà profondamente l'opera ricoeuriana: «il soggetto, affermavo, non conosce se stesso in maniera diretta, ma soltanto attraverso i segni depositati nella sua memoria e nel suo immaginario dalle grandi culture. Questa opacità del *Cogito* non concerneva, in linea di principio, la sola esperienza della volontà cattiva, ma tutta la vita intenzionale del soggetto»<sup>25</sup>.

Ricoeur trova qui conferma di un sospetto sorto già all'epoca della traduzione e della cura delle *Ideen* di Husserl: la non-trasparenza del soggetto, ovvero la sua opacità, non è forse implicata nell'intenzionalità, nella tensione *ad extra*, che indica il primato del *noema* sulla *noesis*?

L'interesse per la filosofia dell'esistenza aveva in effetti convinto Ricoeur della fragilità, dell'incrinatura del *cogito*. Più che spezzato il *cogito brisé* è un cogito frantumato, frammentato, spinto da una spasmodica necessità di ricostruzione, destinata a rimanere delusa se a essa corrisponde un progetto di riconquista definitiva e univoca della propria identità.

La fenomenologia costituisce dunque per Ricoeur l'insuperabile presupposto dell'ermeneutica<sup>26</sup>. L'ermeneutica si costruisce su base fenomenologica, anche se, come si è visto, la lettura critica compiuta da Ricoeur delle *Ideen*, sulla scorta della filosofia dell'esistenza di Jaspers (e di Heidegger), e ancora prima di Gabriel Marcel, va tenuta nel debito conto.

Il primo caposaldo fenomenologico fatto proprio da Ricoeur è l'intenzionalità concepita come esposizione, apertura-a, come legame originario di soggetto e oggetto, io-mondo.

Come si è visto, già a partire dal saggio introduttivo alla versione francese di *Ideen I*, Ricoeur tenta di isolare la tendenza idealistica o egologica di alcuni scritti di Husserl (*Ideen e Cartesianische Meditationen*), dopo avere individuato nel cuore stesso della fenomenologia una duplicità: da un lato un orientamento *ad extra*, verso l'esterno, verso l'altro da sé, verso ciò che è oltre l'io – ovvero verso le cose stesse – e dall'altro lato un orientamento *ad intra*, verso l'io fondante, verso l'intuizione eidetica che immediatamente coglie le cose ed è garanzia dell'autotrasparenza del soggetto.

L'immagine della trasparenza, intesa qui come visione diretta e immediata, che si oppone a un'opacità resistente, può sembrare consunta, ma ben esprime la funzione primaria esercitata dalla visione in questo contesto<sup>27</sup>. Se l'ermeneutica è un tipo di comprensione – al cui sviluppo concorre la spiegazione – e se la comprensione è una modalità di coglimento del senso, non esaurentesi nell'atto stesso di comprensione, occorre chiarire quale tipo di visione è in gioco nell'ermeneutica. Cosa significa che l'opacità e il vedere o, meglio, che l'opacità e l'immagine, nella sua visibilità sono strettamente connessi?

Insistendo sull'orientamento primo della fenomenologia, ovvero sulla priorità dell'intenzionalità, che vede il soggetto operatore di senso già da sempre aperto all'altro da sé, Ricoeur mette l'accento sull'immagine come qualcosa di "dato", di "esterno" e non come produzione mentale, il cui rischio è di rimanere nella sfera dell'interiorità.

La visione immediata di tipo eidetico rischia di essere paradossalmente una visione senza immagine, ovvero una visione astratta, formale, pura, senza alcuna componente materiale. A Ricoeur interessano le immagini espresse, in particolare quelle che si articolano in un orizzonte linguistico. Un'immagine-parola che, attraverso l'immaginazione dell'uditore-lettore, si offre di nuovo alla visione, che rimette in gioco la componente passiva della comprensione.

Come si è visto, esistono questioni, oggetti di ricerca, che sembrano impedire la stessa visione immediata. L'opacità impedisce la trasparenza; l'oscurità, il non-visibile sembra opporsi al fare-chiarezza. E questo è il caso della fallibilità. L'esplorazione della volontà cattiva e della condizione umana che permette l'irruzione del male è il caso limite da cui parte Ricoeur per tracciare la propria ermeneutica in quanto visione mediata.

Ed è qui che emerge il rapporto di reciprocità con la fenomenologia: se per un verso l'ermeneutica richiede la fenomenologia, per altro verso è la fenomenologia stessa a richiedere l'ermeneutica. In definitiva è spingendo fino alle conseguenze estreme la tesi dell'intenzionalità,

cioè operandone una radicalizzazione, che a Ricoeur si prospetta la via dell'ermeneutica, prima intesa come interpretazione dei simboli, poi come interpretazione del testo, poi come interpretazione dell'azione.

Il secondo caposaldo, di ordine metodologico (il primo è di ordine teoretico), è rappresentato dalla *epoché*, da Ricoeur parzialmente modificata e ribattezzata *distanziamento*<sup>28</sup>. Più che come sospensione, come messa tra parentesi, questo passaggio obbligato del movimento della teoresi viene descritto in termini di presa di distanza, di allontanamento. Mentre la parentesi suggerisce un'interruzione, la distanziamento fa fare un passo indietro al soggetto. La distanziamento, in effetti, può consentire una maggiore visione di insieme, un'intuizione delle relazioni. Non una sintesi, ma il cogliimento del legame che accomuna.

Paradossalmente la distanziamento esalta la continuità, pur costituendo uno sganciamento, uno scollamento – temporaneo, ma destinato a ripetersi – del soggetto nei confronti della realtà. L'istanza esistenzialistica dell'appartenenza non viene a essere negata: a ben vedere si tratta di ri-affermare l'appartenenza stessa, ma in un rapporto dialettico con la distanziamento.

Così come l'appartenenza va riletta alla luce della distanziamento, così la distanziamento, quale soluzione metodologica, va riletta alla luce della appartenenza; tra le due vi è implicazione, reciprocità. In tal modo il metodo della sospensione-distanziamento non è un fuori-tempo o un fuori-luogo; implicitamente Ricoeur ci suggerisce che il pensiero sviluppantesi dalla sospensione non può svellere il proprio radicamento in una realtà spazio-temporale.

Più che una sospensione del tempo e dello spazio Ricoeur si sforza di praticare una sospensione all'interno del tempo e dello spazio. Una apertura che interrompe il ritmo spazio-temporale ordinario riscrivendolo, rimodulandolo. Questa apertura è lo spazio di gioco che rende possibile la manifestazione, la quale è sempre scoperta immaginifica e creativa del nuovo, del non prima visto. Novità che non dispone di uno spazio e di un tempo a sé ma che da subito si inserisce nell'ordinario, trasformandolo.

La figurazione, su cui si fonda la Poetica ricoeuriana è un movimento continuo all'interno del quale la tensione tra soggetto e oggetto, io e mondo non viene mai ad allentarsi. E il punto di vista rimane quello di un soggetto finito e fragile la cui capacità di figurazione, cioè di manifestazione del reale, è in stretta relazione alla ricerca del suo sé, ricerca sollecitata e orientata dall'appartenere a una situazione data ovvero dal suo essere in essa radicato. In questo senso la distanziamento dà al soggetto libertà, come l'appartenenza gli fa ricordare l'impossibilità di recidere il proprio legame col mondo.

## 2. "Sproporzione" e immagini simboliche

In *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité*, uscito nel 1960 in due tomi, *L'homme faillible* e *La symbolique du mal*, a dieci anni di distanza da *Philosophie de la volonté I. Du Volontaire et de l'Involontaire*, la riflessione sull'immaginazione segna la chiave di volta tra empirica della volontà, filosofia riflessiva sulla finitudine ed ermeneutica dei simboli <sup>29</sup>.

Mentre il primo dei due volumi vede Ricoeur impegnato in uno studio fenomenologico della progettualità, la cui descrizione pura aveva messo tra parentesi la colpa e l'esperienza del male umano al fine di delineare il campo dell'oggetto di indagine, il secondo si propone di superare l'astrazione implicita nella descrizione pura, reintroducendo ciò che era stato temporaneamente sospeso.

Tale reintroduzione non significa un delineamento delle conseguenze di quanto posto in precedenza a proposito della preogettualità; essa comporta semmai il profilarsi di una nuova tematica che esige nuove ipotesi di lavoro e un nuovo metodo di approccio.

Il carattere «opaco e assurdo» della colpa, difatti, richiede un'empirica e non un'eidetica della volontà <sup>30</sup>. Rispetto ai fattori della volontà su cui la descrizione essenziale si concentra – motivi, poteri, condizioni e limiti – la colpa rimane un «corpo estraneo» <sup>31</sup>. Ma il passaggio dallo stato innocente a quello di colpa non è comprensibile né da una descrizione eidetica né da una descrizione empirica. Soltanto una mitica concreta, che prenda in esame i racconti mitici di caduta, caos, esilio, accecamento, nel loro linguaggio indiretto e figurato, può rendere ragione di tale mutamento, vissuto come l'irruzione di qualcosa di completamente altro in un luogo atto ad accoglierlo.

Da un punto di vista metodologico si prospetta il problema di come si possa attuare questa "presa in esame" nell'intento di evitare un innesto poco proficuo. Il legame tra racconto mitico e discorso filosofico è intravisto qui nell'individuazione della specificità del linguaggio del *mythos*. A parlare al filosofo della colpa e del male è la confessione, modalità linguistica la cui particolarità di essere simbolica, intessuta di immagini significanti, richiede un'interpretazione consapevole del proprio ruolo, vale a dire un'ermeneutica: «il carattere specifico del linguaggio della confessione è difatti apparso progressivamente come uno degli enigmi più sconcertanti della coscienza di sé; come se l'uomo potesse accedere alla sua profondità solo attraverso la via regale dell'analogia, e come se la coscienza di sé potesse esprimersi alla fine solo per enigmi ed esigesse, per motivazioni essenziali e non accidentali, una ermeneutica» <sup>32</sup>.

Ma nel momento in cui l'ermeneutica si affianca alla descrizione, eidetica o empirica che sia, mostrando i vantaggi di una "via lunga", ecco sorgere una nuova questione: qual è il luogo umano del male? In

che senso «l'umanità dell'uomo è [...] lo spazio di manifestazione del male?»<sup>33</sup>. «È per dare una risposta a questo interrogativo – afferma Ricoeur – che ho scritto l'abbozzo di antropologia filosofica presentata nel libro primo di quest'opera. Questo studio è incentrato sul tema della fallibilità, vale a dire della debolezza costituzionale che fa sì che il male sia possibile. [...] Attraverso il concetto di fallibilità la dottrina dell'uomo si avvicina alla soglia di intelligibilità dove si può comprendere che il male è “entrato nel mondo” attraverso l'uomo. Al di là di questa soglia inizia l'enigma di un punto di insorgenza, e il discorso non può essere che indiretto e cifrato»<sup>34</sup>.

Mediante il concetto di fallibilità elaborato in un ambito antropologico, la filosofia incontra dunque la simbolica, la quale a sua volta ha la funzione di avvicinare i miti al discorso filosofico. La pista tematica scelta da Ricoeur conduce alla messa in evidenza del reciproco richiamarsi di *logos* raziocinante e concettuale e *mythos* immaginante e patico.

L'intento di fondo è quello di mostrare da un lato lo scacco di un linguaggio diretto votato alla chiarezza e alla distinzione, e dall'altro lato, quello di un linguaggio indiretto, che, se non avvicinato filosoficamente, vale a dire secondo un approccio ermeneutico, è condannato alla mera ripetizione.

Tra questi due fondamentali modi del linguaggio, che traducono e determinano due diverse modalità di rapportarsi al mondo – la *ratio* chiarificatrice, a rischio di astrazione, e il *mythos* concretamente immerso nella particolarità affettiva dell'uomo, a rischio di oscurità – Ricoeur ricerca il legame originario.

Ed è emblematico che tale ricerca avvenga sul terreno filosofico aperto dalla questione della fallibilità. Se è vero che la problematica del male richiede il ricorso a una mitica e da qui a una simbolica, nel tentativo di avvicinare ciò che rimane ai limiti del pensiero, è anche vero che il male, se considerato come un'estraneità, se diviene tema non tematizzabile, astratto dal suo concretarsi nell'azione umana descritta dalla narrazione, rischia di rimanere ai limiti del linguaggio, in una parola rischia di diventare un indicibile.

Da un punto di vista metodologico la scommessa è alta: Ricoeur sceglie di mettere alla prova la propria filosofia a proposito di una questione, il male, che colpisce l'umana esistenza come uno scandalo, un evento scardinante il progetto di vita, sia che lo si subisca sia che lo si commetta. L'esperienza del male ha nei confronti dell'esistenza una duplice funzione: la espone a un'alterità, che in essa dimostra di poter mettere radici, e contribuisce a rivelarne la specificità. Da un lato l'irruzione di qualcosa che sfugge a ogni definizione, a ogni tentativo di presa o di controllo umani, dall'altro lato il rivelarsi dell'umanità nella sua essenza: un paradosso.

Ed è a partire da questa esperienza paradossale che il pensiero,



portato ai suoi limiti, rivela a un tempo la propria debolezza e la propria forza. Nella sua incapacità si scopre in grado di superare se stesso e tale tensione eccedente sembra spingerlo oltre la mera riflessione.

Quanto vuole mostrare qui Ricoeur, con un notevole sforzo metodologico, è che questa vocazione all'eccedenza si fa largo nella stessa filosofia riflessiva. In tal senso la mitica, con la simbolica a essa connessa, e la conseguente lettura ermeneutica, non fungono da stampella, da mero elemento di sostegno, ma da sviluppo possibile, che trova nella teoria dell'immaginazione, così come è stata formulata da Kant, la propria condizione. Una condizione di possibilità coglibile in forma indiretta, nel concreto delle sue manifestazioni, e che si concede soltanto a una definizione parziale, la cui insufficienza richiede altre modalità di indagine.

La dualità del volontario e dell'involontario, che ha dominato la ricerca del primo volume di *Philosophie de la volonté* è ora inserita in una dialettica più vasta, contrassegnata dall'idea di sproporzione dell'uomo a se stesso, di polarità di finito e infinito e di mediazione: «infine, è in questa struttura di mediazione tra il polo della finitezza e quello dell'infinità dell'uomo che va scoperta la debolezza specifica dell'uomo e la sua essenziale fallibilità»<sup>35</sup>. E, aggiungiamo noi, che una filosofia dell'interpretazione non solo è possibile, ma anche necessaria; filosofia che se non nasce in alternativa a quella riflessiva, certamente non le è «omogenea»<sup>36</sup>.

La filosofia riflessiva, procedente per concetti e non per immagini, simboli o miti, raggiunge una comprensione del male in quanto possibilità mediante il concetto di fallibilità, la cui *ratio* risiede nel carattere di "sproporzione", di non coincidenza dell'uomo con se stesso. L'uomo è la sola realtà che presenta una costituzione ontologica instabile: l'essere più grande e più piccolo di se stesso.

Il paradosso dell'uomo finito-infinito, così come è esplicitato da Cartesio nella quarta Meditazione, comporta un'idea di intermediazione a detta di Ricoeur «fuorviante»<sup>37</sup>. Tale idea sarebbe all'origine di una sorta di architettura tra l'essere e il nulla, tra l'infinito e il finito: l'entità uomo verrebbe collocata in mezzo a due ordini di realtà, di cui costituirebbe un "miscuglio" e il porsi tra di essi determinerebbe l'essere umano.

Ma, sottolinea Ricoeur, se lo specifico umano è di essere "misto", è perché opera delle mediazioni: «la sua caratteristica ontologica di essere-intermediario consiste precisamente nel fatto che il suo atto di esistere è l'atto stesso di operare mediazioni tra tutte le modalità e tutti i livelli di realtà al di fuori di lui e in lui stesso»<sup>38</sup>. «Il carattere di intermediarietà dell'uomo si può scoprire solo attraverso la sintesi trascendentale dell'immaginazione. [...] In breve, per l'uomo essere intermediario significa operare delle mediazioni»: occorre dunque rispondere a Cartesio attraverso Kant<sup>39</sup>.

Solo in tal modo, e cioè mediante l'immaginazione, l'uomo apparirà discorso e prospettiva, esigenza di totalità e carattere limitato, amore e desiderio: «l'uomo è destinato alla razionalità illimitata, alla totalità e alla beatitudine, nella misura stessa in cui è limitato alla prospettiva, in balia della morte, legato al desiderio. La nostra ipotesi sul paradosso finito-infinito comporta che si parli tanto della infinità dell'uomo che della sua finitezza; il pieno riconoscimento di questa polarità è indispensabile per elaborare i concetti di intermediario, di sproporzione e di fallibilità, dei quali abbiamo indicato la concatenazione risalendo dall'ultimo al primo»<sup>40</sup>.

L'idea non semplice bensì "composta" di essere umano in quanto finito-infinito, rappresenta un tutto, dato prima del pensiero filosofico all'interno di una precomprensione che si presta alla riflessione. Questa precomprensione dell'uomo fallibile si esprime nel «patetico della "misera"»<sup>41</sup>; «questo *pathos* è come la matrice di ogni filosofia che fa della sproporzione dell'intermediarietà la caratteristica ontica dell'uomo. E ancora, bisogna prendere questo *pathos* al suo livello più alto di perfezione; pur essendo pre-filosofico, il patetico è precomprensione, e lo è in quanto parola perfetta, perfetta nel suo ordine e al suo livello»<sup>42</sup>.

Quanto Ricoeur sottolinea qui è che quello filosofico non è dunque un inizio assoluto: il *logos* si radica nel *pathos* dell'esperienza patetica il cui linguaggio è capace di una forma di comprensione avente la caratteristica del "pre". Il patetico della miseria rivela lo sforzo umano di dire la propria condizione "miserabile" mediante il linguaggio figurato dei simboli e dei miti. La precomprensione si attua attraverso le figure, i simboli, il discorso e il mito; e se è vero che «il mito è la miseria della filosofia», è anche vero che è il pensiero della miseria a mettere allo scoperto ciò<sup>43</sup>.

Con un'espressione destinata a diventar celebre, Ricoeur afferma che il mito è un'inesauribile riserva di senso<sup>44</sup>. Rispetto alla riflessione il mito ha qualcosa in più: più in potenza, anche se meno in determinazione e rigore. Esso è una nebulosa che la riflessione filosofica dovrà chiarire senza alcuna pretesa di esaustività ed evidenza<sup>45</sup>. Essa dovrà mettere in luce l'ambiguità di esistenza miserabile e libertà decaduta, di limitazione e male morale. Ciò emerge particolarmente nei miti platonici: l'ibrido caratterizzante il mito (il cui esempio emblematico è Eros) annuncia l'immaginazione trascendentale<sup>46</sup>.

Se da un lato la filosofia riflessiva si scopre situata all'interno di un *continuum* linguistico, la cui storicità si esprime nelle forme comuni del linguaggio ordinario, così come nelle forme più belle della letteratura, dall'altro lato, per procedere sulla via del concetto, necessita di una metodica presa di distanza, di una riduzione della tradizione in cui è immessa, in una parola della messa tra parentesi della patetica.

Soltanto in tal modo la riflessione potrà acquisire uno “stile trascendentale”, che parta non dal soggetto ma dall’oggetto, per poi risalire alle sue condizioni di possibilità. Il potere di conoscere si rivelerà la sproporzione più radicale dell’uomo, e attraverso essa sarà possibile un’ esplorazione delle diverse modalità dell’uomo intermediario, estendendo dunque il concetto di intermediazione oltre l’ambito etico-antropologico in cui è stato formulato.

«Qui diremo soltanto ciò che ci aspettiamo dalla risoluzione di ricercare nel potere di conoscere la sproporzione più radicale dell’uomo, e cioè che essa ci fornisca il filo conduttore per esplorare tutte le altre modalità dell’uomo in quanto essere intermediario: ciò che era mescolanza e miseria per la comprensione patetica dell’uomo si chiama ora “sintesi” nell’oggetto, e il problema dell’intermediario diviene quello del “terzo termine” che Kant ha chiamato “immaginazione trascendentale” e che si raggiunge con la riflessione *sull’oggetto*. Senza questa tappa trascendentale l’antropologia filosofica uscirebbe dal patetico solo per ricadere in una ontologia fantastica dell’essere e del nulla. Questo doppio inizio, prefilosofico e filosofico, patetico e trascendentale, ci dà ora un po’ di spazio per procedere oltre. Il trascendentale fornisce solo il primo momento dell’antropologia filosofica e non equivale affatto a tutto ciò di cui il patetico della miseria è la pre-comprensione. Tutto lo sviluppo successivo di questa filosofia della fallibilità consisterà nel colmare progressivamente il divario tra patetico e trascendentale, nel recuperare filosoficamente tutta la ricca sostanza che non passa nella riflessione trascendentale fondata sull’oggetto»<sup>47</sup>.

L’immaginazione trascendentale offre un modello di intermediazione tra filosofia riflessiva e ciò che va al di là di essa; un modello che va radicato in un terreno di pre-comprensione. L’immaginazione spinge dunque la riflessione ai suoi limiti, trascinandola fino a quella soglia in cui il concetto entra a contatto col mondo della vita e con la simbolica che lo esprime, conservandone l’indeterminatezza, l’opacità e allo stesso tempo la risorsa di senso, infinita.

È nella seconda parte di *Philosophie de la volonté II*, dal titolo la *Symbolique du mal*, che Ricoeur tenterà di portare al proprio limite la riflessione, in uno sforzo di graduale allargamento del proprio orizzonte: «questo limite non viene però raggiunto: vi è infatti nella pre-comprensione dell’uomo per mezzo di sé una ricchezza di senso a cui la riflessione non può giungere; questo sovrappiù di senso ci costringerà a tentare nel secondo volume un approccio del tutto diverso: non più attraverso la riflessione pura, ma attraverso l’esegesi dei simboli fondamentali nei quali l’uomo confessa la servitù del suo libero arbitrio<sup>48</sup>».

Si è visto come la filosofia della fallibilità, pur ammettendo il proprio radicamento in una dimensione prefilosofica, non possa che procedere alla sospensione epocale della retorica della miseria – in una

parola dell'originaria esperienza patica – verso una riflessione che si snoda lungo la via del concetto. Si tratta secondo Ricoeur di un percorso di «trasposizione», la cui prima tappa «insufficiente ma necessaria» è di tipo trascendentale <sup>49</sup>.

Il metodo trascendentale presenta alcuni notevoli vantaggi: innanzitutto, pur correndo il rischio di una *reductio* gnoseologica, esso offre un quadro dei vari aspetti dell'uomo, a partire da quello che la critica della conoscenza fa emergere. Secondariamente si deve al criticismo la definizione dei concetti-guida concernenti i diversi piani della riflessione filosofica come a esempio l'antropologia, sul cui terreno l'indagine ricoeuriana ora si muove. In terzo luogo l'analisi del potere di conoscere mette in luce una sproporzione, gnoseologica, fondamentale, su cui si erge tutto l'impianto del pensiero trascendentale: quanto la precomprensione rivelava come "miscuglio" e "miseria", all'interno della comprensione assume l'aspetto della "sintesi". La teoria trascendentale kantiana sull'immaginazione «è precisamente una riflessione sul "terzo termine", sull'"intermediario"» <sup>50</sup>. Essa costituirà la prima tappa, e la più importante, «sulla via della trasposizione dei miti del miscuglio e del patetico della miseria in filosofia della fallibilità» <sup>51</sup>.

Ma il vantaggio maggiore di una riflessione di stile trascendentale è che essa parte dall'oggetto, dalla cosa. Ed è a partire dalla cosa, e non dal soggetto o dall'io, che la riflessione individua e definisce la capacità di conoscere, che scopre la propria sproporzione, conoscitiva, percependo allo stesso tempo il potere della sintesi: «è per il fatto di partire dalla *cosa* che questa meditazione è riflessione, e che essa è trascendentale; una riflessione immediata sulla non coincidenza del sé con se stesso va subito perduta nel patetico e nessuna introspezione può dargli le apparenze del rigore. Ma la riflessione non è introspezione: la riflessione si volge all'oggetto, è riflessione *sull'oggetto*» <sup>52</sup>.

Il pensiero è trascendentale nella misura in cui fa emergere nell'oggetto ciò che nel soggetto rende possibile la sintesi; in una parola è a partire dall'immagine che è possibile parlare di immaginazione. La sintesi è coglibile solo in atto, e non come mera capacità, vuota e astratta, neutra e indeterminata.

Insieme alla sua forza la riflessione trascendentale rivela però la propria debolezza. Se da un lato spezza il patetico introducendo il problema della sproporzione e della sintesi nella dimensione filosofica, dall'altro lato la sintesi che essa rivela è soltanto intenzionale, «una sintesi proiettata al di fuori, nel mondo, nella struttura dell'oggettività che essa rende possibile» <sup>53</sup>.

Per recuperare la dimensione della coscienza di sé, accanto a quella della coscienza per sé, occorrerà compiere un ulteriore salto metodologico, rimandato ad altro momento della trattazione. Necessario ora, per giungere a una definizione in termini filosofici dell'umana fallibi-

lità, è l'ingresso nella dimensione intenzionale della coscienza. I passaggi possibili sono tre: la prospettiva finita, il verbo infinito e l'immaginazione pura, come sintesi di finitezza e infinità della coscienza.

La finitezza si identifica innanzi tutto con la prospettiva o punto di vista, caratterizzante la ricettività percettiva. Seguendo uno schema in larga parte mutuato da Husserl, Ricoeur sostiene che l'uomo si rapporta al mondo mediante il proprio corpo, il quale costituisce a un tempo l'apertura originaria e la limitatezza di tale relazione intenzionale. In effetti, se è vero che la modalità ricettiva della mediazione corporea fa sì che qualcosa mi appaia, è anche vero che ogni apparizione, proprio perché resa possibile dal corpo, è parziale.

La cosa è una nella misura in cui è l'oggetto intenzionale della percezione, che passa da un aspetto all'altro in un flusso di immagini. L'alterità dei profili percepiti dal corpo non basta però a rendere ragione della finitezza primaria legata al corpo. All'origine di ogni immagine, all'origine di ogni punto di vista, non vi è tanto un trovarsi qui ed ora relativo – ad altri luoghi e ad altri momenti – quanto un *hic et nunc* assoluto.

Ricoeur non utilizza il termine, di chiara matrice esistenziale, "situazionalità" e solo di rado "situazione", ma il "dove" la cosa è esperita può essere accostato al "ci" del Esserci, in una parola all'essere in situazione che definisce l'originaria finitezza dell'uomo. Si tratta di un chiaro esempio di come le diverse fonti d'ispirazione di questa prima importante fase dell'opera ricoeuriana si intreccino.

Il secondo passaggio della filosofia trascendentale della sproporzione è rappresentato dal verbo infinito. Il fatto stesso di dire la propria finitezza, di nominarla nel tentativo di comprenderla, è espressione della possibilità di superamento del finito. Ogni descrizione della finitezza è astratta se non dà conto della trasgressione implicita in ogni discorso sull'esistenza in quanto finita.

Ricoeur spiega la necessità di riportare finitezza astratta e infinità concreta, ricorrendo al concetto husserliano di "riempimento". Il caso-limite della significazione assurda mostra come l'intenzionalità che significa a vuoto possa andare oltre il riempimento percettivo attuale – cioè la possibilità di legare la significazione a una esperienza percettiva: «la trascendenza del *dire* si prova da sé, con il suo eccesso, in rapporto al suo riempimento»<sup>54</sup>.

Ciò che fa della coscienza una coscienza-per, originariamente aperta al mondo, è un'intenzionalità non semplice, bensì doppia: «da un lato intenzionalità significante a vuoto, potere di dire nell'assenza di "quello"; d'altra parte, intenzionalità colmata, accoglimento del ricevere e potere del vedere nella presenza di "quello"»<sup>55</sup>.

Ambivalenza dell'intenzionalità che non significa ambiguità: «per la sua impossibilità di essere colmata, la significazione assurda non fa che

rivelare, tuttavia, la proprietà che ha ogni significazione di eccedere ogni riempimento percettivo attuale: quando singifico, dico più di quel che vedo <sup>56</sup>». E questo sovrappiù, che negli anni Settanta andrà a definire l'iconicità di quella particolare modalità linguaggio che è la metafora, non è una fuga, un abbandono o una negazione del percepito.

Tra atto significativo riempito e atto significante non riempito vi è un rapporto di reciproca appartenenza: «l'atto di denominazione – l'albero – significando la costanza di un centro di apparizione della cosa, trascende tutte le apparizioni nello stesso momento in cui si verifica in questo gioco di corrispondenze, per cui un'apparenza ne indica un'altra; il verde con il tenero, il tenero con il fruscio ecc.; poiché il nome significa, io *posso dire* che un'apparizione significa tutte le altre. È il linguaggio, in quanto passa attraverso tutte le apparizioni sensibili delle cose, che fa sì che la percezione sia *significante*» <sup>57</sup>.

Allo stesso tempo però la presa di distanza – quella che diventerà poi la “distanziamento” – pur rendendo possibile la riflessione sul punto di vista in quanto tale, è radicata nel mondo, convertendo il qui assoluto in un luogo relativo. Superare il punto di vista non significa entrare in un altro spazio e in un altro tempo <sup>58</sup>.

Il passaggio dall'astrazione alla concretezza avviene dunque mediante l'eccedenza del linguaggio. Solo in tal modo Ricoeur può affermare che il simbolo è un sovrappiù di senso, e, riprendendo Kant, che il simbolo dà a pensare: esso rappresenta un'eccedenza che anziché voltare le spalle al sensibile, ne rivela il legame originario con la significazione.

La distanziamento ha pertanto una funzione metodologica, non metafisica, nel senso della distinzione tra realtà sensibile e realtà intelligibile, anche se va pur sempre inscritta nella trama esistenziale finita-infinita che caratterizza l'uomo; il pensiero è un'esperienza situata e allo stesso tempo situante.

Il “superamento”, o “trascendimento”, dunque, non è un atto di separazione ma di unione secondo la modalità fenomenologico-trascendentale della ricerca delle condizioni di possibilità. Se per un verso, seguendo Heidegger, occorre ricordare che il significato ultimo di *logos* è legare, per altro verso occorre rilevare che il legame è tra senso e *aisthesis*, senso e *pathos*; legame che va ricercato nei miti, nei simboli, nelle metafore, nel linguaggio dell'immagine.

L'intenzionalità nella sua ambivalenza mostra una dinamicità, un movimento interno di andata e ritorno, che meglio si chiarirà nelle opere successive a *Finitudine e colpa*. Quanto emerge sin da ora è che l'intenzionalità come apertura-a viene recuperata nella sua determinatezza soltanto in un gioco di rimandi in cui ne va e dell'oggetto e del soggetto. L'impossibilità di definire in modo univoco l'oggetto fa tutt'uno con l'impossibilità di definire univocamente il soggetto.

E sulla esigenza di verità e di libertà che anima il soggetto si ap-

punta il passaggio dalla nominazione al verbo. In questo primo importante tentativo di pensare il linguaggio come discorso – che porterà Ricoeur ad avvicinarsi sempre più a Benveniste e ad allontanarsi criticamente dagli strutturalisti –, il verbo coniuga le due dimensioni della verità, quella esistenziale – la dichiarazione d'essere – e quella relazionale – il riferimento al soggetto: «se la libertà del giudizio risiede nell'atto dell'affermazione, se il correlato intenzionale dell'affermazione è il verbo, se il verbo mira alla verità, libertà e verità formano la coppia *noesis-noema* costitutiva dell'affermazione umana»<sup>59</sup>.

Il *logos* inteso come discorso – discorso-frase come sarà anche ne *La metafora viva* – rivela la propria intenzionalità più che nel nome nel verbo, su cui il giudizio si fonda. Il verbo diviene qui l'“anima” della frase; in questo contesto la funzione del nome pare essere subordinata a quella del verbo o entrare nella sua orbita, nel senso di una dipendenza del detto dal dire, inteso come voler-dire. Ogni detto sulla cosa è espressione di un voler-dire che unisce intenzione di verità e intenzione di volontà.

Certo, non si deve perdere di vista la cornice più ampia entro cui queste riflessioni si vanno ad inserire; l'estrema sensibilità dimostrata da Ricoeur nei confronti di tematiche etiche è evidente sin dall'inizio delle sue ricerche. Va comunque notato che il rapporto tra nome e verbo si chiarirà successivamente a proposito della metafora: se per un verso la metafora non va più spiegata a partire dalla nominazione bensì dalla predicazione, per altro verso il verbo perde quella determinazione di unità linguistica e quel ruolo di “perno” che sembra avere ne *L'uomo fallibile*.

È nel solco della filosofia dell'immaginazione che meglio si articolerà l'identificazione di *logos* e discorso e si chiarirà la relazione tra *noesis* e *noema*.

Come si è visto, la riflessione trascendentale, condotta a partire dalla cosa, ha permesso di mettere allo scoperto la sproporzione tra «il verbo che dice l'essere e il vero, a rischio dell'errore, e lo sguardo inchiodato all'apparizione e alla prospettiva»<sup>60</sup>. In questo rapporto di sproporzione è possibile intravedere la dualità di intelletto e sensibilità, alla maniera kantiana, e la dualità di volontà e intelletto, in senso cartesiano.

Seguendo Kant, Ricoeur individua nell'immaginazione pura il terzo termine, intermedio, in grado di tenere uniti i due distinti della polarità. Ciò che meraviglia è che «questo termine non sia suscettibile di riflessione, come si rifletteva la sensibilità nella coscienza di prospettiva e come il verbo si rifletteva nella coscienza di significazione, poi nella coscienza di affermazione. La cosa sorprendente è che il terzo termine non è dato in se stesso, ma solo nella cosa»<sup>61</sup>.

La cosa è la sintesi realizzata di parola e punto di vista; tale sintesi

rende la cosa oggetto: «l'oggettività non è altro, difatti, che l'indivisibile unità di un apparire e di una dicibilità; la cosa si mostra e può essere detta. Un'apparizione che non potesse essere detta in alcun modo, che escludesse da sé ogni universo del discorso, che non si lasciasse anticipare in alcun "senso", sarebbe letteralmente l'apparenza fuggente che Platone paragona alle statue di Dedalo che nulla smuove. L'apparenza slegata è come nulla; inversamente, non lego se non ciò che si mostra. La parola è determinazione dell'apparenza»<sup>62</sup>.

E la cosa come unione di dire e di apparire rimanda all'uomo come punto di vista e come parola. Per Ricoeur si tratta di un punto decisivo: «l'oggettività dell'oggetto non è "nella" coscienza; essa, piuttosto, le sta di fronte, come ciò a cui si rapporta»<sup>63</sup>. Facendosi medio tra finito e infinito, l'uomo disegna la dimensione ontologica delle cose come sintesi di senso e presenza.

A tal punto Ricoeur si allontana da Kant facendo proprie alcune osservazioni heideggeriane contenute in *Kant e il problema della metafisica*<sup>64</sup>. La vera sintesi a priori non è quella che si enuncia nei principi della scienza: il demerito di Kant è quello di avere ridotto la portata della sua scoperta alle dimensioni limitate dell'epistemologia, mentre la riflessione trascendentale può andare ben al di là di una indagine scientifica. L'oggettività più che epistemologica è scientifica: in gioco vi è il modo di essere delle cose.

Heidegger avrebbe dunque ragione a esigere un rimando dall'ontico all'ontologico, dalla cosa, considerata come ente tra enti, alla sua costituzione ontologica. Avrebbe però torto nel ridurre il problema dell'oggettività a quello del lasciar-apparire. Si elimina così la tensione del problema eliminando il polo dell'intelletto a pro del polo dell'intuizione. La coincidenza di razionalità e intuitività, di pensare e vedere, nell'oggettività, viene a essere elusa: «conoscere l'ente non è soltanto lasciarlo apparire, ma anche determinarlo intellettualmente, ordinarlo, dirlo»<sup>65</sup>.

Per meglio comprendere il problema, Ricoeur ricorre all'immagine, già utilizzata in precedenza, di "apertura" – peraltro un'immagine-chiave dell'ermeneutica heideggeriana – offrendone un'elucidazione. Si era detto che la prospettiva è apertura sul mondo e a un tempo restrizione di tale apertura. Da un lato abbiamo il limite della ricettività percettiva, del punto di vista, dello sguardo; dall'altro il superamento del limite e l'accesso a uno spazio di dicibilità attraverso l'apparire della cosa, prima secondo un profilo poi secondo un altro: «prospettiva e superamento sono così i due poli di un'unica funzione di apertura. L'immagine dell'apertura alludeva già al "misto" dell'affezione sensibile e della determinazione intellettuale»<sup>66</sup>.

L'immagine dell'apertura – come anche Heidegger dice a proposito della radura (*Lichtung*)<sup>67</sup> – può essere accostata alla luce, nella misura



in cui è spazio di apparizione. Ma tale spazio che si viene a creare è, a detta di Ricoeur, anche spazio di intelligibilità.

Il ricorso all'immagine non è dunque un mero espediente: soltanto in modo indiretto, a partire dalle immagini e attraverso esse, è possibile scoprire cosa sia l'immaginazione: «ciò che ci interessa nella teoria dell'immaginazione trascendentale è che il terzo termine non ha un per sé: si esaurisce tutto nel far sì che vi sia una oggettività; di per sé la sintesi immaginativa è *oscura*»<sup>68</sup>.

Una intelligibilità propria di questo termine mediatore è dunque impossibile: può darsi un pensiero, una riflessione, una filosofia dell'immaginazione, ma non una teoria nel senso sistematico e ordinatore del termine. Allo stesso tempo però una filosofia dell'immagine che non parta da tale impossibilità, che non faccia di tale scacco la propria condizione, rischia di fare del simbolico, del mitico e della retorica una ontologia fantastica dell'essere e del nulla.

## II – *L'immaginazione tra finzione e realtà*

Ricoeur riprende le proprie riflessioni sull'immaginazione e sull'immagine nei primi anni Settanta, quando l'esigenza di percorrere la via lunga del linguaggio indiretto, che indirettamente dice il soggetto e il mondo, lo spinge a indagare la modalità strutturale della metafora, rivelandone le risorse di senso.

La ricerca di questo periodo si pone dunque in continuità con l'ermeneutica dei simboli di dieci anni addietro; il disegno più ampio entro il quale gli studi sulla metafora – e poi quelli sul racconto – si collocano è quello di una Poetica, cioè di una riflessione filosofica che vede nel linguaggio non concettuale, vale a dire simbolico, metaforico, narrativo, tipico della letteratura ma anche del linguaggio ordinario, la straordinaria capacità di parlare del soggetto e della realtà in molteplici modi, rivelandone le più diversificate modalità. Modalità che non si lasciano né sistematizzare né definire in modo univoco.

*La metafora viva e Tempo e racconto* possono essere situati «sulla linea di una filosofia dell'immaginazione che ha il suo punto di partenza ne *La simbolica del male*»<sup>69</sup>. *La metafora viva e Tempo e racconto* sono due libri gemelli nei quali «le vie dell'immaginazione creatrice o, se si preferisce, della schematizzazione, sono differenti: qui la produzione di una nuova pertinenza attributiva, di una attribuzione impertinente, là la produzione di intrecci che combinano in maniera originale intenzioni, cause e casi»<sup>70</sup>.

### 1 – *Iconicità e referenza*

*La metafora viva*, pubblicata per la prima volta nel 1975, raccoglie

gli interventi tenuti da Ricoeur nell'ambito di un seminario organizzato dall'Università di Toronto nel 1971. È nel sesto studio, intitolato *Il lavoro della somiglianza* che Ricoeur riprende il tema dell'immagine, qui legata al linguaggio metaforico <sup>71</sup>. La questione affrontata è quella dell'innovazione semantica, ovvero della creazione di una nuova pertinenza semantica messa in atto dalla metafora.

La funzione della somiglianza è essenziale nel processo dell'innovazione, a patto però di abbandonare alcuni luoghi comuni, il più insidioso dei quali pretenderebbe di vedere nella somiglianza un'associazione di immagini prodotte da impressioni sensoriali. Questo "meccanismo" dell'immagine non è in grado di spiegare la portata semantica della metafora. Per questo motivo Ricoeur riprende da Paul Henle il concetto di icona e la concezione della metafora in quanto linguaggio iconico <sup>72</sup>.

Il discorso figurato è un discorso che «conduce a pensare qualcosa considerando qualcosa di simile; è ciò che costituisce il modo iconico del significare. [...] Se c'è un elemento iconico nella metafora, è perfettamente chiaro che l'icona non viene mostrata, ma semplicemente descritta» <sup>73</sup>. Henle giunge ad affermare che nulla viene mostrato in immagini sensoriali, tutto accade nel linguaggio, al di là delle associazioni nella mente dello scrittore o del lettore.

Come il simbolo, anche la metafora ci fa pensare di più; ed è proprio allo schematismo kantiano e al concetto di sintesi che Ricoeur fa riferimento per meglio spiegare l'iconicità metaforica.

La metafora opera iconicamente quando designa, in modo indiretto, un'altra situazione simile: «è perché la rappresentazione iconica non è un'immagine che essa può puntare verso somiglianze inedite, sia di qualità che di struttura o di localizzazione, ed ancora, di situazione ed infine di sentimento: ogni volta, la cosa alla quale si guarda viene pensata come ciò che viene descritto dall'icona. La rappresentazione iconica racchiude quindi la possibilità di elaborare e di estendere la struttura parallela. Questa attitudine allo sviluppo distingue la metafora dagli altri tropi, i quali si esauriscono nella loro espressione immediata» <sup>74</sup>.

La metafora, ad esempio, è capace di estendere il nostro vocabolario, sia orientandoci nella nominazione di nuovi oggetti, sia offrendoci delle similitudini concrete per dei termini astratti. Ma l'estensione del vocabolario è forse l'effetto meno rilevante di questa attitudine allo sviluppo: «mediante la somiglianza possiamo affrontare situazioni del tutto nuove; se la metafora non aggiunge nulla alla descrizione del mondo essa, in compenso, incrementa i nostri modi di sentire; è la funzione poetica della metafora, essa si fonda ancora una volta sulla somiglianza, ma al livello dei sentimenti: simbolizzando una situazione per mezzo di un'altra, la metafora trasferisce nel cuore della situa-

zione simboleggiata i sentimenti legati alla situazione che simboleggia. In questo “transfert di sentimenti” la somiglianza tra sentimenti è indotta dalla somiglianza tra situazioni; nella funzione poetica la metafora estende il potere del doppio senso dal cognitivo all’affettivo»<sup>75</sup>.

“Pensare di più” non significa però secondo Ricoeur annullare la componente immaginativo-sensibile della metafora, operando una netta distinzione tra aspetto verbale e aspetto non-verbale della figura. Il lavoro del significato messo in atto dalla metafora passa anche attraverso la sensibilità, in tutto il suo peso materiale. E per recuperare i sensi in relazione al senso occorre di nuovo chiedersi cos’è l’immagine e quale funzione ha all’interno del linguaggio figurato.

La presa in considerazione del solo aspetto verbale dell’immaginazione non consente alla semantica di spiegare a sufficienza il momento sensibile della metafora, già definito da Aristotele nella *Rettorica* in termini di vivacità, di capacità di mettere davanti agli occhi<sup>76</sup>. Quanto occorre ricercare è il legame tra momento logico e momento sensibile: «ed è a questo legame che la metafora deve la concretezza che sembra appartenere a titolo privilegiato. Il timore dello psicologismo non deve quindi impedire di ricercare, nella forma trascendentale della critica kantiana, il punto di intersezione dello psicologico nel semantico, il luogo ove, all’interno del linguaggio, si articolano senso e sensibile»<sup>77</sup>.

A questo proposito le ricerche di Marcus Hester si rivelano particolarmente preziose. Hester è uno studioso del linguaggio poetico, di cui esalta l’aspetto sensibile, sensoriale, persino sensuale, di contro al carattere arbitrario e convenzionale di un uso non innovativo del linguaggio stesso<sup>78</sup>.

Ma proprio per questa presa di distanza dall’ordinario linguistico – nel suo senso deteriore: anestetico e meramente ripetitivo – il linguaggio poetico rischia di chiudersi in se stesso, recidendo ogni legame di referenza col mondo, ovvero con ciò di cui il linguaggio parla. La poesia vive di finzione, di virtualità, e la tensione che la anima è centripeta anziché centrifuga.

Questi tratti caratteristici del linguaggio poetico – «fusione del senso e dei sensi», «densità del linguaggio divenuto materiale», «virtualità dell’esperienza articolata da questo linguaggio non-referenziale» – sembrano configurare una nozione di icona sensibilmente differente da quella elaborata da Paul Henle: «come l’icona del culto bizantino, l’icona verbale consiste in questa fusione del senso e del sensibile; anch’essa assume l’aspetto di un oggetto solido, simile ad una scultura che diventa linguaggio una volta spogliata della sua funzione di referenza e ridotta al suo apparire opaco, essa presenta un’esperienza che le è interamente immanente»<sup>79</sup>.

Da questa rinnovata nozione di icona verbale Hester si muove per orientare la spiegazione della sensibilità della figura metaforica in di-

rezione dell'immaginario. A tal scopo si serve di un'originale concezione della lettura, estremamente convincente agli occhi di Ricoeur, il quale le conferirà un ruolo decisivo all'interno della dinamica della triplice *mimesis*. La lettura è raffrontata all'*epoché* husserliana che, sospendendo ogni posizione della realtà naturale, libera il diritto originale di tutti i *data*: la lettura è la sospensione di tutto il reale e una «apertura attiva al testo»<sup>80</sup>.

Questa concezione dell'atto di lettura consente una ripresa e una riformulazione dei tratti caratteristici del linguaggio poetico espressi precedentemente: innanzi tutto il linguaggio poetico non presenta la fusione del senso con il suono ma la fusione del senso con un flusso di immagini evocate o eccitate, ed è questa fusione che costituisce la vera "iconicità del senso" per la metafora: «il senso è di per sé iconico per questo suo potere di svilupparsi in immagini. Questa iconicità mostra perfettamente i due caratteri dell'atto di leggere: la sospensione e l'apertura; da un lato l'immagine è l'atto di neutralizzazione della realtà naturale, dall'altro, il dispiegarsi dell'immagine è qualche cosa che "accade" (*occurs*) e verso il quale il senso si apre indefinitamente, conferendo un terreno illimitato all'interpretazione»<sup>81</sup>.

Anche l'autoreferenzialità del linguaggio poetico può trovare in questo contesto una nuova spiegazione: anziché parlare di chiusura al mondo si dovrà riconoscere nel rifiuto della referenza immediata una forma di referenza, nei confronti del possibile, che soltanto l'iconico in quanto finzione permette. L'*epoché*, la sospensione propria dell'immaginario, nega all'icona qualsiasi referenza al reale empirico: «è l'immaginario, in forza del suo carattere di quasi-osservazione, che fonda il carattere di quasi-esperienza virtuale, in una parola di *illusione* che accompagna la lettura di un'opera poetica. [...] Bisogna quindi riservare alla metafora la possibilità di non limitarsi a sospendere la realtà naturale, ma aprendo il senso attraverso l'immaginario, essa lo apre anche attraverso una dimensione di realtà che non coincide con ciò che il linguaggio ordinario intende col nome di realtà naturale»<sup>82</sup>.

Non è però il carattere sospensivo della finzione né l'apertura di un mondo possibile attraverso il binomio scrittura-lettura a interessare qui Ricoeur, che riprenderà con maggiore attenzione questi temi in *Tempo e racconto*, in particolare a proposito dei momenti della configurazione e della rifigurazione della triplice *mimesis*.

Decisivo è l'accostamento operato da Hester, mediante l'introduzione dell'atto di lettura, di "quasi osservazione" e di "quasi-esperienza virtuale". In breve, l'immaginario scaturito dalla lettura consente una diversa spiegazione dell'immagine nei termini del "vedere-come". Solo in tal modo è possibile liberarsi di ogni residuo empiristico che – come ribadirà nelle lezioni del 1973-74 – impedisce di cogliere il legame tra senso e sensi: «il "vedere-come" è la relazione intuitiva che salda il

senso e l'immagine [...]. [Esso] è quindi costituito a metà da un processo del pensiero e a metà da un'esperienza»<sup>83</sup>.

L'emergere di questa saldatura tra verbale e non-verbale che il "vedere-come" garantisce non deve però essere letto solo in senso psicologico. Quanto va sottolineato è che l'immagine poetica non apre soltanto a un "nuovo essere del linguaggio", ma anche a un "aumento di coscienza", a una "crescita d'essere".

Nelle lezioni del 1973-74 presentate qui in traduzione italiana, Ricoeur si riallaccia al sesto studio di *La metafora viva*, cogliendo e ampliando alcuni spunti e mettendone di nuovi sul tavolo della discussione. Entrambi gli scritti sono caratterizzati da una forma didattica che fa della lettura critica dei testi la base di partenza del confronto tra interpretazioni possibili. Mentre però il primo presenta una maggiore consapevolezza e precisione nei riferimenti, oltre che per la lunghezza e la serratezza degli argomenti, il secondo appare più sintetico, più veloce nei riferimenti e più sciolto nell'esposizione.

Con ogni probabilità la *lectio brevis*, contenuta ma efficace nelle questioni proposte, doveva favorire il dibattito tra un pubblico selezionato. Ma a questa facilità di approccio fa da contraltare un impianto rigoroso e un obiettivo ben preciso. Se per un verso Ricoeur vuole di nuovo passare in rassegna gli autori con cui si era confrontato a proposito della questione dell'immaginazione – Kant, Husserl, Aristotele – optando per una modalità più "diretta", per altro verso l'interrogativo di fondo che attraversa le cinque lezioni riguarda il duplice rapporto tra immaginazione creatrice-pensiero e immaginazione creatrice-realtà, in sintesi la funzione dell'immaginazione allo snodo tra gnosologia e ontologia, nella piena consapevolezza che ogni atto immaginativo si radica e a un tempo si fa spazio in una situazione sensibilmente determinata. Questione, come vedremo, riaffrontata in *Tempo e racconto* nel quadro di definizione della triplice *mimesis*.

Già a partire dal ventaglio terminologico che ne definisce l'ambito semantico, l'immaginazione si rivela costituzionalmente ambivalente. Attirata da un lato dall'orbita della sensazione e dall'altro lato dall'orbita del concetto, l'immaginazione si trova di volta in volta a indicare una situazione di difetto in relazione alla presenza percettiva e a designare il pre-concettuale. Ma a prendere il sopravvento nel corso dei secoli è la funzione di inganno o di illusione: «alla fine è una filosofia della pienezza dell'essere a escludere che una funzione dell'assenza possa avere un carattere originario»<sup>84</sup>.

La grande svolta nella storia della filosofia dell'immaginazione avviene con Kant: essa non è più intermedia bensì mediatrice tra due facoltà. Kant mette in luce il potere di sintesi dell'immaginazione produttiva riducendo però la funzione a un gioco di facoltà che ha la pro-

pria sede nel soggetto; occorre dunque ammettere che la scoperta avviene a un duplice prezzo: la soggettivizzazione dell'immaginazione e la sua restrizione all'ambito gnoseologico. Ma a Kant va comunque riconosciuto un secondo merito: come già Ricoeur riconosceva in *L'uomo fallibile*, per capire cos'è l'immaginazione, di per sé oscura, occorre rivolgersi all'immagine, alla sintesi in atto.

È alla fenomenologia di Husserl – e solo in parte a quella di Sartre – che dobbiamo una seconda decisiva svolta: il riconoscimento dell'immagine in quanto oggetto intenzionale permette di far passare l'analisi dal polo dell'illusione (del “come-se-presente”) a quello dell'assenza, cioè dell'esistenza neutralizzata. Se da un lato è legittimo chiedersi se il ritorno a un'immaginazione riproduttrice non costituisca un passo indietro, dall'altro lato l'accostamento di *epoché* e immaginazione permette di recuperare, a un livello metodologico, la produttività dell'immaginazione. E ci pare questo uno degli spunti più interessanti dato da Ricoeur nel corso delle cinque lezioni.

Secondo il filosofo francese «Husserl giunge alla padronanza del tema quando non si limita più a descrivere l'immaginazione tra i modi di dati, ma come l'anima del suo gesto filosofico. Non più la filosofia dell'immaginazione – ma l'immaginazione come filosofia»<sup>85</sup>. È l'atto di neutralità a rendere possibile la filosofia. La distanziamento nei confronti della vita apre la dimensione del possibile: l'immagine non sminuisce la realtà, ma la potenza, liberandone risorse di senso.

Nell'ultima lezione, che presenta evidenti analogie col sesto capitolo di *La metafora viva*, Ricoeur recupera, attraverso Aristotele, la componente non-verbale della metafora che fa appello all'esperienza sensibile; come suggerisce Fontanier, la metafora in quanto figura è come un corpo e in quanto tale è spaziale e spazializzante. Che il linguaggio sia caratterizzato in senso spaziale e che esista una relazione stretta tra immagine e spazialità è indubbiamente uno spunto originale di queste lezioni, soltanto parzialmente colto e approfondito nelle opere successive.

Inoltre, l'“evidenza” metaforica, la sua capacità di vedere e di far vedere è definita, ancora seguendo Aristotele, in quanto capacità di presentare le cose come in atto, ovvero come se stessero accadendo davanti a noi. Il riferimento alla concezione aristotelica di tragedia proietta queste riflessioni già verso l'elaborazione del concetto di *mimesis*, cui è in buona parte dedicato *Tempo e racconto*.

Ma quanto va messo in evidenza della quinta lezione è lo sforzo di mostrare come il linguaggio, e in particolare quello metaforico, sia il luogo in cui l'immagine si realizza compiutamente e in quanto riproduttrice, nel suo aspetto sensibile, e produttrice, nel suo aspetto semantico. La metafora è innovazione di senso e allo stesso tempo sensibilità evocata e provocata; queste due componenti si attuano nell'immagine metaforica ovvero nella sua determinata iconicità.

Ricoeur sottolinea il merito di Kant, del primato dell'immagine sull'immaginazione, e allo stesso tempo quello di Husserl, dell'apertura delle risorse del senso che solo la finzione nel suo essere distanziante consente di raggiungere.

L'immagine linguistica diviene così il modo privilegiato di ridescrivere la realtà, di «liberare una potenza ontologica, un potere di dire l'essere», di aprire nuovi modi di abitare il mondo mediante la sospensione operata dalla finzione <sup>86</sup>.

## 2 – *Figurazione e mimesis*

Nel 1976, a pochi anni di distanza dal suo corso al Centro di Ricerche Fenomenologiche di Parigi, Ricoeur pubblica un articolo dal titolo *L'imagination dans le discours et dans l'action*, che andrà a far parte di *Du texte à l'action. Essays d'herméneutique II*, uscito nel 1986 <sup>87</sup>.

In questo saggio l'immaginazione, «all'incontro di teorico e pratico», è definita come «forza euristica», capace di aprire e di dispiegare nuove dimensioni della realtà, ovvero una referenza di secondo grado. L'incremento iconico di cui Ricoeur già aveva parlato ne *La metafora viva* e nelle sue lezioni parigine, viene presentato come il principio secondo il quale la finzione esce da se stessa, e il discorso si proietta *ad extra*, nel mondo della prassi.

La modalità linguistica che meglio esprime questo passaggio dal testo all'azione è il racconto. Il racconto, ordinario o letterario che sia, come il *mythos* tragico imita l'azione, non nel senso che ne offre una copia impallidita, ma nel senso che la ridescrive. L'immaginazione si trova così a svolgere di nuovo un ruolo di mediazione, dal teorico al pratico, dalla sfera intellettuale a quella volitiva.

In tal modo Ricoeur sembra riavvicinarsi a quell'ambito della riflessione da cui era partito attraverso la presa in considerazione dell'attività narrativa. La filosofia dell'immaginazione si arricchisce di un nuovo aspetto, che sembra però non riuscire a legare completamente con gli altri. Il quadro di insieme è ancora disarticolato. Soprattutto l'analisi del linguaggio metaforico e della sua doppia referenzialità avevano sbilanciato l'attenzione sul mondo, sulle cose, in una parola sull'oggetto, lasciando in ombra il soggetto, che pure gioca un ruolo attivo, nella dinamica della ridescrizione.

La ridescrizione del mondo è anche ridescrizione del sé; la scoperta di nuove dimensioni del mondo è anche la scoperta di nuove dimensioni del sé: la doppia progettazione che ne deriva è ciò che caratterizza l'uomo nella sua essenza.

Queste due nuove “urgenze” in seno alla ricerca, il legame tra linguaggio e prassi e la progettazione del sé, spingeranno Ricoeur a modificare sostanzialmente il percorso, introducendo una dettagliata analisi del processo mimetico in cui un ruolo determinante sarà giocato

dal lettore, e, in un secondo tempo, una meditazione su quella forma particolare di autoprogettazione che è l'identità narrativa, tutta proiettata al mondo dell'azione. Ritroviamo qui, anche se sotto diverse sembianze, l'istanza esistenziale e quella fenomenologica, di nuovo unite dall'immaginazione.

Come già si è notato, esiste una stretta parentela tra *Tempo e racconto* e *La metafora viva*: le due opere hanno in comune la convinzione che il linguaggio verta sempre su qualcosa, su ciò che esiste: «in tal senso la metafora e il racconto mi sembrano entrambi forme parallele di un uso del linguaggio in cui, da una parte, lo scarto tra i segni e le cose è portato nei pressi del suo punto di rottura e in cui, dall'altra, lo sforzo di riparare questa breccia è portato all'estremo grazie a un servizio sempre più intenso e sempre più dissimulato reso alla realtà»<sup>88</sup>.

Ma la testualizzazione dell'esperienza, tematizzata da Ricoeur negli anni Ottanta, consente un'indagine più approfondita della dinamica dell'innovazione. La "veemenza ontologica" caratterizzante la metafora non è più soltanto compresa come tensione-verso, come un andare verso le cose o come una apertura del linguaggio al mondo: l'apertura segue un movimento scandito da fasi, da tappe ben distinte.

La *mimesis*, o imitazione creatrice, è chiaramente segnata dalla dinamica dell'appartenenza e della distanziamento. Nel primo momento della *mimesis*, la "pre-figurazione", vi è un prevalere dell'appartenenza, di una vicinanza che implica il rischio dell'aderenza, dell'identificazione ingenua: la continuità assoluta di soggetto e mondo rischia di portare al nulla da dire. Indicibile può essere il troppo lontano così come il troppo vicino, che ci sta sotto il naso e non davanti agli occhi. A questa prima fase appartiene il discorso ordinario, che rimane a un livello di ingenuo realismo.

Il secondo momento della *mimesis*, designato col termine "con-figurazione", implica l'aprirsi di uno scarto, di uno iato, di una distanza. È la scoperta dello spazio di gioco della possibilità. Nell'appartenenza di primo livello il reale così è e così sembra rimanere: l'eterno ritorno dell'uguale. In questa fase, in cui prevale la distanziamento, si fa strada la consapevolezza che il reale potrebbe anche essere diverso; le cose che vediamo e tocchiamo, le persone con cui parliamo, noi stessi. A questa modalità dell'appropriazione è da ricondurre l'esperienza di estraneità, di erranza, di estromissione.

L'immaginazione – per Ricoeur immaginazione creatrice, a metà strada tra immaginazione riproduttrice e immaginazione produttrice – ha il suo massimo momento di dispiegamento nella configurazione. Essa costituisce la fase centrale del movimento dell'imitazione creatrice. La configurazione è una composizione regolata portatrice di innovazione semantica. La produzione di senso che Ricoeur aveva indivi-



duato nella metafora, analizzata non tanto a livello di parola quanto a livello di discorso-frase, viene ora inserita all'interno di un quadro più vasto e più articolato di discorso-testo.

Se il rischio della *mimesis* di primo livello è quello della pura e semplice aderenza, o coincidenza, il rischio della *mimesis* di secondo livello è quello del non ritrovamento delle cose e del sé: l'esperienza della perdita. La distanza diviene talmente ampia da rischiare la rottura del legame, con la conseguenza dell'autoreferenzialità. Il linguaggio può aver luogo ma a prezzo di uno scarto incolmabile tra parola e cosa. A essere negata, a risultare impossibile, può essere ancora una volta la dicibilità del reale.

Ma la distanziamento è un atto necessario: essa rende possibile il pensiero. È dalla presa di distanza e dal manifestarsi, cioè dalla visibilità del possibile nelle pieghe del reale, che si origina il linguaggio quale articolazione del senso. Il pensiero è sempre pensiero di qualcosa così come il linguaggio è sempre linguaggio di qualcosa.

Il paradosso è che il pensiero e il linguaggio sorgono quando viene allo scoperto l'opacità del "non": il non-coincidente, il non-aderente. Una differenza che non è rottura, che non è frattura, anche se può diventare. L'opacità è a rischio di oscurità. Essa racchiude, nel senso del tenere insieme, visibile e non visibile. La nuova visione messa in gioco dalla distanziamento apre dunque alla dinamica di visibile e invisibile.

Il terzo e ultimo momento della *mimesis*, in cui assistiamo a un ritorno dell'appartenenza, è quello della "rifi gurazione". In questa fase è evidente l'esigenza di una ricaduta sul mondo, di un effetto di ritorno o se vogliamo di un *détour* che riporti il pensiero filosofico nell'orizzonte della *Lebenswelt*. Decisivo è il ruolo assegnato alla lettura nella transizione dalla configurazione strutturale alla rifi gurazione mimetica: «nell'atto di lettura si incrociano il mondo del testo e quello del lettore. Il mondo del testo è un mondo immaginario, ma esso assume l'inusuale statuto del trascendente nell'immanenza. Il mondo del lettore è reale, ma esposto alla potenza rimodellante derivante dalla sfera del linguaggio»<sup>89</sup>.

A operare la mediazione tra la prospettiva di verità dal discorso e la sua effettuazione al di fuori del testo è dunque la lettura: «la rifi gurazione mi sembrava costituire una attiva ri-organizzazione del nostro essere-al-mondo condotta dal lettore, esso stesso invitato dal testo, secondo l'esortazione di Proust, che amo tanto citare, a diventare lettori di se stessi»<sup>90</sup>.

Lettura come ri-lettura, del mondo e di se stessi: «sotto l'influenza della concezione postheideggeriana della verità, della sua critica radicale della verità-corrispondenza e della sua difesa della verità-manifestazione, sono pervenuto a dire che gli enunciati metaforici e narrativi, presi in carico dalla lettura, mirano a ri-figurare il reale, nel duplice

senso di *scoprire* dimensioni nascoste dell'esperienza umana e di *trasformare* la nostra visione del mondo»<sup>91</sup>.

Nel momento della rifigurazione il progetto viene attuato: in tal modo viene a compiersi la manifestazione stessa, che a livello di progettazione, dunque di configurazione, pare essere soltanto promessa. Il testo come promessa di manifestazione, come progettazione, ma non realizzazione dell'aperto. Nella fase attuativa-manifestativa il soggetto trova l'opportunità di dispiegare le sue possibilità più proprie. E in quanto dispiegamento di possibilità, del mondo e di sé, ha luogo l'abitare come modalità più alta dell'ermeneutica nella sua dinamica di distanziamento e appartenenza.

<sup>1</sup> F. D'Agostini, *Ontologia ermeneutica e ontologie analitiche*, "Teoria", xxii (2002), n. 1, p. 43.

<sup>2</sup> J. Greisch in *Paul Ricoeur. L'itinérance du sens*, Grenoble, Million, 2001, sostiene che in tutti i suoi scritti Ricoeur ha tentato di portare alla luce le implicazioni contenute nella teoria dell'immaginazione trascendentale di Kant. Sull'importanza della questione dell'immaginazione nel pensiero di Ricoeur cfr. Michel Philibert, *Philosophical Imagination: Paul Ricoeur as the Singer of Ruins*, in Lewis Edwin Hahn (ed.), *The Philosophy of Paul Ricoeur*, Chicago and La Salle, Illinois, Open Court, 1995, pp. 127-37. Patrick L. Bourgeois, Frank Schallow, *Traces of Understanding: a Profile of Heidegger's and Ricoeur's Hermeneutics*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990, p. 44 e ss.

<sup>3</sup> P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté I, Du Volontaire et de l'involontaire*, Paris, Aubier, 1950; trad. it. di M. Bonato, *Filosofia della volontà I, Il volontario e l'involontario*, Genova, Marietti, 1990. Id., *Philosophie de la volonté II*, tomo 1 *L'homme faillible*, tomo 2, *La symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1960; trad. it. di M. Girardet, *Finitudine e colpa*, Bologna, Il Mulino, 1970.

<sup>4</sup> A questo proposito vedi di X. Tilliette, *Réflexion et symbole. L'entreprise philosophique de Paul Ricoeur*, "Archives de Philosophie", in part. pp. 574-77. Vedi anche di D. Jervolino *Il Cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, Napoli, Procaccini, 1984, in part. p. 26 e ss. (nuova ed. Genova, Marietti, 1993, p. 11 e ss.); cfr. in part. il capitolo "Fenomenologia ermeneutica", pp. 121-40 (nuova ed. pp. 97-113).

<sup>5</sup> P. Ricoeur, *La critique et la conviction*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, trad. it. di D. Iannotta, Milano, Jaca Book, 1997.

<sup>6</sup> P. Ricoeur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Illinois, Chicago and LaSalle, Open Court, 1995, trad. it. di D. Iannotta, Milano, Jaca Book 1998.

<sup>7</sup> P. Ricoeur, *La critique et la conviction*, trad. cit., p. 41.

<sup>8</sup> Paul Ricoeur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, trad. cit., p. 28.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 32-33.

<sup>10</sup> Pubblicato per la prima volta su "Esprit", 1953, n. 21, pp. 821-39. Ora in *A l'école de la Phénoménologie*, Paris, Vrin, 1987, pp. 141-59.

<sup>11</sup> Cfr. P. Ricoeur, *Husserl (1859-1938)*, pubblicato per la prima volta come appendice a E. Bréhier, *Histoire de la philosophie allemande*, Paris, Vrin, 1967 (2ª ed.), pp. 183-96. Ora in *A l'école de la Phénoménologie*, cit., pp. 8-20. Sul rapporto tra ermeneutica e fenomenologia cfr. P. Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, trad. it. di G. Grampa, *Dal testo all'azione*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 37-70.

<sup>12</sup> P. Ricoeur, *Sur la Phénoménologie*, cit., p. 156.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>14</sup> P. Ricoeur, *Husserl*, cit., pp. 10-11.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>16</sup> Cfr. in part. di M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964; trad. it. a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1993, p. 31 e ss.

- <sup>17</sup> Cfr. in part. di M. Henry, *L'essence de la manifestation*, Paris, PUF, 1963, p. 573 e ss.
- <sup>18</sup> Cfr. in part. di H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Éditions Comp'Act, 1993, p. 310 e ss.
- <sup>19</sup> P. Ricoeur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, trad. cit., p. 33.
- <sup>20</sup> *Ibidem*.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, p. 34.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, p. 36.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 41.
- <sup>25</sup> *Ibidem*.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, p. 72.
- <sup>27</sup> Si può forse obiettare che la trasparenza è un lasciar-vedere-attraverso, che implica comunque un *medium*: la visione immediata criticata da Ricoeur è tale proprio perché non presuppone alcun *medium*.
- <sup>28</sup> Cfr. P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, trad. cit., pp. 97-114.
- <sup>29</sup> Cfr. la premessa di P. Ricoeur a *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité*, trad. cit., pp. 55-65.
- <sup>30</sup> *Ibidem*, p. 56.
- <sup>31</sup> *Ibidem*.
- <sup>32</sup> *Ibidem*, p. 57.
- <sup>33</sup> *Ibidem*.
- <sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 57-58.
- <sup>35</sup> *Ibidem*, p. 58.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, p. 59.
- <sup>37</sup> *Ibidem*, p. 70.
- <sup>38</sup> *Ibidem*, p. 71.
- <sup>39</sup> *Ibidem*.
- <sup>40</sup> *Ibidem*, p. 72.
- <sup>41</sup> *Ibidem*, p. 73.
- <sup>42</sup> *Ibidem*.
- <sup>43</sup> *Ibidem*, p. 75.
- <sup>44</sup> *Ibidem*, p. 80.
- <sup>45</sup> *Ibidem*, p. 78.
- <sup>46</sup> *Ibidem*, pp. 78-79.
- <sup>47</sup> *Ibidem*, p. 74.
- <sup>48</sup> *Ibidem*, p. 75.
- <sup>49</sup> *Ibidem*, p. 87 e ss.
- <sup>50</sup> *Ibidem*, p. 88.
- <sup>51</sup> *Ibidem*.
- <sup>52</sup> *Ibidem*.
- <sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 88-89.
- <sup>54</sup> *Ibidem*, p. 100.
- <sup>55</sup> *Ibidem*.
- <sup>56</sup> *Ibidem*.
- <sup>57</sup> *Ibidem*, p. 101.
- <sup>58</sup> La concezione ricoeuriana di "distanziamento" è assai diversa da quella gadameriana.
- Cfr. P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, trad. cit., pp. 91-99.
- <sup>59</sup> *Ibidem*, p. 110.
- <sup>60</sup> *Ibidem*.
- <sup>61</sup> *Ibidem*, p. 111.
- <sup>62</sup> *Ibidem*.
- <sup>63</sup> *Ibidem*.
- <sup>64</sup> M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), GA III, 1991; trad. it. di M. E. Reina, *Kant e il problema della metafisica*, Milano, Silva, 1962; poi a cura di V. Verra, Roma-Bari, Laterza, 1981.
- <sup>65</sup> P. Ricoeur, *Finitude et culpabilité*, trad. cit., p. 118.
- <sup>66</sup> *Ibidem*, p. 114.
- <sup>67</sup> Cfr. in part. di M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens* (1962-1964), GA XIV (in prep.), trad. it., di E. Mazzarella, *Tempo ed essere*, Napoli, Guida, 1980, p. 118 e ss.

- <sup>68</sup> P. Ricoeur, *Finitude et culpabilité*, trad. cit., p. 115.
- <sup>69</sup> P. Ricoeur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, trad. cit., p. 85.
- <sup>70</sup> *Ibidem*, p. 85. Cfr. P. Ricoeur, *Temps et Récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, trad. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, p. 7.
- <sup>71</sup> P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, trad. it. di G. Grampa, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981, pp. 229-84.
- <sup>72</sup> P. Henle, *Metaphor*, in Aa. Vv., *Language, Thought and Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958.
- <sup>73</sup> *Ibidem*, p. 177.
- <sup>74</sup> P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, trad. cit., p. 250.
- <sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 250-52. Ricoeur riprenderà in parte la teoria emozionale della metafora in *L'esperienza estetica*, ultimo capitolo di *La critique et la conviction*, trad. cit., pp. 239-57, per tentare di spiegare la specificità dell'arte.
- <sup>76</sup> Cfr. v e ultima lezione di *Dal linguaggio all'immagine*.
- <sup>77</sup> P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, trad. cit., p. 275.
- <sup>78</sup> M. B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, The Hague, Mouton, 1967.
- <sup>79</sup> P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, trad. cit., p. 277.
- <sup>80</sup> M. B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, cit., p. 131.
- <sup>81</sup> P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, trad. cit., p. 278.
- <sup>82</sup> *Ibidem*, p. 279.
- <sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 280-81.
- <sup>84</sup> Cfr. *infra* la lezione II.
- <sup>85</sup> Cfr. *infra* la lezione IV.
- <sup>86</sup> Cfr. *infra* la lezione V.
- <sup>87</sup> P. Ricoeur, *L'imagination dans le discours et dans l'action*, in Aa. Vv., *Savoir, Faire, Espérer. Les limites de la raison*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1976, pp. 207-28. Id., *Du texte à l'action. Essays d'herméneutique II*, cit. Cfr. Id., *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling*, in "Critical Inquiry", v (1978), pp. 143-59. Segnaliamo anche il breve scritto *Imagination et métaphore*, pubblicato da Ricoeur in "Psychologie Médicale", 1982, pp. 1883-87.
- <sup>88</sup> P. Ricoeur, *Mimesis, Référence et refiguration dans Temps et récit*, "Études phénoménologiques", 6 (1990), n. 11, pp. 29-40, trad. it. di G. Losito, *Mimesis, referenza e rfigurazione in Tempo e racconto*, in P. Ricoeur, *Filosofia e linguaggio*, a cura di D. Jervolino, Milano, Guerini, 1994, p. 189.
- <sup>89</sup> *Ibidem*, p. 196.
- <sup>90</sup> P. Ricoeur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, trad. cit., p. 89.
- <sup>91</sup> *Ibidem*.

*Cinque lezioni*  
*Dal linguaggio all'immagine*

di Paul Ricoeur

I – *Le direzioni della ricerca filosofica sull'immaginazione*  
(20 dicembre 1973)\*

Una ricerca sull'immaginazione non può che iniziare con un bilancio delle difficoltà, perfino delle aporie, che la gravano. Gli ostacoli devono essere notevoli, se si considera l'eclissi quasi totale del problema nella filosofia contemporanea e, fino a tempi recenti, in psicologia... Il soggetto ha una cattiva reputazione in filosofia, principalmente a causa di un uso improprio, o persino di un abuso, in sede di teoria della conoscenza, dove l'immagine ha fornito a tutta la tradizione empirista la soluzione apparente del problema del concetto.

Da Cartesio a Kant, Frege e Husserl, la lotta contro lo psicologismo è, essenzialmente, una lotta contro l'immagine nella sua pretesa gnoseologica. In psicologia, d'altro canto, l'immagine subisce un'eclissi molto simile, nella misura in cui è stata trattata come entità mentale, quindi come un non-osservabile (si vedrà però lo straordinario riemergere del problema nella psicologia americana, ma su tutt'altra base, quella della "assunzione muta di ruolo"). Abusiva per i filosofi, non assegnabile per gli psicologi, tale è l'immagine.

1 – *Unità o diversità della problematica*

La questione è di sapere se il problema presenta un'unità fenomenologica; possono già preoccuparci le variazioni del glossario, non soltanto da una lingua all'altra, ma nella stessa lingua: il greco ha *eikôn* e *phantasia*; il tedesco *Phantasie*, *Bild*, *Einbildungskraft*, senza contare *Vorstellung*, *Darstellung*, *Repräsentation*, ecc.; l'inglese presenta *fancy*, *fantasy*, *imagination*, *imagery*, *imaging* e *imagining*. Il francese ha, certamente, il *fantasme* e l'*image*, ma soprattutto un fiorire di aggettivi più o meno sostantivati: l'*imaginaire* (Sartre) e più recentemente l'*imaginal* (Henri Corbin e Gilbert Durand) <sup>1</sup>. Se il vocabolario trabocca, è forse perché questo campo semantico male ordinato copre una diversità essa stessa non coordinabile di fenomeni. È la posizione radicale di Gilbert Ryle in *The Concept of Mind* <sup>2</sup>.

All'interno della filosofia greca già Aristotele tenta di circoscrivere, nel *Trattato sull'anima* una problematica della *phantasia*, meno arbo-

rescente di quella dell'*eikôn* e della *mimesis*, che copre tutto l'ambito delle copie, delle imitazioni e delle somiglianze<sup>3</sup>. E pertanto il campo semantico della *phantasia* rimane di una polisemia preoccupante. La stessa parola designa almeno quattro tipologie: le evocazioni più o meno arbitrarie di cose assenti (sarà l'immaginario di Sartre), senza credenza alla realtà della cosa evocata; i dipinti e i quadri, che hanno un'esistenza fisica, ma valgono per delle cose assenti che essi permettono di evocare; le finzioni, cioè le evocazioni di cose non soltanto assenti ma inesistenti (questa terza classe costituisce essa stessa un ventaglio molto largo, dalle finzioni letterarie, come il *mythos* della tragedia, fino alle immagini del sonno, i sogni e le visioni notturne dove il carattere di assenza è colmato da un fattore di credenza); infine le allucinazioni e tutte le false percezioni, cioè gli inganni del giudizio di percezione (Aristotele non ha dimenticato il *Teeteto* e l'apologo della piccionaia, dove la mano prende un colombaccio per una colomba: ingannarsi è esattamente prendere una cosa per l'altra)<sup>4</sup>.

Fino a Kant la filosofia sarà alle prese con questo paradosso di un *continuum* di esempi le cui due estremità presentano dei caratteri esattamente opposti, dalla coscienza di assenza all'errata credenza. Da qui il problema: vi è un'entità, un tipo mentale tale da comportare precisamente la doppia potenza di essere riconosciuto come *nulla* di percezione e come *quasi*-percezione? O piuttosto occorre consentire allo smembramento di un ambito artificialmente unificato da un equivoco verbale?

## 2 – *L'immagine come intermedio*

A partire da Aristotele, la filosofia tenta di dominare questa diversità fenomenologica, identificandola non attraverso il suo contenuto ma attraverso il suo ruolo; così Aristotele pone l'immaginazione su una scala di funzioni dove essa occupa la posizione *intermedia*. Questa messa in posizione, o in situazione, ha il vantaggio di attirare l'attenzione sul carattere "misto" che viene collegato alle operazioni dell'immaginazione.

L'inconveniente è però notevole. In primo luogo l'immaginazione è individuata in rapporto a due poli forti: la sensazione e il concetto. Da un lato, l'immaginazione appartiene all'orbita della sensazione e si definisce in rapporto a essa come l'assenza in rapporto alla presenza, o l'impressione debole in rapporto all'impressione forte, o come il quasi- o lo pseudo- in rapporto all'autentico o al vero. Dall'altro lato, l'immaginazione è attirata nell'orbita del pensiero concettuale, al quale essa si oppone in quanto pre-concettuale, rappresentativa o figurativa.

Ma che venga paragonata alla sensazione o al concetto, essa è ogni volta paragonata a una potenza non fallace; mentre la sensazione e il

pensiero sono veri in sé, l'immaginazione, in quanto punto di volta dell'intera gerarchia delle facoltà, ne è anche il punto debole: per essenza può essere vera o falsa; essa è costituzionalmente ambigua. Così misurata col metro della verità-adequazione, l'immaginazione è strutturalmente in difetto di verità.

Sulla fenomenologia dell'immagine, il contraccolpo di questa doppia approssimazione, per mezzo della sensazione e per mezzo del concetto, è il seguente: nel ventaglio dei contraddittori tratti distintivi, è la funzione di inganno e di illusione a essere privilegiata. L'immaginazione è essenzialmente potenza fallace. Potenza, vale a dire meno una facoltà che un livello di esistenza, che un genere di vita, che un regime completo, il quale deve essere interpretato, con Pascal, come l'espressione delle "grandezze corporee", opposte alle "grandezze spirituali" e alle "grandezze di carità" <sup>5</sup>.

L'immaginazione non costituisce più il potere liberante della finzione, ma il potere alienante del far-credere. Come la Sofistica per Platone, l'immaginazione è per eccellenza la categoria dello pseudo-. Per ragioni molto diverse, Spinoza conferisce un privilegio simile all'illusione, a spese della finzione; immaginare le cose è averle davanti allo spirito «come se esse fossero realmente presenti» <sup>6</sup>; tutta la dimostrazione dell'*Etica* consiste nel far derivare l'immagine dall'affezione materialmente prodotta sul corpo per mezzo di cose esterne.

Il carattere intenzionale dell'immagine è così spiegato in termini di causalità fisica trasferita all'anima in virtù del parallelismo. È per una sorta di inerzia che l'idea sopravvive all'azione delle cose sul corpo e che la credenza nell'esistenza della cosa sussiste tanto a lungo, finché un'altra presenza non l'ha esclusa. Alla fine è una filosofia della pienezza dell'essere a escludere che una funzione dell'assenza possa avere un carattere originario.

### 3 – Immaginazione riproduttiva e immaginazione produttiva

La grande svolta nella filosofia dell'immaginazione avviene con Kant. L'immaginazione non è più soltanto individuata come uno stadio intermedio compreso tra due funzioni definite per se stesse: la sensazione e l'intellezione; non è più soltanto un misto, ma una mediazione. Questo cambiamento di fronte è stato reso possibile dall'emergere di una problematica completamente nuova, quella della *sintesi*. Allo stesso tempo il problema dell'immaginazione acquista la precedenza rispetto a quello dell'immagine: fare la sintesi dell'oggetto è tutt'altra cosa che rappresentarsi una cosa assente; l'immaginazione figura ancora su una scala gerarchica, ma come uno stadio sintetico tra la semplice apprensione e il riconoscimento.



Una lezione intera sarà dedicata alla conquista kantiana della differenza tra immaginazione produttiva e immaginazione riproduttiva <sup>7</sup>. Ci si interrogherà sul significato dello spostamento, operato dalla *Critica della Capacità di Giudizio*, dal problema gnoseologico ed epistemologico al problema estetico del giudizio di gusto e del genio. Si mostrerà a quale prezzo si è giunti a queste immense conquiste: al prezzo di una totale soggettivizzazione del problema dell'immaginazione, posto ormai sotto l'impero dell'“io penso” e del suo potere sintetico e, alla fine, nell'orbita della genialità. Allo stesso modo si dedicherà un seminario intero alla ripresa hegeliana del problema, ereditato da Kant, del rapporto tra rappresentazione e concetto <sup>8</sup>.

#### 4 – L'immaginario e l'assenza

La fenomenologia dell'immagine ha inizio con Husserl e con Sartre mediante il riconoscimento della sua specificità in quanto oggetto *intenzionale*. La questione è: che cosa ha di mira l'immaginario in quanto tale? L'immaginario diviene il correlato noematico di un atto noetico originale. In tal modo la fenomenologia sottrae il problema al confronto indefinito tra rappresentazione e concetto. Il diritto proprio del *Bild* è così riconosciuto in quanto modo specifico di essere dato dell'oggetto. L'asse dell'analisi passa attraverso la considerazione dell'*ir-reale* in quanto tale.

Nel ventaglio di possibilità aperte al paragrafo (1), a essere ora sottolineate è il polo opposto a quello dell'illusione (del “come-se-presente”): il polo dell'*assenza*, cioè dell'esistenza neutralizzata. Lungi dall'accordare il primato al far-credere, esso esige una spiegazione a parte e supplementare, come per esempio in Sartre, mediante l'investimento magico della credenza, e alla fin fine per mezzo della cattiva fede.

Ci si può tuttavia chiedere se il problema dell'immaginario è così assunto in tutta la sua ampiezza. In rapporto alla conquista kantiana dell'immaginazione produttrice, la descrizione husserliana e la teoria sartriana segnano un arretramento: la preoccupazione del problema dell'assenza conduce a privilegiare e a prendere di nuovo a esempio paradigmatico l'immagine mentale di una cosa assente, cioè l'immaginazione riproduttrice; tutti gli altri possibili casi di “nulla” sono ricostruiti sul modello dell'intuitivo-assente.

Ci si può chiedere se la fenomenologia si è immessa su una via feconda prendendo per modello di immagine l'irreale, e valorizzando la sua opposizione a un reale esso stesso non messo in questione.

## 5 – Immagine e linguaggio

Una via più feconda sembra aperta dalle ricerche dedicate ai rapporti tra immagine e linguaggio. L'immagine dà a vedere o a udire? Un modo radicale di rompere con la problematica dell'immagine mentale è di esplorare la seconda direzione. Se si prende per esempio paradigmatico l'immagine *poetica*, occorre dire che l'immagine è suscitata dal poema stesso, cioè da qualche cosa che è detto o scritto; avviene così una rottura più netta con l'immagine, ombra della percezione. Se essa è ancora un'ombra sarà piuttosto delle cose dette che delle cose viste.

Allo stesso tempo si rompe con la psicologia dell'ispirazione, sottoprodotto della metafisica del genio. La sorgente del senso non è più l'anima del poeta, ma la significazione del poema. Contemporaneamente vengono liberate delle nuove risorse fenomenologiche: se osservo me stesso direttamente nell'atto di immaginare, non trovo che delle immagini povere; ma se accetto la mediazione del poeta e del poema, allora l'immagine è parte di quella ricca esperienza che la *lettura* costituisce.

Si dedicherà un'intera lezione al rapporto tra la metafora e l'immagine. Ciò che chiamiamo le immagini di un poeta sono per prima cosa degli effetti metaforici creati dal linguaggio stesso. Ci si domanderà quando il linguaggio suscita tali immagini. Si insisterà sul fenomeno di dissonanza semantica e di produzione di nuove assonanze mediante il gioco della somiglianza, e si cercherà, nel gioco della somiglianza, il punto di partenza del "vedere una cosa come...". L'immaginazione poetica apparirà come il coglimento non concettuale dell'identità nella differenza. In tal senso occorre dire con Bachelard che l'immagine è «un nuovo modo di essere del linguaggio», «una positiva conquista della parola». <sup>9</sup>

Questo approccio ha il vantaggio di collocare l'immaginario al punto di flessione di verbale e non-verbale. L'immaginazione è la risonanza in noi di un essere nuovo del linguaggio, la reviviscenza dei campi sensoriali attraverso gli aspetti tensivi dell'innovazione semantica.

## 6 – Dall'irreale al surreale

Se il difetto dell'analisi sartriana è di opporre troppo brutalmente l'irreale al reale, e di lasciare il reale così com'è, non testimoniando l'immaginario che la *nostra libertà*, si tratta ora di sapere se l'immaginario non sia anche un'approssimazione del reale per trasfigurazione o metamorfosi. È qui che la rottura con la tradizione filosofica è più difficile da realizzare. La psicologia dell'inganno costituisce un ostacolo all'ontologia della finzione.

Kant ha rafforzato la difficoltà soggettivizzando completamente il giudizio di gusto e il genio. Sartre l'ha acuita enunciando che l'immaginario non testimonia che la mia libertà, il mio potere di rendermi assente, di irrealizzare me stesso. L'analisi precedente suggerisce che la finzione può rappresentare una svolta per "ridescrivere" la "realtà", e che il linguaggio metaforico, nella sua dimensione referenziale, ha il potere di aprire delle nuove dimensioni di realtà.

Uno dei modi di cogliere la prossimità dell'irreale al surreale è di esplorare le affinità tra l'immaginario "tipico" con le valenze privilegiate degli "elementi della natura". Occorre osare parlare qui, con Bachelard, di immaginazione materiale; le immagini di "alta cosmicità", per usare le parole di Bachelard, non sono delle semplici finzioni, ma delle modalità di partecipare ai valori esistenziali che si legano a certe fisionomie del cosmo.

Si ritrova, per via diversa, il concetto kantiano di *Darstellung*, cioè il potere dell'immaginazione di "presentare" delle idee della ragione. Con questa immensa differenza: non sono delle idee a essere così "presenti", ma dei modi di essere-al-mondo. L'immaginazione non potrebbe essere ciò per cui io "figuro", "schematizzo", "presento" dei modi di abitare il mondo? È a partire da ciò che essa "dà più" (Kant) a capire; perché vi sarebbe più nell'essere-al-mondo e nelle sue virtualità essenziali, nelle sue potenzialità d'abitare, che in tutti i nostri discorsi.

## II – *Immaginazione produttiva e immaginazione riproduttiva secondo Kant*

(3 gennaio 1974)

L'opera di Kant costituisce essenzialmente l'apertura verso una filosofia moderna dell'immaginazione. Con Kant il problema dell'immaginazione, in quanto *produzione* di immagini, prevale sull'immagine in quanto *riproduzione* di cose. Da Aristotele a Spinoza l'immagine rimane un doppio della percezione: rappresenta qualcosa che è già stato percepito, che poi è rappresentato mentalmente, poi sostituito alla cosa, infine preso per la cosa. La problematica kantiana rompe col primato ontologico della presenza, il primato epistemologico della percezione esterna, il primato fenomenologico della rappresentazione, il primato critico dell'illusione.

### 1 – *Lo schematismo*

Nella *Critica della Ragion Pura*, la rottura con la problematica precedente è assicurata dalla congiunzione tra il problema dell'immaginazione e quello della sintesi. L'immaginazione è un processo incorporato alla costituzione dei fenomeni, dunque della realtà oggettiva. Essa costituisce uno stadio nel processo dell'oggettivazione. In questo senso è incorporata al giudizio di percezione. È di decisiva importanza che sia senza oggetto proprio; questo punto è assolutamente capitale per il rovesciamento di cui si parlerà più avanti.

La congiunzione tra il problema dell'immaginazione e quello della sintesi rappresenta un corollario importante: l'immaginazione non è più soltanto situata *tra* la recettività della sensazione e la spontaneità dell'intelletto secondo il modo di uno stadio intermedio: è una funzione mediatrice. Da un lato raccoglie il diverso, dall'altro lato dà un appoggio intuitivo all'intelletto. L'immaginazione è a tal punto la sintesi che mediatizza la recettività e la produttività. Essa fa qualcosa: non riprodurre un'impressione, ma raccogliere in un tutto. Considerata trascendentalmente, vale a dire dal punto di vista delle possibilità di un oggetto in generale, essa costituisce lo schematismo nel quale viene abbozzato l'ordine intellettuale delle categorie.

Tre testi della prima *Critica* sono da prendere in considerazione:  
(a) la *Avvertenza preliminare*, che pone l'immaginazione dopo la sintesi dell'apprensione nell'intuizione e prima della sintesi del riconoscimento nel concetto <sup>10</sup>;

(b) la sezione III della *Deduzione trascendentale dei concetti puri dell'intelletto* <sup>11</sup>;

(c) il famoso testo sullo *schematismo* nella *Dottrina trascendentale del giudizio* <sup>12</sup>, dove l'immaginazione più che la rappresentazione di qualcosa è un metodo, una procedura per produrre immagini.

L'apertura kantiana rimane tuttavia limitata: l'immaginazione non è ancora riconosciuta come tale, nella misura in cui è una fase dell'oggettivazione, un grado della sintesi cognitiva. D'altra parte la sua produttività rimane subordinata al regno dell'intelletto: la sintesi figurativa è regolata dall'alto dalla sintesi intellettiva. Infine, il carattere demiurgico del soggetto, proiettando la sua identità su tutta la sintesi, annuncia la completa soggettivizzazione di tutta la problematica dell'immaginazione.

## 2 – Il giudizio di gusto

La vera apertura è quella della terza *Critica*. Ponendo la teoria dell'immaginazione nel quadro di un'estetica e non più di una gnoseologia, Kant libera questa teoria dalla doppia tutela della percezione (estesa dal problema dell'oggettivazione nella prima *Critica*) e del concetto (esteso dal dominio del problema categoriale, sempre nella prima *Critica*).

Il giudizio di gusto sfugge da un lato al problema del concetto, nella misura in cui il problema non è più quello dell'oggettività, ma quello della produzione di un piacere, d'altronde specifico poiché disinteressato. All'immaginazione rimane sicuramente una funzione di raccolta, di composizione del diverso; e le rimane anche il rapporto con l'intelletto, per il fatto che la cosa bella presenta una struttura, un ordine, una finalità interna (rapporto tutto-parte). Ma il suo destino non è più di schematizzare dei concetti dal valore oggettivante; l'ideachiave è quella di un libero gioco delle facoltà, nel quale l'immaginazione e l'intelletto si suscitano mutualmente. Giocando, l'immaginazione produce un ordine; essa produce forme attraverso una libera legalità. L'idea propriamente geniale è quella di un gioco libero e nondimeno sensato, l'idea di uno schematismo senza concetto.

Ma dall'altro lato, il movimento di interiorizzazione avviato dalla prima *Critica* si radicalizza. Meditare sull'arte non significa certo interrogarsi su un nuovo tipo di oggetto o su una nuova dimensione del reale. Al contrario, il legame del giudizio di gusto al piacere e al di-

spiacere impedisce di accordare all'immaginazione un qualche potere rivelatore riguardo a un'esperienza del mondo. L'immaginazione non "rivela" nulla, nella misura in cui è un libero gioco, un gioco regolato, che si esaurisce interamente nel colloquio delle facoltà. Se il piacere estetico è "oggettivo", lo è nella misura in cui il gioco delle facoltà, e il piacere che questo gioco produce, sono essenzialmente comunicabili.

È soltanto questa comunicabilità – questo "senso comune" – che rende possibile una critica. Questa interiorizzazione si esprime nella dottrina del giudizio riflettente. Nessuna ulteriore determinazione della cosa ha luogo in estetica: è il piacere del libero gioco delle facoltà che si innalza, in quanto tale, all'universale.

### 3 – *Il genio*

L'estetica del genio è il luogo per eccellenza della problematica dell'immaginazione produttiva. Se in effetti la bellezza è un ordine senza concetto, si pone la questione di sapere come un tale ordine può essere prodotto, quando non lo è per mezzo della natura ma per mezzo dell'uomo. La risposta è nel genio, che altro non è che la natura conferente le regole all'arte, senza cui queste regole non diventano mai dei concetti suscettibili di essere insegnati. Le arti sono le arti del genio.

Per comprendere l'enorme avanzamento del problema dell'immaginazione attraverso la problematica del genio, occorre opporre questa problematica a quella dell'imitazione. Il genio inventa poiché non imita. Questa opposizione si è resa essa stessa possibile grazie alla perdita del senso aristotelico della *mimesis* (la quale comportava un momento di creazione, poiché la tragedia imita le azioni degli uomini reali ricreandoli in un *mythos*, che è a un tempo una finzione, una favola e una composizione coerente, un intrigo dotato di una logica propria). Essendosi perduto il senso aristotelico dell'imitazione, questa non può apparire che come la copia di un modello. È contro questo concetto non aristotelico e platonizzante di imitazione che l'estetica del genio si è costituita. L'immaginazione produce delle opere nella misura stessa in cui la natura non offre dei modelli da imitare, nel senso di copiare<sup>13</sup>.

È su questa linea di rovesciamento dell'estetica dell'imitazione nell'estetica del genio che si possono comprendere i due famosi paragrafi XLIX e LIX della *Critica della Capacità di Giudizio*<sup>14</sup>. Kant giunge ad affermare che le produzioni dell'immaginazione danno da "pensare al di là" di ciò che il concetto coglie. Il rapporto dello schema al concetto è qui per la prima volta rovesciato. Vi è "più nello schema" che nel concetto. È vero che per Kant l'immaginazione supera il concetto per il solo fatto che l'intelletto è esso stesso superato dalla ragione, in quanto potere delle Idee. Ma queste Idee – idea di libertà, idea di sovra-

sensibile ecc. – sono precisamente senza concetto oggettivo, ed è compito dell'immaginazione figurarle, di dar loro una *Darstellung*. Il “più che concetto” è suscitato dall'esigenza, indirizzata dalla ragione all'immaginazione, di offrire un'approssimazione figurativa di queste Idee-limite.

Il prezzo da pagare è quello di una completa soggettivizzazione della problematica. Da un lato, l'estetica si trova diametralmente opposta alla conoscenza oggettiva, in virtù del suo riferimento al piacere e al dispiacere: nessuna funzione cognitiva, nessuna dimensione mondana o cosmica. Il bello è senza oggetto nella misura in cui è senza concetto. D'altra parte, il piacere e il dispiacere non sono, come in Aristotele, piacere di “apprendere il genere”, ma piacere provato nel gioco interno delle facoltà, come in una danza che non va da nessuna parte. Infine, il giudizio nel quale il predicato estetico è aggiunto alla rappresentazione dell'oggetto è esso stesso un atto sintetico che attesta il dominio del soggetto sull'oggetto bello.

Ne consegue che l'universalità non risulta dalla partecipazione di tutti a una cosa bella, ma dalla comunicabilità essenziale di un giudizio fondamentalmente soggettivo. L'estetica del genio non fa che radicalizzare quella del gusto nel senso di questa soggettivizzazione. L'accento è posto sul giudizio creatore attraverso il quale la natura parla. Il polo dell'estetica filosofica si sposta decisamente verso le profondità del soggetto <sup>15</sup>.

### III – Husserl e il problema dell'immagine, 1<sup>a</sup> (31 gennaio 1974)

La fenomenologia husserliana si imbatte nel problema dell'immagine (*Bild*) in due contesti che sembrano di primo acchito non avere alcun rapporto; il primo è quello di una "critica della conoscenza", secondo il vocabolario ancora in uso nelle *Ricerche Logiche* <sup>16</sup>. Il secondo è quello della costituzione dei "modi di datità dell'oggetto"; secondo il primo, si tratta di eliminare l'immagine dal posto usurpato nella logica del significato. È dunque un contesto polemico. Nel secondo contesto l'immagine è riconosciuta nel suo pieno diritto, non più come genesi del concetto, ma come modo specifico di apprensione dell'irreale o del quasi reale.

Le due problematiche sembrano rapportarsi principalmente a due fenomeni che in comune non hanno che il nome, e che forse bisognerebbe distinguere, come "figurare" [*imager*] <sup>17</sup> e "immaginare" [*imager*]. Tuttavia i residui lasciati dalla polemica contro l'immagine faranno forse apparire un orizzonte comune alle due indagini, orizzonte che può essere intravisto mediante la questione seguente: per mezzo di quale essenziale legame la critica all'immaginismo e il riconoscimento dell'immaginario stanno insieme?

#### 1 – L'unità di significato

È nella prima *Ricerca Logica* che sono poste le esigenze logiche che conducono alla polemica esplicita della seconda *Ricerca*; questa ha, in effetti, come filo conduttore la questione della *species*, la cui "generalità" (*Allgemeinheit*) è esclusa dall'individualità o dalla singolarità dell'immagine; ora, lo "specifico" viene fondato nel carattere fenomenologico del significato stesso, di essere cioè una "unità di senso", un senso *uno* e lo *stesso*. Il paragrafo 17 della prima *Ricerca* traccia una linea tra gli «atti che conferiscono il significato» e tutte le forme di rappresentazione «figurate» <sup>18</sup>. L'immagine può sì accompagnare, esemplificare, illustrare la significazione: questa, in quanto tale, è di un altro ordine.



## 2 – *La species*

Spostando l'accento dal problema dell'*unità* del significato a quello della generalità, la seconda *Ricerca Logica* fa apparire non soltanto una nuova frattura, ma anche un intreccio di nuovo genere tra l'"apprensione" del generale e quella del singolare. In effetti la "chiarificazione" logica (*Aufklärung*), se si oppone alla "spiegazione" genetica (*Erklärung*), fa appello, in molteplici modi, alla collaborazione dell'immaginazione<sup>19</sup>:

(a) la *chiarificazione* non può essere condotta a buon fine se non si mette alla prova del riempimento il coglimento del significato. Una intuizione "corrispondente" è allora incorporata al lavoro di discriminazione e alla ricerca della distinzione<sup>20</sup>;

(b) il *coglimento* dei significati costituisce una sorta di "appercezione" (*Auffassung*), che presenta una parentela essenziale con l'*Auffassung* intuitiva, in quanto questa comporta già di per sé un momento di interpretazione (*Deutung*) mettendo così in gioco un'attività significante<sup>21</sup>;

(c) il caso dei significati *essenzialmente fluttuanti* è ancora più sorprendente. La determinazione precisa di tali significati occasionali è impossibile senza una rappresentazione delle circostanze, della situazione del locutore e dell'interlocutore. Le stesse ragioni che fan sì che la funzione "indicativa" del segno sia connessa alla funzione "significativa", fanno anche sì che significato e rappresentazione siano necessariamente intrecciati in tutti i tipi di significati apparentati alle significazioni essenzialmente fluttuanti e occasionali<sup>22</sup>;

(d) a differenza di Frege, che rinvia la *Vorstellung* alla psicologia e conserva per la logica la sola nozione di *Sinn*, Husserl non riesce mai a tracciare una linea rigorosa di separazione tra il dominio del senso e quello della rappresentazione; la coscienza intenzionale del senso – il *meinen* – è allo stesso tempo un *porre-davanti*, un *Vorstellen*. È perché una certa unità fenomenale sussiste tra le due visioni evidenti: universale e singolare. È la stessa "apprensione" che può essere interpretata come rappresentazione di una cosa singola o come supporto di una apprensione universale. È l'esistenza di questa esperienza comune che autorizzerà la sesta *Ricerca* a trattare l'intuizione eidetica come "fondata su" l'intuizione del singolare<sup>23</sup>. La non derivazione dell'una dall'altra, in un senso psicologico, non impedisce una derivazione di altro ordine, quello della "fondazione". Si trova forse qui la ragione per la quale l'empirismo rimane sempre seducente, e non viene mai definitivamente eliminato. Tra *specie logica* e *individuo* non vi è soltanto discontinuità di visione evidente, ma tutto un ventaglio di transizioni, dalla semplice illustrazione fino al rapporto di fondazione. È in questo secondo ruolo che l'immagine, in quanto presenza neutralizzata, è parte avvincente nel lavoro del senso.

## IV – Husserl e il problema dell'immagine, 2<sup>a</sup> (7 febbraio 1974)

*Ideen I* sviluppa una problematica dell'immagine in apparenza molto differente rispetto a quella della *Ricerche Logiche*, e dominata dall'opposizione tra due modi di "datità" della cosa, la datità "in originale" e la datità "in immagine". La questione sarà di sapere fino a che punto questa descrizione dell'immagine in quanto tale permette di risolvere i problemi lasciati in sospeso dalle *Ricerche Logiche* sulla funzione di supporto dell'immagine nell'apprensione del "generico".

La tesi di *Ideen I* è che si passa dal senso della datità in originale al senso della datità in immagine soltanto attraverso una "modificazione" che neutralizza il carattere posizionale della prima.

### 1 – L'originario

È a prima vista un grande paradosso il fatto che la nozione dell'originario o dell'originale sia legata, nella fenomenologia trascendentale, all'*epoché*, che sembra distruggere la consistenza di un reale distinto dalla coscienza; le *Cinque Lezioni* del 1907, alle quali Alexandre Löwit ha dedicato una notevole prefazione, tendono a mostrare che l'idealismo della riduzione fonda il realismo dell'apparire<sup>24</sup>. La gloria dell'apparire è totale quando questo non rimanda a nulla al di là di se stesso; l'apparire non è il ritratto, l'immagine o il segno di null'altro, nella misura in cui si dà esso stesso corporalmente. Da questo punto di vista, la discussione sul rapporto tra la cosa percepita e la cosa "vera" della fisica è di decisiva importanza<sup>25</sup>. Nulla è da cercare "dietro" al percepito; è per questo che la fisica aggiunge dei predicati alla determinazione della cosa, ma non al suo apparire, che è interamente sul piano percepito.

### 2 – L'immagine come modificazione

*Ideen I* conosce tre modalità: la presentazione (*Gegenwärtigung*), la

presentificazione (*Vergegenwärtigung*), che copre il ricordo e l'immagine-fantasia (*Phantasie*), e la simbolizzazione mediante *Bild* o *Zeichen* <sup>26</sup>. Queste tre modalità non dipendono da una psicologia, ma da una fenomenologia, nella misura in cui la distinzione conduce al senso "noematico" di ognuna di queste esperienze. Immagine e percezione possono avere lo stesso "nucleo" di senso, ma il "noema" completo differisce dall'uno e dall'altro mediante le caratteristiche di presenza e di assenza, cioè mediante il "come" dei modi di datità; la fenomenologia dell'immaginazione consiste pertanto in una teoria delle "modificazioni".

Un punto capitale merita di essere sottolineato: tutte queste modificazioni sono suscettibili di raddoppiamento. Sembra che l'immaginario, nel suo senso più largo, sia il luogo della *mise en abîme* <sup>27</sup>: vi è una «mirabile riflessione esercitata nella presentificazione» <sup>28</sup>. È questa riflessione di un grado in un altro che noi esprimiamo per mezzo della proposizione *di* (ritratto di ritratto) che costituisce una sorta di intenzionalità del noema stesso; questa riflessività racchiude il potere di distanziamento e di libera scelta del grado di reiterazione della presentificazione (cfr. l'esempio del quadro della Galleria di Dresda). È di questa reiterazione che l'originario non è capace.

### 3 – Immaginazione e neutralizzazione

Husserl giunge alla padronanza del tema quando non si limita più a descrivere l'immaginazione tra i modi di datità, ma come l'anima del suo gesto filosofico. Non più la filosofia dell'immaginazione – ma l'immaginazione come filosofia. La modalità di "neutralità" è in effetti l'atto che rende possibile la filosofia <sup>29</sup>. È una modificazione che attraversa non soltanto le presentazioni ma tutti i tipi di presentificazione e che, per contraccolpo, li qualifica in blocco come "posizioni". È mediante l'astensione dal porre, mediante la distanziamento dell'*epoché* che vi è filosofia. In questo senso è una modificazione generale. Ogni *Leisten* – ogni "fare" – è neutralizzato.

Si obietterà che Husserl si è preoccupato di slegare la modificazione di neutralità dall'immaginazione <sup>30</sup>. Ma il fatto più importante è che l'immaginazione nel suo nucleo profondo è qualificata per mezzo del potere di neutralizzare: «l'immaginazione stessa è in effetti una modificazione di neutralità» <sup>31</sup>. Ciò che si chiama immaginazione, in termini di fenomenologia psicologica, non è in effetti che una figura particolare, cioè la neutralizzazione del ricordo, dunque della classe di presentificazioni che hanno di mira un passato reale; la vera frattura è tra presentificazione posizionale e presentificazione neutralizzata.

Se si prende in considerazione il momento di neutralizzazione e se si dimentica la sua destinazione particolare al ricordo, si è molto vicini

all'intuizione centrale di Sartre: una cosa è vivere, altra cosa è mettere a distanza il vivere. Questo potere di distanziamento verso la vita è la filosofia. Ciò che si chiama immaginazione non è che una particolarizzazione di questo potere generale di neutralizzazione applicato al ricordo o alla percezione. È dunque l'atto filosofico esso stesso, caratterizzato dall'*epoché*, che si slega da tutta la fenomenologia dell'immaginazione. L'immaginario non è allora che la traccia dell'"io posso" – del potere di potenzializzarsi – nella rappresentazione.

È da questo atto che la tesi del mondo viene scossa e che l'iperbole della distruzione del mondo diventa possibile. Questa iperbole non significa altro che questo: l'esperienza potrebbe essere altra. È sempre "pensabile in immaginazione" che il corso dell'esperienza diventi discordante al punto che nessun senso potrebbe essere appreso <sup>32</sup>.

Ci si può chiedere se la fenomenologia dell'originario, della presenza irrecusabile, della datità corporea, non sia minata alla base da questa proiezione del nulla sempre possibile introdotto al cuore stesso dell'originario mediante l'*epoché*.

#### 4 – *La neutralizzazione come chiave della coscienza immaginante*

Ritornando al problema lasciato in sospeso nelle *Ricerche Logiche*, ci si può chiedere se lo stesso potere di neutralizzare la presenza non sia all'opera nella coscienza immaginante, che serve da supporto al coglimento dell'universale. Figurare (il concetto) e immaginare (l'assenza) avrebbero la stessa radice.

La prima sezione di *Ideen I* è a questo riguardo importante. A differenza delle *Ricerche Logiche*, che insistono sull'indipendenza del pensiero senza immagine, *Ideen I* insiste sulla correlazione tra il questo individuale e accidentale, e l'essenza universale e necessaria. È per mezzo delle "variazioni immaginative" che si passa dall'uno all'altra. L'altrimenti-che-questo si profila nei margini del questo. Anche Husserl può dire: «la "finzione" è l'elemento vitale della fenomenologia, come di tutte le scienze eidetiche» <sup>33</sup>.

In conclusione, il potere del *quasi* sembra proprio essere la fonte comune della riduzione trascendentale, o *epoché*, e della riduzione eidetica. È mediante lo stesso potere della finzione che la credenza naturale è messa a distanza e che il fatto è sottomesso alle variazioni immaginative rivelatrici dell'invariante eidetica. Nei due casi l'immaginario è la "casa vuota" che permette al gioco del senso di iniziare.



V – *Metafora e immagine*  
(25 aprile 1974)

L'intento di questa esposizione è di mettere in relazione il tema del seminario dell'anno scorso sulla *Metafora* con quello di quest'anno sull'*Immaginazione*<sup>34</sup>. Ecco cosa ci si potrebbe aspettare: dopo Frege e Husserl, almeno nelle *Ricerche Logiche*, l'immagine è esclusa dalla sfera del significato. Tra senso e rappresentazione vi è una frattura; il senso è una dimensione logica, l'immagine una dimensione psicologica. Allo stesso tempo l'immagine è rinviata al suo statuto di impressione debole, di segno sostituito di una presenza empirica.

Ora, il funzionamento semantico della metafora sembra proprio aprire la via a una reinterpretazione congiunta del senso e dell'immagine, cioè suggerire un funzionamento del senso in cui l'immagine non si limita ad accompagnare, a illustrare il senso, come nella prima e nella seconda delle *Ricerche Logiche* di Husserl, ma costituisce il corpo, il contorno, la figura del senso; e in cui, d'altra parte, l'immagine riceve uno statuto propriamente semantico, lasciando l'orbita dell'impressione per passare in quella del linguaggio.

L'originalità di questo approccio è dunque di andare dal linguaggio verso l'immagine, e non l'inverso. Il punto critico sarà il seguente: come comprendere che la metafora, opera di discorso, "faccia immagine"? Come qualche cosa del discorso può darsi quasi a vedere?

Si può partire da quattro osservazioni di Aristotele nella *Poetica* e nella *Retorica*. Per prima cosa, egli afferma, la *lexis* – dizione, elocuzione, stile – alla quale si collega la teoria della metafora, «fa apparire il discorso»<sup>35</sup>. Questa annotazione sull'apparire del discorso racchiude *in nuce* il destino stesso dell'idea di figura. Il discorso fa figura.

Seconda osservazione: parlando di genio poetico, alla fine della *Poetica*, dice: «di molto maggior pregio è che il poeta sia abile a trovar metafore. È la sola cosa questa che non si può apprendere da altri, ed è segno di una naturale disposizione di ingegno; infatti il saper trovare belle metafore significa saper vedere e cogliere la somiglianza delle cose fra loro»<sup>36</sup>. Ecco un secondo modo di fare immagine: vedere il simile.

Terza osservazione: le metafore che colpiscono di più, che hanno la maggiore forze retorica, uniscono l'antitesi e la vivacità (*energheia*)<sup>37</sup>. Ora, che cos'è questa vivacità? È il potere di porre sotto gli occhi, ciò che Budé traduce con: *faire image* [fare immagine], *être une peinture* [essere un dipinto], *faire tableau* [fare quadro], *peindre* [dipingere]<sup>38</sup>. Tale è il momento sensibile, quasi ottico, dell'immagine. Come esso appartiene all'opera di discorso?

Quarta osservazione: quando dunque le metafore mettono sotto agli occhi? Io dico, risponde Aristotele, che le parole dipingono quando significano qualche cosa "in atto". È ciò che fa il poeta tragico che "imita" le azioni umane inventando una favola che presenta tutti i personaggi come agenti, "come in atto"<sup>39</sup>.

Quale filo può legare queste quattro osservazioni?

## 1 - *Discorso e figura*

Per ciò che riguarda l'idea stessa di figura, essa non ha smesso di sconcertare i retori. Così Fontanier: «il discorso, che si rivolge soltanto all'intelligenza dell'anima, non è un corpo, anche se prendiamo in considerazione le parole che trasmettono il discorso all'anima mediante il senso. Eppure c'è, nelle diverse maniere di significare e di esprimere, qualcosa di analogo alle differenze di forma e di aspetti che troviamo nei vari corpi»<sup>40</sup>. Una sorta di spazialità sembra implicata nella figura in generale e nella metafora in particolare. Degli autori contemporanei (Todorov, Genette) sottolineano questo carattere di visibilità che il discorso riceve dalla figura<sup>41</sup>.

## 2 - *La metafora e il gioco della somiglianza*

Ma quando il linguaggio si spazializza? È qui che la semantica della metafora permette di fare il secondo passo: legare l'idea di figura al gioco stesso della somiglianza nella metafora, in breve, al "vedere il simile" della *Poetica* di Aristotele<sup>42</sup>. Ma per scorgere questo gioco della somiglianza, occorre uscire dalla tradizione puramente retorica per la quale la metafora è un semplice scarto nella denominazione ed entrare nella semantica moderna, principalmente di lingua inglese, per la quale la metafora è una predicazione bizzarra piuttosto che una denominazione deviante. Essa è dunque retta dalla frase intera e non dalla parola. Ora, cos'è che costituisce la predicazione bizzarra? Questo, che il discorso trae da un'incompatibilità letterale una compatibilità di altro ordine o, per usare le parole di Jean Cohen, la risoluzione di una non-pertinenza semantica al livello dell'attribuzione<sup>43</sup>.

È in questa mutazione di senso che la somiglianza gioca un ruolo. La nuova pertinenza, in effetti, procede dall'istituzione di una "prossimità" semantica, al luogo stesso in cui lo spirito scorgeva fino a quel momento una "distanza". Le cose che erano fino a quel momento "allontanate" improvvisamente sembrano "vicine". È dunque questo cambiamento dal lontano al vicino, in questo processo di "ravvicinamento" – nel senso di "disallontanare" – che costituisce il trasferimento costitutivo della metafora.

La somiglianza non consiste dunque assolutamente in un'associazione tra idee, la quale evoca una sorta di attrazione meccanica tra gli atomi psichici, tra delle entità mentali. Si tratta di un'"assimilazione predicativa", un'assimilazione, nel senso attivo della parola, coestensiva al disallontanamento semantico operato dall'enunciato metaforico, un'assimilazione predicativa retta dalla copula stessa dell'enunciato metaforico.

Quando il poeta scrive: «la natura è un tempio dove dei viventi pilastri...», l'è non è un è di determinazione o di caratterizzazione, ma precisamente di assimilazione. È significa è-come... E occorre scrivere è-come per far passare il come nella copula al fine di sottolineare l'uso propriamente metaforico del verbo essere stesso.

È questa assimilazione predicativa che mette in gioco l'immaginazione; l'immaginazione consiste nel vedere lo stesso nella differenza, nel "fare" il ravvicinamento. Perché vi sia metafora in effetti occorre che io continui a percepire l'incompatibilità letterale attraverso la nuova compatibilità semantica. L'assimilazione predicativa contiene questa tensione che non è più soltanto tra soggetto e predicato, ma tra la non-pertinenza anteriore e la nuova pertinenza semantica. L'essere allontanato persiste nell'essere vicino.

È per questo che vedere il simile è vedere lo stesso a dispetto del differente. L'immaginazione è questo stadio dove la parentela generica non è ancora passata alla pace del concetto, ma rimane nel conflitto della prossimità e della distanza.

L'immaginazione così identificata non è senza dubbio l'immaginazione nel suo aspetto sensibile, quasi-visivo, quasi-ottico. Ma è già l'immaginazione produttiva, schematizzante. Tutto il vantaggio di una teoria semantica della metafora è precisamente di affrontare l'immaginazione dal suo nucleo verbale e di procedere dal verbale al non-verbale e non l'inverso.

Trattata come schema l'immagine è secondo le parole di Bachelard un essere del linguaggio <sup>44</sup>. Prima di essere un percetto sbiadito, essa è un concetto allo stato nascente. Altrimenti detto, l'immaginazione produttiva, che permette di scoprire il gioco della somiglianza nella metafora, consiste nello schematismo dell'attribuzione metaforica.



### 3 – Fare immagine

Il passo seguente consiste nell'accostarsi al fare immagine o al "fare quadro" a partire dal gioco della somiglianza; si passerebbe così dallo schematismo dell'attribuzione metaforica all'immaginazione riproduttrice che questa sviluppa. Il timore dello psicologismo non deve impedire di ricercare, secondo il modo trascendentale della critica kantiana, il punto di inserzione dello psicologico nel semantico, il punto dove, nel linguaggio stesso, senso e sensibile si articolano.

A prima vista l'immagine è un termine estraneo alla semantica; è per questo che Michel Le Guern in *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* parla di "immagini associate" <sup>45</sup>. Queste non aggiungono nulla all'informazione propriamente detta del messaggio: «l'immagine metaforica non interviene nella tessitura logica dell'enunciato» <sup>46</sup>.

L'analisi anteriore permette forse di intravedere un rapporto più stretto tra l'immagine e l'informazione prodotte dall'enunciato metaforico. Allo stesso modo in cui lo schema, secondo Kant, è un metodo per produrre delle immagini, lo schematismo dell'attribuzione metaforica è un metodo per generare e legare le immagini. Da cui l'ipotesi: è producendo delle immagini che l'assimilazione predicativa si schematizza. È ciò che certi autori (Paul Henle, Marcus Hester) hanno chiamato l'iconicità propria all'enunciato metaforico <sup>47</sup>. Il proprio della metafora, in effetti, è di suscitare uno sviluppo regolato di immagini, per risonanza nei campi sensoriali scossi. L'icona è così poco un doppiante sensoriale che la presentazione iconica può puntare verso delle somiglianze, di qualità, di struttura, di localizzazione, di situazione, anche di sentimento; ogni volta la cosa presa di mira è colta come ciò che l'icona descrive.

È a partire da questa iconicità propria all'assimilazione predicativa che ci si può rendere conto del gioco dell'immagine. Non è tanto un'immagine associata, quanto un'immagine chiamata e sviluppata dalla schematizzazione dell'attribuzione metaforica.

Che cosa l'immagine aggiunge all'informazione? Essenzialmente due cose: innanzi tutto l'immagine porta con sé la sua dimensione di irrealità, di finzione. È ormai sul modo neutralizzato che il senso si sviluppa nell'esperienza di lettura. D'altra parte, grazie a questa sospensione del reale, l'esperienza di lettura comporta uno sviluppo di quasi presenza, di rappresentazione vestigiale di sensazioni; il linguaggio poetico è questo gioco di linguaggio nel quale l'intento delle parole è di evocare, di suscitare delle immagini.

Il senso è iconico per questo potere di svilupparsi in immagini. L'immagine gioca così la sua doppia valenza: come sospensione del reale, essa pone il senso nella dimensione della finzione, come flusso di rappresentazioni essa investe il senso nello spessore del quasi-percepito.

#### 4 – Vedere ogni cosa “come in atto”

Rimarrebbe da dire qualche cosa sulla quarta formula enigmatica di Aristotele: mettere sotto gli occhi è vedere la cosa come in atto. Si fa qui appello a un'altra ontologia rispetto a quella platonica del trasferimento del visibile all'invisibile. Dunque un'altra via rispetto a quella in cui Heidegger vede il linguaggio metaforico chiuso, ossia il passaggio dal sensibile all'intelligibile.

Aristotele ha precisamente riservato la possibilità di un'altra ontologia, dove mettere sotto agli occhi è vedere come in atto. Egli la illustra principalmente attraverso la tragedia, che mostra gli uomini agenti. Egli inoltre suggerisce che quando il poeta mostra le cose inanimate come animate, non è per renderle invisibili, ma per vederle attuali. La visione del poeta è una visione attualizzante.

Ciò che è qui suggerito è che la metafora viva ha un'affinità con la realtà viva. Il vivo del discorso coglie il vivo del reale. Se qualcosa di Heidegger va in questo senso, è l'affinità tra gli *Ereignis* del *logos* e l'*Ereignis* della *physis*. Il discorso avviene e dice ciò che si schiude.

Ma questo orizzonte della filosofia della metafora non può essere raggiunto che a prezzo di lunghe analisi che riguardano ancora il destino dell'immagine. Occorre in effetti lottare contro il pregiudizio che la sospensione mediante l'immagine significa puramente e semplicemente l'abolizione di ogni referenza. Come il confronto tra metafora e modello suggerisce, la finzione poetica ha ancora una dimensione referenziale, vale a dire il suo potere di ridescrivere la realtà (Max Black e Mary Hesse)<sup>48</sup>. L'immagine dunque non neutralizza la posizione di realtà che per liberare una potenza ontologica, un potere di dire l'essere, che per la precisione non opera che sotto la condizione di sospensione operata dall'immaginario.

Il compito sarà allora di legare questi tre temi: la finzione in generale come ridescrizione – la finzione poetica in particolare come sospensione del rapporto agli oggetti manipolabili e come apertura del rapporto a un mondo abitabile – la metafora come questo uso della finzione poetica che insegna a vedere le cose, gli uomini, gli esseri “come in atto”.

<sup>48</sup> Le lezioni furono tenute da Paul Ricoeur tra il 1973 e il 1974 al *Centre de Recherches Phénoménologiques* di Parigi, nell'ambito di un seminario dal titolo “Recherches phénoménologiques sur l'imaginaire”.

<sup>1</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940, trad. it. di E. Botasso, *Immagine e coscienza: psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1948. Cfr. H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, Aubier, 1958; Id., *Terre céleste et corps de resurrection de l'Iran*

Mazdeen à l'Iran shi'ite, Paris, Buchet, 1960; Id., *Corps spirituel et terre céleste: de l'Iran mazdeen à l'Iran shiite*, 1979 (2<sup>a</sup> ed. aggiornata), trad. it. di G. Bemporad, *Corpo spirituale e terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, Milano, Adelphi, 1986; Id., *L'Iran e la filosofia*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990, trad. it. di P. Venuta, *L'Iran e la filosofia*, Napoli, Guida Editori, 1992. Cfr. G. Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964 (1<sup>a</sup> ed.), 1976 (3<sup>a</sup> ed. aggiornata), trad. it. a cura di G. Rossetto, *L'immaginazione simbolica*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1977; Id., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963 (2<sup>a</sup> ed.), trad. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972; Id., *L'imaginaire: essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994, trad. it. di A. C. Peduzzi, *L'immaginario: scienza e filosofia dell'immagine*, Como, Red, 1996.

<sup>2</sup> G. Ryle, *The Concept of Mind*, Hutchinson, University Library, 1949. [n. d. t.]

<sup>3</sup> Aristotele, *Dell'anima*, trad. it. di R. Laurenti, in *Opere*, Roma-Bari, Laterza, 1973, III, 4, pp. 537-40.

<sup>4</sup> Platone, *Teeteto*, XXXVI e XXXVII, trad. it. a cura di G. Cambiano, Torino, UTET, 1981, p. 305 e ss.

<sup>5</sup> Pascal, *Pensées* (1670) 689 e 795, trad. it. a cura di P. Serini, *Pensieri*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 292-94 e 340-42. [n. d. t.]

<sup>6</sup> B. Spinoza, *Ethica more geometrico demonstrata* (1677), II, 16-17; trad. it. di R. Cantoni e M. Brunelli, *Etica*, Torino, UTET, 1972, pp. 150-53.

<sup>7</sup> Cfr. *infra*, lezione II del 3 gennaio 1974. [n. d. t.]

<sup>8</sup> Paul Ricoeur si riferisce qui alla lezione di J. Greisch del 18 aprile 1974 dal titolo *L'Image et l'Imagination dans la Philosophie de l'Esprit hégélienne*, lezione facente parte del Seminario di Ricerche Fenomenologiche sull'Immaginario. [n. d. t.]

<sup>9</sup> G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 3; trad. it. di G. Silvestri Steva, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972, p. 9.

<sup>10</sup> Cfr. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), A 98 - A 110; trad. it. a cura di P. Chiodi, *Critica della Ragion Pura*, Torino, UTET, 1967, *Appendice I, Deduzione dei concetti puri dell'intelletto*, in part. pp. 641-47.

<sup>11</sup> *Ibidem*, A 115-125; trad. cit., *Della relazione dell'intelletto con gli oggetti in generale e della possibilità di conoscere questi oggetti a priori*, pp. 650-56. *Ibidem*, B 150-52; parte del § 24 *Dell'applicazione delle categorie agli oggetti dei sensi in generale*, pp. 173-75.

<sup>12</sup> *Ibidem*, A 137 e ss.; trad. cit., capitolo I *Dello schematismo dei concetti puri dell'intelletto*, p. 190 e ss.

<sup>13</sup> Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), trad. it. a cura di L. Amoroso, *Critica della Capacità di Giudizio*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 429 e ss.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 443-57 e 541-51. Sul genio vedi anche i §§ 46, 47, 48 e 50.

<sup>15</sup> *Ibidem*, § 49.

<sup>16</sup> E. Husserl, *Logische Untersuchungen* (1900-1901), Halle, M. Niemeyer, 1922 (3<sup>a</sup> ed.), trad. it. di G. Piana, *Ricerche Logiche*, voll. 1 e 2, Milano, Il Saggiatore, 1968.

<sup>17</sup> *Imager* indica l'utilizzo di immagini e di figure retoriche all'interno del linguaggio.

<sup>18</sup> Cfr. E. Husserl, I *Logische Untersuchungen*, cit., pp. 61-63; trad. cit., vol. 1, pp. 329-31. G. Piana preferisce tradurre: «fantastiche».

<sup>19</sup> Cfr. § 6 della II *Logische Untersuchung*, cit., pp. 119-21; trad. cit., vol. 1, pp. 389-91.

<sup>20</sup> Cfr. § 1 della II *Logische Untersuchung*, cit., pp. 108-09; trad. cit., vol. 1, pp. 379-80.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. i §§ 26, 27 e 28 della I *Logische Untersuchung*, cit., pp. 79-91; trad. cit., vol. 1, pp. 348-59.

<sup>23</sup> Cfr. VI *Logische Untersuchung*, cit., p. 1 e ss., in part. p. 152 e ss.; trad. cit., vol. II, p. 229 e ss., in part. p. 454 e ss.

<sup>24</sup> Ricoeur fa qui riferimento a *L'idée de la phénoménologie: cinq leçons*, trad. fr. di A. Lowit, Paris, 1970; cfr. *L'idea di fenomenologia*, a cura di E. Franzini, Milano, Mondadori, 1995. [n. d. t.]

<sup>25</sup> Cfr. §§ 40, 43, 52 di *Ideen I, Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, trad. a cura di V. Costa, *Idee per una filosofia pura e per una filosofia fenomenologica. Introduzione generale alla fenomenologia pura*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 95-96, 103-05, 128-34.

<sup>26</sup> E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, voll. I (1913) II, III (1952); cfr. vol. I, trad. cit., § 4, pp. 19-20, § 99 pp. 255-57.

<sup>27</sup> *Ibidem*, § 100, trad. cit., p. 257.

- <sup>28</sup> *Ibidem*.
- <sup>29</sup> *Ibidem*, § 109, trad. cit., pp. 269-71.
- <sup>30</sup> *Ibidem*, § 111, trad. cit., pp. 272-74.
- <sup>31</sup> *Ibidem*, p. 272. V. Costa traduce: «anche la fantasia è una modificazione di neutralità»
- <sup>32</sup> *Ibidem*, § 47, pp. 103-05.
- <sup>33</sup> *Ibidem*, § 70, trad. cit., p. 170.
- <sup>34</sup> Con ogni probabilità Ricoeur fa riferimento a lezioni tenute tra il 1972 e il 1974 al Centro di Ricerche Fenomenologiche di Parigi sul tema della metafora. [n. d. t.]
- <sup>35</sup> Aristotele, *Retorica*, III, 2, 1404b-1405a; trad. it. di A. Plebe, in *Opere*, vol. 10, Roma-Bari, Laterza, 1992<sup>6</sup>, pp. 141-43.
- <sup>36</sup> Aristotele, *Poetica*, 22, 1459 a; traduzione di M. Valgimigli, in *Opere*, vol. 10, Roma-Bari, Laterza, 1992<sup>6</sup>, p. 251.
- <sup>37</sup> Aristotele, *Retorica*, III, 11, 1412a; trad. cit., p. 165.
- <sup>38</sup> Ricoeur cita la traduzione francese della *Retorica* uscita nella "Collection des Universités de France publié sous le patronage de l'Association Guillaume Budé", solitamente citata come *édition Budé* o semplicemente *Budé*. Si veda dunque: Aristotele, *Rhétorique, Tome troisième (livre III)*, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, annoté par André Wartelle, Société d'éditions "Les Belles Lettres", Paris 1973; per *faire image* cfr. p. 64 ad Aristot. *Rhet.* 1410b 34; per *peindre* (in realtà: *peinture*) p. 66, ad Aristot. *Rhet.* 1411a 26, per *faire tableau*, p. 67 ad Aristot. *Rhet.* 1411b 24. A proposito del "porre sotto gli occhi" cfr. *Retorica*, III, 10, 1411a-b, pp. 161-63. [n. d. t.]
- <sup>39</sup> Aristotele, *Retorica*, III, 11, 1411b-1412a; trad. cit., pp. 164-65.
- <sup>40</sup> P. Fontanier, *Les figures du discours* (1830), *Introduction* di G. Genette, *La rhétorique des figures*, Paris, Flammarion, 1968, p. 63.
- <sup>41</sup> Cfr. T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967; Appendice *Tropes et figures*. Cfr. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, trad. it. *Figure III, Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- <sup>42</sup> Aristotele, *Poetica*, 22, 1459a; trad. cit., p. 251.
- <sup>43</sup> Cfr. J. Cohen, *La Structure du Discours Poétique*, Paris, Flammarion, 1966, trad. it. di M. Grandi, *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, 1974.
- <sup>44</sup> Cfr. *infra*, lezione I, § 5.
- <sup>45</sup> M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- <sup>46</sup> *Ibidem*, p. 43.
- <sup>47</sup> Cfr. M. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, The Hague, Mouton, 1967. Cfr. P. Henle, *Metaphor*, in Aa. Vv., *Language, Thought and Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958.
- <sup>48</sup> Cfr. M. Black, *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962. Cfr. M. B. Hesse, *The explanatory Function of Metaphor*, in Aa. Vv. *Logic, Methodology and Philosophy of Science*, Amsterdam, North-Holland, 1965; ripreso in appendice a *Models and Analogies in Science*, University of Notre Dame Press, 1970<sup>2</sup>; trad. it. di C. Bicchieri, *Modelli e analogie nella scienza*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 147-60.

# Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di Rosario Assunto, Paolo D'Angelo, Vittorio Stella, Mauro Boncompagni, Franco Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di Lucia Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di Luigi Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di Franco Marengo, Romolo Runcini, Vita Fortunati, Carlo Pagetti, Giuseppe Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di Momme Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di Paolo D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di Hans Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di Giampiero Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di Remo Bodei, Vittorio Stella, Giuseppe Panella, Sergio Givone, Rino Genovese, Guido Almansi, Gillo Dorfles.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Charles L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di Giovanni Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di Rosario Assunto, Francesco Piselli, Ermanno Migliorini, Franco Fanizza, Giuseppe Sertoli, Vita Fortunati, Renato Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di Ignazio Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di Jan Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di Massimo Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di Marco Ravera, Federico Vercellone, Tonino Griffiero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di Miquel Batllori, Emilio Hidalgo Serma, Aurora Egido, Mercedes Blanco, Benito Pelegrin, Remo Bodei, Romolo Runcini, Mario Perniola, Guido Morpurgo Tagliabue, Franco Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di Luigi Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di Maria Teresa Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di Motitz Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Friedrich Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di Aldo Trione, Maria Teresa Giaveri, Giuseppe Panella, Giovanni Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di Riccardo Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di Franco Fanizza, Sergio Givone, Emilio Mattioli, Emilio Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di Moses Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di Valter Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di Eduard Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di Michele Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di Emilio Garroni, Ernesto Grassi, Aldo Trione, Renato Barilli, Gillo Dorfles, Georg Friedrich Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di Claude Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di Lucia Pizzo Russo

- 33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di Giancarlo M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di Denis Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di Luigi Russo, Bernard Andraea, Giovanni Saverio Santangelo, Michele Cometa, Vittorio Fagone, Gianfranco Marrone, Paolo D'Angelo, Johann Wolfgang Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di Ann Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di Emilio Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di Giovanni Lombardo e Francesco Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di Aldo Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di Riccardo Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di Livio Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di Maria Luisa Scalvini e Sergio Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di Salvatore Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di Luigi Russo, Franco Fanizza, Maria Bettetini, Michele Cometa, Massimo Ferrante, Paolo D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di Giovanni Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Esthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di Massimo Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di Luigi Russo, Massimo Marassi, Donatella Di Cesare, Carlo Gentili, Leonardo Amoroso, Giuseppe Modica, Emilio Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di Leo Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di Edward Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di Luigi Russo, Paolo D'Angelo, Emilio Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di Luigi Russo, Gianni Carchia, Donatella Di Cesare, Giuseppe Pucci, Maria Andaloro, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Di Giacomo, Roberto Salizzoni, Maria Grazia Messina, José Marie Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di Victor Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di Luigi Russo, Leonardo Amoroso, Pietro Pimpinella, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Emilio Garroni, Salvatore Tedesco, Alexander Gottlieb Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di Giuseppe Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di Daniela Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Friedrich Christoph Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di Luigi Russo, Roberto Salizzoni, Maurizio Ferraris, Mauro Carbone, Emilio Mattioli, Leonardo Amoroso, Paolo Bagni, Gianni Carchia, Pietro Montani, Maria Barbara Ponti, Paolo D'Angelo, Lucia Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di Luigi Russo, Giuseppe Sertoli, Fernando Bollino, Pietro Montani, Elio Franzini, Enrico Crispolti, Giuseppe Di Liberti, Ermanno Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di Lorenzo Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di Adriano Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di Franco Bianco, Giovanni Matteucci, Elio Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di Filippo Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di Elisabetta Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di Elio Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di Paul Ricoeur

# Aesthetica

collana del Centro Internazionale Studi di Estetica  
pubblicata da Aesthetica Edizioni

- 1 *Oggi l'arte è un carcere?*, a cura di Luigi Russo
- 2 *Scritti sul Romance*, di György Lukács
- 3 *Estetica e psicologia*, a cura di Lucia Pizzo Russo
- 4 *La nascita dell'estetica di Freud*, di Luigi Russo
- 5 *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, di Charles Batteux
- 6 *Il teatro nella società dello spettacolo*, a cura di Claudio Vicentini
- 7 *La "morte dell'arte" e l'Estetica*, di Dino Formaggio
- 8 *Estetica e linguistica*, a cura di Emilio Garroni
- 9 *Estetica del Brutto*, di Karl Rosenkranz
- 10 *Letteratura tra consumo e ricerca*, a cura di Luigi Russo
- 11 *La parola anteriore come parola ulteriore*, di Rosario Assunto
- 12 *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, di Edmund Burke
- 13 *Riflessioni sulla Poesia*, di Alexander Gottlieb Baumgarten
- 14 *Segno e Immagine*, di Cesare Brandi
- 15 *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, di Baltasar Gracián
- 16 *Il Sublime*, di Pseudo Longino
- 17 *Saggio sull'Architettura*, di Marc-Antoine Laugier
- 18 *Da Longino a Longino: I luoghi del Sublime*, a cura di Luigi Russo
- 19 *Anatomia del Barocco*, di Guido Morpurgo-Tagliabue
- 20 *Estetica*, di Friedrich Daniel Schleiermacher
- 21 *Il disegno infantile: Storia teoria pratiche*, di Lucia Pizzo Russo
- 22 *L'origine della Bellezza*, di Francis Hutcheson
- 23 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di Hans Sedlmayr
- 24 *Frammenti di Estetica*, di Friedrich Schlegel
- 25 *Le arti figurative e la Natura*, di Friedrich Schelling
- 26 *Scritti sul Piacere*, di Aristotele
- 27 *La metafora inaudita*, di Ernesto Grassi
- 28 *Scritti di Estetica*, di Karl Philipp Moritz
- 29 *Il romanzo dell'Infinito*, di Michele Cometa
- 30 *La perfezione della Pittura*, di Roland Fréart de Chambray
- 31 *Saggi sulla Pittura*, di Denis Diderot
- 32 *Problemi di Estetica*, di Dino Formaggio
- 33 *Laocoonte*, di Gotthold Ephraim Lessing
- 34 *La rosa di Kant*, di Ermanno Migliorini
- 35 *Saggio sopra la Bellezza*, di Giuseppe Spalletti

- 36 *Pensieri sull'Educazione artistica*, di Rudolf Arnheim
- 37 *Pensieri sull'Imitazione*, di Johann Joachim Winckelmann
- 38 *La Bellezza Ideale*, di Esteban de Arteaga
- 39 *Storia di sei Idee*, di Wladyslaw Tatarkiewicz
- 40 *Critica della Poesia*, di John Dennis
- 41 *Plastica*, di Johann Gottfried Herder
- 42 *Lettera sulla Scultura*, di Frans Hemsterhuis
- 43 *Lettera sugli Spettacoli*, di Jean-Jacques Rousseau
- 44 *Lezioni di Estetica*, di Karl Wilhelm Ferdinand Solger
- 45 *Pensieri sulla Pittura*, di Anton Raphael Mengs
- 46 *Il "non so che"*, a cura di Paolo D'Angelo e Stefano Velotti
- 47 *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'Immagine*, a cura di Luigi Russo
- 48 *Il senso della Bellezza*, di George Santayana
- 49 *Lezioni di Estetica*, di Alexander Gottlieb Baumgarten
- 50 *L'analisi della Bellezza*, di William Hogarth
- 51 *Lo Stile*, di Demetrio
- 52 *Il Gusto: Storia di una idea estetica*, a cura di Luigi Russo
- 53 *Il Sublime e il Comico*, di Friedrich Theodor Vischer
- 54 *L'Estetica*, di Alexander Gottlieb Baumgarten
- 55 *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, di Adolf von Hildebrand
- 56 *Il Bello musicale*, di Eduard Hanslick
- 57 *Scritti di Estetica*, di Hans-Georg Gadamer
- 58 *I piaceri dell'Immaginazione*, di Joseph Addison



## *Five Lectures: From Language to Image*

*Five Lectures: From Language to Image* is the title of the first edition of a series of lectures that Paul Ricoeur gave in Paris, at the *Centre de Recherches Phénoménologiques*, between 1973 and 1974. It is a short and valuable book that reveals the importance of the issue of imagination within the broad and complex body of Ricoeur's works. Imagination represents a sort of leitmotiv both in his major works (from *The Philosophy of Will* to *Histoire, mémoire, oubli*), and in his minor ones. Significantly, this reflection on issues concerning the notion of imagination and of the image reemerges at every important theoretical shift, at every turn of Ricoeur's path. The five lectures included in *From Language to Image* can be positioned between Ricoeur's hermeneutics of metaphoric language (which dominates *Live Metaphor*) and his analysis of the relationship between language and praxis (that was presented in *From Text to Action* and, later, in the *Time and Narration* trilogy).

Ricoeur's lectures, which in the present volume are edited and with an introduction by Rita Messori, foreground the reciprocity that exists between a philosophy that is practiced as a mediation (a mediation between what is voluntary and what is involuntary, between meaning and image, belonging and distancing, discourse and action) and the analysis of imagination. The greater the effort to understand the relationship between differences, the stronger the need to rely on the imaginative power of thought. Analogously, the more one investigates the nature of imagination, the more one is led to a careful analysis of that which appears to be the product of imagination: the image.

The semantic working of metaphoric language, moving beyond the empirical definition of the image as a weak impression, as a sign that replaces a presence, opens the way to a joint reinterpretation of meaning and image, suggesting that the image does not simply accompany or illustrate meaning, but rather constitutes its body, its contour, its form. The image thus leaves the realm of impressions and enters that of language. This is indeed the most original aspect of Ricoeur's approach: to move from language to image, and not vice versa.