

CREATIVITÀ IMMAGINATIVA E RADICAMENTO RIPRODUTTIVO IN PAUL RICOEUR

ABSTRACT

Le analisi che Paul Ricoeur ha dedicato alla tematica dell'immaginazione propongono una netta distinzione tra la sua dimensione produttiva e quella riproduttiva, di esplicita derivazione kantiana. Tale divaricazione sembra portare in alcuni testi all'identificazione della prima con il solo ambito linguistico e della seconda con ogni situazione che implichi un legame tra immaginazione e materiale percettivo, il che significherebbe abbandonare la prospettiva fenomenologica a favore di una visione unicamente ermeneutica. Sulla base di una proposta di stampo fenomenologico che cerca di superare questo divario, si propone una rilettura degli studi ricoeuriani sulla metafora e di quelli sul racconto individuando in particolare in questi ultimi una serie di elementi che vanno in questa stessa direzione.

The analyses that Paul Ricoeur dedicated to imagination propose a rigid distinction between its productive and reproductive dimensions, explicitly derived from Immanuel Kant. This separation seems to lead in some texts to an identification of the former with the linguistic field and of the latter with any situation that implies a link between imagination and perceptive material. That would mean to leave completely the phenomenological perspective towards an exclusively hermeneutical view. On the basis of a phenomenological proposal that tries to overcome this gap, it is here proposed a rereading of Ricoeur's studies on metaphor and on narrative that finds in particular in the latter some elements going in that same direction.

Una delle preoccupazioni centrali nella riflessione di Paul Ricoeur è quella di porre costantemente l'attenzione sulla creatività umana. Questo lo ha portato a costruire una teoria dell'immaginazione centrata sul netto rifiuto di ogni interpretazione che pensi l'oggetto immaginato come replica di un oggetto percepito.¹

Il suo obiettivo polemico emblematico diviene dunque David Hume, dal quale «l'immagine è attribuita alla percezione di cui non è che la traccia, nel senso di presenza affievolita».² Anche gli oggetti finzionali, come i cavalli alati, nascono unicamente dalla tendenza della mente umana a combinare le impressioni che rimangono dall'esperienza del mondo (dei cavalli e dei volatili, per esempio) e non da una reale capacità creatrice.

Questa critica nasce da un punto di vista ispirato al pensiero di Immanuel Kant, che per Ricoeur ha aperto la strada alla «filosofia moderna dell'immaginazione» grazie all'idea di una «*produzione* di immagini» che verrebbe così a soppiantare la «*ripro-*

¹ Vi è per Ricoeur una lunga tradizione riproduttiva, inaugurata dal *De anima* di Aristotele (RICOEUR 2002, pp. 42-43).

² RICOEUR 2016b, p. 207.

*duzione di cose».*³

Tale possibilità produttiva nasce dal ruolo che la facoltà immaginativa svolge in questo contesto: la mediazione tra sensibilità e intelletto. Grazie alla teoria dello schematismo infatti essa si trova ad assolvere un compito creativo fin dalla *Critica della ragion pura*, dove è chiamata a generare schemi a partire dalle regolarità che individua negli elementi sensibili spazio-temporalizzati per garantire alle categorie del pensiero un punto di riferimento nella loro applicazione. In questo modo «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».⁴

Solo con la *Critica della facoltà di giudizio* si porta però fino in fondo l'emancipazione della facoltà immaginativa, in quanto la sua autonomia dalla percezione viene completata con quella dall'intelletto. Non si ha più a che fare con schemi al servizio del concetto, al contrario «le produzioni dell'immaginazione danno da “pensare al di là” di ciò che il concetto coglie».⁵ Il costo di questa proposta tuttavia è la completa soggettivazione dell'estetica, che si trova così «diametralmente opposta alla conoscenza oggettiva, in virtù del suo riferimento al piacere e al dispiacere: nessuna funzione cognitiva, nessuna dimensione mondana o cosmica». La condivisione del giudizio estetico è possibile solo alla luce dell'universale struttura delle facoltà della ragione umana e dei loro rapporti.⁶

Per superare questa limitazione Ricoeur si affida all'elemento di intersoggettività rappresentato dal linguaggio, ancorando la possibilità di una produzione creativa al radicamento ontologico di quest'ultimo. La «metafora viva», non ancora divenuta espressione convenzionale, è pensata come il luogo in cui il poeta riesce a portare alla parola qualcosa che vi era escluso: una somiglianza tra elementi del mondo che genera il riavvicinamento dei campi semantici corrispondenti. Il fallimento che il lettore sperimenta nell'individuare una referenza per il senso letterale lo porta infatti ad avviare questo processo creativo.

Si deve prestare attenzione al fatto che per Ricoeur non si tratta affatto in questo caso della pura constatazione di un elemento della realtà che venga per la prima volta espresso linguisticamente, bensì di un atto pienamente creativo: non una «attrazione meccanica tra gli atomi psichici» come sarebbe per l'associazionismo, bensì «un'“assimilazione predicativa”, un'assimilazione, nel senso attivo della parola, coestensiva al disallontanamento semantico operato dall'enunciato metaforico».⁷

Si riafferma così la dicotomia kantiana tra l'immaginazione meramente riproduttiva «nel suo aspetto sensibile, quasi-visivo, quasi-ottico» e quella produttiva, che viene a coincidere con l'elemento «schematizzante» e dunque linguistico.⁸ Saulius Geniusas ha sottolineato come il rischio di questa linea teorica sia quello di costruire una visio-

³ RICOEUR 2002, p. 47.

⁴ Ivi, p. 43.

⁵ Ivi, p. 49.

⁶ Ivi, p. 50.

⁷ Ivi, p. 59.

⁸ *Ibidem*.

ne dell'immaginazione puramente ermeneutica e dimenticare così la dimensione fenomenologica che Ricoeur dichiara a più riprese di non voler abbandonare. Nel caso della metafora in particolare questo significa che non è possibile pensare che di fronte a un fallimento della comprensione letterale sorga dal nulla una nuova pertinenza semantica, «dev'esserci un senso guida che stia alla base della generazione di metafore» e non lo si può cercare all'interno della dimensione linguistica.⁹

Si è del resto detto che Ricoeur non ignora l'importanza del radicamento del linguaggio in un altro che lo fonda, tuttavia nella sua riflessione sulla metafora questa attenzione si sposta sulla dimensione ontologica piuttosto che su quella esperienziale. Determinante è il riferimento a Gaston Bachelard, chiamato a rispondere alla necessità di una «*fenomenologia dell'immaginazione*» che si collochi al confine con la semantica.¹⁰ Questo autore propone infatti nelle sue riflessioni sulla poesia un concetto di fenomenologia molto diverso da quello di Edmund Husserl:

Se [in Bachelard] ci imbattiamo nell'espressione «metodo fenomenologico», non vi è dubbio che la parola *metodo* sia usata in modo improprio. Proprio perché l'accento viene posto sulla partecipazione e sull'immedesimazione, sull'ingenuità e sulla felicità di lettura, dovremmo piuttosto pensare al senso usuale della parola *atteggiamento*, che spesso viene impiegata anche in rapporto alle *posizioni del corpo*. È come se si trattasse di assumere una posizione con lo spirito, anziché con il corpo. Di fronte alle immagini devi atteggiarti *così*...¹¹

Non si tratta affatto di una proposta metodica in grado di individuare un radicamento esperienziale per l'immaginazione, bensì di una modalità di fruizione della parola poetica che cerca di raggiungere un grado di ingenuità tale da permettere alle immagini che questa genera di colmare l'interiorità del lettore. A svolgere il ruolo determinante è dunque il linguaggio creatore di immagini, proprio come nell'idea ricoeuriana di schematismo della metafora. Quando però si cerca di comprenderne il meccanismo si ricade in espressioni poco chiare, che riprendono espressamente il detto bachelardiano che invita a «considerare l'immagine non come un residuo dell'impressione, ma come un annuncio aurorale della parola: “L'immagine poetica ci riporta all'origine dell'essere parlante”».¹²

La mancanza del «senso guida» cui si è fatto cenno, dunque, conduce all'idea di un fondamento ontologico diretto che richiama la prospettiva heideggeriana secondo la quale solo la parola poetica permetterebbe di portare al linguaggio quel «Dire originario» che pone in rapporto con l'essere e per questo deve essere ringraziato, non espresso in quanto tale.¹³

Del resto, è lo stesso Ricoeur ad ammettere che al termine del suo percorso ne *La metafora viva* il pensiero di Heidegger si offre come «un tentativo e una tentazione inevitabili»: tentativo quando spinge a non abbandonare mai il legame con l'essere

⁹ GENIUSAS 2015, pp. 234-235.

¹⁰ RICOEUR 2010, pp. 283-284.

¹¹ PIANA 2000b, pp. 25-26.

¹² RICOEUR 2010, p. 284. La citazione è tratta da *La poetica dello spazio*.

¹³ HEIDEGGER 2017, p. 211.

(«l'intenzione semantica») nella ricerca filosofica, tentazione quando mette in pericolo «la differenza tra speculativo e poetico».¹⁴

Rileggendo alla luce di questa indicazione la riflessione svolta nel resto dell'opera vengono in primo piano una serie di elementi che permettono di immaginare una proposta di stampo fenomenologico pur entro un quadro che rimane ermeneutico, anzi tutto in quanto riflessione sulla parola poetica come spazio per comprendere il radicamento del linguaggio.

Per Ricoeur non è infatti possibile una fenomenologia pura come intesa da Husserl, ovvero un astrarsi del soggetto indagante dalla sua situazione reale per comprenderne la struttura costitutiva. Egli propone piuttosto un'indagine che parta dalla condizione concreta in cui questi si trova, prima di tutto sempre collocato all'interno del linguaggio, anche quando si rivolge al «surplus di senso dell'esperienza viva» la cui esistenza è messa in luce da fenomeni come la metafora.¹⁵ La consapevolezza di appartenere a un punto di vista storicamente e culturalmente determinato permette di rendere conto per esempio del complesso rapporto tra tradizione e innovazione, tra interpretazione e testo; l'esistenza di un fondamento fenomenologico d'altra parte garantisce, tramite il costante rapporto esperienziale con il mondo, la possibilità di stabilire nessi tra luoghi, tempi e individui differenti, oltre che di introdurre elementi di novità.

In questo senso risulta particolarmente significativo il passo de *La metafora viva* in cui viene criticato il nominalismo proposto da Nelson Goodman nell'opera *I linguaggi dell'arte*. Ricoeur apprezza la proposta che questo autore porta avanti di ampliare il concetto di referenza perché possa comprendere la totalità delle forme espressive che l'uomo impiega, l'arte in particolare. Reputa infatti questa l'unica via per restituire alla metafora, che è il problema che sta considerando, uno statuto di significatività che superi l'idea di un linguaggio rivolto su sé stesso e dunque di un'arte fine a sé stessa. Quello che però non può accettare è il fatto che Goodman intenda il rapporto tra queste forme espressive e ciò che esprimono in un senso completamente convenzionale. Quest'idea, scrive Ricoeur, trattiene l'autore dal «cercare delle affinità nella natura delle cose o in una costituzione eidetica dell'esperienza» e rende «inutile, quindi, cercare ciò che giustifica l'applicazione metaforica di un predicato».¹⁶

L'attenzione che sta dietro questa critica è chiaramente quella che invita a riconoscere, pur restando all'interno della dimensione linguistica, delle ragioni esperienziali che giustificano una determinata scelta metaforica. «L'enigma del discorso metaforico sta nel fatto che “inventa” nel duplice senso del termine: scopre ciò che crea, inventa ciò che trova».¹⁷

Questa dinamica a livello referenziale viene del resto presentata dopo che il senso metaforico è stato analizzato alla luce dell'idea di “vedere come” proposta da Ludwig Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*. Seguendo Marcus Hester infatti si era proposto di ripensare il ruolo della somiglianza nella costruzione del significato metaforico

¹⁴ RICOEUR 2010, p. 410.

¹⁵ RICOEUR 2016a, p. 58.

¹⁶ RICOEUR 2010, p. 311.

¹⁷ Ivi, p. 315.

nella forma di una richiesta al lettore di vedere ciò che si intende con un elemento linguistico alla luce di ciò che si intende con l'altro, apparentemente estraneo al primo. L'introduzione di questo elemento sensibile creava il medesimo rapporto dialettico tra trovare e creare, tra esperienza e linguaggio, che si è discusso al livello della referenza: «il “vedere come” [...] salda la luce del senso alla pienezza dell'immagine». Sempre qui però si trovava ancora una volta il riferimento allo schematismo kantiano e alla priorità dell'elemento linguistico creativo su quello esperienziale: «“vedere come” definisce la somiglianza e non l'inverso». Questo naturalmente senza negare l'interdipendenza tra la manifestazione linguistica e il radicamento sensibile, sempre secondo il modello kantiano che impedisce di separare «il concetto vuoto e l'impressione cieca».¹⁸

Dunque, nonostante sia possibile individuare l'esigenza di esprimere il radicamento esperienziale della creatività metaforica in passaggi come quello ora analizzato, la prospettiva proposta da *La metafora viva* resta fondata sulla stessa idea di immaginazione produttrice di stampo kantiano che caratterizza le riflessioni ricoeuriane su questo tema citate in precedenza, tratte principalmente da un corso del 1973-1974 (pubblicato con il titolo *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*).¹⁹

Nel 1975, anno della pubblicazione de *La metafora viva*, Ricoeur ha però tenuto una serie di lezioni all'Università di Chicago (note con il titolo *Lectures on imagination*) in cui pare scorgersi una prospettiva differente. George H. Taylor infatti, che ne sta curando la pubblicazione, in un saggio in cui ne anticipa i principali contenuti scrive:

L'immaginazione produttiva per poter agire deve trasformare categorie esistenti; non può esistere totalmente al di fuori e separatamente da esse. Questo suggerisce che ogni finzione trasformatrice – ogni utopia, ogni modello scientifico, ogni poema – debba avere elementi di immaginazione riproduttiva, debba prendere dalla realtà esistente elementi sufficienti affinché la sua distanza produttiva non sia eccessiva. Per esempio, l'impressionismo è produttivo ma anche, in quanto figurativo, comunque in parte riproduttivo. In ogni caso il punto importante resta che l'immaginazione produttiva introduce una finzione, un'immagine senza un originale, qualcosa dal nulla. Solo in questo modo è trasformativa della realtà esistente.²⁰

Il vocabolario kantiano risulta qui trasfigurato di senso: l'opposizione netta tra produttivo e riproduttivo è sostituita dall'idea che non sia possibile una produzione che parta dal nulla e quindi che la creatività sia una capacità più trasformativa che generatrice.

Nelle precedenti *Cinque Lezioni* il rapporto tra le due forme di immaginazione era inteso in un senso molto più unilaterale, indicando lo «schematismo dell'attribuzione metaforica» come innesco di immagini riproduttive nel lettore secondo un modo di pensare propriamente kantiano.²¹ Qui invece la priorità dell'elemento linguistico è messa in discussione, anche grazie al fatto che il punto di vista diviene quello dell'artista, mentre l'estetica ricoeuriana è prevalentemente un'estetica del fruitore. Chi crea

¹⁸ Ivi, p. 282.

¹⁹ RICOEUR 2002.

²⁰ TAYLOR 2006, pp. 97-98.

²¹ RICOEUR 2002, p. 60.

una metafora deve basarsi sull'esperienza che ha del mondo e che condivide con il lettore, senza che questo neghi l'elemento di innovazione che tale processo implica. Il "vedere come" porta chiaramente a vivere diversamente l'esperienza, ma ciò avviene perché una tale riconfigurazione era possibile, aveva elementi che potessero sostenerla che sono stati colti da chi ha scritto il testo che si sta leggendo. Umberto Saba in una nota poesia dice di aver sentito un dolore «fraterno» al suo nel belato di una capra. La sua possibilità di intendere tale suono come un lamento e di farlo intendere in questo modo al lettore si basa chiaramente sulle caratteristiche del verso di questo animale, che non potrebbe affatto essere sostituito con un altro qualsiasi.

Ancor più significativo in questo senso è il riferimento all'impressionismo, che è discusso anche nell'articolo *The function of fiction in shaping reality* (pubblicato nel 1979) con riferimento al pensiero di François Dagognet. Tale esempio infatti propone chiaramente un caso non linguistico di creatività: i pittori di questo movimento hanno saputo «ricreare la realtà» (riferimento alla prospettiva di Goodman) «con l'accento sui valori atmosferici e le apparenze luminose». ²² Chi guarda un quadro impressionista dunque è invitato, senza alcuna mediazione verbale, a guardare la realtà con altri occhi. Non sembra una prospettiva così lontana da quella proposta in questo passo di Maurice Merleau-Ponty:

Quel che c'è di insostituibile nell'opera d'arte e che ne fa non già un mezzo di piacere, ma un organo dello spirito [...] è il fatto che essa contiene non tanto delle idee quanto delle *matrici di idee*, ci fornisce emblemi di cui non avremmo mai finito di sviluppare il senso, ci insegna a vedere – proprio perché si installa e ci installa in un mondo di cui non abbiamo la chiave –, e infine ci fa pensare come non può farci pensare nessuna opera analitica, giacché l'analisi trova nell'oggetto solo ciò che vi abbiamo messo. ²³

Vedere un'opera pittorica comporta che anzitutto si colga come essa costituisca la proposta di un mondo e al tempo stesso di un modo di viverlo: ci chiede di assumere un certo sguardo che permette di coglierne il senso e al tempo stesso permane come possibilità che il fruitore ora porta con sé. In questo modo essa costituisce un invito a pensare in grado di mettere in discussione le certezze della prospettiva di ciascuno: «di fronte allo shock della finzione, la realtà diviene problematica». La consapevolezza ermeneutica del resto rende chiara l'importanza del fatto che ci sia questa prospettiva, che non è solo esperienziale (come almeno in parte pensa Merleau-Ponty) ma anche culturale e storica. Un altro esempio significativo in tal senso è rappresentato dal fatto che «poiché abbiamo visto dei dipinti noi possiamo ora percepire l'universo come un paesaggio» e questo ha indubbiamente mutato anche il nostro modo di concettualizzarlo. ²⁴

Questa forma di ridescrizione della realtà viene espressamente riferita alla metafora attraverso il paragone portato avanti da Mary Hesse e Max Black tra tale figura retorica e l'uso dei modelli in campo scientifico. ²⁵ Questo riferimento si trovava già ne *La me-*

²² RICOEUR 1979, p. 138.

²³ MERLEAU-PONTY 1967, p. 108.

²⁴ RICOEUR 1979, p. 139.

²⁵ *Ibidem*.

tafora viva: creare un modello significa costruire un oggetto immaginario che permetta di spiegare una serie di fenomeni mostrandone la correlazione, indipendentemente dal credere o meno nella sua reale esistenza. «L'immaginazione scientifica consiste nel vedere nuove connessioni mediante la deviazione rappresentata da questa cosa "descritta"». ²⁶ Allo stesso modo nella finzione, tanto poetica quanto pittorica, la percezione di aver a che fare con un linguaggio non direttamente referenziale fa sorgere un processo creativo che genera «un secondo tipo di linguaggio [...] per ridescrivere il mondo». ²⁷

Tornando al modo in cui la problematica della pittura è discussa nelle *Lectures*, si ricorderà come questa sottolineatura del paragone tra letteratura e arte figurativa comportasse il riconoscimento di una dimensione riproduttiva nell'atto creativo: l'artista coglie la sua ispirazione tanto nella realtà che cerca di dipingere, quanto nella sua fantasia sensibile (onirica per esempio), quanto nei materiali che utilizza nel suo lavoro e nelle configurazioni che gli permettono di ottenere. Questo fornisce un'ulteriore chiave di lettura possibile anche per il riferimento al modello scientifico: se pensiamo al caso della modellistica dell'atomo costruita sulla base dell'idea di un pianeta con dei satelliti, è chiaro che nella fase creativa deve aver giocato un ruolo tanto la conoscenza dei dati sperimentali di cui era necessario rendere conto, quanto la disponibilità di una precisa immagine astronomica che ha suggerito il paragone grazie a sue caratteristiche anche fisico-matematiche. Se il tipo di coerenza tra modello e ambito da descrivere è dunque differente rispetto a quello richiesto dalle opere di finzione, resta la somiglianza strutturale tra i due processi.

Come nella critica a Goodman, si sta in questo caso sottolineando la presenza di ragioni che permettono l'applicazione di una certa ridescrizione piuttosto che di un'altra, o che ne rendono una più adeguata di un'altra. Nel caso della poesia si potrebbe riassumere questa idea dicendo che non tutto può essere metaforizzato con tutto.

Se la funzionalità del modello si misura tramite la sua capacità di far vedere nuove connessioni producendo nuove previsioni verificabili, l'adeguatezza di una metafora si misurerà nella sua potenzialità espressiva di aspetti dell'esperienza non altrimenti disponibili al linguaggio e lo stesso varrà per la pittura. Nel caso della poesia in particolare si tratterà di un «modo di trovarsi tra le cose» ²⁸, definizione in cui Ricoeur cerca di far incontrare l'idea heideggeriana di *Befindlichkeit* («situazione emotiva») e quella del critico Northrop Frye secondo cui «il linguaggio poetico, rivolto "verso l'interno" e non verso "l'esterno", struttura un *mood*, uno stato d'animo, che non ha alcuna consistenza fuori dal poema». ²⁹

Se però Ricoeur ha scritto molto su questo effetto che l'arte provoca sul fruitore, è difficile trovare indicazioni a proposito del modo in cui l'artista abbia coniugato produttività e riproduttività. Si possono tuttavia individuare una serie di elementi significativi in *Tempo e racconto* (1983-1985). Questa trilogia sviluppa molti temi in continuità con *La metafora viva*, tanto che l'autore parla di «opere gemelle», ma introduce

²⁶ RICOEUR 2010, p. 318.

²⁷ RICOEUR 1979, p. 139.

²⁸ RICOEUR 2010, p. 302.

²⁹ Ivi, p. 322.

anche molte tematiche nuove e alcuni mutamenti di posizione.³⁰

Al centro della riflessione sul racconto sta l'idea della triplice *mimesis*, che si sviluppa in una duplicità di direzioni a partire dall'operazione propriamente creativa, definita «configurazione dell'intrigo» (*mimesis* II). La narrazione è infatti intesa da Ricoeur come proposta di una trama in grado di fornire senso allo svolgersi di una serie di eventi, che vengono così presentati come un «intrigo» e non come una semplice cronaca.³¹ Questo per Ricoeur comporta da un lato che l'azione umana venga già da sempre intesa come facente parte di una serie di strutture di senso che possono dunque essere riconfigurate (*mimesis* I), dall'altra che il lettore guadagni uno schema interpretativo di natura temporale che potrà poi applicare a ciò che accade alla sua esistenza individuale (*mimesis* III).³²

Se in questa seconda direzione si riconosce un processo perfettamente analogo a quello messo in luce con il concetto di ridescrizione nel caso della poesia, la prima costituisce invece un'attenzione nuova. Naturalmente anche nel caso della metafora la possibilità di introdurre una tensione tra significati si fondava sulla constatazione ermeneutica di un soggetto sempre già situato entro la dimensione linguistica, tuttavia non era questo l'elemento sottolineato. Si considerava anzi un limite l'eccessiva attenzione posta da molti teorici sull'aspetto di riconfigurazione di campi semantici già stabiliti, oppure di incontro tra classi di attributi stereotipicamente connessi ai diversi termini entrati in collisione, in quanto porre al centro questi aspetti avrebbe celato il momento genuinamente creativo del processo.³³

Nella riflessione sulla narrazione invece il fuoco viene posto anzitutto sulla «pre-comprensione del mondo dell'azione» in cui è «radicata» la costruzione dell'intrigo: essa consiste nella capacità di riconoscere come tali le azioni all'interno della trama evenemenziale del mondo, di cogliere il significato che esse assumono in uno specifico ambito culturale e infine di identificarne la specifica dimensione temporale.³⁴

Proprio quest'ultima dimensione si rivela determinante per la presente ricerca, perché Ricoeur, che individua nella temporalità il dominio specifico della configurazione narrativa, identifica in tale ambito gli stimoli che spingono l'autore a costruire la narrazione:

L'esperienza in quanto tale ha una iniziale narrativa che non deriva, come si dice, dalla proiezione della letteratura sulla vita, ma che costituisce un'autentica domanda di racconto. [...] Non siamo forse inclini a vedere in tale connessione di episodi della nostra vita, delle storie «non (ancora) raccontate», delle storie che chiedono d'essere raccontate, delle storie che offrono dei punti di legame con il racconto?³⁵

³⁰ RICOEUR 2016c, p. 7.

³¹ Ivi, pp. 112-113.

³² Ivi, pp. 92-93.

³³ La prima prospettiva criticata è quella proposta per esempio dalla nuova retorica (RICOEUR 2010, p. 220), la seconda è quella proposta da Max Black (Ivi, p. 118).

³⁴ RICOEUR 2016c, p. 94.

³⁵ Ivi, pp. 121-122.

Alle spalle di quest'analisi si trova la lettura heideggeriana della temporalità della vita quotidiana come sempre inserita all'interno di un progetto: il tempo umano è sempre un «“tempo di” fare qualche cosa, dove “ora” significa “ora che...”». ³⁶ La necessità di inquadrare anche praticamente in una proposta di senso l'agire umano porta il soggetto di tale agire a costruirne una narrazione che risponda a questa esigenza. Nel farlo dovrà naturalmente lasciarsi guidare dai caratteri fondamentali delle azioni da narrare, che potranno unicamente essere configurate a partire dal loro essere prefigurate. ³⁷

Per comprendere meglio tale processo è possibile individuare un'analogia con le riflessioni sulla sintesi passiva in cui Husserl introduce il concetto di affezione:

Per esempio, un rumore lieve che diviene sempre più forte assume in questo mutamento oggettivo un'affettività crescente: la sua vivacità coscienziale cresce. In ciò è implicito: questo rumore esercita sull'io una trazione crescente. Infine l'io si volge. ³⁸

Come nel caso husserliano il formarsi di una trama oggettuale possibile tra determinati materiali percettivi agisce sul soggetto spingendolo a volgere la propria attenzione e a determinare quindi l'effettiva costituzione oggettuale, così nel caso ricoeuriano eventi disposti secondo possibili trame spingono a costruire una narrazione che permetta al tempo stesso di dare loro un senso e di progettarsi nei loro confronti.

Una serie di comportamenti inusuali di una persona possono accumularsi e trovarsi a rispondere alla trama “innamoramento”. Quando me ne rendo conto i diversi elementi sono già pronti per essere così raccontati, è proprio questo ad aver attirato la mia attenzione, di conseguenza sarò più vigile nei confronti di questa persona, cercando di confermare o smentire l'ipotesi che fonda questo racconto, ma allo stesso tempo mi starò progettando nei confronti di questa situazione chiedendomi che ruolo abbia intenzione di svolgervi.

Quest'ordine di considerazioni comporta un riavvicinamento tra l'esperienza del soggetto creativo e i suoi atti immaginativi. Non si intende affatto negare che l'elemento caratterizzante tale modalità intenzionale sia il distacco totale dalla trama della realtà, tanto che Ricoeur recupera in proposito la definizione husserliana di *epoché*. Questo elemento tuttavia non va mai considerato separatamente dalla «capacità di progettare nuove possibilità» ³⁹ che si è detta svolgere un compito trasformativo, mai di creazione *ex nihilo*, e che proprio per questo comporta la possibilità di una ricaduta nella vita del lettore (*mimesis* III).

Come ha sottolineato il fenomenologo italiano Giovanni Piana, la costruzione di immagini non può avvenire nel vuoto, si svolge attraverso libere associazioni di contenuti che però trovano un «fondamento contenutistico» nei legami che la percezione istituisce tra i contenuti stessi. ⁴⁰ Diviene così possibile parlare anche per l'arte figurativa o la poesia della dinamica che si è analizzata per quanto riguarda il racconto:

³⁶ Ivi, p. 106.

³⁷ Ivi, p. 93.

³⁸ HUSSERL 2016, p. 261.

³⁹ RICOEUR 1978, p. 154.

⁴⁰ PIANA 2000a, p. 188.

l'artista risponde allo stimolo che vive nella sua esperienza della realtà costruendo creativamente qualcosa che la trascende, ma che ne è sorta.

L'immaginazione è spinta a seguire determinate trame piuttosto che altre non solo per delle motivazioni puramente soggettive, come nell'empirismo classico, ma anche per le caratteristiche delle esperienze oggettuali che fungono da nucleo della sua variazione. L'immagine di una cantina, per esempio, porta con sé tutta una serie di possibili «direzioni» e ne rende altre meno plausibili: sarebbe più facile immaginarla come teatro di un delitto piuttosto che di una felice vita coniugale. Questo ha chiaramente a che fare tanto con elementi meramente percettivi, come il contrasto tra luce e ombra e le correlate risposte emotive, quanto con altri più culturalmente determinati, come la nostra esperienza di lettura di libri gialli, quanto infine con motivazioni che riguardano le nostre esperienze strettamente personali.⁴¹

Questo percorso non viene esplicitamente proposto nelle opere pubblicate di Paul Ricoeur, tuttavia elementi come quelli che sono stati messi in luce precedentemente portano a pensare che una visione di questo genere sia implicita almeno nella prospettiva di *Tempo e racconto*. L'importanza della dimensione ermeneutica per questo autore del resto lo ha portato a tenere sempre alta la soglia dell'attenzione rispetto alla possibilità di parlare direttamente di temi come la percezione.

Non si deve tuttavia pensare che questo sia incompatibile con le analisi che si sono svolte finora. Lo stesso Piana propone come esemplificazione della sua teoria un gioco in cui due persone si dicono la prima parola che associano a quella detta dal compagno e fa riferimento alla possibilità di chiedere ragione di scelte che paiano poco plausibili. In questo modo egli mostra un modo per discutere delle ragioni percettive dell'immaginazione rimanendo all'interno del linguaggio, secondo il modello di interrogazione che parte dal soggetto situato per coglierne le condizioni di possibilità che costituisce un punto di riferimento metodologico essenziale per Ricoeur.⁴²

Il riconoscimento del ruolo della dimensione esperienziale nel processo immaginativo potrebbe dunque rappresentare un interesse successivo alle prime riflessioni su questo tema, oppure si potrebbe trattare di un elemento non interrogato a fondo dell'autore. Sembra comunque possibile condividere l'idea di Geniusas secondo cui, se «una delle affermazioni più comuni sulla filosofia di Ricoeur in generale» lo identifica come «il filosofo che innesta l'ermeneutica sulla fenomenologia», è necessario riconoscere che «la fenomenologia ermeneutica di Ricoeur ci pone di fronte a un compito aperto e non a una realizzazione compiuta», invitando con questi elementi a proseguire tale compito.⁴³

Alessandro Colleoni
alessandro.colleoni@gmail.com

⁴¹ Ivi, p. 185.

⁴² Ivi, pp. 186-187.

⁴³ GENIUSAS 2015, p. 239.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- GENIUSAS 2015 : Saulius Geniusas, *Between phenomenology and hermeneutics: Paul Ricoeur's philosophy of imagination*, «Human Studies» 38, 2 (2015), pp. 233-241.
- HEIDEGGER 2017 : Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*. Milano, Mursia, 2017 (1 ed. 1959).
- HUSSERL 2016 : Edmund Husserl, *Lezioni sulla sintesi passiva*, Brescia, La Scuola, 2016 (1 ed. 1966).
- JERVOLINO 1993 : Domenico Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, Genova, Marietti, 1993 (1 ed. 1984).
- MERLEAU-PONTY 1967 : Maurice Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in *Segni*, 63-116. Milano: Il Saggiatore, 1967 (1 ed. 1952).
- MESSORI 2013 : Rita Messori, *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni tra esperienza estetica e figurazione*, Macerata, Quodlibet, 2013.
- PIANA 2000a : Giovanni Piana. *Elementi di una dottrina dell'esperienza*. Archivio di Giovanni Piana, 2000 (1 ed. 1967), web, ultimo accesso: 22 gennaio 2018, <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellesperienza/100-elementi-di-una-dottrina-dellesperienza>
- PIANA 2000b : Giovanni Piana, *Il lavoro del poeta. Saggio su Gaston Bachelard*, in *La notte dei lampi. Quattro saggi sull'immaginazione*, Archivio di Giovanni Piana, 2000 (1 ed. 1988), web, ultimo accesso: 22 gennaio 2018, <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellimmaginazione/8-i-il-lavoro-del-poeta-saggio-su-gaston-bachelard>
- RICOEUR 1978 : Paul Ricoeur, *The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling*, «Critical Inquiry» 5, 1 (1978), pp. 143-159.
- RICOEUR 1979 : Paul Ricoeur, *The function of fiction in shaping reality*, «Man and World» 12 (1979), pp. 123-141.
- RICOEUR 2002 : Paul Ricoeur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, «Aesthetica Preprint» 66 (2002), Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, web, ultimo accesso: 22 gennaio 2018, <http://www1.unipa.it/~estetica/download/Ricoeur.pdf>
- RICOEUR 2010 : Paul Ricoeur, *La metafora viva: Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaca Book, 2010 (1 ed. 1975).
- RICOEUR 2016a : Paul Ricoeur, *Fenomenologia e ermeneutica: partendo da Husserl...*, in *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Milano, Jaca Book, 2016 (1 ed. 1975), pp. 37-69.
- RICOEUR 2016b : Paul Ricoeur, *L'immaginazione nel discorso e nell'azione*, in *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Milano, Jaca Book, 2016 (1 ed. 1976), pp. 205-227.
- RICOEUR 2016c : Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, Vol. 1, Milano, Jaca Book, 2016 (1 ed. 1983).

TAYLOR 2006 : George H. Taylor, *Ricoeur's philosophy of imagination*, «Journal of French Philosophy», 16, 1-2 (2006), pp. 93-104, web, ultimo accesso: 22 gennaio 2018, <http://jffp.pitt.edu/ojs/index.php/jffp/article/viewFile/186/182>

TAYLOR 2015 : George H. Taylor, *The phenomenological contributions of Ricoeur's philosophy of imagination*, «Social Imaginaries», 1, 2 (2015), pp. 13-31.