

Il romanzo moderno nella poetica del sé di Paul Ricœur

Roberto Talamo
Università di Bari

Abstract

La riflessione sul romanzo moderno e la nascita di uno dei concetti più importanti dell'ermeneutica del sé, quello di «identità narrativa», sono strettamente intrecciati nel pensiero di Ricœur. Attraverso una lettura di diverse opere del filosofo francese, si mostrerà il percorso di genesi poetica di questo concetto, confrontando altresì la teorizzazione ricoeuriana a proposito del romanzo moderno con le principali acquisizioni su questa forma letteraria da parte della critica e della teoria della letteratura.

Parole chiave

Romanzo, modernismo, Ricœur, generi letterari, identità narrativa

Contatti

robtalamo@libero.it

1. L'imitazione dell'azione di fronte al romanzo moderno

Nell'arco dei sette anni che vanno dalla pubblicazione del primo volume di *Tempo e racconto* a quella di *Sé come un altro*, il romanzo moderno per Ricœur non è soltanto uno degli oggetti di studio che concorrono a definire i concetti di «esperienza umana della temporalità» e di «sé»: è quella specifica forma immaginativa di configurazione testuale dell'azione che permette al filosofo di arricchire l'idea aristotelica di *mythos* (nel senso di «intrigo» o «intreccio») come imitazione dell'azione, fino a comprendere, nel campo dell'azione, l'individualità, l'identità psicologica dei personaggi e la relazione estetica tra testo e lettore. È grazie alla mediazione della forma del romanzo moderno che Ricœur può giungere al concetto di «identità narrativa» come sintesi dell'esperienza umana della temporalità e della comprensione di sé: risultando quest'ultima sempre un'interpretazione (nostra e altrui) di una narrazione che si compie a proposito di una identità nel tempo (*Pipseità*).

Per mostrare il modo in cui questo si realizza, possiamo cominciare dalla classificazione dei generi del «racconto di finzione» che Ricœur compie nel secondo volume di *Tempo e racconto* (*Tempo* II 13): appartengono a questa forma di narrazione il racconto popolare, l'epopea, la tragedia, la commedia e il romanzo. Tra questi diversi modi della narrazione di *fiction* esistono però notevoli differenze: mentre i primi quattro generi sembrano confermare l'idea aristotelica della *mimesis* come imitazione dell'azione, un genere 'nuovo' come il romanzo moderno sembra discostarsi notevolmente dal modello del *mythos* e della configurazione epica e drammatica. Tanto da intravedere sin dalle prime battute del discorso sul romanzo una «soglia critica» (15), un possibile «scisma» nella tradizione narrativa.

Il romanzo è infatti il genere che ha trasformato la letteratura in un «immenso cantiere di sperimentazione, dal quale sono state bandite [...] tutte le convenzioni consolidate»

(19). Tra queste convenzioni, Ricœur si chiede se anche l'«intrigo», come mimesi dell'azione, non sia venuto meno nel romanzo moderno (indicato anche come «romanzo del flusso di coscienza»): quali sono le capacità di metamorfosi dell'intreccio tradizionale? esiste una soglia oltre la quale questo concetto smette di avere un valore discriminante?

Non è dall'indagine filosofica che Ricœur mutua questi interrogativi, ma dal confronto col romanzo moderno, «genere proteiforme per eccellenza» e «prodigioso cantiere di sperimentazione», in cui (e qui è il nucleo del problema) la nozione di personaggio si emancipa dall'intreccio, dalla trama, fino a prendere, realmente o in apparenza, il sopravvento. In particolare, il romanzo del flusso di coscienza attraverso l'esplorazione degli abissi dello psichico «sembra rivelare l'impotenza del linguaggio stesso a far unità e prendere forma» (24).

La formula dell'intrigo, la configurazione finzionale dell'azione, sembra trovare uno scacco definitivo in una forma che nega rilevanza all'azione stessa: eppure è proprio qui che Ricœur conserva il suo modello di *mimesis* svelando al contempo la natura «realistica» (per dirla con Auerbach) della narrazione modernista delle *vite interiori*. Per il filosofo queste opere letterarie, dilatando il campo dell'intreccio, dilatano contemporaneamente il campo dell'azione rappresentata:

È ancora azione, in un senso allargato, la trasformazione morale di un personaggio, la sua crescita, la sua formazione, la sua iniziazione alla complessità della vita morale e affettiva. Infine, sono riferibili all'azione, in un senso ancora più sottile, dei cambiamenti puramente interiori che segnano lo stesso succedersi temporale delle sensazioni, delle emozioni, anche al livello meno previsto, meno cosciente che l'introspezione possa raggiungere. (24)

La sfera dell'aristotelica *mimesis praxeos* può essere estesa fino a ricomprendere il modello del romanzo «di carattere» e «di pensiero»: il romanzo moderno è riconosciuto come quella specifica forma che «presiede all'assemblaggio dei cambiamenti in grado di segnare esseri simili a noi» (24). Il ricomprendere la vita interiore nell'azione è dettato dalle ragioni della *verosimiglianza*, dal realismo di fondo che soggiace ad ogni narrazione (seppure di *fiction*). La storia del romanzo è strettamente legata alla dialettica tra verosimile e convenzionalità:

Le tre tappe – romanzo d'azione, romanzo di carattere, romanzo di pensiero – scandiscono una duplice storia: quella della conquista di nuove regioni da parte del principio formale di configurazione, ma anche quella della scoperta del carattere sempre più convenzionale di tale impresa. Questa seconda storia, questa storia in forma di contrappunto, è quella della presa di coscienza del romanzo come *arte della finzione*, riprendendo il ben noto titolo di Henry James. In una prima fase [...], la verosimiglianza è ancora una provincia del vero [...]. L'età dell'oro del romanzo del XIX secolo può essere caratterizzata grazie a un equilibrio precario tra l'intenzione sempre più fortemente ribadita di fedeltà alla realtà e la coscienza sempre più acuta dell'artificio di una composizione riuscita. Tale equilibrio doveva, un giorno, essere infranto [...]. Si sente dire oggi che soltanto un romanzo senza intrigo, né personaggio, né organizzazione temporale precisa, è più autenticamente fedele a una esperienza a sua volta frammentata. (29-30)

Questa sottile dialettica tra realismo e convenzione non si risolve nella fine del concetto di intreccio come imitazione dell'azione, ma con l'ampliamento dell'idea stessa di *mimesis* grazie all'esperienza della forma del romanzo moderno: Ricœur, con Benjamin, è convinto dell'impossibilità della 'morte' del racconto e, di conseguenza, dell'incessante nascita di «nuove forme narrative». Il romanzo moderno è la forma che, senza chiudersi

in un individualismo lirico e alieno da qualsiasi intrigo, ha ricompreso la vita interiore nella sfera dell'azione verosimile, è nuova forma del narrare e non morte del racconto, perché la funzione narrativa conosce metamorfosi ma non può morire: «perché non sappiamo che cosa sarebbe una cultura nella quale non si sappia più che cosa significhi *raccontare*». (54)

2. Una genealogia teorica: romanzo e vita interiore

La definizione del romanzo (e in particolare del romanzo modernista) come forma della rappresentazione della vita interiore costituisce la cifra comune di un insieme di studi teorici eterogenei sul genere del romanzo. Su Ricœur agiscono contemporaneamente diverse suggestioni, tra cui mi sembrano determinanti, in questo senso, quelle di Pouillon, Auerbach, Hamburger, Müller e Bachtin.

Il 1946 è l'anno di pubblicazione di *Temps et roman* di Pouillon e di *Mimesis* di Auerbach. Nel libro di Pouillon si discute dell'apporto che il romanzo può dare alla conoscenza psicologica dell'uomo e la conclusione è di grande interesse per il problema che stiamo studiando: «lo psicologo vuole donarci la comprensione di noi stessi, il romanziere quella altrui» (39). I romanzieri scrivono le loro opere perché «la comprensione psicologica delle persone reali è quella che è» (63), è limitata e relativa, mentre il romanzo costituisce il solo modo della conoscenza riflessa del sé (diversa dalla conoscenza irriflessa dell'io). L'obiettivo del romanzo è, per Pouillon, la conoscenza dell'altro oppure di un sé visto da un altro.

In un articolo del 1947, Ricœur, studiando un romanzo di Paul-André Lesort (romanziera che ebbe una certa notorietà in Francia dopo la seconda guerra mondiale), sembra ribadire questa teoria del romanzo. Questa forma letteraria mette il lettore nella posizione in cui nessuno dei personaggi si trova e in cui mai si trova nella vita reale, lo pone davanti alla possibilità di assunzione di una molteplicità di prospettive:

Nell'immaginario [romanzesco] io posso trovare la mia rivincita sulla scissione delle coscienze che mi ferisce nella vita reale [...]. L'immaginario mi eleva da una visione unilaterale a una visione plurilaterale dove lo smarrimento del multiplo è portato al suo punto supremo di asprezza; io non esisto più se non come me stesso diviso in molti pezzi [...]. Ritornando un essere reale, alla mia visione unilaterale, io sono invitato dal romanziere a ricordarmi della molteplicità una volta assunta umilmente attraverso l'immaginario. (Ricœur, *Le mystère* 694-695)

Non so se Ricœur avesse già nel '47 letto la prima edizione tedesca di *Mimesis* pubblicata l'anno precedente (certamente quest'opera sarà per lui importante negli anni di *Tempo e racconto*): sembra infatti, nel passo appena riportato, risuonare la celebre definizione auerbachiana del realismo modernista, costruita attraverso il confronto con la forma romanzo elaborata da Virginia Woolf:

L'autore, quale narratore di fatti obiettivi, passa quasi completamente in secondo piano; quasi tutto ciò che è detto, è il riflesso nella coscienza dei personaggi [...]. Non veniamo a conoscere quello che la Woolf sa del carattere della signora Ramsay, ma il riflesso di questo sui diversi personaggi [...]. Caratteristica fondamentale della maniera di Virginia Woolf è che essa non tratta soltanto di un solo soggetto e delle impressioni del mondo esterno sulla coscienza di questo, ma di molti soggetti che cambiano spesso [...]. Dalla molteplicità dei soggetti si deduce che si tratta dell'esplorazione di una realtà obiettiva e precisamente

qui della «vera» signora Ramsay. Questa [...] viene quasi accerchiata dalle varie coscienze (compresa la sua) convergenti su di lei; si tenta di avvicinarla da molte parti – fino al limite concesso alle possibilità umane della conoscenza e dell'espressione. L'intento di avvicinarsi a una vera realtà obiettiva con l'aiuto di molte impressioni soggettive avute da molte persone (e in momenti diversi), è una caratteristica essenziale del procedimento moderno qui trattato, che si distingue così radicalmente dal soggettivismo unipersonale, che cede la parola a una persona sola, quasi sempre molto caratteristica, e il cui modo di considerare la realtà è l'unico che vale. (Auerbach, *Mimesis II* 319-320)

La visione «plurilaterale» di cui parla Ricœur e la rappresentazione «pluripersonale» della coscienza del realismo moderno in Auerbach rimandano entrambe alla comune matrice della forma specifica del romanzo moderno: non una forma di soggettivismo unipersonale e individualistico, ma un sistema *polifonico*, per dirla con Bachtin, di rappresentazione della realtà dell'azione e delle vite interiori.

Trascorsi circa quarant'anni dall'articolo ora menzionato, nelle pagine di *Tempo e racconto*, il confronto con le teorie di Hamburger, Müller e Bachtin arricchisce ulteriormente, prima del confronto diretto con tre grandi romanzi della modernità, questa idea di romanzo come laboratorio plurilaterale e pluripersonale sulla coscienza riflessa nella forma del sé, in cui il realismo si dà nell'intreccio delle diverse prospettive e delle diverse coscienze e non solo nell'intrigo dell'azione.

Käte Hamburger, mostrando la rottura che la finzione letteraria del romanzo alla terza persona introduce nel funzionamento logico del discorso, avvalorava l'idea (che Ricœur trovava già in Pouillon) secondo la quale il romanzo è la forma della vita interiore rappresentata:

Il criterio della finzione consiste nell'uso di verbi che designano dei processi interni, cioè psichici o mentali: «la finzione epica» – dichiara Käte Hamburger – «è il solo ambito gnoseologico in cui la *Ich-Originität* (o 'soggettività') di una terza persona può essere rappresentata (*dargestellt*) in quanto terza persona». (Ricœur, *Tempo II* 110)¹

La morfologia poetica di Günther Müller, condividendo con le teorie appena esposte l'idea che raccontare vuol dire presentificare elementi non percepibili mediante i sensi, serve a Ricœur per compiere un ulteriore passo in avanti nella propria poetica del romanzo moderno. Müller vede infatti nel racconto tre tempi distinti: quello dell'atto di raccontare, quello raccontato e infine il tempo della vita. Quest'ultimo tempo è ciò che maggiormente interessa al filosofo, in quanto ogni raccontare è raccontare qualcosa che non è soltanto ciò che è raccontato:

Da un lato ciò che è raccontato, e che non è racconto, non è a sua volta dato in carne e ossa nel racconto, ma semplicemente 'reso, restituito' (*Wiedergabe*); dall'altro, ciò che è raccontato è fondamentalmente la "temporalità della vita" [...]. «Ogni raccontare è un raccontare [di] qualche cosa che non è racconto, bensì processo di vita». (Ricœur, *Tempo II* 128-129)

¹ Con «finzione epica» Hamburger non fa riferimento esclusivo al genere epico, ma intende qualsiasi finzione narrativa in prosa alla terza persona.

Il romanzo moderno è, secondo Ricœur, la forma in cui rappresentazione dell'azione e della vita interiore di una terza persona (o di diverse persone) trovano una reciproca sintesi nel racconto della «temporalità della vita».

L'ultimo passaggio, che si svolgerà sotto l'insegnamento di Bachtin, è quello della considerazione del rapporto tra i punti di vista dei personaggi e la voce narrante. Il romanzo moderno, scrive Ricœur, molto più delle forme drammatiche, è la forma mimetica che più si è spinta in avanti nella rappresentazione dei pensieri, dei sentimenti e dei discorsi dei personaggi, mettendo l'accento più sulla *mimesis* del personaggio che sulla *mimesis* dell'azione. Con questo passaggio siamo nell'ambito del «romanzo polifonico», di cui discute il critico russo:

Il rapporto dialogico tra i personaggi è sviluppato fino al punto di includervi il rapporto tra il narratore e i suoi personaggi. Scompare la coscienza di un unico autore. Al suo posto sopraggiunge un narratore che *conversa* con i suoi personaggi e diventa a sua volta una pluralità di centri di coscienza irriducibili a un comune denominatore. È questa la 'dialogizzazione' della voce stessa del narratore che pone la differenza tra romanzo monologico e romanzo dialogico. È quindi lo stesso rapporto tra discorso del narratore e discorso del personaggio che è interamente sovvertito. (Ricœur, *Tempo II* 161)

Ma la polifonia moderna, elevata a «principio strutturale dell'opera romanzesca», non rischia di minare l'idea di costruzione dell'intrigo? A prevalere non è forse il dialogo sullo stesso intreccio? Il romanzo moderno, giunto a questo punto, non si libera del tutto dal principio di composizione basato sulla costruzione dell'intrigo? Non sono queste le conclusioni a cui giunge Ricœur: «il romanzo polifonico ci invita piuttosto a dissociare il principio di costruzione dell'intrigo dal principio monologico e a estenderlo» (163), in un'idea di *mimesis* (quella che il filosofo chiama *mimesis III*) che coinvolge nel processo di configurazione e rfigurazione anche il lettore.

Se l'incontro tra teoria del *mythos* aristotelica e romanzo moderno aveva prodotto l'estensione del concetto di configurazione dell'azione ai pensieri e ai sentimenti dei personaggi (senza rinchiudere il romanzo nella sfera separata dell'espressione dei diversi individualismi), l'incontro con la polifonia di questa forma produce la necessità di leggere la chiusura della configurazione non soltanto all'interno del testo, ma nel campo più ampio della relazione estetica: è il lettore che realizza quella chiusura compiente dell'intrigo che può sfuggire ai personaggi e allo stesso narratore del romanzo polifonico moderno.

3. La risonanza dei discorsi interiori: *Mrs. Dalloway*

Il romanzo moderno contribuisce in modo fondamentale a un autentico arricchimento della nozione di azione: in questa forma ciò che si dice, ciò che si pensa e l'intreccio dei pensieri dei diversi personaggi sono parte di ciò che l'uomo moderno considera la rappresentazione *verosimile* del suo *fare*, del suo agire. Il confronto con tre grandi romanzi della modernità nel quarto capitolo del secondo volume di *Tempo e racconto* è l'occasione per mostrare l'azione di questa specifica forma nel tentativo di rappresentare l'esperienza umana del tempo, ma non solo: questi romanzi insegnano a Ricœur e a noi non soltanto che l'uomo interpreta il suo essere nel tempo in modo narrativo, ma che l'uomo vive anche la sua identità, il suo sé, narrativamente.

Per ragioni di sintesi concentreremo la nostra indagine solo sulla prima delle tre opere prese in considerazione: *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf. Se questo romanzo è una «favo-

la sul tempo» (Ricœur, *Tempo II* 169), in che modo ci fa fare esperienza del tempo? Non c'è una figura di autore o di narratore che ci 'istruisce' sull'argomento rappresentandoci un'esperienza o una filosofia determinata del tempo, ma il narratore offre al lettore «un fascio di esperienze temporali da condividere» (170). L'intreccio, nel romanzo moderno, non riguarda soltanto l'azione, ma le lunghe sequenze di discorsi interiori, nelle loro ampie volute:

L'arte della finzione consiste così nel tessere insieme il mondo dell'azione e quello dell'introspezione, nel mettere insieme il senso della quotidianità e quello dell'interiorità. (172-173)

Il lettore di *Mrs. Dalloway* si trova implicato responsabilmente in una «incessante valutazione delle anime tra di loro» (173): la voce narrante passa da un flusso di coscienza all'altro, «un ponte è gettato tra le anime, e questo grazie sia alla continuità dei luoghi sia alla risonanza di un discorso interiore in un altro» (175). Una sosta in uno stesso luogo, un medesimo suono percepito, possono formare stilisticamente quella passerella che permette l'intreccio fra quotidianità orizzontale dell'azione e abissi della coscienza. La presenza di una configurazione narrativa, che chiede al lettore di essere completata attraverso la relazione estetica, non rende però queste esperienze isolate e prive di comunicazione tra loro ma, come insegna Auerbach, ci avvicina a una realtà obiettiva con l'aiuto di molte impressioni soggettive, senza cadere nell'isolamento del soggettivismo unipersonale. La finzione del romanzo moderno può portare alla luce non la semplice opposizione tra «tempo degli orologi» e «tempo interiore», bensì farci avvertire la varietà delle risposte individuali, delle diverse esperienze del tempo, offrendo al lettore «un efficace indizio dei modi infinitamente vari di *comporre* tra loro diverse prospettive sul tempo, che la sola speculazione non arriva a *mediare*» (180). L'esperienza del tempo in *Mrs. Dalloway* è la posta in gioco non soltanto del contenuto, ma della forma stessa del romanzo, generata dalla continua risonanza di un'esperienza individuale in un'altra:

Nel complesso si può parlare di un'unica esperienza del tempo in *Mrs. Dalloway*? No, nella misura in cui i destini dei personaggi e la loro visione del mondo restano giustapposte; sì, nella misura in cui la prossimità delle 'caverne' visitate costituisce una sorta di rete sotterranea che è l'esperienza del tempo in *Mrs. Dalloway*. Questa esperienza del tempo non è né quella di Clarissa, né quella di Septimus, né quella di Peter, né quella di alcun altro personaggio: essa è suggerita al lettore grazie alla *risonanza di un'esperienza solitaria in un'altra esperienza solitaria*. L'esperienza del tempo in *Mrs. Dalloway* è questo intreccio preso nella sua interezza. (186)

Questa «realtà obiettiva» fatta di tante esperienze particolari non produce una *filosofia del tempo* presente in questo romanzo, ma un particolare sguardo pluriprospectico sul tempo che solo la forma specifica del romanzo moderno può offrirci.

Il romanzo non si limita però a insegnarci che ogni esperienza del tempo è un'esperienza *narrativa*, «che non vi sarebbe tempo pensato se non raccontato» (Ricœur, *Tempo III* 369), ma porta a considerare la nostra stessa identità come racconto interpretativo nel triplice movimento di riconoscerci (quando interpretiamo la nostra storia di vita), riconoscere (quando interpretiamo le storie di vita altrui) ed essere riconosciuti (quando gli altri interpretano la nostra storia di vita). Nella vita ci accorgiamo di essere narratori della nostra storia (e oggetto delle altrui narrazioni), ma non autori della nostra vita (e delle narrazioni degli altri): la letteratura, scrive Ricœur, aiuta a liberarci dall'idea di un io

narcisista e chiuso su se stesso, «al posto di un *io* infatuato di se stesso nasce un *sé* istruito dai simboli culturali, primi fra i quali sono i racconti della tradizione letteraria. Sono questi che ci conferiscono un'identità non sostanziale, ma narrativa» (Ricœur, *Filosofia* 185).

Il romanzo, mostrando il realistico intreccio delle nostre personali narrazioni di vita, ci istruisce, in un intreccio tra storia e finzione, sulla costituzione della nostra identità: sotto l'alto magistero di questa forma seguiamo ora le vie in cui l'esperienza della narrazione letteraria rifica le nostre identità come identità narrative.

4. Magistero del romanzo ed etica del sé: l'identità narrativa

In un periodo di tempo che va dal 1986 al 1991 sono sei i testi pubblicati da Ricœur dedicati all'identità narrativa: una conferenza presso l'Università di Neuchâtel e uno studio in un libro collettivo (1986), due articoli su rivista (1988 e 1991) e due capitoli di *Sé come un altro* (1990).

L'esperienza del romanzo moderno, incrociata con la narrazione 'vera' della storiografia, ha prodotto nel pensiero di Ricœur l'idea che conoscersi significhi interpretare se stessi sotto il duplice modello del racconto storico e del racconto di finzione. In questo senso, il personaggio del romanzo moderno può essere interpretato come «*figura del sé*» (Ricœur, *L'identità* 292); al contrario del modello aristotelico, come sappiamo, qui l'intreccio è messo al servizio del personaggio e l'identità è messa alla prova:

Il teatro e il romanzo contemporaneo sono diventati dei veri laboratori dove si sviluppano esperienze di pensiero dove l'identità narrativa del personaggio si trova sottoposta a un numero illimitato di variazioni immaginative. (293)

Romanzo moderno e identità narrativa sono qui direttamente affiancati; in questi esperimenti sull'identità, quest'ultima può subire ogni tipo di variazione, ma a riprova del legame che unisce la narrazione romanzesca al concetto di identità narrativa, se l'identità scompare del tutto anche la forma narrativa scompare: al romanzo succede il saggio, «il genere letterario meno configurato» (294). Narrazione di *fiction* (il cui genere per eccellenza è, per Ricœur, il romanzo) e interpretazione del sé si muovono, in questa fase del pensiero ricoeuriano, sui medesimi binari: l'arte narrativa è un vero e proprio «*thesaurus* dello psichico» costruito dai romanzieri. Il romanzo moderno è il crogiolo dove può avvenire la fusione della visione referenziale della terza persona con quella riflessiva della prima persona, come mostra il riferimento al «monologo narrato» di cui parla Dorrit Cohn (296-297). Esso è così il principale campo di sperimentazione in cui riflettere sulla nostra e sulla altrui identità in quanto identità narrative, sottoposte alla duplice forza della medesimezza (il restare identici a se stessi) e della ipseità (l'essere se stessi nel tempo). Il romanzo in questo modo, secondo Ricœur, ci mette davanti a un magistero etico (l'esercizio della variazioni immaginative sul sé) e, contemporaneamente, a una sfida per la filosofia: l'identità, diversamente da quanto sostiene una parte del pensiero analitico (Derek Parfit), non appartiene semplicemente alle categorie degli eventi e dei fatti e non coincide con la mente (con gli aspetti cerebrali o neuronali). La concezione di identità narrativa di Ricœur si oppone a quella di Parfit, in un conflitto tra concezione narrativista e non-narrativista del sé:

Secondo la mia tesi, il racconto costruisce il carattere durevole di un personaggio, che si può chiamare la sua identità narrativa, costruendo quella sorta di identità dinamica propria dell'intrigo che fa l'identità del personaggio. (Ricœur, *Identité* 302)

La prospettiva analitica sull'identità, un rendiconto impersonale e scientifico del sé, «un sogno scientifico in cui il cervello è divenuto l'equivalente della persona» (302) non potranno mai sostituire l'infinita variazioni sul sé offerta da un'identità narrativa modellata sulla forma del romanzo.

Il sé non si conosce direttamente, ma indirettamente attraverso segni culturali e mediazioni simboliche: l'appropriazione dell'identità del personaggio di *fiction* da parte del lettore è una di queste. Il romanzo diviene allora, in *Sé come un altro*, il primo laboratorio del giudizio morale, luogo in cui sperimentare la reciproca costituzione dell'azione e del sé:

Racconti letterari e storie di vita, lungi dall'escludersi, si completano, ad onta o grazie al loro contrasto. Questa dialettica ci rammenta che il racconto fa parte della vita prima di esiliarsene nella scrittura; esso fa ritorno alla vita secondo le molteplici vie dell'appropriazione. (Ricœur, *Sé* 257)

Il romanzo moderno, mostrandoci la costruzione pluriprospectica di identità narrative, ci insegna a raccontare storie nelle quali poterci riconoscere non come un io isolato, ma nella forma socialmente riflessa e mediata del sé:

L'identità narrativa non è quella di un io isolato; perché il racconto, da un parte, compone permanenza e cambiamento, ma è sempre, d'altra parte, un racconto a più voci. (Abel, *Le vocabulaire* 39)

5. Conclusioni

In un'intervista contenuta in un volume collettivo di studi dedicati a *Tempo e racconto*, Ricœur risponde a una domanda diretta sul significato, nella suo pensiero, del genere letterario del romanzo:

Perché mi sono interessato al romanzo? Prima di tutto me ne sono interessato come a un caso assolutamente rimarchevole di narratività [...]. Mi sono interessato alla dialettica che c'è tra la storia degli storici e la *fiction* nella misura in cui mi sembrava che il romanzo fosse sempre una soluzione alternativa al problema fondamentale rappresentato dal rapporto dell'uomo col tempo. Dal lato della struttura del tempo storico che è il tempo del calendario, lo storico non ha che un rapporto limitato, oserei dire, con questa difficoltà [...]. In risposta, per il romanzo, nella misura in cui può affrancarsi dall'obbligo della prova d'archivio – e anche dalle prove fisiche degli eventi – diviene possibile esplorare le innumerevoli combinazioni possibili delle configurazioni temporali [...]. Sono le possibilità fondamentali dell'esistenza che sono esplorate nel romanzo – per questo insisto molto su questa idea di «laboratorio dell'immaginario» [...]. Ma c'è un'altra ragione che mi porta a interessarmi al romanzo, ed è il problema del *Selbst* sul quale lavoro attualmente. La conoscenza di sé è, in effetti, innanzitutto una conoscenza alla terza persona [...]. Il personaggio del romanzo è alla terza persona. È questo primato della conoscenza di sé alla terza persona che mi ha interessato nel romanzo. C'è una tradizione tedesca alla quale mi rifaccio, in particolare a quello che dice Käte Hamburger nella sua poetica quando parla di «*Erzählung*»; ciò mi conferma nella mia idea – contro il *cogito* cartesiano e anche husserliano –

che non c'è conoscenza di sé immediata; la conoscenza di sé è mediata, e questa mediazione è in verità il *Selbst* alla terza persona; io mi conosco innanzitutto nel *Selbst* alla terza persona. (Bouchindhomme, *Temps* 28-30)

In questa risposta è sintetizzato efficacemente non solo il debito che il pensiero di Ricœur e la sua «poetica del sé» hanno nei confronti della forma romanzo, ma l'importanza stessa che il romanzo riveste per l'intera nostra cultura. Il romanzo moderno, arricchendo la nozione di *mythos* come messa in intrigo dell'azione, ci insegna che «il personaggio stesso è trama» (Ricœur, *Percorsi* 117) e invita il lettore ad assumersi il rischio e la responsabilità (esistono pur sempre i pericoli del bovarismo e del donchisciottismo!) di pensare di più e di pensare altrimenti il suo stesso sé, seguendo le infinite permutazioni di questo laboratorio dell'immaginario: «imparare a raccontarsi significa anche imparare a raccontarsi altrimenti». (118)

Il romanzo (specie nella sua declinazione moderna) è la forma principe di narratività che Ricœur invoca per opporsi alle idee strutturali, analitiche e anti-narrative in genere di considerare l'identità umana come un oggetto di una scienza modellata sulle scienze sperimentali. La scienza dell'identità umana non può che essere un'ermeneutica storica delle narrazioni che l'uomo realizza su se stesso, perché l'unico modo per dire *tutto* l'uomo (e non solo una parte di esso, che sia struttura, cervello o connessione neuronale), *nel tempo* che è il suo, è quello di *raccontarlo*. Il romanzo è la forma più adatta a questo racconto perché in esso non compare un io disancorato e irriflesso, privo di durata, ma si manifesta quella forma del sé che è identità narrativa, incrocio fra fedeltà a se stessi (medesimezza) e capacità di riconoscersi altrimenti nel tempo (ipseità). Il romanzo, *figura* delle nostre storie di vita nella realtà, si pone come baluardo della narratività contro qualsiasi tentativo di de-storicizzazione della nostra coscienza.

6. Bibliografia

- Abel, Olivier e Jérôme Porée. *Le vocabulaire de Paul Ricœur*. Paris: Ellipses, 2007. Stampa.
- Altieri, Lorenzo. "Ricœur, Proust e il tragico del Tempo." *Discipline filosofiche* XX.1 (2010): 137-160. Stampa.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. Trad. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Torino: Einaudi, 2000. Voll. I-II. Stampa.
- Bouchindhomme, Christian et Rainer Rochlitz, eds. «*Temps et récit*» de Paul Ricœur en débat. Paris: Cerf, 1990. Stampa.
- Brugère, Fabienne. "Mrs. Dalloway ou le temps de la littérature." *Esprit* 323 (2006): 110-121. Stampa.
- Pouillon, Jean. *Temps et roman*. Paris: Gallimard, 1993. Stampa.
- Ricœur, Paul. *Filosofia e linguaggio*. Trad. Giacomo Losito. Ed. Domenico Jervolino. Milano: Guerini, 1994. Stampa.
- . "Identité narrative." *Esprit* 7-8 (1988): 295-304. Stampa.
- . "Le mystère mutuel ou le romancier humilié." *Esprit* 4 (1947): 691-699. Stampa.
- . "L'identità narrativa." Trad. Anna Baldini. *Allegoria* 60 (2009): 93-104. Stampa.

- . "L'identité narrative." *La narration*. Ed. Pierre Bühler e Jean-François Habermacher. Genève: Labor et Fides, 1988. 287-300. Stampa.
- . *Percorsi del riconoscimento*. Trad. Fabio Polidori. Milano: Raffaello Cortina, 2005. Stampa.
- . *Sé come un altro*. Trad. Daniella Iannotta. Milano: Jaca Book, 1993. Stampa.
- . *Tempo e racconto*. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1986-1988. Voll. I-III. Stampa.
- Simon, Anne. "Proust et Ricœur: l'herméneutique impossible." *Esprit* 323 (2006): 122-137. Stampa.
- Talamo, Roberto. "Fiction e identità narrativa." *Enthymema* 6 (2012): 51-67. Web. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2214>>.