

Tra parola e immagine: prospettive estetiche nella poetica di Paul Ricœur

Claudia Elisa Annovazzi

Università del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro"

Abstract

Ricœur non viene solitamente considerato un pensatore molto rilevante dal punto di vista dell'estetica delle arti figurative. Tuttavia, il tema dell'immaginazione costituisce un filo rosso fondamentale che è possibile rintracciare all'interno della sua produzione. Esso può fornire spunti significativi tanto per le riflessioni estetiche, quanto per le interpretazioni del pensiero dello stesso Ricœur. Tale tematica emerge in particolar modo in connessione agli studi sulla metafora, attraverso i quali emerge una particolare presa di posizione di Ricœur circa le filosofie dell'immagine, distanziandosi dalle interpretazioni psicologistiche. La nuova proposta interpretativa del filosofo francese, che salda insieme processo metaforico e immaginazione creatrice, consente non solo un collegamento di tale problematica con alcune sue dichiarazioni rispetto all'arte, ma apre anche ad alcuni significativi spunti di riflessione in relazione al rapporto con l'alterità sociale – nell'intreccio tra ideologia e utopia – e con l'alterità assoluta della trascendenza religiosa

Parole chiave

Metafora, immaginazione, arte, testimonianza, alterità

Contatti

ce.annovazzi@libero.it

1. Ricœur e l'estetica

Ricœur non si considera né viene considerato un filosofo che abbia contribuito in modo essenziale alla riflessione estetica contemporanea sulle arti figurative.¹ Come recita il titolo di un suo famoso saggio, *la parola è il suo regno*.² Nella parte di *La critica e la convinzione* dedicata a *L'esperienza estetica*, Ricœur ammette una forte influenza dell'arte nei propri interessi e nella propria vita privata, interesse che si riverbera nei frequenti riferimenti, disseminati nei suoi testi, alle opere d'arte più spesso poetico-letterarie, ma anche, più spo-

¹ Solo di recente la critica si è interessata a quest'aspetto dell'opera del filosofo francese. O. Aime ha dedicato nel suo libro *Senso e essere* alcuni paragrafi dedicati all'immaginazione e all'estetica; D. Iannotta ha pubblicato nel 2010 un testo significativo dal titolo *Sentieri di Immaginazione. Fonds Ricœur e Ricœur Studies* stanno inoltre lavorando alla raccolta e alla pubblicazione di un ciclo di lezioni tenute da Ricœur intorno al tema dell'immagine. Il *corpus* di scritti ricoeuriani sull'immagine offrirebbe in questo modo uno spaccato ben più consistente delle brevi ma fondamentali note pubblicate in italiano da R. Messori, *Cinque lezioni dal linguaggio all'immagine*.

² Cfr. Ricœur *La parole est mon royaume*. Tra Ricœur e l'estetica pare che viga piuttosto uno strabismo intellettuale o un armistizio pari a quello che il filosofo ha instaurato con la propria fede religiosa, ma, rispetto a questo, meno riflettuto, tematizzato e portato a linguaggio.

radicamento, figurative.³ La riflessione estetica in senso proprio non viene però quasi mai affrontata da Ricœur come oggetto esplicito e diretto del suo filosofare e quando, nella medesima intervista, viene interrogato a questo proposito, egli sembra semplicemente evadere la risposta.⁴

Una ragione della reticenza di Ricœur a trattare direttamente di estetica delle arti figurative può essere rintracciata nel terzo volume di *Tempo e racconto*, dove, introducendo il paragrafo intitolato “Fenomenologia ed estetica della lettura”, chiarisce come egli intenda l’estetica secondo un’accezione strettamente etimologica del termine, che la identifica con il problema della ricezione dell’opera. Egli concepisce perciò una «estetica complementare rispetto a una poetica» (*Tempo e racconto III*, 257). Oppure, come l’autore afferma nel saggio “Ermeneutica biblica” (117), «non identifichiamo “poetico” ed “estetico” e rispettiamo l’ambito della funzione poetica quale l’abbiamo definita, ossia come la capacità [...] di portare ad espressione in discorso le finzioni o invenzioni dell’immaginazione». Da una parte ciò spiega come l’autore preferisca indicare le proprie indagini nei termini di una poetica intesa secondo il suo etimo originario, come la capacità creativa del linguaggio. Dall’altra, ciò comporta che il problema dell’estetica venga legato a quello della referenza nella ricezione del lettore, che emerge solo al termine delle analisi sulla poetica e subisce una decisa rielaborazione nel passaggio da *La metafora viva* a *Tempo e racconto*.

La ragione per cui Ricœur non ha mai elaborato un’estetica dell’immagine dipende perciò in larga misura dall’accezione etimologica restrittiva con cui egli ha assunto il termine «estetico», associandolo alla questione dell’*aisthesis* greca e quindi al problema della percezione e della ricezione dell’opera da parte del suo fruitore. Ma se assumessimo il termine in un’accezione più ampia, che comprendesse nell’estetica anche la dimensione della creatività artistica, non c’è dubbio che anche la poetica ricoeuriana rientrerebbe nell’ambito dell’estetica. Questo inserimento offrirebbe non solo nuove prospettive d’interpretazione dell’opera ricoeuriana, ma anche nuovi spunti di riflessione per le questioni sollevate in campo estetico come, in particolare, le indagini sull’ontologia dell’immagine.

Osservando la panoramica complessiva del pensiero ricoeuriano si può notare come il problema dell’immagine e dell’immaginazione svolga un ruolo tutt’altro che marginale all’interno della sua opera.⁵ In un saggio teso a rintracciare il filo conduttore dell’immaginario nella riflessione di Ricœur, “Paul Ricœur ou les puissances de l’imaginaire”, Michaël Fœssel sostiene che «il pensiero ricoeuriano, dopo l’interpretazione della “simbolica del male”, fino alle analisi sulla memoria, si presenta come una meditazione sulle produzioni dell’immaginario». E ancora egli afferma che «l’esigenza di pensare l’immaginario come un tratto costitutivo della soggettività orienterà tutto il resto dell’opera: se ne trovano le tracce nelle ultime pagine pubblicate dall’autore ancora viven-

³ Ricœur fa, per esempio, riferimento alla *Montagna Sainte-Victoire* di Cézanne o a Van Gogh e attinge il famoso esempio di metafora dalla poesia *Correspondances* di Beaudelaire, «la natura è un tempio di colonne viventi». L’intero secondo volume di *Tempo e racconto* è poi dedicato all’analisi delle poetiche di Virginia Woolf, Thomas Mann e Marcel Proust.

⁴ Cfr. *La critica e la convinzione* 239.

⁵ Esso svolge un ruolo cruciale in relazione alla questione della creatività, che, come afferma lo stesso Ricœur costituisce «il mio unico problema da quando ho cominciato a riflettere [...]. L’ho accostata dal punto di vista della psicologia individuale nei miei primi lavori sulla volontà, poi sul piano culturale con lo studio dei simbolismi. Le mie ricerche attuali sul racconto mi pongono al centro di questa creatività sociale e culturale» (cit. in Aime, 638).

te, quando Ricœur ricorda la capacità del soggetto di riconoscere gli altri e di riconoscere se stesso tramite un “trasferimento in immaginazione”». (8-9)⁶

Seguendo queste indicazioni possiamo allora rapidamente cercare di seguire questo *fil rouge* nella produzione dell'autore. La questione dell'immaginazione emerge sin dall'indagine dei simboli e dei miti in *Finitudine e colpa*, che – va ricordato – costituisce un primo passo in direzione di quella poetica della trascendenza progettata ne *Il volontario e l'involontario* e parzialmente sviluppata negli scritti sulla poetica, *Metafora viva* e *Tempo e racconto*. In questo primo passaggio, Ricœur riconosce che il linguaggio con cui l'uomo tenta di esprimere la propria esperienza del male e della trascendenza religiosa è un linguaggio di immagini.⁷ Senza misconoscere il ruolo giocato dall'immaginario nel *Saggio su Freud* e nel *Conflitto delle interpretazioni*, ritengo però che si debba rintracciare una continuità più diretta tra le intuizioni guadagnate nella *Simbolica del male* e le ricerche sul linguaggio figurativo della Bibbia dove vengono formulati i primi abbozzi della teoria della metafora e della teoria del racconto.⁸ Ed è precisamente nella *Metafora viva*, coeva a questi saggi, che emerge la portata creativa ed estetica del linguaggio su cui vorrei concentrarmi in questo contributo.

Già nel 1976, poi, nel saggio “L'immaginazione nel discorso e nell'azione”, Ricœur ha non solo portato in maggiore evidenza il rapporto tra teoria della metafora e teoria dell'immagine, ma ha anche gettato le basi per i successivi *Saggi su ideologia e utopia*, nei quali l'immaginazione svolge una fondamentale funzione sociale, sia nella costituzione dell'identità collettiva, sia nelle relazioni interpersonali. E occorrerebbe a mio giudizio valutare più approfonditamente il ruolo giocato dalla funzione dell'«è come» metaforico nell'ermeneutica di *Sé come un altro*, dove lo stesso titolo dell'opera è una metafora che suggerisce di interpretare sotto il segno della sintesi metaforica l'identità-*ipse*, riflessa nelle proprie relazioni con l'alterità.

L'insegnamento appreso in *Tempo e racconto* circa la funzione dell'immaginazione nel rapporto con l'alterità del passato storico tornerà poi utile a Ricœur nelle ultime meditazioni a proposito della storia, in particolare in *Ricordare, dimenticare, perdonare*,⁹ che risulta fondamentale in preparazione alla più nutrita riflessione di *La memoria, la storia e l'oblio*. Come ricorda Føessel, inoltre, il tema dell'immaginazione gioca un ruolo fondamentale anche nell'ultimo saggio composto in vita dall'autore, *Percorsi del riconoscimento*, dove il problema è quello di collegare sotto il segno del medesimo due diverse occorrenze di un'immagine che si può attribuire allo stesso individuo in due diversi momenti della sua vita. E persino nello scritto postumo *Vivo fino alla morte* la questione dell'immaginazione emerge problematicamente nel rapporto con l'alterità che oltrepassa la soglia della vita, che si tratti delle immagini della posterità, della propria immagine lasciata alla posterità o dell'immagine della morte stessa.¹⁰ Questa emergenza ultima della tematica dell'immaginazione in Ricœur dimostra come essa costituisca non soltanto un denominatore comune delle ricerche precedenti, ma anche un problema che nelle ultime propaggi-

⁶ L'autore fa riferimento a *Percorsi del riconoscimento*.

⁷ Cfr. *Finitudine e colpa* 57.

⁸ Mi riferisco in particolare ai saggi sviluppati non casualmente nella prima metà degli anni Settanta, a ridosso della pubblicazione della *Metafora viva*, ovvero: *Ermeneutica filosofica ed ermeneutica biblica*, *Dire Dio*, *Ermeneutica biblica*.

⁹ Cfr. in particolare il capitolo “Immaginazione e memoria” (*Ricordare, dimenticare, perdonare* 63-70).

¹⁰ Cfr. *Vivo fino alla morte* 37 ss.

ni della sua ricerca stava acquistando progressivamente una forma sempre più delineata, precisa e consapevolmente tematizzata.

Ritengo che questo filo rosso, lasciato interrotto dall'inesausta volontà di pensare, che ha animato l'autore fino agli ultimi giorni della sua vita, si lasci riannodare, come tanti altri fili conduttori del poliedrico pensatore, alle ricerche di quei *proches* cui Ricœur ha «dato da pensare»; quei *proches*, che non sono soltanto quegli studiosi-allievi compagni di viaggio, che hanno interloquuto con la sua opera mentre era in vita, ma anche quei *prossimi* che vengono dopo di lui e a cui ha lasciato in eredità di proseguire sui sentieri interrotti della sua ricerca.

2. Immaginazione e metafora

È lo stesso Ricœur a suggerire l'importanza della questione dell'immagine nelle sue riflessioni sulla metafora in alcuni saggi,¹¹ che, a mio giudizio, consentono di chiarire anche l'approccio seguito da Ricœur ne *La metafora viva*. In quest'ultimo testo la questione dell'immaginazione creatrice viene rimandata al sesto studio e nei cinque studi precedenti, che compongono la maggior parte dell'opera, non soltanto la problematica dell'immaginazione non entra in gioco, ma sembra che l'autore si impegni in un processo di riduzione dell'analisi alla sfera linguistica. In questo approccio è da ravvisare l'influenza del confronto con la filosofia analitica, che notoriamente concentra le proprie indagini sulla dimensione del linguaggio, e con lo strutturalismo, che assume come metodo fondamentale la considerazione della dimensione infratestuale, scevra da ogni riferimento a una dimensione esterna al testo stesso.¹²

Tuttavia Ricœur già nella *Metafora viva* prende le distanze dalla lettura che si arrestano a una chiusura autoreferenziale dell'opera su se stessa e, benché non vi si soffermi molto, si dimostra attento al radicamento dell'opera nel proprio contesto, sia nella fase della sua produzione, sia nel momento della sua ricezione. Come suggerisce anzi attraverso l'incrocio tra storia e finzione, elaborato nell'ultimo tomo di *Tempo e racconto*, egli ritiene il compito dell'autore di opere d'arte assimilabile a quello dello storico. Per lo storico, si tratta soprattutto di seguire e interpretare le tracce lasciate nella realtà dagli eventi passati e tradurli nel racconto in modo da renderli vivi e presenti nell'immaginazione del suo lettore, assolvendo così sia il proprio debito con il passato e con gli avi, cioè rendendo ragione della traccia e della storia viva e umana che l'ha prodotta, sia il proprio compito nei confronti dei posteri, che sono vincolati al resoconto dello storico per farsi un'idea o un'immagine della storia che li ha preceduti. Allo stesso modo anche per l'artista qualcosa è avvenuto nella realtà che non è più disponibile, ma che ha lasciato una traccia nell'immaginario dell'autore ed è tentando di portarla a espressione che l'artista si sforza di colmare il proprio debito sia con la nuova dimensione della realtà da lui scoperta, sia con il pubblico che può coglierla solo tramite la creazione artistica. «L'opera – afferma

¹¹ Si tratta in particolare del saggio "Immaginazione e metafora" che è stato presentato da Ricœur in un congresso di psicopatologia dell'espressione nel 1982. Esso riprende alcune riflessioni sviluppate dall'autore ne *L'immaginazione nel discorso e nell'azione* e in *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*.

¹² Ricœur compone gli studi della *Metafora viva* prevalentemente a Toronto e Chicago e dialoga con autori quali I. A. Richards, M. Black, M. Beardsley, N. Goodman; non lontana risulta inoltre la pubblicazione del *Conflitto delle interpretazioni* (1969), dove emerge in modo più diretto e serrato il confronto con le tesi strutturaliste da Saussure a Lévi-Strauss.

Ricœur in *La critica e la convinzione* – si riferisce a un'emozione che è scomparsa come emozione, ma che è stata preservata dentro all'opera» (248). Aggiunge, poi, in *Tempo e racconto III* (274-275):

Se non fosse così, come spiegare le angosce e le sofferenze della creazione artistica attestate dall'epistolario e dai diari intimi di un Van Gogh e di un Cézanne? Così la dura legge della creazione, che è quella di *restituire* nel modo più perfetto possibile la visione del mondo che anima l'artista, corrisponde puntualmente al debito dello storico e del lettore di storia nei confronti dei morti.

Storia e finzione hanno dunque anzitutto in comune il fatto di fornire rappresentazioni simboliche di un'assenza: quella del passato, nel caso della storia; quella dell'esperienza dell'autore, nel caso delle finzioni. La loro funzione è quella di *salvare i fenomeni*, ricostruendoli a partire dalla traccia, lasciata dall'impronta del passato e dall'impressione dell'artista. Così Ricœur approfondisce ancora ne *La critica e la convinzione*:

La riuscita di un'opera d'arte sta nel fatto che un artista abbia colto la singolarità di una congiuntura, di una problematica, che si annoda per lui in un punto unico, e che egli vi risponda con un gesto unico. Come risolvere *questo* problema? Penso per esempio alla ostinazione di Cézanne di fronte alla montagna Sainte-Victoire: perché ricominciare sempre con la stessa veduta? Per il fatto che non è mai la stessa. È come se Cézanne dovesse rendere giustizia a qualche cosa che non è l'idea di montagna [...], ma che è la singolarità di questa montagna, qui e ora; è proprio essa che esige di essere resa, che chiede di ricevere quell'aumento iconico che solo il pittore le può conferire. Esattamente in quanto singolare la questione afferra Cézanne davanti alla montagna Sainte-Victoire o davanti allo Château noir, quel mattino a quell'ora con quella luce; e a tale questione singolare è necessario che venga data una risposta singolare. Il genio sta precisamente in ciò: nella capacità di rispondere singolarmente alla singolarità della questione [...]. Nell'apprensione della singolarità della questione c'è il sentimento di un incredibile obbligo; nel caso di Cézanne e di Van Gogh è noto che fosse schiacciante. È come se l'artista avvertisse l'urgenza di un debito impagato rispetto a qualcosa di singolare, che singolarmente esigevo di essere detto. (248-249)

Come dimostrano queste citazioni, dunque, Ricœur è ben consapevole del radicamento dell'opera nello *Sitz im Leben* del suo autore. Se ci si domanda perciò quale sia la ragione della *riduzione linguistica* operata nei primi cinque studi de *La metafora viva* sono proprio gli scritti su metafora e immaginazione a fornire una risposta. In questi testi infatti Ricœur esprime il proprio distacco critico rispetto alla tradizione degli studi sulla filosofia dell'immagine, il cui difetto è quello stesso psicologismo da cui Ricœur prende le distanze nella *Metafora viva*. Nei saggi succitati,¹³ Ricœur distingue infatti quattro diversi approcci alla filosofia dell'immagine. Egli distingue anzitutto tra due grandi scuole, che hanno affrontato la questione dell'immagine o da un punto di vista oggettivo o da un punto di vista soggettivo, cioè focalizzando la propria attenzione o sullo statuto ontologico dell'immagine o sulla sua relazione con il soggetto che la percepisce. All'interno del primo approccio oggettivante, Ricœur distingue ulteriormente tra quelle filosofie che hanno considerato l'immagine come la traccia di una percezione affievolita – è questo il caso di Hume – e altre che l'hanno trattata come una mera produzione fantastica, senza alcuna

¹³ Cfr. *supra* nota 11.

attinenza con la realtà – come in Sartre. Le scuole che hanno affrontato l'immagine rispetto alle sue relazioni con il soggetto percipiente l'hanno invece considerata, secondo Ricœur, o nella sua valenza illusoria, che crea una pericolosa confusione col reale, secondo le critiche di Pascal e Spinoza, oppure ancora, come in Husserl, nei termini di una distanza critica dalla realtà che apre il libero gioco dell'invenzione creativa.¹⁴ L'analisi ricoeuriana delle filosofie dell'immagine potrebbe essere rappresentata facilmente secondo lo schema seguente:

<i>rapporto immagine-realtà:</i>	troppo legata (immaginazione riproduttrice)	troppo libera (immaginazione produttrice)
<i>punto di vista:</i>		
oggettivo/noematico	copia indebolita del reale presenza del rappresentato (es.: Hume)	produzione fantastica senza legame con la realtà assenza del rappresentato (es.: Sartre)
soggettivo/noetico	confusione, illusione coscienza affascinata o coscienza critica nulla (es.: Pascal, Spinoza)	libera creatività coscienza critica della distinzione immagine-realtà; immaginazione come strumento critico (es.: Husserl)

Come risulta evidente dallo schema, la suddivisione ricoeuriana, che rappresenta certo una semplificazione, permette comunque di distinguere tra approcci filosofici che – sia da un punto di vista soggettivo, sia da un punto di vista oggettivo – hanno considerato l'immagine ora eccessivamente legata, ora eccessivamente svincolata dalla realtà, facendo di essa rispettivamente o una copia indebolita del reale o un'invenzione fantastica del soggetto, priva di rapporto con la realtà. Lungi dal risultare contraddittorie, queste due interpretazioni radicalmente opposte dell'immagine risultano invece, nella prospettiva ricoeuriana, profondamente coniugabili. È proprio il fatto di concepire l'immagine come percezione affievolita della realtà che consente quel libero gioco di associazioni mentali dalla cui combinazione emergono rappresentazioni fantastiche ed irreali come quella della chimera.¹⁵

La difficoltà che Ricœur ravvisa in questo tipo di approcci all'immagine consiste nel condurre le ricerche sull'immagine a un vicolo cieco che non permette di riconoscere il carattere euristico e di incremento iconico delle immagini, cui l'autore invece mira attraverso la sua teoria delle referenze metaforica.¹⁶ Per risolvere quest'*impasse* Ricœur propone allora di spostare il campo d'indagine dal risultato al processo, cioè dalla questione dell'immagine a quella dell'immaginazione.¹⁷ Adottando una strategia analoga, il cardine delle analisi ricoeuriane sulla metafora consiste in uno spostamento della problematica

¹⁴ Cfr. *L'immaginazione nel discorso e nell'azione* 206-208 e *Cinque lezioni* 41-46.

¹⁵ Cfr. *Immaginazione e metafora* 159-162.

¹⁶ Ricœur, che interviene in questi scritti prima che il cosiddetto *iconic turn* abbia preso il sopravvento, attribuisce alle ambiguità in cui versa il concetto d'immagine la causa dell'immobilismo della ricerca in questo campo, sia in ambito filosofico sia in ambito psicologico – immobilismo che è stato da allora a oggi ampiamente superato proprio dall'incalzante crescita degli studi sull'*iconic* o *pictorial turn*. Il termine *iconic turn* è stato coniato da Mitchell e Bohem intorno alla fine del secolo scorso per indicare l'attenzione ormai rivolta, o meglio auspicata, dalla filosofia circa l'imperante diffusione del linguaggio iconico nel mondo contemporaneo.

¹⁷ Cfr. *Cinque lezioni* 45 e 57.

dalle teorie della metafora come sostituzione di termini, alle teorie della predicazione, che interpretano la metafora come il processo predicativo in gioco nell'enunciato metaforico.¹⁸ Proprio questo spostamento della problematica porta a emergere la capacità del linguaggio metaforico di produrre immagini inedite del reale.¹⁹

Ricœur intende infatti la metafora nei termini dello schematismo kantiano, cioè come uno *schema* per produrre immagini.²⁰ L'autore della metafora, perciò, non trasmette attraverso essa un'immagine della propria esperienza del reale, ma uno schema affinché il lettore si produca un'immagine analoga alla propria, calata nel vissuto e nelle esperienze peculiari del lettore stesso. Si prenda ad esempio la metafora di Baudelaire: «la natura è un tempio di colonne viventi». L'immaginazione, o meglio l'intero campo dell'*aisthesis* entra in gioco in primo luogo attraverso la funzione di risonanza innescata dalla fenomenologia della lettura. «La natura è un tempio» agisce anzitutto, come dice Ricœur in «L'immaginazione nel discorso e nell'azione», «rianimando delle esperienze anteriori, risvegliando dei ricordi che dormivano, irrigando i campi sensoriali adiacenti» (211) legati alle nostre esperienze di tempio e di natura. Se i due termini restassero indipendenti, privi di rapporto reciproco, ciascuno di essi troverebbe nelle nostre esperienze il proprio campo di referenza. Ma nella copula predicativa dell'enunciato metaforico i due campi semantici e referenziali vengono sovrapposti, producendo un'impertinenza nel significato della frase, che spinge il lettore a sospendere la loro referenza immediata per produrre la sintesi intuitiva che permette di *vedere* la natura *come* un tempio; ed è a partire da questa sintesi che il lettore opera una revisione del proprio campo referenziale, cogliendo la somiglianza che rende comprensibile l'associazione della natura a un tempio e permette di scoprire nuove dimensioni nella propria esperienza di queste due realtà.

¹⁸ Ricœur non intende tanto invalidare le teorie della sostituzione, quanto mostrare come le teorie predicative mettano in luce la dinamica di cui la sostituzione dei termini non è che l'effetto e il risultato. Si noti che nella *Metafora viva* (cfr. 243 ss.) la ragione che detta lo spostamento dalla teoria della sostituzione alla teoria predicativa coincide con la motivazione del passaggio dalla questione dell'immagine alla questione dell'immaginazione (cfr. *Immaginazione e metafora* 160) ed è da individuare nella critica ricoeuriana alle teorie psicologistiche, concentrate più sull'immagine come dato che sull'immaginazione come processo, più sul significato come dato che sulla significazione come processo. Questa interpretazione statico-individuale piuttosto che dinamico-relazionale tanto della metafora quanto dell'immagine impedisce di cogliere la funzione creativa insita nell'una e nell'altra. I saggi ricoeuriani su metafora e immagine mettono, dunque, chiaramente in rilievo la profonda connessione tra teorie della metafora e teorie dell'immagine, riscontrabile già nel fatto che a proposito della metafora si parli di *figura* di discorso. Nella teoria della metafora, in particolare, il principio della sostituzione si salderebbe, secondo Ricœur, con un'idea di associazione arbitraria delle immagini, che non assumerebbe nessun valore di verità se non in riferimento al soggetto che la produce.

¹⁹ Teoria della metafora e teoria dell'immagine si sostengono a vicenda, l'una mostrando l'incremento iconico e semantico apportato dalle immagini e l'altra evidenziando il fulcro estetico del linguaggio poetico stesso.

²⁰ «Nulla viene mostrato in immagini sensoriali, tutto accade nel linguaggio, al di là delle associazioni della mente dello scrittore o del lettore [...]. Si può anche pensare all'immaginazione "produttiva" che Kant distingue dall'immaginazione "riproduttiva" per identificarla allo schema, che è anch'esso un metodo per formare delle immagini» (*Metafora viva* 150). Si noti che lo schema verbale della metafora viene a costituire la stessa soglia porosa e al tempo stesso invalicabile costituita dal testo nei saggi sull'ermeneutica – per esempio in *Ermeneutica filosofica ed ermeneutica biblica* – e che vieta di incorrere in qualsiasi interpretazione fusionista del rapporto tra autore e lettore. La metafora, così come il testo, si pone come regola che consente questa comunicazione nella distanza, orientando l'immaginazione del lettore, senza che questa sia perciò né troppo libera, e dunque totalmente estranea dall'immaginazione dell'autore, né troppo legata, cioè esattamente identica a quella.

Vorrei sottolineare tre aspetti che questa teoria della metafora mette in luce. Anzitutto la produzione di un nuovo immaginario resta al centro del processo metaforico stesso. Così si esprime, per esempio, Ricœur ne *La metafora viva* (283):

il senso metaforico non è l'enigma, la semplice collisione semantica. L'interazione non segna altro che la *diafora*. L'*epifora* propriamente detta è un'altra cosa. Essa non può costituirsi senza fusione, senza passaggio intuitivo. Il segreto dell'epifora sta, per conseguenza nella natura iconica del passaggio intuitivo. Il senso metaforico, in quanto tale, si nutre della densità dell'immaginario liberato dalla poesia.

In secondo luogo, le analisi successive di Ricœur attraverso il racconto consentono di esplicitare il potenziale referenziale della metafora stessa. Nel racconto non si tratta infatti della sintesi immaginativa di due termini, ma del dispiegarsi di un intero mondo di finzione ed è quest'ultimo a ingaggiare una referenza metaforica con la realtà: la finzione è *presa* per la realtà, ma la finzione *non è* la realtà ed esige in tal modo di vedere la realtà come ce la propone la finzione, cogliendo ciò che in essa è simile a quanto viene mostrato dalla finzione e che quest'ultima permette di designare. Questo principio si presta ad essere esteso a tutti i campi dell'arte: si pensi ad esempio a un quadro come *La montagna blu* di Kandinsky. Esso crea un cortocircuito tra l'immagine della montagna blu e la nostra referenza ordinaria della montagna invitandoci a scoprire nella realtà le dimensioni di esperienza che individuano il campo a cui il quadro intende riferirsi. In questo modo la finzione consente di portare a espressione ambiti profondi di esperienza del reale che non vengono colti dalla descrizione ordinaria e che Ricœur, sulla scorta del saggio *Languages of art* di Nelson Goodman chiama *mood*.²¹

Inoltre, come terzo e ultimo punto, la finzione instaura un rapporto simile di sintesi dell'eterogeneo tra l'esperienza che l'autore porta a linguaggio e quella sperimentata dal suo fruitore. È questa sintesi metaforica che permette a Ricœur ne *La critica e la convinzione* di parlare a proposito dell'arte della comunicabilità di due esperienze singolari.²²

3. Conclusioni

A partire dalla teoria ricoeuriana sull'immaginazione creatrice, sviluppata in rapporto al processo metaforico, vorrei abbozzare tre linee di sviluppo, inanellate tra loro, che indi-

²¹ Cfr. soprattutto *La metafora viva* 301-324, che dedica un lungo paragrafo a questa questione.

²² «Proprio questo è l'aspetto sorprendente, in altri termini, che ci sia qualcosa di universale dentro a questa singolarità. Poiché, in ultima istanza, un pittore dipinge per essere visto, un musicista compone per essere ascoltato. Qualche cosa della sua esperienza, precisamente per il fatto di essere portata da un'opera, può essere comunicata. La sua nuda esperienza, essa era incomunicabile; ma, dal momento in cui può essere problematizzata nella forma di una questione singolare alla quale viene adeguatamente risposto nella forma di una risposta anch'essa singolare, proprio allora acquisisce comunicabilità, diventa universalizzabile [...]. L'esperienza estetica impegna ogni volta *uno* spettatore, *un* ascoltatore, *un* lettore, esso stesso in un rapporto di singolarità con la singolarità dell'opera; ma nello stesso tempo essa è il primo atto di una comunicazione dell'opera ad altri, e virtualmente a tutti. L'opera è come una fiammata che esce da se stessa, toccandomi e toccando, al di là di me stesso, l'universalità degli uomini. Andare fino in fondo alla esigenza di singolarità significa offrire la sua massima possibilità alla più grande universalità» (*La critica e la convinzione* 249-250).

rizzano a un'apertura della questione dell'immaginazione, verso altre prospettive di pensiero, in particolare a proposito del rapporto con l'alterità.

1. L'elemento centrale sul quale si innesta la funzione creatrice delle metafore consiste in una ricategorizzazione dei termini con i quali siamo soliti comprendere il reale. Riten- go che si possa cogliere il carattere autentico della portata euristica insita in questa funzione cruciale della metafora, se si presta attenzione, paradossalmente, non tanto alle metafore nuove e vive, quanto alla possibilità di rianimare le metafore morte nel nostro linguaggio, come quando si riconosce la radice metaforica di espressioni quali «gambe del tavolo» o «piedi della montagna». Se si tiene conto della funzione euristica insita nelle metafore vive, si rischia infatti a mio giudizio di fraintenderla interpretandola come un processo di progressiva conquista concettuale della realtà, attraverso errori categoriali metaforici che sopravvivono nella loro viva tensione solo fintanto che non diventano elementi ormai acquisiti nel linguaggio e nella comprensione del reale.²³ La possibilità di schiudere la sorgente metaforica insita nel linguaggio ordinario consente invece a mio parere di comprendere la capacità della metafora di rimettere in discussione le schematizzazioni abituali del reale.

Questo elemento presenta una prima importante analogia con la dimensione delle opere d'arte figurativa o musicale. Non è un caso se, nella *Critica e la convinzione* Ricœur dimostri di privilegiare le opere d'arte contemporanea, con una predilezione per l'arte astratta e per la musica dodecafonica.²⁴ La relazione tra metafore morte e vive può essere avvicinata al rapporto instaurato dall'autore tra le opere d'arte che in qualche modo collimano con le aspettative del fruitore, poiché si inscrivono in un canone espressivo già acquisito, e le opere innovative, che disattendono le aspettative del pubblico. Afferma Ricœur:

Io penso che già nell'arte figurativa la bellezza della tale opera, la riuscita del tale ritratto non attengano né alla qualità della loro rappresentazione, né al fatto di essere somiglianti a un modello, né alla loro conformità a regole che si pretendano universali, ma a un *sovrappiù* rispetto a qualsiasi rappresentazione e a qualsiasi regola. L'opera poteva anche rappresentare in maniera somigliante un oggetto o un volto, essa poteva anche obbedire a regole precedentemente convenute, ma, se essa merita oggi di figurare nel nostro museo immaginario, è perché essa era *in sovrappiù* perfettamente adeguata al suo oggetto che non era la fruttiera o il volto della giovinetta col turbante, ma il coglimento singolare da parte di Cézanne o Vermeer della questione singolare che era stata loro posta. Da tale punto di vista, si potrebbe dire allora che la frattura tra l'arte figurativa e l'arte non figurativa è minore di

²³ L'innovazione semantica della metafora ha luogo, come sottolinea Ricœur, solo fintanto che si mantiene viva la tensione tra le aree semantiche eterogenee del linguaggio ordinario. La metafora si colloca così al livello sorgivo del linguaggio, là dove l'essere viene ad espressione attraverso una ricategorizzazione dei termini già a disposizione, che resta però al di qua della sintesi concettuale. L'intuizione sintetica nell'immagine che ha luogo nella produzione di senso metaforica non è ancora un concetto ed è proprio per questo che Ricœur può riprendere l'idea kantiana di uno schematismo produttore di immagini, per ciò di cui non c'è concetto. Come afferma Ricœur nella *Metafora viva*: «Così il “vedere come” assume esattamente il ruolo dello schema, che unisce il concetto vuoto e l'impressione cieca e, grazie al suo carattere di semi-pensiero e di semi-esperienza, salda la luce del senso alla pienezza dell'immagine. Il non verbale e il verbale sono strettamente uniti nel senso della funzione immaginativa del linguaggio» (282). Ricœur si sofferma sull'irriducibilità della metafora a concetto in particolare nell'ultimo capitolo della *Metafora viva*, in particolare nei paragrafi intitolati “Meta-forica e Meta-fisica” e “L'intersezione delle sfere di discorso”. (372-401)

²⁴ Cfr. *La critica e la convinzione* 239-241.

quanto si possa credere: anche nella pittura classica, infatti, era già questo sovrappiù rispetto alla rappresentazione che faceva dire di quel ritratto, senza alcun dubbio, in mezzo a tanti altri ugualmente rassomiglianti al loro modello, che si imponeva all'ammirazione. Si potrebbe dire che la pittura non figurativa ha liberato quella che in realtà era già la dimensione propriamente estetica del figurativo [...], diventa evidente che l'opera dice il mondo altrimenti che rappresentandolo; essa lo dice iconizzando il rapporto emozionale singolare dell'artista al mondo, ciò che ho chiamato il suo *mood*. (*La critica e la convinzione* 251)

L'arte, quindi, in tutte le sue forme (visiva, musicale, letteraria, tradizionale o provocatoriamente innovativa) ha per vocazione essenziale quella di inserirsi nei nostri schemi abituali di riconoscimento del reale per scardinarli e aprirli dall'interno. Si prenda ad esempio il *Quadrato nero suprematista* di Malevič. Se si trattasse di un semplice quadrato consisterebbe poco più che in uno di quei giochi a incastro per l'infanzia che hanno come scopo l'apprendimento degli schemi di riconoscimento delle forme geometriche di base. Invece, a un'osservazione più attenta, si scopre che non si tratta di un semplice quadrato e che non è neppure perfettamente e omogeneamente nero.²⁵ L'arte provoca mettendo in discussione anche gli schemi più semplici con i quali siamo soliti inquadrare la realtà per orientarci al suo interno e manipolarla. Essa non li scardina completamente, non ci costringe ad abitare in un mondo *tremendum et fascinans* nel quale saremmo costantemente in balia dell'irricognoscibile, impossibilitati a compiere qualunque azione, fosse anche quella di afferrare un oggetto. La sua funzione principale consiste piuttosto, a mio avviso, nella dinamizzazione e nella de-ipostatizzazione degli schemi concettuali con cui ci orientiamo nella realtà, affinché non manchiamo di ricordare che essa è sempre più di come ce la immaginiamo e che sempre nuovi modelli di apprensione del reale e sempre nuove sfaccettature della realtà stessa possono inserirsi nei nostri schemi di riconoscimento abituali. Come lo stesso Ricœur riconosce nel saggio "Immaginazione e metafora" (174): «La finzione attinge le potenzialità profondamente rimosse della realtà, che sono assenti dalle cose attuali con le quali abbiamo un commercio nella vita quotidiana, nel modo del controllo empirico e della manipolazione». O come dice ancora in "L'immaginazione nel discorso e nell'azione" (212-213):

ciò che viene annullato è la referenza del discorso ordinario, applicata agli oggetti che rispondono a uno dei nostri interessi, il nostro interesse di primo grado per il controllo e la manipolazione. Sospesi questo interesse e la sfera di significazione che comanda, il discorso poetico lascia essere la nostra appartenenza profonda al mondo della vita, lascia dirsi il legame ontologico del nostro essere agli esseri e all'essere.

E prosegue poco oltre, facendo riferimento a *Écriture et Iconographie* di François Dagonet:

ogni icona è un grafismo che ricrea la realtà a un più alto livello di realismo [...]. Applicando il vocabolario del secondo principio della termodinamica, si può dire che questo effetto di referenza equivale a risalire la china entropica della percezione ordinaria, nella misura in cui questa attutisce le differenze e livella i contrasti.

2. In base a questi presupposti, il rapporto tra metafora e linguaggio ordinario o tra arte e immaginazione quotidiana viene in qualche modo ad avvicinarsi a quello che Ri-

²⁵ Cfr. Salizzoni 87-96.

cœur stabilisce nel medesimo saggio tra ideologia e utopia.²⁶ Se l'ideologia viene a stabilizzare il nostro immaginario sociale e individuale al fine di consentire la nostra azione, sulla base di schematizzazioni e di presupposti acquisiti e inconsci, l'utopia collima con la funzione di ridescrizione metaforica dell'arte, nella misura in cui essa si iscrive nella fruizione ideologica del reale per metterla in discussione e aprirla a nuove possibilità di relazione con il mondo e con gli altri. Essa svolge quella funzione *u-topica* di proiezione nel non-luogo della finzione delle diverse potenzialità nascoste nella fruizione quotidiana del reale. Dopo aver liberato il concetto di ideologia dalla sua interpretazione patologica e aver mostrato la sua funzione sana e, se così si può dire, fisiologica, nella costituzione dell'identità, Ricœur mostra come anche il concetto di utopia possa subire una deviazione degenerativa quando svolge un ruolo che si potrebbe definire idolatrico, di fuga dalla realtà o di un'attuazione forzata dell'utopia nel reale. La nuova *invenzione* del reale – nel senso etimologico del termine di scoperta e ritrovamento – avviene invece proprio attraverso la sintesi del non-luogo della finzione utopica e dell'immaginario tradizionale ideologico, mantenuti nell'unione della loro differenza tensiva.

Proprio attraverso questo processo di *sintesi dell'eterogeneo* la finzione e l'immaginazione vengono a svolgere in Ricœur un ruolo fondamentale nel rapporto con l'alterità. Se l'ideologia definisce l'identità, l'utopia la apre al dialogo con l'alterità. Non è un caso del resto se a proposito del rapporto con l'altro, per esempio nella fenomenologia della religione, o nel paradigma della traduzione linguistica, Ricœur si appoggia alla formula che indica la possibilità di una comunicazione «in immaginazione e in simpatia».²⁷ Dopo il lutto dei sistemi assoluti e di uno sguardo come dall'alto di un promontorio che racchiude la molteplicità delle espressioni umane in una visione univoca e totalizzante, nell'arcipelago disseminato della pluralità di credenze e prospettive individuali, all'uomo non resta che la possibilità di una comprensione *de proche en proche*, a partire dalle coordinate geografiche e storiche che definiscono la condizione individuale di essere nel mondo. Da questa condizione l'altro, il dissimile, non può essere conosciuto che attraverso la sintesi immaginativa che permetta di cogliere le somiglianze nelle differenze.

L'utopia della finzione immaginativa è allora quanto apre la possibilità della comunicazione dell'altro e con l'altro a partire e attraverso la propria prospettiva individuale, senza che l'alterità venga per questo motivo ridotta all'individualità, poiché, come abbiamo visto, la sintesi immaginativa della metafora non comporta un'identificazione che annulli la differenza dei due termini. Così si esprime Ricœur in un paragrafo significativamente dedicato a “Finzione e intersoggettività” in “L'immaginazione nel discorso e nell'azione” (218): «l'altro è un altro io simile a me, un io *come me*». E poco oltre: «La verità della nostra condizione è che il legame analogico che fa di ogni uomo il mio simile ci è accessibile solo attraverso un certo numero di *pratiche immaginative*, quali l'*ideologia* e l'*utopia*». (220)

3. Per concludere, vorrei proporre un'ultima suggestione che mi sembra portare alle sue ultime conseguenze il filo conduttore che abbiamo cercato di rintracciare attraverso la metaforicità, l'arte e le possibilità che l'immaginazione offre di apertura dell'*idem* a un altrimenti dallo stesso. Se l'immaginazione, come abbiamo cercato di mostrare, costituisce il *medium* privilegiato della comunicazione con l'altro, allora essa non potrebbe forse rappresentare anche la forma privilegiata attraverso cui l'uomo può aprire gli schemi che definiscono la propria identità antropologica al rapporto con l'Alterità per eccellenza,

²⁶ Cfr. *L'immaginazione nel discorso e nell'azione* 220 ss.

²⁷ Cfr. “Phénoménologie de la religion”. *Lectures III* 267.

quella della trascendenza religiosa? Questa era certo la presupposizione implicita nelle ricerche della *Simbolica del male* e dai saggi di *Ermeneutica biblica*, che costituiscono in una certa forma quella poetica della trascendenza progettata ne *Il volontario e l'involontario* e mai effettivamente realizzata. Ma non è un caso, a mio avviso, che quest'idea agisca tacitamente anche in seguito, come nell'espressione agnostica su cui si conclude *Sé come un altro*, dove «il filosofo deve confessare che egli non sa e non può dire se questo Altro, fonte dell'ingiunzione, è un altro che io possa guardare in faccia, o che mi possa squadrare, o i miei antenati di cui non c'è punto rappresentazione, tanto il mio debito nei loro confronti è costitutivo di me stesso, o Dio – Dio presente, Dio assente – o un posto vuoto». (473)

Così anche l'intervista sull'esperienza estetica in *La critica e la convinzione* prosegue e conclude piegando sempre più in direzione dell'esperienza religiosa. Dapprima si tratta di un'analogia tra estetico ed etico mediata dall'idea di testimonianza. Ricœur vede cioè negli «esempi di bontà, di compassione o di coraggio» la stessa capacità di rispondere a una situazione singolare – e quindi di manifestare la giustezza, la convenienza e l'adeguatezza della sua risposta a quella situazione – che il filosofo aveva già riscontrato nel rapporto tra la creazione artistica e l'esperienza reale del suo autore. Ma poi il paragone si apre immediatamente all'idea di sequela cristiana di quell'assolutamente singolare e universale che consiste nell'immagine di Gesù Cristo. Così si esprime Ricœur:

Nell'apprensione del rapporto di convenienza tra l'atto morale e la situazione c'è un effetto di coinvolgimento che è proprio l'equivalente della comunicabilità dell'opera d'arte. Per esprimere questa capacità di coinvolgimento, questa esemplarità, il tedesco possiede un termine che manca in francese: *Nachfolge*. Se lo si traduce con "imitazione" allora è nel senso in cui si parla di *Imitazione di Gesù Cristo*. Nella morale evangelica, ma anche nei profeti di Israele, da dove proviene l'effetto di coinvolgimento? Senza dubbio sullo sfondo delle loro azioni ci sono delle norme. Ma è l'esemplarità della singolarità che mi fa problema. A ciascuno dei giovani ricchi borghesi di Assisi Francesco dice: "Vendi tutto ciò che hai e vieni". Ed essi lo seguono! Non è un ordine universale quello che egli rivolge loro, ma un'ingiunzione da individuo singolo a individuo singolo; attraverso di essa passa l'effetto di coinvolgimento e vengono suscitate a loro volta azioni analoghe anch'esse singolari. (*La critica e la convinzione* 253-254)

Sollecitato dal suo interlocutore a proseguire oltre verso questa associazione dell'estetico e del religioso, Ricœur arretra con un atteggiamento di tentennante prudenza, che lascia però trapelare molto più di quanto l'autore stesso vorrebbe forse ammettere: «non vorrei avallare una sorta di confisca dell'estetico ad opera del religioso» esordisce subito cautamente; ma poi aggiunge:

si può soltanto avanzare l'idea che, rendendo possibile un distacco dall'utilitario in senso stretto, da ciò che è manipolabile, l'arte renda disponibili a tutto un ordine di sentimenti, nel cui seno potranno emergere sentimenti che si diranno religiosi, quali la venerazione. Fra l'estetico e il religioso, direi che c'è una zona di sconfinamenti piuttosto che una coestensività di ambiti. (255-256)

L'immaginazione è, dunque, una breccia aperta nella nostra prospettiva individuale, una breccia che apre alla comunicazione con l'alterità attraverso uno sguardo che io guardo e che mi guarda. Come Ricœur ricorda ancora nei *Percorsi del riconoscimento* a proposito della rovina della rappresentazione, quella dell'immaginazione «è la tematica dell'implicito, del potenziale non visto, delle fughe verso orizzonti non padroneggiati, si-

no dentro alla percezione compresa come presenza presso le cose» (*Percorsi del riconoscimento* 69). Essa è quel «piccolo miracolo» del riconoscimento, che Ricœur illustra attraverso la scena del «tempo artista», che sfigura il volto dell'uomo, ne *Il tempo ritrovato* di Proust. Il riconoscimento vi è significativamente definito – in una citazione di Proust riportata da Ricœur – negli stessi termini dell'immaginazione metaforica: «riconoscere [...] significa pensare sotto un'unica denominazione due cose contraddittorie». (*Percorsi del riconoscimento* 79)

L'immaginazione è allora ciò che consente la comunicazione tra questi due contraddittori e il riconoscimento del simile nel dissimile e del dissimile nel simile, che si tratti dell'uomo-mortale con ciò che oltrepassa l'immagine della propria finitezza o dell'opera nella quale egli iscrive la propria speranza di apertura di questo limite su un orizzonte altro, o dell'uomo-lettore, chiamato a riconoscere se stesso attraverso l'immagine del proprio altro.

4. Bibliografia

- Aime, Oreste. *Senso ed essere: la filosofia riflessiva di Paul Ricœur*. Assisi: La cittadella, 2007. 637-661. Stampa.
- Fœssel, Michaël. “Paul Ricœur ou les puissances de l'imaginaire.” *Ricœur. Textes choisis et présentés par Michaël Fœssel e Fabien Lamouche*. Paris: Points, 2007. 7-22. Stampa.
- Fœssel, Michaël et Fabien Lamouche, *Ricœur. Textes choisis et présentés par Michaël Fœssel et Fabien Lamouche*, Paris: Points, 2007. Stampa.
- Mitchell, W.J. Thomas. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Palermo: duepunti edizioni, 2008. Stampa.
- Bohem, Gottfried. *Was ist ein Bild?* München: Fink, 1994. Stampa.
- Iannotta, Daniella, ed. *Sentieri di immaginazione. Paul Ricœur e la vita fino alla morte: le sfide del cinema*. Roma: Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 2010. Stampa.
- Messori, Rita. “Ermeneutica e immaginazione.” Presentazione. *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*. Di Paul Ricœur. Palermo: Aesthetica Preprint, 2002. 7-37. Stampa.
- . “Paul Ricœur e i paradossi dell'estetica.” *Studi di Estetica XXVIII*. 22 (2000): 113-134. Stampa.
- Ricœur, Paul. “Arts, langage et herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricœur.” *Philagora. Ressources culturelles*. 20 settembre 1996. Ed. J.-M. Brohm e M. Uhl. Web. 14 maggio 2013. <<http://www.philagora.net/philo-fac/Ricœur.php>>.
- . *Cinque Lezioni. Dal linguaggio all'immagine*. Trad. Rita Messori. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2002. Stampa.
- . *Conferenze su ideologia e utopia*. Trad. Giuseppe Grampa e Claudio Ferrari. Milano: Jaca Book, 1994. Stampa.
- . Paul ed Eberhard Jüngel. *Dire Dio. Per un'ermeneutica del linguaggio religioso*. Trad. Giuseppe Grampa (Ricœur) e Giovanni Moretto (Jüngel). Brescia: Queriniana, 1993. Stampa.
- . *Ermeneutica Biblica*. Trad. Agostino Valentini. Brescia: Morcelliana, 1978. Stampa.
- . *Ermeneutica filosofica ed ermeneutica biblica*. Trad. Agostino Sottili. Brescia: Paideia, 1977. Stampa.

- . *Finitudine e colpa*. Trad. Virgilio Melchiorre. Bologna: Il Mulino, 1970. Stampa.
- . "Histoire comme r crite et comme pratique." *Esprit* 54. 6 (1981): 155-165. Stampa.
- . "Imagination et métaphore." *Psychologie Médicale*. 14 (1982): 1883-1887. Riedito in *Sentieri di immaginazione. Paul Ric ur e la vita fino alla morte: le sfide del cinema*. Ed. Daniella Iannotta. Roma: Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 2010. 159-174. Stampa.
- . *La critica e la convinzione. Intervista con F. Azouvi e M. de Launay*. Trad. Daniella Iannotta. Milano: Jaca Book, 1997. Stampa.
- . *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 2001. Stampa.
- . "La parole est mon royaume." *Esprit* 23. 2 (1955): 192-205. Stampa.
- . "L'imagination dans le discours et dans l'action." *Savoir, faire, esp rer: les limites de la raison*, Bruxelles: St-Louis, 1976. 207-228. Riedito in *Dal testo all'azione. Saggi di Ermeneutica*. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1989. 205-227. Stampa.
- . *Lectures III. Aux frontières de la philosophie*. Paris: Seuil, 1994. Stampa.
- . *Percorsi del riconoscimento. Tre studi*. Trad. Fabio Polidori. Milano: Cortina, 2005. Stampa.
- . *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*. Trad. Nicola Salomon. Bologna: Il Mulino, 2004. Stampa.
- . *S  come un altro*. Trad. Daniella Iannotta. Milano: Jaca Book, 1993. Stampa.
- . *Tempo e racconto I*. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1994. Stampa.
- . *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1999. Stampa.
- . *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1999. Stampa.
- . *Vivo fino alla morte. Seguito da Frammenti*. Trad. Daniella Iannotta. Torino: Effat , 2008. Stampa.
- Salizzoni, Roberto. "Incontrare l'invisibile." *Nicea e la civilt  dell'immagine*. Palermo: Aesthetica Preprint, 1998. 87-96. Stampa.
- Valdés, Mario.J. "Paul Ric ur's Hermeneutics of Painting." *Between Suspicion and Sympathy. Paul Ric ur's Unstable Equilibrium*. Toronto: The Hermeneutic Press, 2003. 469-475. Stampa.